Esta Tesis Doctoral, dirigida por el
Dr. D. ÁNGEL BERENGUER CASTELLARY,
Fue leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá
El día 26 de marzo de 2004 ante el tribunal constituido
Por los siguientes Profesores:

Presidente Dr. D. Antonio Sánchez Trigueros
Vocal: Dra. Dª. María José Conde Guerri
Vocal: Dra. Dª. María Ángeles Grande Rosales
Vocal: Dr. D. Fidel López Criado
Secretario: Dr. D. Manuel Pérez Jiménez

Habiendo obtenido la calificación de

SOBRESALIENTE CUM LAUDE POR UNANIMIDAD

BERTA MUÑOZ CÁLIZ
Universidad de Alcalá
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología

EL TEATRO CRÍTICO ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO, VISTO POR SUS CENSORES

Director:
ÁNGEL BERENGUER

A Jesús, por todo

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN 17

CAPÍTULO PRIMERO. ORÍGENES DE LA CENSURA FRANQUISTA

I. LA GUERRA CIVIL (1936-1939)
1. Implantación de la censura 25
2. Un teatro al servicio del nuevo Estado 30

II. EL PERÍODO DE AUTARQUÍA (1939-1945) 34
1. La censura teatral 35
2. El teatro del primer franquismo 39
3. La censura interna: Jardiel Poncela y el teatro de humor 44

CAPÍTULO SEGUNDO. CENSURA Y PRIMERAS VOCES DISIDENTES

I. EL PERÍODO DE ADAPTACIÓN (1945-1958) 49
1. Evolución de la censura: primeros intentos de "liberalización" (1945-1951) y apogeo de la censura nacional-católica (1951-1959) 52
2. La censura teatral 55
3. Nuevas voces en la escena de posguerra
3.1. Censura y teatro conservador 60
3.2. El realismo social: "Vamos a contar verdades" 62
3.3. Un teatro sin lugar en la escena española 66

II. LOS AUTORES ANTE LA CENSURA (1945-1958)
1. Antonio Buero Vallejo 67
1.1. Valoración de su obra por los censores 72
1.2. Obras sometidas a censura
Las palabras en la arena (1949), *Historia de una escalera* (1949), *La tejedora de sueños* (1950), *En la ardiente oscuridad* (1950), *La señal que se espera* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1952), *Aventura en lo gris* (1953-1954), *Madrugada* (1953), *Irene o el tesoro* (1954), *Hoy es fiesta* (1955; 1956), *Una extraña armonía* (1957), *Las cartas boca abajo* (1957), *Un soñador para un pueblo* (1958) 74

2. Alfonso Sastre 85
2.1. Valoración de su obra por los censores 93
2.2. Obras sometidas a censura
La locura de Susana (1944-1945), *Ha sonado la muerte* (1946), *Uranio 235* (1946), *Cargamento de sueños* (1946; 1953); *Escuadra hacia la muerte* (1953); *El pan de todos* (1953-1954; 1955); *Prólogo patético* (1953-1954); *La mordaza* (1954); *La sangre de Dios* (1955); *Muerte en el barrio* (1955); *Ana Kleiber* (1956); *El cuervo* (1957); *Tierra roja* (1958) 95
3. José Martín Recuerda 106
3.1. Valoración de su obra por los censores 111
3.2. Obras sometidas a censura
La llanura (1953); *Los átridas* (1954); *El payaso y los pueblos del sur* (1956) 113
4. Obras sometidas a censura de Lauro Olmo y Fernando Arrabal 117
4.1. Lauro Olmo
Más vale maña que fuerza (El león engañado) (1954) 118
4.2. Fernando Arrabal
El triciclo (1956-1957) 118

CAPÍTULO TERCERO. LOS ESTRICTOS LÍMITES DE LA "APERTURA"

I. EL PERÍODO DE DESARROLLO (1959-1968) 121
1. Los primeros atisbos de liberalización de la sociedad española 122
2. La "apertura" informativa y su repercusión en la vida cultural 125
3. La censura teatral 133
3.1. Las Normas de Censura de 1963 137
3.2. Los límites de la "apertura" teatral 140
3.3. Las consecuencias de la "apertura" en el teatro español 143
4. El teatro de la sociedad del desarrollo 150
4.1. El intento de crear un teatro popular 152
4.2. Una nueva visión de la historia de España 157
4.3. La polémica sobre el *posibilismo* teatral 160
4.4. Los inicios de la vanguardia teatral 164

II. LOS AUTORES ANTE LA CENSURA (1959-1968)
1. Antonio Buero Vallejo 165
1.1. Obras sometidas a censura
Las Meninas (1960); *El concierto de San Ovidio* (1962); *Aventura en lo gris* (2º dict. 1963); *La doble historia del doctor Valmy* (1964, 1966, 1967); *El tragaluz* (1967) 168
2. Alfonso Sastre 175
2.1. Obras sometidas a censura
La cornada (1959); *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1959); *En la red* (1960); *Escuadra hacia la muerte* (3er dict. 1962); *Ana Kleiber* (2º dict. 1962); *Oficio de tinieblas* (1963); *Historia de*

una muñeca abandonada (1967); *Le petit cercle de quix* (Versión en catalán de *El circulito de tiza* [1967]) 176
3. José Martín Recuerda 182
3.1. Obras sometidas a censura
El teatrito de don Ramón (1959); *Las salvajes en Puente San Gil* (1962); *El Cristo* (1964); *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965); *El caraqueño* (1968) 183
4. Lauro Olmo 193
4.1. Valoración de su obra por los censores 199
4.2. Obras sometidas a censura
Magdalena (1959); *El león enamorado* (1960); *La niña, el raterillo y la cajita de música (El raterillo)* (1960, 1966); *La maquinita que no quería pitar* (1960); *La camisa* (1961, 1962); *El milagro* (1963); *La pechuga de la sardina* (1963); *La condecoración* (1965); *Todos jugamos la final (Spot de identidad)* (1965); *El cuerpo* (1966); *Asamblea general* (1966); *La noticia* (1967); *Plaza Menor* (1967); *Junio siete stop* (1967); *English spoken* (1967) 200
5. José María Rodríguez Méndez 216
5.1. Valoración de su obra por los censores 224
5.2. Obras sometidas a censura
Vagones de madera (1960-61, 1964); *Los inocentes de la Moncloa* (1961); *El círculo de tiza de Cartagena* (1962); *La trampa* (1963-64); *La vendimia de Francia* (1965, 1967); *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1966); *El vano ayer* (1966) 226
8. Fernando Arrabal 233
8.1. Valoración de su obra por los censores 241
8.2. Obras sometidas a censura (1959-1968)
Oración (1960, 1964); *Los dos verdugos* (1964); *Picnic en campaña* (1965); *Ceremonia por un negro asesinado* (1965, 1966); *El triciclo* (2º dict. 1966); *El cementerio de automóviles* (1966); *Fando y Lis* (1966); *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966); *Ciugrena (Guernica)* (1968); *El gran ceremonial* (1968) 244
9. Luis Riaza 253
9.1. Valoración de su obra por los censores 257
9.2. Obras sometidas a censura
Los círculos (1967); *Los muñecos* (1968, 1969) 258
10. Alfonso Vallejo 261
10.1. Valoración de su obra por los censores 265
10.2. Obras sometidas a censura
La sal de la tierra (1963-64) 265

CAPÍTULO CUARTO. AISLAMIENTO Y REPRESIÓN DEL TEATRO CRÍTICO

I. EL PERÍODO DE DECADENCIA (1969-1975)
1. Crisis del sistema franquista y revitalización de la sociedad española 267
2. Evolución de la censura: la pugna entre "aperturistas" e "inmovilistas" 272
3. La censura teatral. Marcha atrás en el discurso aperturista 275
3.1. Los autores frente a la censura 281
3.2. Los defensores de la censura 286
3.3. Signos no textuales y censura escénica 289
3.4. Un lenguaje para la censura 295

II. LOS AUTORES ANTE LA CENSURA (1969-1975)
1. Antonio Buero Vallejo 300
1.1. Obras sometidas a censura
Mito (1969); *El sueño de la razón* (1969); *Ilumpe Goritan* (*'En la ardiente oscuridad'*) (1970); *Llegada de los dioses* (1971); *La Fundación* (1973) 300
2. Alfonso Sastre 307
2.1. Obras sometidas a censura
Guillermo Tell tiene los ojos tristes (3er dict. 1969); *M.S.V. (La sangre y la ceniza)* (1971); *Denok ixildu egiten gera* (*'La mordaza'*) (1971); *Prólogo patético* (2º dict. 1971); *Sarean* (*'En la red'*) (1972); *Uranio 235* (2º dict. 1974); *Asalto nocturno* (1974) 308
3. José Martín Recuerda
3.1. Obras sometidas a censura
Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca (1971); *Romance de Juan Picó* (1972); *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1973); *El engañao* (1973-74) 311
4. Lauro Olmo
4.1. Obras sometidas a censura
El cuarto poder (1969, 1970); *El león engañado* (1970); *Mare Nostrum, S.A.* (1970); *El mercadillo utópico* (1970); *Leónidas el grande* (1972); *Nuevo retablo de las maravillas y olé* (1972); *Historia de un pechicidio* (1972); *Asamblea general* (1972, 1974); *Lapurxtxoa* (*'El raterillo'*) (1974) 316
5. José María Rodríguez Méndez 329
5.1. Obras sometidas a censura
La Andalucía de los Quintero (1969); *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (2º dict. 1970; 3er dict. 1974); *Los quinquis de Madriz* (1970); *La tabernera y las tinajas o La farsa de la donosa tabernera* (1971); *El milagro del pan y de los peces* (1971); *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (1972); *Historia de unos cuantos* (1973 y 1974); *Flor de Otoño: una historia del barrio chino* (1974) 331

6. Fernando Arrabal 337
6.1. Obras sometidas a censura
La juventud ilustrada (1969); versión de *Primera comunión*, por José López del Río (1969); *El arquitecto y el emperador de Asiria* (2º dict. 1973); versión de *Oración,* por la compañía Gulliver (1974) 339
7. Luis Riaza
7.1. Obras sometidas a censura
Los muñecos (2º dictamen, 1969); *Las jaulas* (1970); *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1973, 1974); *Los círculos* (2º dict. 1974) 342
8. Francisco Nieva 346
8.1. Valoración de su obra por los censores 354
8.2. Obras sometidas a censura
Tórtolas, crepúsculo y... telón (1969); *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* (1969), *El corazón acelerado* (1969) y *Es bueno no tener cabeza* (1969); *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1970); *Funeral y pasacalle* (1971); *Pelo de tormenta* (1973, 1974) 357
9. Miguel Romero Esteo 365
9.1. Valoración de su obra por los censores 368
9.2. Obras sometidas a censura
Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa (1970); *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1972); *La candelaria de los gigantes y la frágil princesa* (1973); *Pasodoble* (1974) 370
10. Alfonso Vallejo
10.1. Obras sometidas a censura
Vuelomagia (1974) 375
11. José Sanchis Sinisterra 375
11.1. Valoración de su obra por los censores 376
11.2. Obras sometidas a censura
Tú no importa quién (1970) 377
12. Jesús Campos García 378
12.1. Valoración de su obra por los censores 381
12.2. Obras sometidas a censura
Furor (1971, 1972); *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (1972); *¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?* (1973); *Qué culta es Europa y qué bien arde* (1973); *La lluvia* (1973); *Rallye internacional* (1973); *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (1974); *En un nicho amueblado* (1974) 382
13. Domingo Miras 389
13.1. Valoración de su obra por los censores 395
13.2. Obras sometidas a censura (1969-1975)
Egisto (1973); *Fedra* (1974); *La Saturna* (1974) 396

14. Salvador Távora 398
14.1. Valoración de su obra por los censores 400
14.2. Obras sometidas a censura
Andalucía respuesta total (1971) 401
15. Albert Boadella 403
15.1. Valoración de su obra por los censores 405
15.2. Obras sometidas a censura
Mary d'Ous (1973) 406

CAPÍTULO QUINTO. LA DESAPARICIÓN DE LA CENSURA

I. LA TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1978)
1. La vida cultural en el posfranquismo 407
2. La censura teatral, en el centro de la polémica 413
3. El teatro de la sociedad democrática 418
3.1. Nuevas censuras para la dramaturgia española 419
3.2. Libertad de información y abandono de las salas de teatro 424
3.3. La creación teatral en la Transición 427
3.4. A vueltas con el *posibilismo*: el debate Arrabal-Buero 431

II. LOS AUTORES ANTE LA CENSURA (1975-1978)
1. Antonio Buero Vallejo 434
1.1. Obras sometidas a censura
La doble historia del Dr. Valmy (4º dict. 1975); *La detonación* (1977) 436
2. Alfonso Sastre 441
2.1. Obras sometidas a censura
Metamorfosis bajo la luna (1975); *El circulito de tiza o pleito a una muñeca abandonada* (1976); *La sangre de Dios* (2º dict. 1976); *Miguel Servet* (2º dict. 1976) 444
3. José Martín Recuerda 447
3.1. Obras sometidas a censura
Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca (2º dict. 1976); *Regreso de un emigrante en el año 1976* (1976) 448
4. Lauro Olmo 451
4.1. Obras sometidas a censura
Asamblea general (3er dict. 1975); *Spot de identidad* (1975); *El cuarto poder* (3er dict. 1976); *La condecoración* (3er y 4º dict. 1976); *Plaza Menor* (2º dict. 1976); *Los leones* (1977) 451
5. José María Rodríguez Méndez 458
6. Fernando Arrabal 460
6.1. Obras sometidas a censura
Oye patria mi aflicción (1975, 1977); *El arquitecto y el emperador de Asiria* (3er dict. 1976); *En la cuerda floja* (1976); *Y pusieron esposas a las flores* (1976, 1977); *El cementerio de*

automóviles (2º dict. 1977); *Primera comunión* (2º dict. 1977); *Oración* (3er dict. 1977) 467
7. Luis Riaza.....474
7.1. Obras sometidas a censura
Los huevos de Lamoscarda (1975); *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* (1975); *Retrato de dama con perrito* (1976); *Drama de la dama pudriéndose* (1976); *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* (1977); *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (3er dictamen, 1977) 475
8. Francisco Nieva.....477
8.1. Obras sometidas a censura
Los españoles bajo tierra o El infame jamás (1975); *La carroza de plomo candente* (1975); *Pelo de tormenta* (4º dict. 1975); *Coronada y el toro* (1975); *No más mostrador (Sombra y quimera de Larra)* (1976); *El combate de Ópalos y Tasia* (1976); *Es bueno no tener cabeza* (Versión modificada para café-teatro; 2º dict. 1976); *El paño de injurias* (1976); *El baile de los ardientes* (1977); *Delirio del amor hostil (o El barrio de doña Benita. Drama sin honor)* (1977-78) 479
9. Miguel Romero Esteo
9.1. Obras sometidas a censura
Fiestas gordas del vino y el tocino (versión original [1975] y versión reducida para público infantil [1978]); *El barco de papel* (1975); *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* (1975, 1977); *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* (2º dict. 1975).....486
10. Alfonso Vallejo 491
10.1. Obras sometidas a censura
El Rodriquello (1975, 1976); *¡Psss...!* (1975); *El desquace* (1975); *Ácido sulfúrico* (1977).....491
11. José Luis Alonso de Santos 493
11.1. Valoración de su obra por los censores.....495
11.2. Obras sometidas a censura
Viva el duque, nuestro dueño (1975) 495
12. Jesús Campos García 496
12.1. Obras sometidas a censura
7.000 gallinas y un camello (1975); *Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar* (1975).....497
13. Domingo Miras
13.1. Obras sometidas a censura
De San Pascual a San Gil (1975); *Por orden del señor alcalde* (1975); *La venta del ahorcado* (1976); *Ayax* (1977) 499

14. Fermín Cabal.....502
14.1. Valoración de su obra por los censores.....503
14.2. Obras sometidas a censura
Tú estás loco, Briones (1978).....503
15. Salvador Távora
15.1. Obras sometidas a censura
Los palos (1975); *Herramientas* (1977).....504
16. Albert Boadella
16.1. Obras sometidas a censura
La Torna (1977).....505

A MODO DE EPÍLOGO.....509

BIBLIOGRAFÍA.....515

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, la ayuda y el apoyo del director de esta Tesis, el Dr. Ángel Berenguer a lo largo de estos años de investigación. Así mismo, agradezco los consejos y sugerencias de los profesores que formaron el Tribunal de la misma: Dr. Antonio Sánchez Trigueros, Dr. Fidel López Criado, Dra. María José Conde Guerri, Dra. Ángeles Grande Rosales y muy especialmente, el Dr. Manuel Pérez Jiménez, que me ayudó igualmente durante los años de su elaboración. Dicha Tesis se fraguó en una Memoria de Licenciatura que se presentó ante un tribunal compuesto por los profesores Dr. Manuel Pérez, Dra. Julia Barella y Dra. Cristina Santolaria, a la que también quiero agradecer muy especialmente su interés y su ayuda.

Para su redacción conté con la colaboración inestimable de algunos de los autores estudiados; muy especialmente, de D. Antonio Buero Vallejo y D. Alfonso Sastre, quienes me facilitaron cuanta información les solicité, además de enviarme sus comentarios sobre mi Memoria de Licenciatura, que confirmaban y matizaban las conclusiones allí expuestas. También a quienes tuvieron la gentileza de responder al cuestionario que les envié con motivo de esta investigación: D. José Luis Alonso de Santos, D. Fernando Arrabal, D. Jesús Campos, D. José Martín Recuerda, D. Domingo Miras, D. Luis Riaza, D. José María Rodríguez Méndez D. Salvador Távora y D. Alfonso Vallejo; algunas de cuyas valiosas aportaciones se recogen en sus capítulos correspondientes.

Agradezco también a mis compañeros del Centro de Documentación Teatral su interés, sus consejos y sus palabras de ánimo, especialmente al Dr. Julio Huélamo y Dª. Lola Puebla, así como a Dª. Ana Isabel Martínez, Dª. Lurdes Rodríguez, que me facilitaran respectivamente el acceso a los libros y revistas del CDT y a valiosos documentos del Archivo General de la Guerra Civil Española, y a Dª. Margarita Fernández.

Quiero agradecer igualmente al Dr. Amancio Labandeira el haber creído en mi trabajo y haber facilitado que saliera a la luz en esta colección. También quiero dar las gracias a quienes a lo largo de estos años se han interesado por mi trabajo, especialmente a D. José Monleón y los Dres. D. Mariano de Paco, Dª. Virtudes Serrano y Dª Mar Rebollo.

Por último, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a quienes han estado a mi lado durante estos años y de una forma u otra, han hecho posible este trabajo, especialmente a mis padres, a mi hermano y a Jesús.

A todos ellos, mi agradecimiento.

INTRODUCCIÓN

Las máscaras, un vil hombre, representador de farsas, llamado Eschilio*, las inventó para representar cosas sucias y deshonestas y de viles personas, instigado del diablo como principal autor.*

P. Diego Pérez de Valdivia, *Tratado de las máscaras* (1583)

Dime: ¿No hay también muchos hombres grandes, literatos, sabios, que alaban y aprueban el teatro? No, lector mío, no encontrarás un sabio, un juicioso, un escritor de crédito, que no repruebe las comedias, como escuela de corrupción y sentina de maldades.

Pantoja o Resolución histórica teológica de un caso práctico de moral sobre comedias (1789).

La capacidad del arte escénico para incidir en la vida pública lo ha situado en el punto de mira de gobernantes de toda índole a lo largo de sus veinticinco siglos de historia[1]. En nuestro país, el teatro sufrió la censura de la Inquisición hasta el final del reinado de Fernando VII —con el reinado de José Bonaparte y la Constitución de Cádiz como únicos paréntesis—, y desde entonces alternó períodos de liberalización y control hasta el estallido de la guerra civil en 1936. Durante la dictadura de Franco, la represión tanto en el teatro como en el resto de los medios de comunicación alcanzaría niveles insospechados.

Durante los cuarenta años en que estuvo en vigor, la censura afectó a todas las facetas de la comunicación teatral: afectó, por supuesto, a la recepción, haciendo que el espectador accediera a unas obras en muchas ocasiones mutiladas o con elementos de puesta en escena impuestos por ella, además de condicionar la mirada de unos

[1] En lo que a España se refiere, véase el trabajo fundamental de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904), cuyo extenso y clarificador subtítulo aclara: "Contiene la noticia, extracto o copia de los escritos, así impresos como inéditos, en pro y en contra de las representaciones; dictámenes de jurisconsultos, moralistas y teólogos; consultas del Consejo de Castilla; exposiciones de las villas y ciudades pidiendo la abolición o reposición de los espectáculos teatrales y un apéndice comprensivo de las principales disposiciones legislativas referentes al teatro".

espectadores que hubieron de aprender a buscar dobles sentidos y elementos simbólicos donde no siempre los había; afectó igualmente a las formas de producción y a los canales de distribución, limitando la representación de ciertas obras a la modalidad de teatro de cámara, autorizando únicamente su representación en ciertas ciudades o incluso en ciertos festivales, o propiciando el que los empresarios optaran por unas formas teatrales y no por otras que podían resultarles más problemáticas; también afectó al propio lenguaje escénico desde sus mecanismos de creación, y no sólo en el sentido de la "autocensura consciente" que hubieron de practicar los autores que pretendían que sus obras fueran presenciadas por aquella sociedad que las había generado, pues al negar a los dramaturgos el acceso a buena parte de la dramaturgia occidental y de nuestra tradición anterior a la guerra civil, perturbó la continuación de la tradición dramática y creó un desfase cronológico que sólo empezaría a paliarse a partir de los años sesenta.

La trayectoria profesional de los autores se vio afectada de forma decisiva, pero también la de otros profesionales de la escena, ya que, junto a los textos dramáticos, la censura impuso condiciones que afectaron al vestuario, la música, la escenografía, la utilería, los gestos y movimientos de los intérpretes… en definitiva, a la totalidad de los signos escénicos. Por ello, su estudio no sólo se enmarca en el ámbito de los estudios literarios, sino también en el del análisis de los espectáculos teatrales. El papel de la censura en el teatro español ha sido destacado, entre otros, por José Monleón, quien señala que "Es innegable su repercusión sobre la vida cultural española y, por tanto, también sobre nuestra vida teatral"[2]; así como por Luciano García Lorenzo, quien situaba a la censura como uno de los principales aspectos a estudiar del teatro español de posguerra

> Aunque en buena lógica deberíamos después de los autores mencionar la situación e importancia de los protagonistas personales del hecho teatral —director, actor, etc.—, estimamos necesario dedicar nuestra atención de una manera inmediata a la censura, ya que su función —según los propios dramaturgos— ha sido y es de una trascendencia vital para el desarrollo del teatro contemporáneo español […][3].

A pesar de su trascendencia, es escaso —y, en ocasiones, incierto— el conocimiento que hoy tenemos de la censura teatral. Su imagen nos ha llegado condicionada por la perspectiva —las más de las veces, interesada— de quienes la ejercieron y quienes la padecieron. Desde las posiciones más próximas al franquismo, se ha llegado a afirmar que no afectó a las obras realmente importantes, e incluso que habría sido un mero pretexto por parte de ciertos autores para camuflar su ausencia de estrenos. Desde un sector del antifranquismo se sobredimensionó su actuación,

---

[2] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 35. Refiriéndose a los primeros años de la dictadura, Monleón añade: "El mundo anda lleno de obras teatrales que no llegarán hasta nosotros, o llegarán veinte años después, quizá para que a la salida del estreno un ex censor o un petimetre aseguren que se trata de *obras superadas*". (Monleón, 1971, pág. 63).

[3] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 17.

dando por ciertas prohibiciones que tal vez no existieron, sobrevalorando el arte prohibido y depreciando aquellas obras que lograron salir a la luz[4]. Y entre estos dos extremos, una tercera opción, más ponderada, aun sin negar el perjuicio ocasionado por la censura a la creación teatral, defendía la existencia de un teatro socialmente comprometido y artísticamente válido, al tiempo que *posible*.

El oscurantismo con que actuaba la censura impidió acceder a sus archivos mientras esta existió, por lo durante mucho tiempo su actuación no pudo ser valorada con objetividad, ni en lo que se refiere a la cantidad ni a la calidad de las obras prohibidas. De hecho, transcurrido un cuarto de siglo desde su desaparición legal en 1978, esta aún continúa siendo una asignatura pendiente en el estudio del teatro español contemporáneo. Aunque aparece mencionada en cuantos ensayos se han escrito sobre él y su importancia ha sido destacada por sus principales estudiosos, apenas existen trabajos basados en la fuente más completa y fiable a la que puede acceder el investigador: los expedientes conservados en el Archivo General de la Administración Civil del Estado[5]. Dichos expedientes constituyen una valiosa fuente de datos objetivos, pero también de información sobre los criterios de los censores, los motivos de los dictámenes o los temas más perseguidos; en definitiva, sobre la mentalidad de quienes durante cuatro décadas fueron responsables en buena medida del devenir de nuestro teatro. Ha sido esta la materia prima de la que ha partido este estudio, centrado en los expedientes de una serie de destacados dramaturgos que escribieron durante la dictadura desde posiciones críticas hacia el régimen franquista[6].

---

[4] En buena medida, la oposición antifranquista tendió a exaltar la figura del autor perseguido, por lo que el valor artístico de la obra de un dramaturgo parecía estrechamente vinculado al número de prohibiciones sufridas; fenómeno al que contribuyó el debate sobre el *posibilismo* teatral, a partir del cual un grupo de autores, siguiendo la postura de Alfonso Sastre, identificaría obras prohibidas con obras dotadas de mayor grado de audacia formal y temática. Años más tarde, esta postura se reforzaría con la publicación del polémico libro de George Wellwarth *Spanish underground drama Spanish underground drama* (1972), en el que el estudioso norteamericano englobaba bajo el título de "teatro español underground" a un heterogéneo grupo de autores a los que valoraba en gran medida y cuya característica común era precisamente el hecho de haber sido prohibidos.

[5] Los expedientes de censura teatral se encuentran archivados en la Sección de Cultura (IDD 44) de este Archivo, sito en Alcalá de Henares.

[6] A pesar de la escasez de estudios, poco a poco vamos disponiendo de trabajos puntuales sobre ciertos autores y obras. Referidos a los autores del realismo social, véanse los trabajos de P. O'Connor, sobre Buero Vallejo (1969); A. Fernández Insuela sobre Lauro Olmo (1983, 1997 y 1998); así como mis artículos sobre Lauro Olmo (1995 y 2004), Buero Vallejo (1999) y Ricardo López Aranda (1998-2001). Con anterioridad, Bryan (1982) y Cramsie (1985) habían dedicado sendos estudios a la censura en la obra de Sastre, Muñiz y Ruibal, si bien habían partido de fuentes distintas a los documentos del AGA. En cuanto a la comedia burguesa y el teatro de humor, véanse los trabajos de García Ruiz sobre *Los pájaros ciegos* de Ruiz Iriarte (1996 y 1997), así como los de Sotomayor sobre Carlos Arniches (2001); Jurado Latorre sobre Muñoz Seca (1998-2001); o mi artículo sobre las obras prohibidas de Jardiel Poncela (2001).

A un nivel más general, la censura teatral ha sido tratada en varios manuales sobre el teatro del período, entre ellos, los de García Lorenzo (1981); Ruiz Ramón (1986), Oliva (1989) y García Ruiz (1999). Dichos estudios vienen a sumarse a otros de carácter general sobre la censura en los distintos géneros literarios y en diversos medios de comunicación, algunos de los cuales dedican unas páginas al arte escénico. (Abellán, 1980; Beneyto,

La necesidad de estudiar la censura para comprender el teatro español de la dictadura franquista es justificable desde perspectivas metodológicas muy diversas. Gracias a los estudios realizados desde la Estética de la recepción sabemos que el receptor es parte activa en la construcción de la obra de arte, en tanto que completa su significado[7], lo que ha dado lugar a que se hable de este como "co-productor del espectáculo" o "productor de sentido"[8]. Si esto es aplicable a cualquier creación artística, independientemente del contexto en que se creó, en el caso de obras sometidas a la lectura inevitable de unos primeros receptores como los miembros de la Junta de Censura —al tiempo que "autores", en tanto que podían alterar los textos y el montaje escénico—, podemos afirmar que su estudio resulta indisociable del de las propias obras, independientemente del dictamen que recibieran. De hecho, tenerla en cuenta ayuda a entender aspectos como la elección de los temas, el lenguaje empleado o su estructura.

Ya desde los inicios de la pasada centuria, las corrientes sociológicas de origen marxista habían planteado la necesidad de tener en cuenta el contexto político y social a la hora de abordar el estudio de las creaciones artísticas. El teatro, al dirigirse a un receptor colectivo, posee "una singular capacidad de clarificación de los momentos históricos en que se genera", tal como afirman Á. Berenguer y M. Pérez, lo que, según estos autores, "contribuye a incrementar notablemente las implicaciones sociológicas de los procedimientos analíticos adoptados"[9]. El estudio del teatro español del franquismo está ligado, pues, al de la sociedad a la que se dirigía y a la que expresaba. Acorde con esta línea de investigación, se ha intentado aunar aspectos sociológicos y artísticos. Partiendo del concepto de "mediación" ("cruce de fuerzas, de estímulos y de influencias que recibe un autor y que constituyen el contexto preciso en el que debe ser enmarcada su creación"), se ha tenido en cuenta el contexto histórico de estos cuarenta años ("mediación histórica"), la relación de los autores con el colectivo al que expresan ("mediación psicosocial")

1977; Neuschäfer, 1994). Sin embargo, hasta el momento no contamos con monografías dedicadas específicamente al teatro como las que se han realizado sobre la censura en el cine (Gubern y Font, 1975; Gubern, 1981; Alsina Thevenet, 1977; González Ballesteros, 1981; Añover Díaz, 1992); los libros (Cisquella, Erviti y Sorolla, 1977), y, sobre todo, la prensa (M. Fernández Areal, 1971a, 1971b, 1973 y 1979; Terrón Montero, 1981; Sinova, 1989b; Oskam, 1991; Alcaraz Ramos, 1991/92; Barrera, 1995; Sevillano Calero, 1998, y Borderia Ortiz, 2000). Acerca de la radio y la televisión, véase: Castello Rovira (1977); García Jiménez (1980) y Aguilera Moyano (1989). Además, se han realizado estudios sobre la censura en otras áreas de la comunicación, como el de Bianciotto (1997), sobre el rock.

Generalmente, los estudios sobre la censura han sido abordados desde el ámbito de la historiografía, la sociología o los estudios jurídicos (así sucede sobre todo con la censura de prensa), aunque también contamos con algún estudio de carácter filológico sobre los recursos estilísticos generados como consecuencia de la censura (Sánchez Reboredo, 1988), y algún estudio de tipo descriptivo enmarcado en la historia de la literatura (Torrealdai, 1998).

[7] B. Zimmermann, "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción", en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, págs. 39-58.

[8] Ubersfeld, 1997, págs. 306 y 315.

[9] Berenguer y Pérez, 1998, pág. 15.

y la tradición artística en la que se inscribe su obra, unida a la visión del mundo allí expresada ("mediación estética"[10]).

* * *

A la hora de seleccionar a los dramaturgos aquí incluidos, hemos procurado, en primer lugar, estudiar a autores relevantes que escribieron durante la dictadura desde posiciones críticas hacia el régimen franquista; desde esta perspectiva, es evidente que, aunque todos ellos cumplen este requisito, faltan aquí otros importantes dramaturgos, y ello se debe a que también se ha procurado que fueran representativos de distintos períodos cronológicos y de distintas posiciones políticas y artísticas: entre los seleccionados, hay autores que escriben condicionados por la censura, o desde la libertad que produce el convencimiento de que su teatro no se estrenaría en España, con toda una gama de posiciones ante el sistema, ante la censura y ante el proceso de creación artística. Sus estéticas van desde el realismo social hasta distintas corrientes del teatro de vanguardia, están representadas las tendencias de Reforma y Ruptura[11], así como los principales grupos generacionales: las llamadas "generación

[10] Acerca del concepto de "mediación histórica", Á. Berenguer señala que "la consideración de los grupos que conforman el conglomerado social de un período histórico y la descripción de sus respectivas 'visiones del mundo' constituyen elementos fundamentales para la comprensión de la creación teatral generada en dicho período". La mediación psicosocial "da cuenta de la relación entre el 'yo' creador y el 'entorno' en que se desarrolla, constituyendo estos dos elementos otros tantos polos de una tensión que afecta a las creaciones dramáticas, las cuales se desarrollan desde diferentes grados de aproximación a uno u otro". Finalmente, la mediación estética está constituida por "el conjunto de lenguajes o sistemas expresivos puestos a disposición del dramaturgo por la tradición teatral y por las transformaciones más o menos radicales que sobre ella han practicado los autores precedentes y coetáneos". (Berenguer, 1999, págs. 13-14).

[11] En la Tendencia de Reforma se encontrarían A. Buero Vallejo, A. Sastre, J. Martín Recuerda, L. Olmo y J. M. Rodríguez Méndez, y ya en la Transición, período en que esta se constituye en subtendencia dentro de la Tendencia Renovadora, J. L. Alonso de Santos, J. Sanchis Sinisterra, J. Campos García y F. Cabal; en la llamada subtendencia Radical, dentro de la nomenclatura propuesta por Berenguer y Pérez, se incluiría D. Miras, además de las últimas obras de J. Martín Recuerda y A. Sastre. La tendencia de Ruptura estaría representada en este trabajo por F. Arrabal, L. Riaza, M. Romero Esteo, F. Nieva, A. Vallejo, A. Boadella y S. Távora. (Berenguer y Pérez, 1998).

Según Berenguer, varios autores conformarán una tendencia "cuando sus respectivas obras creadoras muestren una relación de interdependencia entre sus lenguajes teatrales o estilos escénicos" (Berenguer, 1999, pág. 16). Estos creadores comparten una "visión del mundo" ante los estímulos ofrecidos por la circunstancia histórica, que materializan en su obra mediante unos determinados cauces formales íntimamente ligados a dicha visión del mundo. En la sociedad española del franquismo se pueden distinguir, según este autor, tres mentalidades o tendencias (Identificación, Reforma y Ruptura), las cuales, en tanto que proyectos de la colectividad, se corresponden con tres tipos de conciencia individual (integración, oposición y exilio). De forma harto esquemática, la dramaturgia de la "Tendencia de Identificación" materializa la visión del mundo de los partidarios del régimen y se expresa fundamentalmente a través del drama histórico en verso, el teatro de humor, el drama ideológico y la comedia burguesa de evasión. Los dramaturgos reformistas se valen sobre todo del realismo social y de la alegoría para materializar su crítica al sistema franquista. Por último, la Tendencia de Ruptura transpone una actitud de absoluta disociación con el sistema franquista; postura que, en el plano estético, se manifiesta mediante la incorporación de fórmulas ligadas a diversas corrientes experimentales del teatro occidental. Este esquema aparece expuesto por M. Pérez (1999b, págs. 18-21).

realista", "generación simbolista" o del "Nuevo Teatro", y "generación de la Transición" o "de los ochenta". Hay un importante grupo de autores que no está representado, el correspondiente al exilio republicano de 1939; ello se ha debido tanto a razones de espacio como a que creemos que el tema merece ser tratado en un estudio aparte. En cualquier caso, se ha tratado de realizar un muestreo que fuera amplio y significativo, ante la imposibilidad de abarcar la totalidad del teatro crítico escrito durante estas cuatro décadas.

En cuanto a las obras estudiadas, se han incluido todas las obras originales que constan como presentadas a censura de cada autor, con el fin de reconstruir con el mayor detalle posible la historia particular de cada uno de ellos con la censura, y comprobar si variaba la actitud de los censores ante su obra en función de su trayectoria anterior. Por razones de espacio no se han incluido sus adaptaciones de obras extranjeras, aunque haremos referencia a ellas para indicar si influyó el hecho de que el adaptador fuese un determinado dramaturgo a la hora de autorizarla.

Son miles las obras que pasaron por la censura, y el estudio de todas ellas no es tarea que se pueda abarcar de forma individual, sino que tendrá que ser necesariamente un trabajo de equipo. Este material se presenta como un rico venero para la investigación del teatro durante el franquismo, pues la práctica totalidad de proyectos de puesta en escena del período pasaron por manos de los censores. Su interés rebasa con mucho el estudio de la propia censura, ya que contiene información sobre la composición de las compañías que presentaban los proyectos, las giras que estas seguían, etc., además de los libretos de las obras dramáticas, en ocasiones inéditos e inencontrables por otras vías.

* * *

Puesto que este trabajo se centra en autores contrarios al régimen de Franco, el período temporal en el que se inicia el estudio de sus respectivos expedientes arranca desde el final de la II Guerra Mundial, etapa en que por primera vez aparece un teatro de oposición en el interior del país, y se prolonga hasta la desaparición de la censura en la Transición. No obstante, para conocer los precedentes de la censura en estos años, nos remontaremos hasta su implantación durante la guerra civil y su institucionalización durante ésta y el período autárquico. Los capítulos se han ordenado en función de los períodos de la dictadura, con el fin de seguir la evolución del funcionamiento de la censura y del propio teatro español en relación con los

---

Los orígenes de esta metodología se remontan a la Tesis Doctoral de A. Berenguer *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal* (1977), y puede seguirse a través de distintos trabajos: Berenguer, 1979, 1988b, 1991a (especialmente págs. 79-89), 1991b, 1991c. Recientemente esta metodología está siendo sometida a revisión por su autor, y pueden verse los primeros frutos de su nueva propuesta en: "Introducción" a Fernando Arrabal, *Baal Babilonia*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2005; así como en "Motivos y estrategias: introducción a una teoría del teatro contemporáneo", ponencia presentada en el *XV Seminario Internacional Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, dirigido por J. Romera Castillo (Madrid, UNED, del 27 al 29 de junio de 2005). (Actas en prensa).

cambios sociales, políticos y económicos del país. De acuerdo con la pauta metodológica ya señalada, en cada uno de ellos, atenderemos a los diferentes tipos de mediaciones.

A la hora de establecer los períodos de la dictadura, hemos partido del esquema establecido por Ángel Berenguer, quien distingue cuatro grandes etapas: 1) Autarquía (1939-1950); 2) Adaptación (1945-1962); 3) Desarrollo (1959-1973), y 4) Decadencia (1966-1975); a las que se suma la Transición (1975-1982), a la que haremos referencia debido a que la censura no desaparece hasta 1978. Dicha periodización, que obedece a criterios tanto de tipo económico como político y cultural, resulta especialmente útil, como veremos, a la hora de estudiar la evolución del teatro y de la propia censura[12].

En el capítulo dedicado a la implantación de la censura franquista se realiza un recorrido por las leyes y decretos que establecieron su base jurídica durante la guerra civil y los primeros años de la dictadura, con referencias concretas a la censura teatral y al intento de crear un teatro al servicio del nuevo régimen. Recién iniciada la dictadura, aún no se puede hablar, al menos en los escenarios, de un teatro crítico, aunque, como veremos, se prohíben obras de los propios dramaturgos que habían apoyado la sublevación y se intenta subordinar el teatro a los intereses del régimen convirtiéndolo en una herramienta de propaganda política, dentro del proyecto totalitario iniciado durante la contienda.

Es a partir del período de adaptación (1945-1958) cuando se presentan a censura las primeras obras escritas desde una mentalidad adversa al régimen de Franco, que suponen el inicio del realismo social. Veremos la reacción de los censores ante estas primeras obras que cuestionan el sistema de valores impuesto por la dictadura y las estrategias de los creadores para salvar la barrera censorial, aunque antes de pasar al estudio de los autores y sus obras censuradas, haremos referencia a los cambios que afectan al funcionamiento de la censura en este período; esquema que se repite en el resto de los capítulos que siguen.

Durante el período de desarrollo (1959-1968), la necesidad de establecer vínculos económicos con las democracias occidentales hará que el régimen intente suavizar la

[12] Esta periodización aparece expuesta en: Pérez, 1999, págs. 18-21. Dicho esquema coincide a grandes rasgos con los propuestos por algunos historiadores del franquismo, como Moradiellos (2000), quien distingue cinco grandes períodos: 1) período de hegemonía del nacional-sindicalismo (1939-1945); 2) etapa de predominio del nacional-catolicismo (1945-1959); 3) fase autoritaria del desarrollismo tecnocrático (1959-1969); 4) el tardo-franquismo (1969-1975), y 5) la transición. Otras periodizaciones se asemejan en algunos aspectos, como la de Payne (1987), quien distingue tres etapas: 1) La fase semifascista, potencialmente imperialista (1936-1945); 2) la década del corporativismo nacional católico (1945-1957), y 3) la fase desarrollista de la llamada tecnocracia y una especie de autoritarismo burocrático (1957/59-final). Esta a su vez coincide básicamente con la propuesta por Manuel Ramírez Jiménez (1978), quien denominaba a tales períodos "Régimen totalitario", "dictadura empírico-conservadora" y "franquismo tecno-pragmático". Por su parte, Tuñón de Lara (1982) señala un antes y un después de 1959, año en que comienza a producirse "el paso de un totalitarismo de derechas, que podemos identificar como fascismo, a un autoritarismo tecnocrático que caracteriza el último período del franquismo". Desde otra perspectiva, Elías Díaz (1983) señala dos grandes etapas, antes y después del fin del aislamiento internacional hacia 1950-51, a las que denomina "totalitarismo católico" y "autoritarismo tecnocrático".

imagen de la censura. En el ámbito de la censura teatral, se llevan a cabo una serie de reformas burocráticas y legales de cierta importancia. El realismo social cobra vigor en la creación teatral del período, lo que da lugar a un mayor número de obras críticas presentadas a censura, además de presentarse por vez primera algunos textos de los autores del exilio. Se autorizan ahora algunas obras antes prohibidas, si bien los expedientes y otros documentos internos muestran una realidad mucho más próxima a la de etapas anteriores que la que se quiso mostrar desde las esferas oficiales.

Las obras críticas sometidas a censura cada vez son más durante el período de decadencia del régimen (1969-1975): a los dramaturgos del realismo social y del exilio se sumarán las de los llamados "simbolistas" o "nuevos autores". La vitalidad del teatro español durante este período, que aún aumentará durante la transición, es muestra de los importantes cambios operados en la sociedad española, a pesar del régimen franquista. No obstante, la censura acabará convirtiendo en un teatro elitista y minoritario lo que en su origen fue un intento de llevar el teatro a los sectores sociales más desfavorecidos, e igualmente, la experimentación formal y el intento de dar a conocer ciertos lenguajes de vanguardia se encontrará con absurdos condicionantes que desvirtuarán los textos y afectarán igualmente a su puesta en escena.

Finalmente, nos referiremos a los primeros años de la transición política (1975-1978), donde haremos referencia a las distintas posturas generadas en la sociedad y en el teatro español en torno a la desaparición de la censura, y a la decepcionante situación que la nueva política teatral deparó a los dramaturgos una vez finalizada la dictadura, además de las obras censuradas en estos años.

En cada período se ha procurado tener en cuenta tanto la imagen que se intentó propagar desde las esferas oficiales como la intrahistoria de la censura que nos muestran los informes realizados día a día por los censores y el resto de documentación contenida en los expedientes, así como los testimonios de los dramaturgos que hubieron de sufrir en primera persona la actuación de la censura.

CAPÍTULO PRIMERO

ORÍGENES DE LA CENSURA FRANQUISTA

I. LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

1. IMPLANTACIÓN DE LA CENSURA

> *Corrosivos de la autoridad son la indisciplina y el sovietismo. La primera podrá curarse con la selección de jerarquías y las debidas sanciones. Para el segundo no puede haber en España sino guerra hasta el exterminio de ideas y de procedimientos.*
>
> Cardenal Gomá [1]

> *No hay, pues, tiranía comparable, en toda la historia de las instituciones políticas, a la tiranía ejercida sobre las mentes a través de estos medios de comunicación en masa, puesto que con ellos no se presiona ya físicamente a los hombres para violentar y doblegar su conciencia, sino que se la capta y corroe hasta destruir su autonomía.*
>
> Francisco Ayala[2].

Desde el comienzo de la guerra civil, ambos bandos utilizaron los medios de comunicación a su alcance (radio, octavillas, canciones, cine, teatro "de urgencia", etc.) como armas al servicio de la guerra[3]. Tal como señala la historiadora Gema

[1] Carta Pastoral "Sobre el sentido cristiano-español de la guerra" (enero de 1937). Citada por Moradiellos, 2000, pág. 43.

[2] *Derechos de la persona individual para una sociedad de masas*, Buenos Aires, Perrot, 1955, págs. 161-162.

[3] También en el bando republicano existe la censura teatral: en agosto de 1937 se formó un Consejo Central del Teatro, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, presidido por Josep Renau, con Antonio Machado y María Teresa León como vicepresidentes, con el cometido de orientar las actividades teatrales, formar elencos y crear escuelas de teatro. Este Consejo también es censor de los espectáculos "en su aspecto artístico-cultural,

Iglesias, ambos eran conscientes de la importancia trascendental de la propaganda —aprendida durante la I Guerra Mundial—, tanto para lograr la cohesión ideológica interior como para conseguir el apoyo de las potencias extranjeras[4], lo que daría lugar a una auténtica *batalla de la opinión pública*[5]. Ciñéndose al sistema informativo franquista, esta autora señala que durante la guerra este actuó como una auténtica extensión del cuerpo militar, sentando así las bases de un modelo totalitario de control de la información. A semejanza de otros regímenes fascistas, los sublevados perseguían el adoctrinamiento político de las masas, por lo que desde el principio dieron prioridad a los medios de mayor difusión: la prensa escrita, el cine y la radio[6]; el teatro, aunque fue instrumentalizado desde el inicio de la contienda, hubo de esperar hasta el final de la guerra para su regulación.

Diez días después de iniciarse la sublevación se implanta la censura militar en todas las publicaciones impresas; apenas una semana más tarde, se constituye el Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional, convertido poco después en Oficina de Prensa y Propaganda (encargada de recuperar todo el material gráfico disperso y de vigilar todas las noticias que se difundieran), y a partir de octubre, tras la designación del general Franco como Jefe del gobierno del Estado, se transfieren sus competencias a la recién creada Sección de Prensa y Propaganda[7], dirigida por José

---

velando también por que el contenido de los espectáculos teatrales no sea contrario a la línea de la República y del Frente Popular". (Citado por Oliva, 1989, pág. 15). Acerca de los servicios de Prensa y Propaganda en el bando republicano, véase: Gema Iglesias Rodríguez, *La propaganda política durante la Guerra Civil Española: la España Republicana* (Universidad Complutense de Madrid, 1992; tesis doctoral); así como Miguel Ángel Gamonal Torres, *Imagen, propaganda y cultura en la zona republicana en la Guerra Civil*, Granada, Universidad de Granada, 1985. Para una visión general de la propaganda durante la guerra civil, véase Pizarroso Quintero, 1990; así como Núñez Díaz-Balart, 1989, págs. 178-188. Vid. igualmente Delgado Gómez-Escalonilla (1992, especialmente el cap. II). Respecto al bando sublevado, véase Sevillano Calero, 1998, págs. 52-70.

[4] Ob. cit., pág. 72.

[5] Delgado Gómez-Escalonilla, 1992, pág. 71.

[6] Pronto surgieron los primeros periódicos falangistas (*Arriba España*, *Fe*, *Amanecer*, *Nueva España*, etc.), se crearon diarios o semanarios en casi todas las provincias de la zona nacionalista y en otras se incautó el órgano local más importante para convertirlo en el portavoz falangista de la provincia. En total, entre 1936 y 1943 se creó una red de 45 diarios, numerosas emisoras, y muchas publicaciones especializadas. (Vid. Sevillano Calero, 1998; Iglesias, 1997; Abellán, 1980; Payne, 1965; Ellwood, 1984. Sobre la radio nacionalista, véase Jesús García Jiménez, 1980, y acerca del teatro radiofónico del bando nacionalista durante la contienda, véase Barea, 2001).

[7] Bando de 28 de julio de 1936 de la Junta de Defensa Nacional, por el cual se extendía el estado de guerra a todo el territorio español (BOE, 30-VII-1936); Orden del 5 de agosto (BOE, 9-VIII-1936; citada por Sevillano Calero, 1998, pág. 53); Orden de 24 de agosto de 1936 (BOE, 25-VIII-1936), y Orden de 24 de agosto de 1936. (BOE, 25-VIII-1936), respectivamente. (Véase Delgado Gómez-Escalonilla, 1992, pág. 75; Sevillano Calero, 1998, págs. 53-54; González Calleja, 1990, págs. 495-517).

Esta proliferación de nombres e instituciones es común, según M. A. Ruiz Carnicer, en las burocracias del fascismo en su período inicial, y viene a ocultar una cadena muy clara y sencilla de poder, al tiempo que sirve "para alojar políticamente a los cercanos mediante cargos" y "para oscurecer las responsabilidades individuales". (Gracia García y Ruiz Carnicer, 2001, págs. 72-73).

Millán Astray, si bien la dirección en la sombra, al parecer, la ejercería su colaborador Ernesto Giménez Caballero[8].

Unos días antes de finalizar el año 36, la censura se extendió a todo tipo de material impreso, declarándose ilícitos "la producción, el comercio y la circulación de libros, periódicos, folletos y de toda clase de impresos y grabados pornográficos, de literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolvente"[9]. Paralelamente, una Comisión de Cultura y Enseñanza presidida por José María Pemán se encargaría de desmantelar el sistema de enseñanza republicano "depurando" al personal docente, así como de perfilar y divulgar los contenidos de la propaganda cultural franquista[10]. La legislación posterior insistiría en esta labor censora: en enero de 1937 se crea la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda[11], encargada de crear una normativa para la censura y de dirigir la actividad propagandística en cine, radio, periódicos, folletos y conferencias; a finales de mayo, esta Delegación, articulada mediante un complicado mecanismo de delegaciones provinciales y locales, centralizaba toda la censura de prensa e imprenta, e incluso la censura previa de películas[12]. El propósito de este control, se dice, no es otro que el de "reestablecer el imperio de la verdad" y liberar a la sociedad del "envenenamiento moral" al que habían conducido ciertas campañas "perniciosas":

> La gran influencia que en la vida de los pueblos tiene el empleo de la propaganda, en sus variadas manifestaciones, y el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación, causado por las perniciosas campañas difusoras de doctrinas disolventes, llevadas a cabo en los últimos años, y la más grave y dañosa que realizan en el extranjero agentes rusos al servicio de la revolución comunista, aconsejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando, al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción Nacional que el Nuevo Estado ha emprendido[13].

---

[8] Las célebres sentencias de Millán Astray, como "¡Muera la inteligencia!", pronunciada en octubre de 1939 ante Miguel de Unamuno, entonces rector de la Universidad de Salamanca, o como "¡Plomo maldito, cuántos crímenes se cometen en tu nombre!", lanzada ante las linotipias de la imprenta de la cárcel de Alcalá de Henares, reflejan el talante que animaría el sistema informativo franquista en sus comienzos. (Gómez Mompart y Tresserras, 1989, págs. 171-172).

[9] Orden de 23 de diciembre de la Presidencia de la Junta Técnica del Estado (BOE, 24-XII-1936). (Citada por Sevillano Calero, 1998, pág. 54). Las normas depuradoras se completaron mediante una Orden que imponía la retirada de las bibliotecas públicas y los centros de cultura de todo material impreso que contuviera "ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas marxistas y todo cuanto signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Cruzada Nacional". (Orden de 16 de septiembre de 1937 de la Presidencia de la Junta Técnica del Estado; BOE, 17-IX-1937. Apud. Sevillano Calero, ob. cit., pág. 55).

[10] L. Delgado Gómez-Escalonilla, ob. cit., pág. 80.

[11] Decreto de 14 de enero de 1937 de la Junta Técnica (BOE, 17-I-1937).

[12] Orden de 29 de mayo de 1937 de la Secretaría General de la Jefatura del Estado (BOE, 3-VI-1937); Orden Circular de 19 de octubre de 1937 (BOE, 25-X-1937), y Orden Circular de 10 de diciembre (BOE, 12-XII-1937. (Vid. Sevillano Calero, ob. cit., pág. 55).

[13] Preámbulo del Decreto de 14 de enero de 1937. Cita de Sevillano Calero, 1998, pág. 54.

A raíz de la fusión de falangistas y carlistas en abril de 1937, y acorde con la progresiva fascistización del bando sublevado, la censura adquiriría un talante cada vez más totalitario. Buena muestra de ello es el anteproyecto de estatuto de prensa redactado en enero de 1938, cuyo preámbulo se refiere a la prensa anterior a la sublevación como "encastillada en aquella necia ufanía de la 'libertad de pensamiento'" y define su nuevo papel en la sociedad: "Toda la Prensa Española se constituye en un organismo al servicio augusto de la Patria, como vehículo propulsor de su engrandecimiento imperial por la exaltación diaria de las virtudes ejemplares de la España Tradicional y Eterna"[14]. La política informativa liderada por el llamado "Cura Azul", Fermín Yzurdiaga, llegó a provocar el temor de un sector de la Iglesia hacia la posible creación de un estado totalitario laicista semejante a la Italia fascista, y dio lugar a disputas internas en el bando sublevado[15].

Cuando, en enero de 1938, Franco sustituyó a la Junta Técnica por el que sería el primer gobierno del régimen, consolidó el protagonismo de los falangistas en la censura y la propaganda estatal situando a Serrano Suñer al frente del Ministerio del Interior, del que dependía el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda. A partir de febrero, Serrano pasaría también a dirigir la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS; quedando así unidas en una sola persona las jefaturas de prensa estatal y la de Falange. Durante estos primeros años se produjo una intensa reorganización de la censura que prácticamente culminó el proceso de concentración del control informativo en manos del Estado. El ministro de Interior situó a tres antiguos falangistas en los cargos más importantes de Prensa y Propaganda: Dionisio Ridruejo, a quien nombró jefe del Servicio Nacional de Propaganda; José Antonio Giménez-Arnau, que ocupó la Jefatura del Servicio Nacional de Prensa de la FET, y Antonio Tovar, que fue nombrado jefe de la Radio Nacional. Jesús Timoteo Álvarez aclara cuál era el modelo en el que se inspiraban los falangistas:

> Tanto Serrano Suñer como Giménez Arnau, como Ridruejo como Tovar, responsables directos del organigrama y de la doctrina en que tal organigrama se fundamenta, eran, en su momento, rendidos admiradores de Mussolini y Goebbles. Ellos redactaron y establecieron las bases de la política informativa franquista, en sus perspectivas formales y teóricas[16].

---

[14] Dicho anteproyecto se encuentra reproducido íntegramente en Andrés-Gallego, 1997, págs. 263-273.

[15] Fermín Yzurdiaga (1903-1981) estuvo al frente de la Delegación de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS desde mayo de 1937 hasta febrero de 1938. Fundó el primer periódico falangista, *Arriba España*, en agosto de 1936, y *Jerarquía. La revista negra de la Falange*. Fue consejero nacional del Partido Unificado y procurador en Cortes. Ardiente orador y predicador, poeta y ensayista, se consideraba a sí mismo discípulo intelectual de Eugenio d'Ors. En su equipo trabajaban buena parte de los intelectuales del partido. (Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 351). Aún en 1960, intervendría en la elaboración del primer Borrador de Anteproyecto de Ley de Bases de Información. (Véase Andrés-Gallego, 1997, especialmente las págs. 41-44).

[16] Álvarez, 1989, pág. 222.

La intervención estatal en el control de los medios de comunicación tuvo su máxima expresión en la Ley de Prensa de 1938[17]. Aunque inspirada en gran medida en la Ley promulgada en 1925 en la Italia fascista y semejante a la legislación diseñada por Goebbels (de hecho, tanto Alemania como Italia ayudaron a los sublevados a organizar su sistema de propaganda[18]), esta Ley también tenía sus orígenes ideológicos en los postulados tradicionales del conservadurismo español, ya que, tal como señala J. T. Álvarez, se trataba de adaptar una política informativa totalitaria a la situación española[19]. Aunque en su texto se insiste en que era una ley "provisional", justificada por "la gravedad de la situación del país" y "por la necesidad de salvar a la Nación", estuvo vigente durante veintiocho años, hasta la entrada en vigor de la Ley de Prensa e Imprenta firmada por Manuel Fraga en 1966. Los autores de *España actual* señalan que era, en definitiva, una ley de guerra, similar a otras leyes de censura en tales circunstancias[20], y su perduración durante tantos años se debió a que "el Régimen de Franco continuó siendo, a su manera [...], un Régimen de Guerra, esto es, en el que la reconciliación total nunca se dio":

> En este sentido, el español medio de los años cuarenta y cincuenta, e incluso de los sesenta, se acomodó a ella de la misma manera que encontraba normal que siguiese habiendo durante bastantes años presos políticos en las cárceles, exiliados más allá de sus fronteras, o que nuestro Régimen viviese en estado permanente de rechazo —salvo los mínimos diplomáticos de coexistencia— por parte de las democracias occidentales. Era esa que pudiéramos llamar "naturaleza histórica" de la sociedad española durante el franquismo que la envolvió y penetró hasta su médula[21].

Unos meses después de su promulgación, en noviembre de ese año, se crean la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura Cinematográfica[22], y casi al mismo tiempo se constituyen la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales y la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, dependientes del Ministerio de Educación Nacional[23]. La Junta, que queda constituida como órgano colegiado consultivo, está presidida por Eduardo Marquina, y entre sus miembros figuran José María Pemán, Manuel Machado, Juan Ignacio Luca de Tena, Federico Moreno Torroba, Juan José Cadenas y Luis Escobar.

---

[17] Ley de 22 de abril de 1938 (BOE núm. 549, de 23-IV-1938 y BOE núm. 550 de 24-IV-1938).

[18] A ello contribuyeron medidas como la implantación de la "Ufficio Stampa e Propaganda della Missione Militare Italiana in Spagna" en Salamanca en enero de 1937 o la contribución de ambos países al nacimiento de Radio Nacional en Salamanca. (Pizarroso Quintero, 1989b, especialmente págs. 194-200).

[19] Álvarez, 1989, págs. 222-223.

[20] Andrés-Gallego et alii, 1995, pág. 431.

[21] Ibíd., págs. 431-432.

[22] Orden de 2 de noviembre de 1938 (BOE, 5-XI-1938).

[23] Orden de 5 de noviembre de 1938. Vid. García Ruiz, 1996, pág. 63.

En abril del 39 se emiten unas "Normas para los empresarios de espectáculos públicos" que obligaban a presentar a censura los libretos de obras posteriores al 18 de julio de 1936 o que se hubieran representado "durante la dominación roja", tanto si se iban a a representar profesionalmente como si se trataba de grupos de aficionados o de funciones benéficas[24]. Sin embargo, no será hasta después de la contienda cuando quede reglamentada la censura de obras teatrales.

2. UN TEATRO AL SERVICIO DEL NUEVO ESTADO

Al igual que sucede con otros ámbitos de la cultura, los sublevados entienden el teatro como una herramienta más de propaganda política y desde el primer momento intentarán someterlo a su servicio[25]. En el equipo de Ridruejo colaboraron importantes figuras del teatro español de la posguerra, como el dramaturgo Edgar Neville, que colaboró en el departamento de Cinematografía, dirigido por Manuel Augusto García Viñolas[26], o Luis Escobar, al frente del departamento de Teatro, con el cual colaboraría igualmente el departamento de Artes Plásticas, realizando las escenografías de los autos sacramentales dirigidos por él[27]. Tal como afirma Ruiz Carnicer, a principios de los cuarenta, los llamados "falangistas liberales" —entre los que suele incluir al grupo de Ridruejo— formaron una *intelligentzia* que, dotó al bronco fascismo español de una pátina intelectual y de ambición teórica:

> Pero este panorama de exilio y barbarie, de predominio de los valores nacional-católicos, de afirmación fascista, de suplantación de la discusión científica y la apertura al exterior por un concepto jerárquico autoritario en todos lo planos y la autarquía intelectual, no puede ser sin embargo reducido a una masa de arribistas incompetentes. En este medio florecieron de hecho, nombres muy relevantes, aunque, en la mayor parte de los casos, su formación se debe a la época de anteguerra y estuvo ligada a maestros que conocieron el exlio y de los que seguirían bebiendo. Los más valiosos de estos hombres lo serán además en la medida en que se separan de las ideas-fuerza del régimen independientemente de su

[24] Orden de 8 de abril de 1939, citada por García Ruiz (1996), pág. 63.

[25] Tal como señala Jordi Gracia, "la primera ley del arte franquista fue la subsidiaridad política, su integración en una lógica que lo subordinaba a intereses inmediatos de signo legitimador y propagandístico". (J. Gracia García y M.A. Ruiz Carnicer, 2001, pág. 128). Acerca del arte del franquismo, véase: Cirici, 1977; así como Bonet Correa (et al.), 1981.

[26] García Viñolas codirigió con José Caballero y Luis Escobar el grupo de teatro falangista La Tarumba en Huelva durante la guerra civil, tal como recuerda este último en sus Memorias (Escobar, 2000, pág. 112).

[27] En efecto, a semejanza del fascismo italiano, los propagandistas falangistas contaron con la colaboración de muchos de ellos, la mayoría de la nueva generación: ensayistas (Eugenio d'Ors, Pedro Laín Entralgo (quien se hizo cargo de la Jefatura de Ediciones y Publicaciones), poetas (Luis Rosales, Luis F. Vivanco), novelistas (Gonzalo Torrente Ballester, Ignacio Agustí), el psicólogo José López Ibor y muchos otros. Según García Ruiz, "El despacho de Ridruejo en esos años de Burgos llegó a ser el lugar de encuentro de un grupo generacional que integró bastantes 'camisas nuevas' de procedencia liberal". (García Ruiz, 1996, pág. 60). Algunos de ellos dejaron constancia de esta actividad en sus memorias: vid. Giménez-Arnau, 1978, págs. 95-106, y Laín Entralgo, 1976, pág. 230.

> compromiso inicial con él, algo que sólo pueden hacer valiéndose de su pedigrí antidemocrático y antiliberal presuntamente demostrado durante la guerra civil y la dura posguerra[28].

En su propósito de subordinar el arte escénico a los intereses del régimen dictatorial, los sublevados no se van a limitar a censurar obras contrarias a su ideología, sino que intentarán fomentar un teatro propagandístico, lo que dará lugar tanto a textos teóricos como a obras dramáticas. En el campo de la teoría, fueron varios los intentos de definir cómo debía ser el teatro en el nuevo régimen, con formulaciones sobre el teatro "patriótico" y "decadentista", "teatro de masas" y "teatro de minorías selectas", o el teatro como "liturgia del Imperio"[29]. En el terreno de la práctica escénica, señala César Oliva, el teatro comienza a adquirir un papel relevante entre los sublevados cuando Dionisio Ridruejo se hace cargo del Servicio de Propaganda[30]. Por entonces, Ridruejo exponía así su idea acerca de la función social del teatro:

> En estos momentos trascendentales en que se debate el porvenir de la Patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas —él que es maestro de la vida, como la Historia— para recoger las explosiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista, al glorioso pueblo español[31].

---

[28] J. Gracia García y M. A. Ruiz Carnicer, 2001, pág. 156. Como muestra de la supuesta predisposición falangista abierta a la cultura, García Escudero destaca el hecho de que el propio José Antonio diera orden a Ximénez de Sandoval de que se adhiriese al homenaje ofrecido a Alejandro Casona por su obra *Nuestra Natacha*, convertida en bandera de las izquierdas: "Para que se vea que no somos cerriles ni intolerantes y que consideramos como posiblemente nuestros algún día a todos los valores de la juventud". (García Escudero, 1995, pág. 164).

[29] Así, por ejemplo, Mariano Marfil establecía una oposición entre teatro "patriótico" y teatro "decadentista", para tomar partido por el primero: "Cuando un teatro es decadentista, lo es la sociedad; no cabe la desmoralización y la descristianización de un teatro más que en una sociedad alocada; y viceversa [...]. Tiene, por consiguiente, un especial interés que empiece a existir ahora un teatro patriótico, una literatura teatral patriótica, que sea a la vez espejo y acicate de las nobles pasiones que son motor de rehispanización actual". (M. Marfil, reseña sobre *España Inmortal*, de Sotero Otero del Pozo, Valladolid, 1937; citado por Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 252).

Desde un concepto elitista de la cultura, Manuel Iribarren exigía una diversificación del teatro: "Teatro de masas nacionales y teatro de minorías selectas, dentro del pensamiento universal, para bien de España, que formará parte del bien del mundo". ("Letras", en *Jerarquía*, 1, 1936; citado por Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 251).

En uno de los principales de los textos programáticos del teatro falangista, "Razón y ser de la dramática futura", Gonzalo Torrente Ballester proclama la necesidad de un régimen totalitario para que pueda existir un teatro importante ("las grandes épocas teatrales han coincidido siempre con periodos de política vertical"), propugna que el teatro ha de estar al servicio del Estado ("Procuraremos hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio"), propone criterios estéticos (el drama de la España Nueva, "con tres elementos ha de ser creado: tradición, orden, estilo"), e incluso establece cómo han de ser los personajes (la tragedia, explica, necesita de "un hombre excepcional, héroe o protagonista, de voluntad disparada hacia metas inaccesibles"). En cuanto a los temas, afirma que un Teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica. Así, la esencia del teatro debe ser "Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña". (*Jerarquía*, 2, oct. 1937, págs. 61-80. Citado por Rodríguez Puértolas, 1986, págs. 253-255).

[30] Oliva, 1989, pág. 12.

[31] *España Inmortal*, pag. 151. Citado por Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 252.

Su intento de poner en marcha un teatro nacional respondía, según él mismo explica, a un modelo totalitario:

> No aspiraba sólo a crear una compañías oficiales ni a controlar a las privadas, sino a promover una serie de instituciones docentes y normativas —algo como la Comédie Française— y a promover centros experimentales, unidades de extensión popular, trashumantes o fijas, y a intervenir la propia Sociedad de Autores, organizando otras paralelas para actores, decoradores, etc. En alguna manera me guiaba por la utopía falangista de la sindicación general del país y ello podía valer, claro está, para el cine, las artes plásticas, los espectáculos de masas y así sucesivamente[32].

Fruto de su proyecto fue la creación del Teatro Nacional de FET y de las JONS, compañía dirigida por Luis Escobar con un repertorio compuesto por obras del Siglo de Oro, acorde con la mitificación del pasado imperial. La labor social del Teatro Nacional de Falange se concebía como una labor "educadora y depuradora", y así era presentada desde las páginas de la prensa oficial, como muestran estas palabras de Cristóbal de Castro en *Arriba*:

> Sus propósitos de dignificar la escena española por medio de los clásicos españoles, en días tan críticos y con ambientes tan adversos, suponen ya alientos desusados. Son los alientos de Falange Española Tradicionalista y de las Jons, de la nueva Epaña, traducidos en esa fe juvenil, tenaz, exaltada, que la Falange Española Tradicionalista y de las Jons difunde por España entera. Imbuidos por esta misión depuradora y educadora, Luis Escobar y sus camaradas se sirven del teatro clásico como el labrador de su arado, como el guerrero de su escudo. Es una empresa al par defensiva y ofensiva, que tiene el doble fin de adecentar las costumbres y elevar la moral del pueblo por medio de su instrumento más popular: el teatro[33].

Al mismo tiempo, se desacredita la figura del intelectual librepensador[34]. Así se refería a los intelectuales el fundador del Teatro Nacional de la Falange:

> Son gentes que han fracasado en la vida; literatos sin lectores, filósofos sin discípulos, arquitectos sin obras, y, lo que es más triste, poetas con talento a veces; pero sin medios de vida; en todo caso, gentes movidas por un rencor. En las campañas revolucionarias o en la masonería encuentran su pedestal[35].

---

[32] Ibíd., pág. 130; citado por Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 255.

[33] C. de Castro, "La dignificación escénica. Teatro Nacional de Falange. Orígenes, propósitos, realización",*Arriba*, 22-V-1939, pág. 8.

[34] Tal como señala L. de Llera, Franco consideraba que los intelectuales eran desestabilizantes para los gobiernos, diseminadores de ideas indigestas para el pueblo y, en consecuencia, provocadores a la larga de desorden y de caos. De hecho, durante la guerra civil y los primeros años de la posguerra aparecieron obras en las que se condenaba, directa o indirectamente, a toda la *intelligentsia* que no se hubiese adherido al carlismo, a la Falange o a la tradición del pensamiento español. (L. de Llera, 1994, págs. 130-131). Tal como explica Alicia Alted, en este contexto "el intelectual era un ser que sólo resultaba soportable en tanto en cuanto pusiera su pluma al servicio del mismo, ya que, en otro caso, le esperaban la postergación o el exilio". (Alted, 1986, pág. 223).

[35] "Carta a Charlie Chaplin", *Domingo*, 29-VIII-1937. (Cita de Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 51).

La negación y el desprecio hacia la cultura republicana serán evidentes durante muchos años, e igualmente, los autores dramáticos en el exilio van a ser silenciados y desacreditados[36]. En algunos casos, como el de Alberti, se va a lanzar un duro ataque que pasa por la ridiculización y el insulto. El artículo sobre su versión de *La Numancia* cervantina, titulado "Una herejía roja"[37], es buena muestra de ello:

> Mientras en la España de Franco el Teatro de los Frentes y el FET y de las JONS resucitaban la gran tradición antigua celebrando espectáculos como el de Segovia y Santiago de Compostela y montando obras clásicas como *La verdad sospechosa*, *La vida es sueño* y los entremeses cervantinos, etc., así como se intentaba un género moderno, nacional y popular con *Pliego de romances*, en la que fue zona roja se hacía por determinados escritores de izquierda y poetas comunistas un teatro revolucionario, el cual, por sembrar la confusión, tarea a la que estaban tan avezados, ponía una obra elegida como muy conveniente a sus fines: *La Numancia*, de Cervantes.
>
> Movía aquel teatro uno de los seres más abyectos que nacieron, por error, en nuestro suelo: el poeta Alberti, uno de los agentes de Rusia en España, que figuró y agitó cuanto pudo, sin coger las armas jamás para defender lo que propugnaba con su pluma. Sin referirnos más que a su personalidad, por indigno de este espacio, sólo quiero informar a nuestros lectores de una de sus más públicas herejías literarias, que es lo que aquí interesa.
>
> Con su vanidad alentada por las turbas soviéticas, creyó que podía perfectamente enmendar la plana a Cervantes y llegó al atrevimiento de mezclar sus versos con los del glorioso genio nacional, haciéndole decir ante las multitudes engañadas cosas y arbitrariedades necias. […]

A pesar de todo, el discurso contra los intelectuales fue perdiendo fuerza a medida que el régimen de Franco tuvo que adaptarse a la nueva coyuntura mundial surgida en 1945. Años más tarde, el propio régimen utilizaría a su favor una serie de nombres de artistas y escritores para demostrar que la creación y la cultura eran posibles en el contexto del franquismo, incluso los de aquellos que habían conseguido abrirse camino a pesar de las trabas de la censura, como sucedió con Buero Vallejo[38].

---

[36] J. L. Abellán evoca así la imagen del exiliado que se impuso durante sus años de aprendizaje: "Es cierto que alguna vez oíamos la palabra 'exilio' o la palabra 'emigración', pero la propaganda fascista la descalificaba programadamente, dejando bien claro —cada vez que salía a relucir— que se trataba de un grupo de facinerosos, de delincuentes, de degenerados, de 'rojos'; en definitiva, de gente de mal vivir de la que nadie digno y serio podía ocuparse". (J. L. Abellán, *De la guerra civil al exilio republicano (1937-1977)*, Madrid, Mezquita, 1983, pág. 102. Citado por Quiñones, 1998, pág. 58).

Recién finalizada la contienda, refiriéndose a los intelectuales del exilio, Torrente Ballester afirmaba: "Reina entre nosotros la mayor confusión, y pasan por soberbios valores gentes que hace mucho tiempo están muertas y enterradas y son el hazmerreír de los sensatos, dentro y fuera de las fronteras". (G. Torrente Ballester, "Presencia en América de la España fugitiva", *Tajo*, 3-VIII-1940; citado por Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 7).

[37] "Crónica de Teatro. Una herejía roja", *Arriba*, 6-VII-1939 (sin firma).

[38] Así, Julián Marías, en "La vegetación del páramo", mencionaba entre los intelectuales del interior a Buero Vallejo, mientras que Emilio Romero, en un incalificable artículo escrito con motivo de la llegada de Max Aub a España en 1969, incluía igualmente en esta nómina nombres como el de Buero Vallejo o Tierno Galván. (Emilio Romero, "Cosas del país", *Sábado Gráfico*, 683, 1-XI-1969. Recogido por José Monleón en: Aub, 1971, pág. 72).

II. EL PERÍODO DE AUTARQUÍA (1939-1945)

> *Lo que en nuestros días se ensalza como renacimiento de la religión, es siempre, al menos en los espíritus estrechos, renacimiento del fanatismo. Y cuando en los sentimientos de un pueblo existe esa poderosa y permanente levadura de intolerancia [...] se necesita poco para provocarle a perseguir activamente a aquellos que nunca dejó de considerar como dignos de persecución.*
>
> John Stuart Mill[39].

Durante sus primeros años, el régimen, alentado por las victorias iniciales de los países del Eje, potenció sus rasgos totalitarios y fascistas, lo que repercutiría en el ámbito de la información[40]. Finalizada la contienda, la censura, lejos de desaparecer, inicia un proceso de legitimación e institucionalización. El control de los medios de comunicación pasó a ser justificado a partir de una concepción totalitaria de la propaganda orientada al "saneamiento" de la cultura y a la formación de la conciencia colectiva, lo que se complementó con otras medidas como la "depuración" del personal docente, la censura de cátedra y una normativa sobre depuración de bibliotecas.

A partir de 1941 se aparta de los servicios de propaganda franquistas a los sectores más afines a los fascismos europeos, y en su lugar cobran fuerza los sectores católicos, tendencia que se incrementará a partir de 1942, con la contraofensiva aliada en la II Guerra Mundial. En mayo de 1941, momento de máximo predominio alemán sobre Europa, Franco restablece el Ministerio de Gobernación, con el monárquico Valentín Galarza al frente, desde el cual se expulsa al grupo de Serrano Suñer, al que se reprochaba plegarse excesivamente a los designios nazis[41]. A partir de entonces, la censura teatral pasa a ser competencia de dicho Ministerio (en concreto, del Departamento de Teatro y Música, de la Subsecretaría de Prensa, Propaganda y Turismo). Unos días después, se crea la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, dependiente de la Secretaría General del Movimiento, que se haría cargo de las competencias de prensa y propaganda[42]. A partir de entonces el responsable

---

[39] *Sobre la libertad*, cap. II: "De la libertad de pensamiento y discusión", Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 95.

[40] En marzo de 1941, Ridruejo firmaba un acuerdo por el cual la agencia de noticias alemana *Transocean* podría emplear los canales españoles de difusión, lo que, según Luis Suárez, significaba "el bloqueo de las demás fuentes y la entrega del país a la influencia informativa nazi". (La cita es de J. Andrés-Gallego, 1997, pág. 237). Unas semanas más tarde, Tovar, en calidad de subsecretario de Gobernación, firmaba una orden ministerial por la cual quedaba libre de censura la prensa del Movimiento, como representante del partido único y portavoz de la nación. (BOE, 10-V-1941).

[41] Apud. Andrés-Gallego, 1997, págs. 237-238.

[42] Decreto de 10 de octubre de 1941 por el que se organizan los servicios de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS. (BOE núm. 288, de 15-X-1941, págs. 7987-7988). Esta institución ha sido comparada con

máximo de la censura sería el Vicesecretario de Educación Popular, Gabriel Arias Salgado, falangista moderado, procedente del núcleo de Acción Católica y de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y, según coinciden varios autores, extremadamente leal a Franco[43]. En esta etapa se lleva a cabo una intensa labor legislativa, centrada principalmente en la censura previa de los medios de comunicación y su orientación política mediante "consignas", además de crearse organismos como la Agencia EFE, la Cadena de Prensa del Movimiento o el NO-DO[44], y de iniciarse la labor de los delegados provinciales, con el fin de extender el control y la vigilancia hasta los pueblos más recónditos.

1. LA CENSURA TEATRAL

> *El teatro puede y hoy debe ser principalmente el arte que enfrente al hombre con sus propias pasiones, para orientar su modo de reaccionar ante ellas y contribuir así —imperceptible, pero fundamentalmente— a la formación de una moral y de un estilo que penetre hasta lo más profundo de la vida íntima de nuestro pueblo.*
>
> Guillermo de Reyna (censor de teatro)[45].

Recién acabada la guerra, la responsabilidad de la censura de teatro recayó circunstancialmente durante unos días en Luis Escobar, según narra este en sus *Memorias*. En aquel momento, el departamento de teatro estaba situado en la calle Duque de Medinaceli de Madrid, en lo que fue Palacio de Hielo, frente al hotel Palace:

> El secretario del departamento de Teatro era el falangista Román Escohotado. Y ahí acababa todo el personal. En un cierto momento, hasta nos encargaron de la censura. Los autores que tenía obras presentadas tuvieron suerte, porque yo me limitaba a poner el sello de "aprobado" en cada hoja, sin leerlas siquiera; para ello no tenía tiempo ni vocación.

---

el *Ministero della Cultura Popolare* italiano y del *Reischministerium für Volksanffklärung und Propaganda* alemán. Dependía de la Secretaría General del Movimiento, a cuyo frente se situó, en fechas próximas a la creación de la Vicesecretaría, al falangista moderado José Luis Arrese. (Para una aproximación a la Vicesecretaría de Educación Popular, vid. Bermejo, 1991).

[43] Arias Salgado combatió durante la guerra en el bando nacional, fue Director del periódico *Libertad* (muy ligado a los orígenes de la Falange vallisoletana) y Gobernador Civil de Salamanca antes de ser nombrado Vicesecretario de Educación Popular. En el campo de la Información, llevaría a cabo la organización del NO-DO y la puesta a punto de la Escuela Oficial de Periodismo. (J. Andrés-Gallego et al., 1995, pág. 432). De él se ha dicho que era "un hombre extremadamente fiel al régimen y convencido realmente de que Dios y el Caudillo le habían encomendado una misión de tutela sobre las conciencias españolas" (Gracia García y Ruiz Carnicer, 2001, pág. 76), así como que fue "un simple franquista de escasas luces y mentalidad de censor" (Ben Amí, 1980, pág. 194).

[44] F. Sevillano Calero, pág. 56.

[45] "Directriz de autores". *Sí.* (Suplemento semanal de *Arriba*), 4-IV-1943, pág. 1.

> Desgraciadamente para los autores, esta situación duró pocos días. Enseguida me aliviaron de tan grato trabajo[46].

Tal como se deduce de las palabras de Escobar, el aparato burocrático de la censura en esta primera etapa es mínimo, probablemente porque la represión que ejerce el franquismo en otros órdenes impide que se presenten a censura textos de ideologías adversas. En los expedientes de estos primeros meses apenas encontramos impresos formalizados, ni tan siquiera informes, a diferencia de lo que sucederá después. Así, por ejemplo, cuando se presentó a censura *Tres sombreros de copa* en septiembre de 1939, la autorización fue firmada directamente por Samuel Ros, en aquel momento responsable de la censura teatral[47].

La censura teatral quedaría regulada a partir de la Orden de 15 de julio de 1939[48], firmada por Serrano Súñer, por la cual se creaba una Sección de Censura que atendería a los originales de obras teatrales, "cualquiera que sea su género", además de las publicaciones no periódicas, los periódicos ajenos a la jurisdicción del Servicio Nacional de Prensa, los guiones cinematográficos, "los originales y reproducciones de carácter patriótico", los textos de las composiciones musicales y "las partituras de las que lleven título o vayan dedicadas a personas o figuras o temas de carácter oficial". En su preámbulo se justificaba:

> En las distintas ocasiones ha sido expuesta la necesidad de una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles, como exigencia de éste que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional. Con objeto de que los criterios que presiden esta obra de educación posean en todo momento unidad precisa y duración segura, conviene crear un organismo único, que reciba la norma del Gobierno y la realice, aplicándola a cada caso particular.

Desde las páginas de *Arriba*, el crítico teatral Antonio de Obregón aplaudía esta medida y la calificaba como "un paso importante en la depuración del teatro y del cine nacionales, necesitados de la mayor vigilancia y atención por parte del Estado":

> Se da un paso importantísimo, por el cual el Estado acomete una de sus empresas más difíciles: la elevación del nivel de nuestra producción teatral y cinematográfica, a la vez que da cima a lo que era hasta ahora de urgente necesidad en materia de censura: el enfoque de todos los problemas que esta presenta con un mismo sentido, con una coordinación que alcanza también a los libros, a la propaganda escrita o hablada y a todas las manifestaciones del espíritu. Un punto de arranque común en el propósito, en lo que conviene al Estado y a

---

[46] Escobar, 2000, pág. 129.

[47] Véase un esbozo biográfico de Ros en: Fraile, 1972. Acerca de la censura de las obras de Mihura en estos años, veáse Muñoz Cáliz, 2001a.

[48] Orden del Ministerio de Gobernación de 15 de julio de 1939, creando una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda, y afecta a la Secretaría General. (BOE, 211, 30-VII-1939, págs. 4119-4120). Según García Ruiz, dicha Orden "supuso la reglamentación concreta del marco general establecido por la Ley de Prensa, y a ella hará referencia la burocracia censorial durante los próximos decenios". (V. García Ruiz, 1996, pág. 64).

> la educación general de las multitudes; y luego, un tecnicismo y un punto de vista más particular en cada arte, en cada especialidad[49].

Obregón aprovechaba para reclamar una serie de medidas para "depurar" el teatro, no sólo en cuanto a los contenidos, sino también al lenguaje y a los géneros; algo que ya venía solicitando meses atrás en artículos como "Hacia una censura estética" (*Arriba*, 12-V-1939). En el escrito que ahora nos ocupa, afirmaba:

> Es muy pronto para ejercer desde la censura oficial una depuración de los géneros teatrales: el astracán sin gracia, el vodevil, enciclopedia de groserías; el sainete con fondo rojo, que son las plagas al uso; porque comedia, lo que se dice una verdadera comedia, hace tiempo que no vemos en nuestros escenarios.

Además, solicitaba —convencido de que "sí se puede hacer, y seguramente acometerá nuestra censura estatal"— una "higienización del lenguaje" en los escenarios: "que desaparezca el lenguaje 'calé' y castizo (es decir, anticastizo o la degeneración criminal de lo castizo, porque este término significa en buen castellano 'de buena casta', 'de buen origen'; lenguaje puro y sin mezcla), el tipismo y el pintoresquismo, que se oponen, como una barrera infranqueable, a la marcha del buen gusto y a la elevación del nivel general de los espectadores".

Aunque la censura nunca llegó al grado extremo de intervención que reclamaba este exaltado falangista, varios censores coincidían con este rechazo hacia ciertas formas teatrales procedentes de los tiempos anteriores a la guerra, incluidas las del teatro conservador. El crítico cerraba su crónica expresando su optimismo ante el futuro del teatro español, desde un concepto totalitario en que el Estado intervendría en el mismo de forma directa:

> Tenemos confianza completa en el futuro de España y estamos seguros de que todo habrá de transformarse, hasta el teatro. Uno de los datos mejores que juegan en este vaticinio es la vocación teatral del público español, que está patente siempre. España es uno de los pueblos que más atención presta al teatro y uno de los pocos países donde nada representa un peligro para el noble y antiguo arte dramático, que tiene energías sobradas para subsistir.
>
> Y la principal razón de nuestro optimismo es que el Estado, ajeno antes a toda clase de iniciativas, interviene ahora directamente en la creación literaria y artística. La creación de esa censura en el Servicio Nacional de Propaganda es una prueba de ello.

Progresivamente se irán tomando medidas encaminadas a engrosar el aparato de la censura teatral. En octubre de 1939 se publica una nota en la que se informa de que la censura teatral no sólo afectaría a las obras de nueva creación, sino también al repertorio, de acuerdo con una orden emitida en el mes de enero, "hecha excepción solamente de las obras consideradas clásicas"[50]. Desde 1942, la censura de

---

[49] Antonio de Obregón, "Crónica de teatro. La censura de obras teatrales", *Arriba*, 22-VIII-1939.

[50] Orden circular de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del 31 de enero de 1939. Recogida en "Censura teatral", *Arriba*, 7-X-1939.

representaciones teatrales depende del Departamento de Teatro de la Sección de Cinematografía y Teatro[51]. Según explicaba el responsable de este Departamento, Ruiloba, este se dividía en dos Negociados: el de Censura Teatral, que controlaba las obras que iban a ser representadas, y el de Intervención en Empresas Privadas, que atendía al intercambio con el extranjero, a la formación de empresas y compañías teatrales ("a base de exigir decoro artístico en los actores y programas"[52]), al control de la producción y a la orientación y vigilancia de las escuelas teatrales. Aunque la censura de teatro carecerá de una normativa oficial específica hasta la etapa de Fraga Iribarne, a comienzos de 1944 se publican las normas para los espectáculos de revista, operetas y comedias musicales que regulan, entre otros puntos, la necesidad de presentar previamente los figurines, "en tamaño no inferior a dieciocho por veintidós centímetros, y precisamente en los colores de las telas en que hayan de confeccionarse"[53].

En cuanto a la composición de la Junta de Censura teatral, a diferencia de lo que sucede en la censura de libros, ejercida en estos años por profesionales de gran prestigio —Abellán habla de una primera etapa "gloriosa" frente a otra "trivial"—, los censores de teatro no van a gozar del reconocimiento de aquellos, pues los profesionales de mayor prestigio irán destinados al Consejo Nacional del Teatro. No obstante, también en la Junta de Censura teatral habrá críticos teatrales de cierta relevancia, escritores, directores de escena y otros profesionales del medio. Entre quienes colaboran en la Junta de Censura durante estos años se encuentran el falangista Gumersindo Montes Agudo, el periodista y crítico literario Bartolomé Mostaza y, sobre todo, José María Ortiz, que permanece hasta la desaparición de la censura; otros tendrían una estancia más efímera, como Guillermo de Reyna, Antonio Pastor, E. Romeu, Francisco Narbona, José Luis García Velasco, Virgilio Hernández Rivadulla o Rafael Fernández-Shaw; algunos de los cuales también fueron censores de cine[54].

En la Junta de Censura hubo siempre censores eclesiásticos, a pesar de que, al margen de la censura oficial, existía una censura eclesiástica que valoraba las obras autorizadas por aquella y vetaba la asistencia a ciertos espectáculos[55]. En estos años,

---

[51] La censura de publicaciones de obras dramáticas, en cambio, dependía directamente de la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular, al igual que el resto de publicaciones no periódicas. (Instrumentos de Descripción de Archivo General de la Administración. Apartado referido a los Expedientes de Censura de Teatro).

[52] *Sí.* (Suplemento semanal de *Arriba*), 4-IV-1943, págs. 1-2.

[53] Normas del 12 de enero de 1944. (Monleón, 1971a, pág. 38).

[54] Rosa Añover Díaz, en su tesis doctoral sobre censura cinematográfica, menciona entre los censores de guiones de películas a Francisco Ortiz Muñoz, Gumersindo Montes Agudo, Francisco Narbona, Bartolomé Mostaza y los religiosos Fray Mauricio de Begoña y Constancio de Aldeaseca.

[55] El 8 de marzo de 1950 los obispos crean una Oficina Nacional de Clasificación de Espectáculos, que establece cuatro categorías para las películas ya aprobadas por la censura estatal: 1) "Todos los públicos"; 2) "Jóvenes"; 3)

se integran en la Junta los religiosos Fray Mauricio de Begoña y Constancio de Aldeaseca. La opinión de los censores religiosos, como tendremos ocasión de comprobar, fue tenida muy en cuenta por el resto de vocales a lo largo de todo el franquismo, sobre todo en las obras que trataban algún tema relacionado con la religión.

2. EL TEATRO DEL PRIMER FRANQUISMO

Finalizada la contienda, el teatro español adolecerá de la falta de buena parte de los más notables dramaturgos, bien porque hubieran fallecido durante la misma: Lorca, Antonio Machado, Unamuno (algo antes, Valle-Inclán), o bien a causa del exilio (Max Aub, Alberti, Casona, Grau, León Felipe, Salinas, Bergamín, Morales, Paulino Masip, José Herrera Petere, Cipriano Rivas Cherif[56]...). Pese a que algunos autores del exilio siguen escribiendo teatro, como Aub o Alberti, no hay posibilidad de que estos textos se conozcan en España; de hecho, hasta los años sesenta no se presentará a censura ninguna de sus obras.

Representar el teatro de estos autores es impensable en la España del momento, y en el interior aún no ha surgido un teatro que exprese una visión del mundo contraria a la de los ganadores de la guerra civil, por lo que únicamente tendrán voz en los escenarios los dramaturgos afines a la sublevación: Jacinto Benavente, José María Pemán, Jardiel Poncela, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín, Joaquín Calvo Sotelo, Leandro Navarro, Adolfo Torrado, Serrano Anguita, José de la Cueva, Mariano Tomás, Pérez Fernández, Pilar Millán Astray, Tomás Borrás, Samuel Ros o Agustín de Foxá son algunos de los nombres más representativos del momento.

Incluso dentro del monocromatismo del que adolece el teatro de estos años, se pueden observar propuestas muy diferentes: frente a quienes defienden la tradición del

---

"Mayores"; 3R) "Mayores con reparos", y 4) "Gravemente peligrosa". La tabla de valoración del 1 al 4 para las películas se publicaba en los periódicos de predominio católico, así como en las puertas de los templos.

Con anterioridad, esta censura se había ejercido mediante publicaciones como *Películas y obras de teatro censuradas mensualmente en la revista "El Perpetuo Socorro" durante los años 1939-1944* (Madrid, Ed. El Perpetuo Socorro, 1945). En este catálogo, publicado por los Padres Redentoristas del Perpetuo Socorro, se recogía una relación de obras censuradas entre 1939 y 1944, clasificadas, según su "Índice de la moralidad de las obras de la teatro", mediante una curiosa clasificación por colores: "*Blanca*: buena para todos. *Azul*: con defectos más o menos graves que pueden corregirse, pasable. *Rosa*: sólo para personas formadas. *Grana*: Peligrosa incluso para personas formadas. *No*: Perniciosa para todos". Mensualmente se publicaba en esta revista la "Sección de Censura de Teatro y Cine", con todas las obras aparecidas en el mes vencido. Por citar un ejemplo, entre las obras consideradas "gravemente peligrosas" se encontraban *Rosas de otoño,* de Benavente, *El tío Miseria*, de Arniches, *Carlo Monte en Montecarlo, Margarita, Armando y su padre* y *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Jardiel, y entre las "perniciosas para todos", *El beso de madrugada*, de Torrado, y *Madre, el drama padre,* de Jardiel.

[56] Manuel Aznar Soler incluye una extensa nómina de dramaturgos, actores, actrices, críticos, directores de escena y escenógrafos que tuvieron que marcharse al exilio tras el final de la guerra civil en el artículo "El drama de la dramaturgia desterrada" (1995 y 1998).

teatro conservador, otros van a exigir una "limpieza" y una "depuración" del teatro anterior a la "cruzada" y la creación de un teatro del nuevo Estado; e igualmente, frente a quienes aplauden los melodramas y comedias que predominan en la escena española de esos años, se van a alzar varias voces a favor de un teatro que exprese los ideales de la nueva etapa; en suma, se van a contraponer ideas conservadoras e ideas fascistas. Estas discrepancias internas, que afectan al teatro al igual que a otros ámbitos de la vida social española, nos van a ayudar a entender el que se censuren las obras de autores afines al régimen[57].

Desde el principio, pues, coexisten un teatro de propaganda que trata de justificar la nueva situación surgida de la guerra civil, y un teatro que cierra los ojos ante la realidad, de éxito mayoritario, compuesto por comedias burguesas de evasión, teatro de humor, comedias lacrimógenas, sainetes y otros géneros como revistas, zarzuelas y folklore. En este contexto, el realismo es un lenguaje especialmente desprestigiado, tal como muestran estas palabras de Luis Escobar:

> El realismo ha tenido su momento: ha cumplido su fin, que era el de dar al teatro una mayor sencillez, apartándolo de las hinchadas convicciones románticas [...]. El teatro no es la vida ni la verdad, sino que tiene una vida y una verdad en sí mismo. Es un mundo aparte[58].

Al teatro de propaganda imperialista pertenecen obras como *La Santa Hermandad*, de Eduardo Marquina; *La Santa Virreina*, de José María Pemán; *Santa Isabel de España* y *Agustina de Aragón*, de Mariano Tomás; *La mejor reina de España*, de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco; *Por el imperio hacia Dios*, de Luis Felipe Solano y José María Cabezas, o *Y el imperio volvía*, del jesuita Ramón Cué. En muchos casos se trata de presentar la historia de España conforme a la exaltación imperialista presente en el discurso del franquismo; un teatro histórico que, en palabras de Ricardo Doménech, no sería sino "un pretexto al servicio de los intereses de la derecha"[59]. Habrá que esperar casi veinte años, hasta la aparición de los primeros dramas históricos de Buero Vallejo, para que el teatro español se plantee la historia de España

---

[57] Los defensores del teatro conservador anterior a la guerra civil argumentarían, entre otras razones, que este representaba a la tradición española frente a las tendencias "extranjerizantes" de la literatura occidental. Así, por ejemplo, el catalán José María Junyent contraponía "los regocijantes disparates" de Torrado, de "Tono" y de Jardiel, con la "literatura abyecta, letal y disolvente del teatro de la postguerra tipo Sartre o Anouilh", a la que tacha además de "mala, desoladora e inmoral". (Citado por Oliva, 1989, pág. 72). Igualmente, José María Pemán, en un homenaje a Serafín Álvarez Quintero (1939), afirmaba: "España, en política, imitaba a México y Rusia; es decir, desandaba los caminos del Imperio, la ruta de Solón o de Lepanto, e imitaba a los que fueron ayer nuestros catecúmenos. En arte, hacía lo mismo: se perecía por lo negro, por lo exótico. Esta época era un insulto no ya para nuestras creencias, sino para nuestra piel blanca de europeos. Los Quintero fueron fieles a los valores eternos de España y de la civilización occidental". (Citado por Monleón, 1971a, págs. 14-15).

La escisión entre autores abiertos a la influencia de la literatura occidental y los que defendían el culto a unos pretendidos valores nacionales, a un tipo de cultura genuina que pudiera insertarse dentro de su tradición literaria nacional, se dio igualmente en la Italia de Mussolini. (V. Peña, 1993, pág. 41).

[58] Citado por Mainer, 1972, págs. 227-228.

[59] Doménech, 1981.

desde otra óptica y con una finalidad distinta a la de modelarla al servicio de los intereses del régimen.

Al terminar la guerra, el Teatro Nacional de la Falange se instala en el Teatro Español y poco después en el María Guerrero. Recién fundados los Teatros Nacionales, se crea en marzo de 1940 la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, encargada de todo lo referente a su gestión y constituida por un comisario general (Luis Escobar), y dos subcomisarios generales (Claudio de la Torre y Huberto Pérez de la Ossa)[60]. Su labor va a ser encumbrada desde la prensa, que presenta titulares tan triunfalistas como "Los Sindicatos de la Falange inician el renacimiento de nuestro teatro en el Español"[61], o "Desde la iniciación de la Cruzada, España acometió la empresa de elevar y depurar nuestro teatro nacional"[62]. También por estos años surgen los primeros teatros universitarios (TEU), adscritos al Sindicato Español Universitario (SEU)[63].

La concepción totalitaria de la cultura también va a afectar al papel de la crítica. Buena muestra de ello es la "Epístola al poeta Machado sobre la función de la crítica teatral"[64], en la que Gonzalo Torrente Ballester reclamaba una función activa por parte de los críticos, instándoles a convertir su columna en una trinchera desde la que combatir por un teatro de su misma ideología. Al adjudicarse el papel de orientar la marcha del teatro español, la función de la crítica coincide en parte y se complementa con la de los censores. De hecho, a lo largo de todo el franquismo va a haber críticos en la Junta de Censura teatral. Por ello, al tratar sobre el teatro de este período, César Oliva se refiere a la crítica como "otra modalidad de censura", ya que "se atribuía funciones más propias de concienciador o ideólogo"[65].

En numerosos artículos de estos años encontramos referencias al maltrecho estado de la escena española, el cual se entiende como un lastre de los tiempos republicanos y no como una consecuencia de la guerra. Entre quienes lamentaban el estado del teatro se encontraba Manuel Díez Crespo, crítico teatral de *Arriba* en estos años y censor a partir de 1949:

---

[60] El primer Consejo General de Teatro estaba formado por Eduardo Marquina, como presidente, José María Pemán, Manuel Machado, José María Alfaro, Juan Ignacio Luca de Tena, Juan José Cadenas, Pedro Mourlane Michelena, Luis Araujo Costa, María de Arteaga, María Guerrero Díaz de Mendoza, Melchor Fernández Almagro, Luis de Urquijo, Pedro Pruna y Juan Mestres. ("Creación de la Junta Nacional de Teatros y de Conciertos", *Ya*, 13 de marzo de 1940). Dicha Junta se creó por una Orden del Ministerio de la Gobernación.

[61] *Arriba*, 3-XI-1940.

[62] *Arriba*, 20-VI-1942.

[63] Desde septiembre de 1939, el SEU ostentaba el monopolio de la organización de los estudiantes universitarios. Los primeros TEU que se crearon en España a partir de enero de 1941 fueron: el Teatro Nacional Universitario, dirigido por Modesto Higueras; el de Sevilla, dirigido por Luis González Robles; el de Murcia, dirigido por Alberto González Vergel, y el de Zaragoza por Mario Antolín. (Cobo, 1998, págs. 113-114).

[64] *Arriba*, 30-VIII-1941.

[65] Oliva, 1989, pág. 85.

> Sinceramente tengo que decir que encuentro el teatro cada vez peor, porque habiéndonos encontrado en un ambiente tan decaído, poco a poco se han dado como modelos de buen teatro ciertas obras espantosamente mediocres, las cuales creo que han de producir más daño que las mismas malas[66].

Entre los sectores más próximos al falangismo no sólo se va a rechazar el teatro de los autores republicanos, sino también el teatro burgués comercial. Así, Melchor Fernández Almagro afirmaba en *Legiones y Falanges*:

> El teatro español actual no ha asumido aún la iniciativa que, indiscutiblemente, le corresponde en esta hora trascendental de revoluciones nacionales y renovación universal [...], anda todavía un poco indeciso, harto apegado a fórmulas viejas; tan viejas que ya lo eran cuando España se levantó, ansiosa de renacer, contra el republicano-marxismo[67].

Quizá estas opiniones nos ayuden a entender el entusiasmo de ciertos censores cuando unos años más tarde comiencen a leer las obras de Buero Vallejo y Alfonso Sastre, que perciben como distintas y alejadas de la mediocridad general. Sobre todo en el caso de este último, llaman la atención los elogios que su obra recibe por parte del censor falangista Gumersindo Montes Agudo, quien lo pone como ejemplo de buen teatro frente al de autores conservadores a los que encuentra trasnochados.

Desde la prensa y las publicaciones oficiales se intenta impulsar un teatro de masas, al estilo de los espectáculos de la Italia de Mussolini, frente al teatro experimental y minoritario[68]. Sin embargo, con importantes excepciones como los

---

[66] Emilio Mario, "En el entreacto con Manuel Díez Crespo", *Arriba* (3-VII-1943).

[67] *Legiones y Falanges*, 8-9 (jun.-jul. 1941). (Citado por Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 624). Así mismo, José Vicente Puente, en *Apuntes sobre el panorama teatral* (1941), escribía: "La realidad es que aún estamos esperando la figura teatral de nuestra generación. La escena española actual sigue calentándose con nombres viejos, conocidos y gastados: Benavente, los Quintero, Arniches... Es indudable que nosotros no podemos comulgar con Benavente, ni con su teatro, ni mucho menos con su tortuosa y falaz línea política... Pero... supongamos que anulamos la personalidad teatral de Benavente, que logramos eliminarle, suprimirle, machacarlo si se pudiese. Vamos a figurarnos —y seguimos en el más puro camino de la hipérbole— que Benavente desaparece como repertorio y como estrenista del "teatro español". ¿Quién queda? ¿Quién llena su hueco?". (Gallén, 1985, págs. 61-62. Apud. Oliva, 1989, pág. 79).

[68] Así, el crítico Antonio de Obregón escribe: "Un teatro para minorías —que tanto nos sedujo a veces como campo de experimentación— no es teatro. El teatro recogido, cortesano, de salón, el de los palacios de los príncipes, no es teatro. El teatro de selección, de aficionados, llamado "íntimo" para dos docenas de espectadores amigos —el "Caracol", el "Mirlo Blanco" y todos los demás mirlos— no es teatro. Teatro, verdaderamente teatro, es el espectáculo ofrecido a una multitud libre que congrega en determinados lugares públicos para oír y ver una obra dramática, desde los primitivos coliseos griegos y romanos hasta las salas de nuestros días.

Pasaron ya los tiempos encanijaditos donde todo era reducido, estrecho, minoritario. Los poetas que dedicaron sus libros "a la minoría" siempre acabaron otorgando su adhesión a las hordas rojas, que cometían todo género de asesinatos. El pequeño crítico, el autorcillo que no estrenó nunca en teatros de verdad y los actores amaneradosde las funciones familiares y de balneario corrieron detrás de las bandas de facinerosos por cobardía o por impotencia. Todo aquello acabó, y en cuanto aparezca algún brote de "teatro de experimentación", "teatro selecto" o cosa análoga nos pondremos inmediatamente en guardia. Porque eso será una cosa falsa, mezquina y sin bríos, impropia de una época de epopeya y de heroicidad como la nuestra". (Antonio de Obregón, "Crónica de teatro. El público", *Arriba*, 30-V-1939).

espectáculos del Teatro Nacional de la Falange o de la Compañía Lope de Vega, este modelo nunca se impuso de forma excluyente, pues la propia censura estatal creó la modalidad de autorizar obras para "funciones de cámara", utilizada con muchas de las obras aquí estudiadas. Incluso en los primeros años, también habrá voces que defiendan un teatro dirigido a las "minorías selectas", tanto desde la crítica[69] como desde la propia censura (como veremos, algunas piezas de los dramaturgos realistas serán juzgadas como tales, sin que ello suponga un juicio negativo).

De hecho, la realidad escénica fue muy diferente a la que propugnaban los sectores falangistas[70], pues será el teatro de la derecha conservadora el que se imponga en los escenarios. El teatro de mayor éxito en las carteleras de la inmediata posguerra, basado en la comicidad y el sentimentalismo fáciles, y dirigido a un público que necesita olvidar la realidad que tenía a su alrededor, no distará mucho del que llenaba los escenarios con anterioridad a la contienda. En este sentido, Sanz Villanueva apunta que la escasa importancia del teatro nacionalista "se puede deber a que no necesitaba crear una literatura dramática específica de su ideología, al menos en idéntica medida que en la zona republicana, porque ya contaba con su propia tradición de teatro burgués"[71]. La superficialidad y la invitación a la evasión de este teatro cumplió una función bien determinada en este duro contexto, tal como ha explicado Jordi Gracia refiriéndose a la cultura de ocio del franquismo: "Disfrazó de jovialidad y

---

La influencia del fascismo italiano también se hizo notar en artículos teóricos que a veces rozan el género del manifiesto. Así, Ernesto Giménez Caballero propugnaba un teatro "como propaganda de un Estado Universal". (*Lengua y literatura de la Hispanidad*, II, Madrid, 1964, pág. 177). E igualmente, Tomás Borrás procuraba responder a la pregunta "¿Cómo debe ser el teatro falangista?" mediante la contraposición de un "teatro de antiprotagonista" y un "teatro de protagonista": el primero se caracterizaba por ser "brillante, intelectualista y artificioso [...], no busca raíces, sino superficies; no va al pueblo, a la gleba, sino a la capital, al asfalto; no estudia lo español, sino lo extranjero". Por el contrario, el "teatro de protagonista" era "aquel en el que nos vemos retratados [...] como parte de un todo; partículas de un Ser que se denomina Patria [...]. Aquel cuya poesía es la que mana del inextinguible cenit de nuestra raza y de nuestro suelo físico amasado con la carne de nuestros muertos". (*Revista Nacional de Educación*, 35, noviembre de 1943).

[69] En este sentido, cabe destacar críticas favorables hacia obras minoritarias como la de Manuel Abril acerca de *El hombre que murió en la guerra*, de los hermanos Machado, obra que al parecer no fue del gusto del público ni de la mayoría de los críticos:

"Si la obra no halló buena acogida y cayó la lección en el vacío, se debió, principalmente, a que la captación del público de ahora no puede conseguirse —y ahí estaba el error de los autores— con obras de este tipo, obras para público adulto. Las obras que hoy atraigan al gran público han de ser aliento brillante, en uno o en otro sentido; obras de afirmación, positivas, y no como aquella era: de negativismo crítico en gran parte. La gente está intoxicada de tal modo, que no puede ni siquiera percatarse del propósito antiséptico y aséptico que había guiado a los autores de la obra.

Natural que así ocurriera. Si no fuese natural no habría necesidad de reeducaciones psíquicas. Pero de ahí que nosotros, todos los que escribimos para el público —y estamos, por consiguiente, en la obligación de ir delante— debemos subrayar estos casos, y hacer notar con toda claridad, la nobleza esforzada del intento, la actitud de limpísimo decoro que supone ese empeño abnegado de saneamiento estético". (Manuel Abril, "Ya que no dinero, estima", *Arriba*, 20-VIII-1941).

[70] J. Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 625.

[71] Sanz Villanueva, 1984, pág. 207. Citado por Oliva, 1989, pág. 8.

despreocupación el quietismo histórico de la posguerra, esa especie de inmovilidad silenciosa que, pese al ruido y la retórica, da el miedo a las sociedades sumisas"[72].

El capítulo más interesante del teatro de evasión durante este período es el teatro de humor de Jardiel Poncela, arraigado en la vanguardia futurista, y el grupo de humoristas vinculado a *La Codorniz*: Miguel Mihura, Antonio de Lara (*Tono*), Carlos Llopis y Álvaro de la Iglesia. Como señala José Monleón, *La Codorniz* poseía un valor corrosivo, hacía de la duda un instrumento de lucidez en tiempos de dogmatismo[73].

3. LA CENSURA INTERNA: JARDIEL PONCELA Y EL TEATRO DE HUMOR

Como venimos diciendo, las obras de los autores afines a la sublevación no van a escapar del rigor de la censura. Durante la década de los cuarenta se prohíben, entre otros, textos de Jardiel Poncela y de Adolfo Torrado, y encuentran graves problemas para ser autorizados algunos de Ruiz Iriarte[74] o Calvo Sotelo[75]; además de censurarse textos de autores tan poco sospechosos como el propio Muñoz Seca[76]. La diferencia de criterios entre los distintos sectores franquistas en lo que se refiere a la censura teatral se deja ver igualmente en juicios como el del jesuita Teodoro Toni acerca de *El viaje del joven Tobías*, de Gonzalo Torrente Ballester, el cual dirigió un escrito al cardenal Gomá con el siguiente comentario: "A mi ver es un libro perfectamente condenable, nada apto por consiguiente, para consolidar o formar la nueva España", además de calificarlo de exponente del "mal gusto literario imperante"[77].

Se ha dicho que el humor fue un modo de abordar ciertos temas y edulcorar ciertas críticas que, presentadas de otra forma, no habrían sido autorizadas[78]. De hecho, los informes de censura muestran que el tratamiento humorístico y desenfadado facilitó la autorización de algunas obras. (Así, al referirse a *El caso de la mujer asesinadita*, de M. Mihura y Á. de Laiglesia, un censor escribiría: "La finalidad y la preponderancia

---

[72] Gracia García y Ruiz Carnicer, 2001, pág. 37.

[73] J. Monleón, 1971a, pág. 84.

[74] Su obra *El puente de los suicidas* estuvo a punto de ser prohibida en 1944, aunque se autorizó tras sufrir varios cortes; este autor también tuvo graves problemas para ver autorizada su obra *Los pájaros ciegos*. (Vid. García Ruiz, 1996 y 1997).

[75] Así, por ejemplo, Luis Escobar hace referencia en sus memorias a los problemas que la censura le causó cuando preparaba el montaje de *Plaza de Oriente*, de Joaquín Calvo Sotelo, en el Teatro Nacional María Guerrero, debido a que "había corrido la voz de que se trataba de una obra monárquica". (2000, págs. 154-155).

[76] Vid. M. R. Jurado Latorre (1998- 2001).

[77] Citado por Andrés-Gallego, 1997, págs. 186-187 y 274-277.

[78] Así, los autores de *España actual* señalan que las revistas de humor como *Hermano Lobo* de Madrid y *Barrabás* de Barcelona realizaron una labor de desafío a la censura a base de edulcorar con el humor la píldora de una crítica que en el lenguaje normal la censura no hubiera permitido. (J. Andrés-Gallego et al., 1995).

humorísticas de la obra quitan importancia moral a ciertos pasajes que de otra suerte la tendrían"). No obstante, también el teatro de humor tuvo problemas con la censura.

Especial interés reviste el caso de Jardiel Poncela, cuyas piezas se encontraron con la oposición de los sectores más conservadores del franquismo. A comienzos de los años cuarenta, el dramaturgo sufrió la prohibición de tres de sus obras y severos cortes en muchas de ellas[79]. Se convertiría así en el autor más censurado dentro de este grupo, dado que ni los dramaturgos de "La Codorniz", ni otros comediógrafos posteriores como López Rubio o Edgar Neville sufrieron la prohibición total de ninguno de sus textos[80].

Una vez más, la explicación a la aparente incongruencia que supone el que se censure a un autor afín al régimen franquista hay que buscarla en la diversidad de "familias" ideológicas a las que este aglutinaba. No deja de ser significativo el hecho de que con anterioridad a 1941, año en que se retira la responsabilidad de los Servicios de Prensa y Propaganda al grupo de falangistas afines al fascismo europeo y pasa a manos de los católicos ultraderechistas, el autor de *Eloísa...* no sufriera ninguna prohibición, mientras que, posteriormente, ya en 1943, se le prohíben dos obras que habían sido autorizadas en 1939 (*Las cinco advertencias de Satanás* y *Usted tiene ojos de mujer fatal*[81]).

En los libretos de una y otra encontramos tachaduras que nos ayudan a comprender los motivos de la prohibición. Así, en el ejemplar de *Las cinco advertencias de Satanás* aparecen tachadas varias intervenciones en las que la relación de pareja aparece tratada desde una óptica muy alejada de la moral *nacional-católica*[82]. Similar es lo que sucede con *Usted tiene ojos de mujer fatal*, donde aparece tachada incluso la acotación inicial, en la que se describe la habitación que había de representar la escenografía, donde el autor bromea con la voluptuosidad del espacio, con sillones amplios y cómodos, "propicios a cualquier decisión", además de tacharse la palabra "amante", que sustituida por "novio". También se prohibió durante unos meses *Madre (el drama padre)*[83], que hubo de ser retirada de cartel mientras se estaba representando en el Teatro de la Comedia, "por palabras y conceptos juzgados como opuestos a la moral del Movimiento". Antes de autorizarla de nuevo en enero del 45,

---

[79] Vid. mi artículo sobre la censura de este autor (Muñoz Cáliz, 2001c).

[80] Sobre la censura de estos autores durante los años cuarenta, vid. Muñoz Cáliz, 2001c.

[81] Expedientes 163-39 y 322-39, archivados en las cajas 71.377 y 71.378 del Archivo General de la Administración Civil del Estado, respectivamente. (Sección de Cultura, IDD 44).

[82] Entre ellas: "Ramón.— [...] La mujer y la corbata que él desea son siempre la corbata y la mujer que deseo yo. Sólo que yo no tengo dinero y él sí. Y como por poco que cuesten, las mujeres y las corbatas siempre cuestan algo, tu amo puede darse la satisfacción de tenerlas nuevas y yo me veo obligado a aguardar a que me las traspase". (Acto I, pág. 229).

"Ramón.— ¿Quién dijo que cuesta más vestir a una mujer que desnudarla?". (Acto I, pág. 238).

[83] Expediente 2664-41, caja 78.000.

le fueron impuestas una serie de modificaciones que tendían a eliminar cualquier "gesto o acción provocativa", las apariciones "en cama", las insinuaciones de "amor incestuoso" y el desenlace de la obra. También encontró problemas para ser autorizada *A las 6, en la esquina del bulevar*[84], de la que se dijo que sentaba una conclusión "inaceptable": la de que "Todos los maridos engañan a sus esposas". Posteriormente, el Jefe del Departamento de Teatro leyó personalmente la obra y advirtió en ella "un pesimismo moral, si bien amortiguado por estar encuadrado dentro de lo cómico"[85], aunque finalmente se autorizó.

Otros textos sufrieron cortes en mayor o menor medida, como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (cuyo título sustituyó a otro anterior, *Morirse es un error*, por razones políticas), *Una noche de primavera sin sueño*, a la que le fueron impuestos catorce cortes, más la sustitución de la palabra "divorcio" por "separación", y *Margarita, Armando y su padre*. En muchas ocasiones las tachaduras intentaban ocultar la opinión del autor sobre la moral tradicional, las relaciones de pareja y la hipocresía que rodea al matrimonio[86]; en otros casos, los cortes responden a "razones de oportunidad política"[87]; en otros, se tacharon expresiones que no eran sino frases hechas, o alusiones mínimas a la religión o a la sexualidad[88].

El caso de Jardiel guarda cierto paralelismo con la postergación sufrida por los creadores del movimiento futurista —cuya vinculación con la obra de Jardiel ha sido

---

[84] Expediente 4170-43, caja 71.401.

[85] Recordemos que el dictador afirmaría en repetidas ocasiones que "no aceptaba el pesimismo ni la mediocridad". (M. Espadas Burgos, "Prólogo" a L. Delgado Gómez-Escalonilla, ob. cit., pág. XVI).

[86] Así sucede en *Una noche de primavera sin sueño*, donde se tacharon frases como: "Si hubiera sido pobre, me habría casado contigo por asegurarme el porvenir; casi todas las muchachas pobres se casan por eso", Acto I, pág. 12; "Todo el mundo es desgraciado en su matrimonio", Acto I, pág. 24), o "Me voy muy contento, he resuelto del todo el jeroglífico de las palabras cruzadas. Ya sé cuál es la palabra de ocho letras que significa "libertad", es la palabra divorcio. D-i-v-o-r-c-i-o... Ocho letras..." (Acto II, pág. 30).

También en *Margarita, Armando y su padre* encontramos tachaduras como: "Ser moral o inmoral... ¿quién sabe de eso? (Acto III) o diálogos del tipo: "ROMÁN.— [...] En fin! Que yo en materia de personas, voto por las que no son decentes. / JULIA.— Cada cual vota por los suyos". (Acto I, pág. 7).

[87] Entre ellos, la expresión "¡Y viva España!" (Acto I, pág. 23), una alusión a "la guerra europea" (Acto II, pág. 43), el diálogo: "LANDALUCE.— Hay mitin... / PAMPLINAS.— ¡Huy, mitin, qué bien!" (Acto I, pág. 14); o la queja del personaje Pamplinas de que su novia le llame por tal nombre: "A mí, que soy senador y he sido ministro dos veces" (Acto I, pág. 16). Así mismo, en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, se suprimió la expresión "¡Viva España!" y se sustituyó por "¡Viva el mundo!", quizá por creerla poco adecuada en el contexto de una obra de humor

[88] "MARIANO.— Me parece, Alejandra, que al tratarme te olvidas de que te educaste en el Sagrado Corazón. / ALEJANDRA.— Y tú, por tu parte, también te olvidas de que te educaste con los padres Escolapios". (*Una noche de primavera sin sueño*, Acto I, pág. 6).

E igualmente en *Carlo Monte en Montecarlo*: "INSP.— [...] Creo que ganará el cielo. /INTEND.— [...] Me temo que tampoco el cielo lo gane [...]". (Acto I, Cuadro Quinto, pág. 171); "PRES.— [...Tenéis que encontrarlo, pero en un] Jesús". (Acto I, Cuadro Tercero, pág. 149). En esta obra aparece también alguna tachadura referida a la sexualidad: "VALEN.— [...] el hombre y el camión al cabo de un par de años no carburan". (Acto I, Cuadro Cuarto, pág. 164).

señalada por Ángel Berenguer[89]— en la Italia de Mussolini, pues tal como describe Victoriano Peña, dichos creadores fueron progresivamente marginados del arte oficial al servicio del estado fascista, tras el retorno a los valores de la tradición, la retórica vana y triunfalista, y el culto de la *romanidad* y de la patria[90].

A diferencia de lo sucedido con Jardiel Poncela, el humor de los autores vinculados a *La Codorniz* será considerado ingenuo e inofensivo por los censores, los cuales llegan a hablar de "ingenuidad codornicesca"[91]. Así, *El caso de la mujer asesinadita* fue enmarcada "dentro del nuevo tipo de teatro de humor sin otro propósito que el de provocar una risa ingenua, apelando a toda suerte de disparates, que en España representan de una parte Jardiel y de otra Tono y Mihura" (Constancio de Aldeaseca), y de *Bárbara*, de "Tono", se escribió: "El carácter *codornicesco* y dislocado de la obra excluye un juicio serio moral de su contenido" (fray Mauricio de Begoña). La falta de referencias políticas en estos textos contribuyó a que fueran mejor tolerados, aunque también sufrieron algunos cortes, de contenido levemente erótico, de frases hechas con alusiones religiosas, e igualmente hay tachaduras que afectan al plano moral o que aluden al destino, de acuerdo con el trasfondo fatalista de este teatro[92].

En cuanto a la valoración estética de estas obras, los juicios de los censores son desiguales; en muchos casos se alaba su ingenio, su buen diálogo y su dominio de la *carpintería*, aunque también hay quienes consideran el humor como un género menor[93] y van a valorar en mayor medida las obras dramáticas[94]. También

---

[89] Ángel Berenguer ha señalado esta vinculación tanto a lo largo de su labor docente como en un libro de inminente aparición: "En su práctica escénica, Jardiel recoge una tradición bien establecida en el teatro y en el arte del siglo XX. En realidad, sus conceptos recuerdan enormemente a los manifiestos de los futuristas, cuyo reconocimiento en la Italia fascista serviría de pasaporte a los humoristas españoles de la época". (*Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Volumen III, Madrid, Biblioteca Nueva, en preparación).

[90] Victoriano Peña Sánchez, 1993, pág. 48.

[91] Encontramos este comentario en el informe sobre *Los sombreros de dos picos*, de A. de Laiglesia y Claudio de la Torre.

[92] Como muestra, citamos algunos fragmentos censurados en distintas obras de "Tono". Así, en *Bárbara*, se suprimieron acotaciones como la irónica "*descubriendo las piernas dos dedos más arriba admite la censura*"(Acto II, pág. 35) o "*Carlos abraza a Bárbara y la besa. Esta vez de verdad"* (Acto III, pág. 42). En *Don Pío descubre la Primavera*, se subrayó: "¡Madre de las angustias! ¡Padre Nuestro que estás en los Cielos!" (Acto I, pág. 3). En *Guillermo Hotel*, se subrayó: "ELENA.— [...no me abraces] que van a creer que no estamos casados". (Acto III, pág. 17). En *Rebeco*, se subrayó: "Arman.— [...] Nunca hacemos más que lo que fundamentalmente tenemos que hacer. El destino jamás se equivoca". (Acto II, pág. 24).

[93] Algunas obras de "Tono" recibieron informes tan elogiosos como *Romeo y Julieta Martínez*, a la que Bartolomé Mostaza calificó de "Francamente deliciosa por el diálogo y la ironía", y de "Excelente comedia de humor y ternura", o como *Don Pío descubre la primavera*, escrita en colaboración con Enrique Llovet. Sin embargo, en muchos de los informes sobre obras de teatro de humor, en los apartados referidos al valor literario y teatral de estas obras, se puede leer: "Carece", "Mínimo", "Ninguno" y similares.

[94] Así, por ejemplo, R. Fernández Shaw mostró auténtico entusiasmo ante *Los pájaros ciegos*, de Ruiz Iriarte: "Tan escasamente afrontan los autores españoles actuales los temas dramáticos profundos, que sorprende el caso de encontrarse ante una obra dramática-pasional como la presente. Al tener en cuenta que el drama es la raíz y esencia

encontramos juicios elogiosos a propósito de comedias más tradicionales en su forma y más próximas a la visión del mundo de la burguesía conservadora, con un humor más complaciente y menos corrosivo; es decir, más próximas a la llamada "alta comedia" que dominaría el teatro conservador español durante los años cincuenta. Las características que señala el censor José Luis García Velasco acerca *La señora, sus ángeles y el diablo*, de Ruiz Iriarte, muestran bien el gusto de los censores por este teatro:

> [...] un diálogo matizado con una finura extraordinaria, una gracia espontánea que no necesita de chistes —no hay uno solo en toda la obra— lo cual es hoy muy difícil de encontrar cuando lo que priva en ese tipo de comedias (?) cómicas en que al espectador se le intenta arrancar con sacacorchos la risotada, en detrimento siempre de la corrección y la espontaneidad. [...] Los tipos dibujados muy graciosamente se mueven dentro de un mundo ideal y optimista que hace sumamente agradable la comedia.

Tanto en los informes de los censores, pues, como en las críticas teatrales del período, encontramos una escisión entre los defensores del teatro burgués anterior a la guerra civil y quienes propugnan la creación de un teatro nuevo al margen de la anterior tradición de teatro conservador; reflejo a su vez de distintas posturas ideológicas ante el régimen político recién instaurado. La censura de las obras de Jardiel e incluso las tachaduras sufridas por otros comediógrafos del perídoo evidencia, pues, la imposibilidad de desarrollar libremente cualquier proyecto artístico, incluidos aquellos que muestran afinidad ideológica con el régimen, en un contexto totalitario como el de la España de estos años.

---

del Teatro, se puede saludar con alborozo la realización del Sr. Ruiz Iriarte. Es un cañonazo en el campo donde sólo Don Jacinto Benavente se atreve a dispararlos".

CAPÍTULO SEGUNDO

CENSURA Y PRIMERAS VOCES DISIDENTES (1945-1958)

I. EL PERÍODO DE ADAPTACIÓN (1945-1958)

A partir de la derrota de los países del Eje en la II Guerra Mundial, los dirigentes franquistas intentarán adaptarse a la nueva coyuntura histórica procurando legitimar de cara al exterior el régimen surgido del alzamiento militar[1]. Será entonces cuando se introduzcan una serie de cambios encaminados a despojar al régimen de rasgos fascistas, que, en lo esencial, no afectaron ni a su naturaleza ni a las duras condiciones de vida de los españoles[2]. Algunas de estas reformas se dirigieron a camuflar el carácter totalitario de la censura, aunque también esta continuó funcionando de forma prácticamente igual a como lo había hecho con anterioridad. Pese a todo, estas reformas constituyeron el primer precedente de la "apertura" llevada a cabo en la etapa de Fraga y será ahora cuando suban al escenario los primeros textos que expresan una visión del mundo distinta a la de los vencedores de la guerra civil.

El documento fundamental en el que se materializaría el giro institucional, el *Fuero de los Españoles*[3] fue, en palabras de Moradiellos, un "sucedáneo de una verdadera carta de derechos civiles y libertades democráticas individuales" que sólo en apariencia reconocía el derecho a la participación política, a la libre reunión y

---

[1] Los años comprendidos entre la derrota de los países del Eje en la II Guerra Mundial y 1951 suponen para España una etapa de aislamiento internacional y una prolongación de la dura posguerra en el terreno económico. El gobierno francés cerró la frontera de los Pirineos en febrero de 1946; en marzo, una declaración conjunta anglofrancoamericana expresaba su repudio del franquismo; en diciembre, el Consejo de Seguridad de la ONU acordaba la retirada de los embajadores de estos países de Madrid. Poco después, los países europeos se opusieron a que España entrara en el Plan Marshall y, más tarde, a que fuera admitida en el Mercado Común.

[2] E. Moradiellos habla de "cosmética neutralista" y "pseudodemocrática" para referirse a tales cambios (2000, págs. 95 y 97), mientras que L. Delgado Gómez-Escalonilla utiliza el término "campaña de *camuflaje*" (1992, pág. 395). Así, Moradiellos señala que Franco realizó este "cambio aparente de fachada", sin intención de reducir un ápice su poder omnímodo y vitalicio, y cita un testimonio privado del dictador, quien hablaba de una "política de depuración del mimetismo" respecto del Eje, sin llegar a "uncirnos en el carro democrático". (2000, pág. 104).

[3] BOE, 18-VII-1945.

asociación, y a la libertad de expresión, entre otros. Respecto a este último, su artículo 12 establecía que cada español podría expresar libremente sus ideas, siempre que no atentara contra los principios fundamentales del Estado, lo cual, tal como indica R. Gubern, "implicaba que, tanto las restricciones de la Ley de Prensa de 1938, como las de la censura cinematográfica y teatral, eran consideradas perfectamente constitucionales por el legislador, para proteger los principios fundamentales del Estado"[4]. Además, esta "libertad" quedaba restringida por el artículo 33, que declaraba que el ejercicio de éste y otros derechos no podían atentar contra la unidad espiritual nacional y social del país, al tiempo que el artículo 25 capacitaba al Estado para suspenderlos temporalmente en momentos de emergencia[5].

El franquismo pasó a definirse oficialmente como una "democracia orgánica" y poco después como una "democracia orgánica y católica", reafirmado así el papel decisivo de la Iglesia. El integrismo tradicionalista católico, también conocido como *nacional-catolicismo*, desplaza al falangismo e impone un código moral y de costumbres que afectan al conjunto de la sociedad española[6]. Al control ideológico que ejerce la Iglesia a través de la educación y de su amplia red de prensa y radio, se suma ahora el que ejerce a través del aparato censor, en el que cobra una gran influencia gracias al apoyo del ultracatólico Gabriel Arias-Salgado, autor de la célebre frase "Gracias a la censura previa se salvan ahora más almas en España"[7]. Mientras representantes eclesiásticos seguían participando en la censura oficial y se seguía manteniendo la censura eclesiástica, la propia Iglesia quedaría exenta de censura, primero en las obras que trataran sobre asuntos religiosos[8], y posteriormente, ya en los años sesenta, en todas sus publicaciones.

La situación de aislamiento en que se encontraba España comenzó a modificarse con el comienzo de la guerra fría[9]. A lo largo de los cincuenta el país empezó a experimentar los primeros síntomas de reactivación económica, cuyos efectos sociales fueron evidentes: creció la población, se intensificó el éxodo del campo a las ciudades y se produjo un significativo incremento de las clases medias[10]. Además, el

---

[4] Gubern, 1980, págs. 15-16

[5] Stanley G. Payne, 1987, pág. 363.

[6] Vid. Payne, 1987, pág. 363; F. Sevillano Calero, 1998, pág. 47.

[7] Citado por E. Moradiellos, 2000, pág. 119.

[8] Payne, 1987, pág. 435.

[9] En 1950, la Asamblea General de la ONU permitió reestablecer las relaciones diplomáticas con España; poco después se firman los acuerdos con Estados Unidos, el Concordato con el Vaticano —que representó el ápice del proceso de identificación pública de la Iglesia católica con el franquismo— y en 1955 España ingresa en la ONU, lo que supuso un paso decisivo en el intento de legitimación del régimen. Según Payne, con el endurecimiento de la guerra fría, Franco parecía estar ganando respetabilidad. Los militares americanos ahora intentaban congraciarse con él, transformándole de "bestia fascista" en "centinela de Occidente", gracias a su anticomunismo. (Payne, 1987, pág. 411).

[10] Moradiellos, 2000, pág. 116.

turismo[11] y la emigración, muy pronto adquirirían extraordinaria importancia, tanto en la economía como en la mentalidad de los ciudadanos, contribuyendo a romper el profundo aislamiento de los españoles. A pesar de que durante esta década emigraron un millón de españoles, la censura intentó impedir en un primer momento que esta realidad se abordara en los escenarios. En 1961 se prohíbe *La camisa*, de Lauro Olmo, si bien al año siguiente conseguiría subir, con algunos cortes, al escenario del Teatro Goya de Madrid.

Entretanto, la paupérrima situación económica había dado lugar a los primeros conflictos laborales, que se multiplicarían en los años sucesivos y serían presentados desde la prensa y los medios oficiales como fruto de la "conjura antiespañola"[12]. En particular, la minería asturiana fue escenario hacia 1958 de recurrentes y masivas huelgas, cuya intensidad llevó a Franco a decretar la segunda suspensión del Fuero de los Españoles y el estado de excepción por cuatro meses[13]. Los intentos de los dramaturgos reformistas de llevar el tema de la conflictividad laboral al escenario también serán abortados por la censura: Buero Vallejo realiza una adaptación de *El puente*, de Gorostiza, y Alfonso Sastre plantea en *Tierra roja* un conflicto laboral entre mineros. Significativamente, ambos textos fueron tildados de "revolucionarios" por los censores y prohibidos (en 1952 y 1958, respectivamente). De forma menos evidente, en *Historia de una escalera* se alude al sindicato al que había pertenecido Carlos, alusión que también fue prohibida.

En las universidades, el clima de ahogo intelectual, la prohibición de cualquier iniciativa que no partiera del Sindicato Español Universitario, única entidad estudiantil tolerada, empieza a provocar los primeros rechazos. Los graves disturbios ocurridos en 1956[14] precipitaron una crisis de importantes consecuencias, no sólo para la política del gobierno, sino para la progresiva concienciación de muchos españoles. No obstante, también motivarían un retroceso en la experiencia "liberalizadora" por parte del gobierno, que destituyó a los que consideró sus responsables (Ruiz-Giménez y Fernández-Cuesta, ministros de Educación y del Movimiento respectivamente). Tal como señala Moradiellos, las primeras huelgas,

---

[11] A finales de 1950 se daba la noticia de que por España habían pasado 600.000 extranjeros; en 1951 se sobrepasó el millón; en 1952, la cifra fue 1.500.000 y en 1953, 1.700.000. (Abella, ibíd., págs. 181-182).

[12] Entre los iniciadores del plante laboral estaban elementos de las Hermandades Obreras de Acción Católica, fuerza que, en su origen, había sido fiel a las consignas colaboracionistas impartidas desde Acción Católica, entidad a la que Franco recurrió cuando, forzado por la situación internacional, buscó apoyo en el Vaticano. (Abella, 1996, págs. 175-176).

[13] E. Moradiellos, 2000, pág. 123.

[14] Al día siguiente de los disturbios, por vez primera, Franco decretó la suspensión por tres meses de varios artículos del Fuero de los Españoles, además de clausurar la Universidad de Madrid y ordenar la detención de varios estudiantes e intelectuales. La quiebra del orden público produjo el cese inmediato del ministro Ruiz-Giménez, al que se adjudicaba la responsabilidad última de los disturbios, y de Fernández-Cuesta, acusado de incapacidad para controlar a sus afiliados, y su sustitución por dos falangistas fieles, Rubio García-Mina y Arrese, poniendo así punto final a la experiencia "liberalizadora" auspiciada desde 1945. (N. Sartorius y J. Alfaya, 1999, pág. 64).

junto con los incidentes universitarios de 1956, evidenciaban la existencia de una creciente conflictividad social y laboral, irrefrenable y enraizada en las propias transformaciones estructurales que estaba experimentando el país, y demostraban un cambio notable en la hasta entonces desesperanzada, pasiva y sumisa sociedad española[15].

A la altura de 1957, ante la inminencia de la bancarrota económica, el gobierno de Franco se vio obligado a abandonar el modelo autárquico y a introducir medidas liberalizadoras. El dictador nombró entonces a un nuevo gobierno en el que los altos cargos más relevantes eran miembros del Opus Dei y formaban el llamado equipo de "tecnócratas", lo que significaba la postergación definitiva del falangismo y una apuesta clara por el programa político-económico auspiciado por Carrero Blanco. La puesta en práctica del Plan de Estabilización y Liberalización en 1959 supuso un profundo cambio de rumbo en la historia del franquismo, sentando las bases de un espectacular crecimiento económico a partir de 1960 que transformaría radicalmente la estructura social española. De este modo, tal como señala Moradiellos, "paradójicamente, el régimen político que había interrumpido literalmente durante veinte años el proceso de modernización económica y social iniciado en España a finales del siglo XIX, se erigiría así en su nuevo promotor y patrocinador"[16].

1. EVOLUCIÓN DE LA CENSURA: PRIMEROS INTENTOS DE "LIBERALIZACIÓN" (1945-1951) Y APOGEO DE LA CENSURA NACIONAL-CATÓLICA (1951-1959)

En estrecha relación con la marcha de la economía y de la política exterior, la historia de la censura en estos años se puede dividir en dos subperíodos: uno entre 1945 y 1951, en que depende del Ministerio de Educación Nacional, y otro a partir de 1951, año en que pasa a ser competencia del Ministerio de Información y Turismo, del que dependerá ya hasta el final de la dictadura.

La imagen "liberalizadora" que se quiso ofrecer desde 1945 requería una serie de cambios formales en la censura, lo que motivó el relevo de los falangistas también en este ámbito. Una semana después del cambio de gobierno de 1945[17], la Vicesecretaría de Educación Popular, ahora denominada Subsecretaría de Educación Popular, fue retirada de la FET y de las JONS, y pasó a depender del Ministerio de Educación Nacional (en manos del católico integrista José Ibáñez Martín[18]). A su frente se situó a un equipo encabezado por Luis Ortiz Muñoz, procedente de la

[15] E. Moradiellos, 2000, pág. 123.

[16] Moradiellos, 2000, pág. 135.

[17] Decreto-ley de 27 de julio de 1945, elevado a Ley por la de 31 de diciembre del mismo año. (José María Salazar López, 1966, pág. 103).

[18] Ibáñez Martín estuvo a cargo de este Ministerio entre 1939 y 1951; esta larga etapa, según Fernando Valls, supuso para la escuela española una "restauración", una "recristianización". (F. Valls, 1983, pág. 56).

Asociación Católica Nacional de Propagandistas. Tal como señala M. A. Ruiz Carnicer, lo que no cambiaba era el propósito que guiaba a este organismo: "la formación espiritual y cultural de los ciudadanos", con lo que justificaba su nueva dependencia al proclamarse actividad educadora[19].

Los católicos propagandistas intentaron introducir una serie de reformas en la censura, que fracasaron en su mayoría. Según Payne, los cambios que se produjeron en esta etapa fueron parciales, mínimos y en algunos aspectos meramente superficiales[20]. En realidad, tal como señala Abella, los medios de comunicación en estos años eran sometidos a una manipulación que llegaba a extremos insólitos:

> Fomentada la credulidad nacional hasta hacernos creer que se vivía en un reino de magia donde todo lo insólito podía tener cabida, la lectura de la prensa diaria era una caja de sorpresas en la que, tras mantenernos en guardia permanente contra las asechanzas de nuestros enemigos (la Anti-España), un día se nos asombraba con la existencia del gato hablador[21].

En julio de 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo, al cual le serían transferidas las competencias de la Subsecretaría de Educación Popular (Prensa, Propaganda, Radiodifusión, Cinematografía y Teatro). Varios autores coinciden en que se produjo entonces un endurecimiento de la censura. Tal como señala Gubern, con la creación de esta nueva cartera, se sustraía el control de la información a Ruiz-Giménez[22], mientras que al frente del recién creado Ministerio se situó a Gabriel Arias-Salgado. Este nombramiento, según los autores de *España actual*[23], supuso el mejor respaldo que la Ley de 1938 pudiera recibir, pues el nuevo ministro no sólo no titubeó en su aplicación durante sus doce años de mandato, sino que, además, llegó en el momento en que se había iniciado la primera ofensiva contra ella, y, sobre todo, esgrimió el argumento más apropiado para mantenerla: Arias Salgado pensaba que la guerra civil aún no había concluido, sino que sus combates se habían desplazado a otro frente, el del pensamiento y la información, lo que justificaba que siguiera vigente la vieja de ley de guerra, tal como corroboran algunas de sus afirmaciones en

---

[19] J. Gracia García y M. A. Ruiz Carnicer, 2001, pág. 79.

[20] Esta "liberalización" se reflejó en una Orden del Ministerio de Educación Nacional referida a la censura de prensa cuyo artículo primero autorizaba a la Dirección General de Prensa a "atenuar" las normas vigentes, si bien el segundo matizaba: "La mayor libertad que, de acuerdo con el número anterior, se concede a los periódicos, no podrá utilizarse, en ningún caso, para atentar contra la unidad de la Patria". (Orden de 23 de marzo de 1946, BOE, 26-III-1946, pág. 2342). Se permitió una mayor libertad a las publicaciones católicas, aunque no quedaron libres de restricciones; la prensa del Movimiento quedó desvinculada de la Subsecretaría, y se dio mayor margen de maniobra a los directores de los periódicos, a excepción de los de Madrid y Barcelona. Sin embargo, también aumentaron las consignas. (J. Gracia García y M. A. Ruiz Carnicer, ibíd., pag. 78). Además, señala Payne, se censuró severamente a las nuevas Hermandades Obreras de Acción Católica. (Payne, 1987, pág. 379).

[21] R. Abella, 1996, pág. 174.

[22] R. Gubern, 1980, pág. 20.

[23] J. Andrés-Gallego (et al.), 1995, págs. 432-433.

su obra *Política Española de la Información*[24]. El ministro acuñó el nombre de "Teología de la Información" para su política censora y se refirió siempre a la censura como elemento necesario para el bienestar de la nación y como garantía de pervivencia de valores y principios eternos[25]. Según los autores de *Diez años de represión cultural,* la política de Arias-Salgado se caracterizó por el dirigismo más absoluto (censura previa, consignas a la prensa, directores nombrados a dedo) y por la organización burocrática que llevó a cabo de la censura. Sartorius y Alfaya describen la prensa de la década de los cincuenta como "una prensa domesticada, convertida en mera agencia de propaganda de la acción gubernamental", y añaden:

> Buscar la realidad profunda de la España de aquel tiempo en una hemeroteca es tarea más bien inútil, a menos que se quiera hacer una investigación acerca de la abyección y el servilismo que pueden alcanzar los medios de comunicación en una dictadura. La prensa, y no digamos la radio y posteriormente la televisión, eran instrumentos de manipulación política, moral y cultural en los que realmente muy poca gente creía[26].

No obstante, a pesar del dirigismo gubernamental y de la férrea censura, a mediados de los cincuenta el panorama cultural español estaba ampliándose bajo el impacto del desarrollo del sistema universitario y el crecimiento económico. Elías Díaz señala que entre 1951 y 1956 se inicia una significativa liberalización intelectual: comienza el diálogo con el exilio, se producen las primeras conexiones con el pensamiento europeo y, finalmente, tiene lugar la crisis universitaria[27]. Los estudiantes comienzan a acceder a obras prohibidas, sobre todo a través de ediciones argentinas, de autores como Malraux, Sartre o Camus. En el terreno de la educación, en esta etapa es determinante la presencia en el Ministerio de Joaquín Ruiz Jiménez, cuyo mandato pone fin a la etapa más integrista en la educación de posguerra.

Desde finales de esta década, señala Fusi, la cultura de la oposición desempeñaría —al menos en los ámbitos universitarios— el papel de conciencia crítica de la sociedad, y su sola existencia contribuyó a erosionar los fundamentos ideológicos del franquismo y a crear las ideas y valores sobre los que se sustentaría la futura democracia del país. En este contexto hay que entender el florecimiento del realismo social, que se convertirá en el lenguaje por excelencia del arte comprometido. La literatura de estos años atiende a los problemas de la clase obrera, los braceros del campo, el trabajo en minas y fábricas, el conflicto generacional, la represión sexual y, en general, la sordidez de la vida de las clases populares o el

---

[24] "Nuestro papel de informadores, sabiéndolo o sin saberlo, es una acción de soldado, puesto que todos estamos inmersos en la magnitud del conflicto"; "En medio de un mundo hostil no se pueden abrir las columnas de los diarios españoles a todos los chismes y calumnias"; "A ti, patrón de las Españas sucesivas y de la España permanente —dirá ante el Apóstol Santiago— se ofrecen los españoles que manejan las antiguas y las nuevas armas de la información enriquecidas por la técnica". (Citado por Andrés-Gallego et al., 1995, ibíd.).

[25] Ibíd., pág. 16

[26] Sartorius y Alfaya, 1999, pág. 42.

[27] E. Díaz, 1983, pág. 61.

conformismo político de la burguesía; el lenguaje buscó reflejar el habla cotidiana con objetividad casi fotográfica y, aparentemente, sin artificios retóricos; se buscó más el análisis de clases y grupos sociales que la creación de personajes singulares, tal como señala J. P. Fusi[28]. El realismo significaba también el uso de unas formas accesibles a un sector mayoritario de la sociedad, tal como señala L. Iglesias Feijoo en su estudio sobre Buero Vallejo:

> Es hipótesis muy plausible que los escritores de posguerra hayan buscado ante todo, y no forzosamente de manera consciente, el restablecimiento de la natural comunicación con el público lector o espectador y que ello, aparte de las personales exigencias estéticas, les haya conducido mayoritariamente hacia formas que no supusieran una ruptura total con la tradición[29].

En cualquier caso, el grupo de artistas realistas fue significadamente crítico con el régimen. Muchos de ellos se sintieron próximos al marxismo y al clandestino Partido Comunista; la mayoría participaron en actos e iniciativas de abierta oposición al régimen, como la firma de documentos contra la censura, contra la represión y en apoyo de las luchas de obreros y estudiantes; algunos incluso fueron encarcelados por sus actividades políticas, como ocurrió años después con Alfonso Sastre. El realismo social sería, según Fusi, una verdadera y profunda ruptura cultural[30].

2. LA CENSURA TEATRAL

En 1946 se crea la Dirección General de Cinematografía y Teatro[31], que permanecerá hasta 1967, dependiendo primero de la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, y, posteriormente, del Ministerio de Información y Turismo. La censura teatral será competencia desde entonces de esta Dirección General a través del llamado Departamento de Teatro (Sección de Teatro desde 1951)[32].

Durante los cinco años en que esta Dirección General depende del Ministerio de Educación Nacional (1946-1951), estará a su cargo Gabriel García Espina, crítico teatral de *Informaciones*, con Guillermo Salvador de Reyna como Secretario General. En opinión de David Ladra, durante su mandato, García Espina mantuvo "si no tolerancia, sí el despotismo ilustrado propio de un buen profesional del gremio"[33].

---

[28] J. P. Fusi, 1999, pág. 127.

[29] L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 213.

[30] J. P. Fusi, 1999, pág. 128.

[31] BOE, 1-I-1946. (J. M. Salazar López, 1966, pág. 10).

[32] Instrumentos de Descripción de Archivo General de la Administración. (Apartado referido a los Expedientes de Censura de Teatro).

[33] Ladra, 1992, pág. 19.

Así mismo, César Oliva coincide en señalar una cierta tendencia liberalizadora en este período, aunque destaca el hecho de que no se realizara una legislación específica para la censura de teatro:

> Quizá sí se pueda hablar de una cierta apertura cuando García Espina [...] llega a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Pero tanto en el Ministerio de Ibáñez Martín, como cuando se crea el de Información y Turismo [...] las novedades en la organización escénica española son casi nulas. Tendríamos que esperar a la llegada de Fraga a Información y Turismo, para encontrar una nueva legislación para la Prensa, para el Cine, pero tan sólo un Anteproyecto de Ley descentralizadora para el Teatro[34].

En diciembre de 1946 se crea el Consejo Superior del Teatro, "Órgano supremo de carácter consultivo en materia de teatro"[35]. Sus funciones abarcaban la autorización o prohibición de ciertas obras, proponer proyectos para "la mejor ordenación de la escena española", otorgar los premios y concursos nacionales de teatro e informar sobre la concesión de subvenciones y becas de carácter teatral. En sus inicios estuvo presidido por Gabriel García Espina, con Guillermo Salvador de Reyna como Vicepresidente. Entre los vocales, encontramos a dos censores teatrales, fray Mauricio de Begoña y Emilio Morales de Acevedo, junto con los directores de los dos Teatros Nacionales, Luis Escobar (al frente del María Guerrero) y Cayetano Luca de Tena (en el Teatro Español), los críticos Alfredo Marqueríe y Jorge de la Cueva, y el actor Guillermo Marín, entre otros[36]. En diciembre de 1951 se modifican las funciones del Consejo y su composición[37]: a las tareas anteriores se añade ahora la de proponer las campañas de los Teatros Nacionales, y a él se incorporan representantes de los colectivos más relevantes del sector[38]; entre los nuevos componentes, se encuentran los críticos teatrales Gonzalo Torrente Ballester y

---

[34] Oliva, 1989, pág. 88.

[35] Orden de 31 de diciembre de 1946, por la que se crea el Consejo Superior del Teatro, dependiente de la Dirección general de Cinematografía y Teatro (BOE, 25-I-1947).

[36] El primer Consejo estaba formado por Gabriel García Espina, como presidente, Guillermo Salvador de Reyna, como Vicepresidente; fray Mauricio de Begoña, Emilio Morales de Acevedo, David Jato Miranda, Alfredo Marqueríe, José Juan Cadenas, Luis Escobar Kirpatrick, Cayetano Luca de Tena, Agustín de Lucas Casla, Guillermo Marín y Jorge de la Cueva como vocales. En total, un Presidente, un Vicepresidente y diez vocales de libre designación por parte del Ministerio, a excepción de dos, procedentes del cuerpo de Lectores de Obras Teatrales, más el vocal eclesiástico, que habría de ser propuesto por el Ordinario de la Diócesis. (Orden de 31 de diciembre de 1946, BOE, 25-I-1947, pág. 572).

[37] Orden de 29 de noviembre de 1951 (BOE, 17-XII-1951, pág. 5673).

[38] Se incorporan entonces el Presidente de la Sociedad General de Autores, el Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, los directores de los Teatros Nacionales (Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena, cuyos cargos ahora aparecen citados explícitamente y no dentro del conjunto de vocales designados libremente por el Ministerio), el director del Instituto del Teatro de Barcelona, un representante del Real Conservatorio de Música y Declamación (Federico Sopeña Ibáñez), tres críticos teatrales (Melchor Fernández Almagro, Gonzalo Torrente Ballester y Eusebio García Luengo), un crítico musical (Antonio Fernández Cid), un actor (Ricardo Calvo Agostí) y un funcionario perteneciente al cuerpo de Lectores (Bartolomé Mostaza). (Orden de 29 de noviembre de 1951, del Ministerio de Información y Turismo. BOE de 19-XII-1951, pág. 5693).

Melchor Fernández Almagro, el actor Ricardo Calvo y el censor Bartolomé Mostaza. Como Secretario, permanecía el Jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz.

Durante los años cincuenta, varias de las obras aquí estudiadas le fueron remitidas al Consejo desde la Sección de Teatro debido a las dificultades que su dictamen planteó a los censores; entre ellas, *El pan de todos* (1955), *La sangre de Dios* (1955) y *Muerte en el barrio* (1955), de Alfonso Sastre; también pasó por él *Irene o el tesoro* (1954), de Buero Vallejo, en este caso para informar a favor de su programación dentro de la temporada del Teatro Nacional María Guerrero. Su criterio no siempre coincidía con el de la Junta de Censura; a veces, incluso, fue opuesto, como ocurrió con *Los pájaros ciegos*, de Ruiz Iriarte, según describe Víctor García Ruiz[39].

Por otra parte, en 1948 se crea la figura del Inspector del Espectáculos Públicos, el cual debería realizar "una inspección continua y regular" de los espectáculos de la zona que le fuera asignada, con el fin de "velar por que los espectáculos públicos se ajusten a unas normas de moral pública y a unas características que contribuyan a elevar el nivel moral, cultural y artístico de nuestro pueblo"[40].

Tras la creación del Ministerio de Información y Turismo, la Dirección General de Cinematografía y Teatro pasó a depender de esta cartera. Dentro de la Dirección General se creó un Negociado de Control y Licencias con una Sección de Promoción Teatral, de la que dependía la censura teatral. En la década de los cincuenta, cinco funcionarios estuvieron a cargo de esta Dirección General. El primero de ellos fue José María García Escudero, quien apenas duró seis meses en el cargo, por desavenencias, según él mismo explica, con el ministro Arias Salgado[41]. Durante su mandato se permitió cierta crítica interna hacia el propio sistema de censura y cierta liberalidad en comparación con la política anterior. Para definir el talante con que afrontó este cargo, él mismo citaba un fragmento de su conferencia sobre "Censura y libertad", pronunciada en 1951: "Los beneficios de la censura se perciben enseguida y sus perjuicios sólo a la larga; con la libertad sucede al revés: produce muchos males inmediatos, que el tiempo transforma en buena medida en bienes"[42]. Siguiendo al propio autor, años después, José Luis Aranguren observó que "las anacrónicas palabras de García Escudero representaban, en los albores de los años 50, la

[39] Según este autor, todos los informes de la Junta, a excepción de uno, fueron prohibitivos, mientras que el Consejo del Teatro decidió autorizarla "sin corrección ni tachadura alguna". (García Ruiz, 1996 y 1997).

[40] Orden del 26 de enero de 1948, del Ministerio de Educación Nacional.

[41] "Era inevitable que acabase (en realidad, empecé muy pronto) chocando con el ministro: hombre bueno, pero a quien oí expresar con toda naturalidad, hablando conmigo, la convicción de que con su gestión política estaba salvando las almas de muchos españoles", escribe este autor. (J. M. García Escudero, 1995, pág. 229).

[42] Conferencia pronunciada en la Universidad Pontificia de Salamanca el 16 de diciembre de 1951. (Citado por J. M. García Escudero, 1995, pág. 228).

vanguardia liberal autorizada y, por lo tanto, considerada constructiva, aunque no aceptada hasta la década siguiente"[43].

A García Escudero le sucedió Joaquín Argamasilla, hasta entonces Secretario general de la Dirección general de Cinematografía y Teatro, quien permaneció en el cargo hasta febrero de 1955, en que le sucedió Manuel Torres López. En abril de 1956 se produce el relevo de este por José Muñoz Fontán, el cual permanecería hasta la vuelta de García Escudero, ya con Fraga al frente del Ministerio. En el cargo de Secretario General, a Argamasilla le sucede José María Alonso Pesquera, y a este, desde febrero de 1955, José María Cano Lechuga, que en mayo de 1956 sería sustituido por Alfredo Timermans Díaz, aunque sigue en la Junta como vocal hasta 1962.

En cuanto a medidas legislativas, durante esta década son varias las novedades a reseñar: en 1954 se emite una Orden de clasificación por edades[44], y poco después, se publica una Orden sobre autorización de revistas y espectáculos arrevistados[45]. En se fijaron las atribuciones de los gobernadores civiles en esta materia: velarían, dentro de cada provincia, para que las actividades relacionadas con festivales, espectáculos, actos públicos, culturales y similares se realizaran conforme a lo establecido por el Ministerio de Información y Turismo. Para ello, los órganos provinciales habrían de informarles de cualquier iniciativa al respecto, "al objeto de prevenir con la mayor antelación las incidencias que de los mismos pudieran derivarse". Así mismo, los gobernadores civiles podrían imponer sanciones en caso de cometerse infracciones en cualquiera de las actividades relacionadas[46]. Además, la Ley de Orden Público de julio de 1959 contemplaba la posibilidad de suspender los espectáculos en caso de que estos pudieran ocasionar una alteración del orden público[47].

En algún caso el criterio del gobernador civil era aún más estricto que el impuesto desde la Administración central. Así, Mariano de Paco[48], comenta la representación de *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán, en el Festival Nacional de Teatro Universitario de Murcia (1958), en que el texto había sido autorizado para sesiones de cámara, si bien el gobernador civil de la ciudad dispuso que la representación fuese "a puerta cerrada"[49].

---

[43] Citado por J. M. García Escudero, 1995, pág. 228

[44] Orden de 30 de noviembre de 1954 del Ministerio de Información y Turismo. (BOE, 14-XII-1954).

[45] Orden de 16 de febrero de 1955, del Ministerio de Información y Turismo. Citada en los Instrumentos de descripción de los fondos del Archivo General de la Administración, apartado referido a los expedientes de censura de teatro.

[46] Decreto de 10 de octubre de 1958. Recogido en: Salazar López, 1966, pág. 237.

[47] Artículo 29 de la Ley de Orden Público de 30 de julio de 1959. Recogido en: Salazar López, 1966, pág. 58.

[48] De Paco, 1990, págs. 517-524.

[49] A esto se añadió el enfrentamiento entre la prensa católica y la falangista: el diario católico, *La Verdad*, "mostró un furibundo rechazo de la pieza de Valle", mientras que el crítico del falangista *Línea* mostró un talante bien distinto elogiando esta obra ("del más puro y valioso vanguardismo"). Los artículos de *La Verdad* constituyeron

También en esta etapa se elabora una normativa especial para el teatro de cámara[50], que restringía la autorización a un número limitado de funciones (generalmente, una única representación), obligando a la compañía a solicitar nuevas autorizaciones cada vez que la obra se fuera a representar en una nueva plaza. Además, en las hojas de censura que se entregaban se indicaba que sólo tendrían acceso a la sala "los asociados al teatro, a cuyo favor se ha expedido" (la hoja en cuestión), 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 en cuestión para celebrar la representación, presentando la hoja de censura y el libreto de la obra "debidamente diligenciado" por la Dirección General, y 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.

De este modo 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[51]. Tal como señala José Monleón, tanto los Teatros de Cámara como los TEUS no eran sino un modo de ejercer un control sobre el teatro "considerado peligroso" circunscribiéndolo a ámbitos especializados y minoritarios e impidéndole asumir la función social con que había sido concebido en su origen[52]. Además, estas representaciones supusieron una propaganda favorable para el régimen, pues gracias a ellas pudo afirmar que en España se representaba el teatro más avanzado, tal como señalaría José María de Quinto:

> Hasta qué punto con su labor los teatros de cámara y ensayo, a pesar de sí mismos, colaboraban con el régimen cultural existente, es algo que después de transcurridos bastantes años habría que dilucidar. Porque, en realidad, cuando le convenía, el régimen proclamaba a los cuatro vientos que tal drama había sido representado en España, sin confesar que lo había sido sólo por una noche y que la omnipresente Censura se negaba a darle carta de naturaleza para que subiera con toda normalidad a un escenario. En este sentido, claro es que los teatros de ensayo y de cámara servían objetivamente, a pesar de su lucha frontal con aquel estado de cosas, al paupérrimo régimen cultural del franquismo [53].

---

una auténtica censura *a posteriori*, a semejanza de la censura eclesiástica, lo que completaba el asfixiante ciclo censorio sufrido por la obra. (De Paco, 1990, págs. 519-520).

[50] Orden de 25 de mayo de 1955 del Ministerio de Información y Turismo.

[51] Acerca de los teatros de cámara, véase Víctor Valembois, "El teatro de cámara en la posguerra española", *Segismundo*, 23-24 (1976), págs. 173-199.

[52] J. Monleón, 1988, págs. 6-15.

[53] J. M. de Quinto, 1999, pág. 72. Esta opinión era compartida por varios dramaturgos. Para Alberto Miralles, "El Teatro de Cámara cumplió en su momento una labor meritoria y positiva, pero no dejaba de ser, como lo definió Monleón, 'culturalista, servil, minoritario y conservador'. Además, no debe olvidarse que en el Teatro de Cámara tenía el gobierno una perfecta coartada al poder incorporar en sus balances anuales a nuevos autores nacionales y extranjeros que ofrecían un aire aperturístico, tanto en censura, como en acercamiento a otros países. Lo que esos balances callaban era la falta de medios con que se producían esos estrenos y que los permisos eran para unas

3. NUEVAS VOCES EN LA ESCENA DE POSGUERRA

3.1. Censura y teatro conservador

Al igual que en el período anterior y en los sucesivos, el teatro conservador predomina en los escenarios[54]. El teatro falangista desaparece de la escena y se produce un apogeo del teatro de evasión: ya no se trata de atraer al público hacia un ideario concreto sino de conducirle a un mundo de fantasía, de incapacitarle para enfrentarse con la realidad. En este sentido, resulta significativo el giro que toma la obra de un autor tan significativo como José María Pemán, quien abandona el drama histórico en verso y se dedica a la comedia de corte vodevilesco. Además, continúan estrenando autores de períodos anteriores como Benavente, Juan Ignacio Luca de Tena o Joaquín Calvo Sotelo. Continúan asimismo la tradición del humor de vanguardia, con nuevos títulos de Jardiel Poncela y Miguel Mihura, y el melodrama de Leandro Navarro y Adolfo Torrado. En cambio, decrece el interés del público por otros géneros de éxito mayoritario años atrás, como el astracán, el juguete cómico o el sainete[55].

Durante los años cincuenta, el género que triunfa es sobre todo la comedia burguesa de evasión o "alta comedia", en algún caso, con influjos de *La Codorniz* y del humor vanguardista de preguerra, representada por autores como José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Carlos Llopis o Edgar Neville, por citar sólo los más destacados. Al margen de este género, también hay que mencionar entre los estrenos más significativos del período el de *Tres sombreros de copa* (1952), de Miguel Mihura, y el del drama ideológico *La muralla* (1954), de Joaquín Calvo Sotelo. También en los años cincuenta comienza a estrenar el que será el autor de más éxito del período posterior: Alfonso Paso, si bien en estos años aún está más próximo al

---

pocas representaciones en locales que tenían, además, regaladas la mitad de las entradas a los cargos oficiales, que, por supuesto, en la mayoría de los casos, no asistían". (A. Miralles, 1977, pág. 94). Para Rodríguez Méndez, las funciones únicas sólo habrían servido para que unos pocos "estuvieran al día" y para que los resúmenes de fin de año tuvieran un tono cultural decoroso, además de dar una coartada a los censores. (Rodríguez Méndez, 1974b, pág. 5). Más radical aún se mostraba Juan Margallo, para quien esta reglamentación no fue sino "otra forma de prohibir los espectáculos". (Margallo, 1985, pág. 274).

[54] En el capítulo que le dedica Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español*, este estudioso escribe: "Si este libro sobre el teatro español del siglo XX tuviera como base de juicio un criterio de cantidad—frecuencia de estrenos de un autor, permanencia en cartel de una obra..., etc.—, es indudable que los autores a quienes este capítulo va dedicado ocuparían el puesto el puesto más importante, pues todos ellos, desde Pemán a Ruiz de Iriarte, por citar a dos dramaturgos de distintas generaciones, suministran a los teatros comerciales españoles el mayor lote de piezas estrenadas en los últimos treinta años. Si, por el contrario, se parte de un criterio de estricta y rigurosa contemporaneidad, tanto en la forma como en el contenido y significado de ese teatro, situándolo en el centro mismo y al mismo nivel de la mejor y más importante corriente dramática del teatro occidental contemporáneo, nuestro balance varía radicalmente y arroja muy distinto saldo". (Ruiz Ramón, 1992, pág. 297).

[55] García Ruiz, 1999, pág. 48.

teatro realista que a la comedia burguesa de evasión, a diferencia de lo que sucederá en etapas posteriores.

Atrás han quedado los melodramas y comedias ínfimas predominantes durante el período autárquico; en los años cincuenta la burguesía franquista parece haber encontrado un teatro que da respuesta a sus necesidades. El crítico teatral más influyente del momento, Alfredo Marqueríe, que había enjuiciado duramente ciertas comedias en la etapa anterior, hacía ahora un balance optimista del teatro de los veinte primeros años del franquismo: "En estos años la línea media de nuestra escena es francamente satisfactoria y cada día se acentúa más la tendencia francamente literaria"[56].

También los comediógrafos de este período van a sufrir las imposiciones de la censura. Algunos de ellos confesarían haber ejercido la autocensura, como José López Rubio, quien, 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"[57]. En su comedia *Celos del aire*, ironiza sobre el tema cuando un personaje exclama: "Hablad de lo que queráis, menos de política, porque se os notaría en la cara y sería contraproducente" (Acto II, escena 3ª)[58]. También 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[59].

En el prólogo a *Tiempos mejores* (1963), Neville insistía en el tema:

> [...] para tratar de temas candentes y de actualidad hace falta una total independencia y una seguridad de que nuestras ideas van a pasar el trámite de la censura.
>
> Hoy, cuando se publica este libro, es posible que ya se puedan tratar temas de actualidad, pero cuando yo escribí *Tiempos mejores*, la única manera con que se podían tratar los temas de actualidad era diciendo que sí, y uno tenía ganas de tratar la actualidad diciendo que no, y por tanto, para tener que castrar mis opiniones prefería dejar bs temas de actualidad para más adelante[60].

Entre los dramaturgos de esta tendencia que tuvieron problemas con la censura se encuentra Joaquín Calvo Sotelo, que hubo de esperar meses e incluso años para que

---

[56] Marqueríe, 1959, pág. 9.

[57] *Estreno*, IV, 2, pág. 9. Citado por C. Oliva, 1989, pág. 122.

[58] Citado por C. Oliva, 1989, pág. 121.

[59] Citado por J. Monleón, 1971a, pág. 83.

[60] E. Neville, Prólogo a *Tiempos mejores*, en *Teatro III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, pág. 140.

algunos de sus textos se autorizaran: así, *La República de Mónaco,* presentada a censura en 1951, se autorizó en marzo de 1959; *Dinero* se presentó en 1960 y se autorizó en noviembre de 1961; tanto *La amante,* como la adaptación de *La visita que no va a tocar el timbre* y *Don Germán*, presentadas en 1964, se autorizaron en 1968, y *Una noche de lluvia*, presentada en 1967, se autorizó en octubre de 1968[61]. También ahora se prohíbe una de las primeras obras de Juan José Alonso Millán, *Operación A* (1959)[62], al que también en años posteriores se le siguieron prohibiendo algunos títulos, como veremos más adelante.

3.2. El realismo social: "Vamos a contar verdades"

Pero también en este período surgen los primeros autores que cuestionan los valores oficialmente aceptados, como Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, los cuales abordarán aspectos de la realidad social hasta entonces ausentes de los escenarios. Frente a la comedia amable, intrascendente y evasiva, los dramaturgos del realismo social, lejos de concebir el arte como mera distracción, van a utilizarlo como vehículo de denuncia, en un intento de dar testimonio de las realidades más sórdidas y de dar voz a los perdedores del sistema[63]. Al igual que para los poetas y novelistas sociales en estos mismos años, para estos autores el arte es una herramienta capaz de transformar la sociedad. Se recupera así el concepto socialista del teatro como servicio público (al igual que ocurría en Francia, con el Teatro Nacional Popular, o en los países del Este), idea que Ángel Berenguer encuentra directamente relacionada con las tesis del PCE[64].

En este sentido, el estreno de *Historia de una escalera* la noche del 14 de octubre de 1949 supone un antes y un después en la escena española. "Podría decirse —creo que se ha dicho alguna vez— que con *Historia de una escalera* se acabaron las bromas, que *Historia de una escalera* era un 'vamos a hablar en serio' frente al 'vamos a contar mentiras' del teatro cómico de los años inmediatamente anteriores",

---

[61] Los expedientes y fechas de autorización exactas de estas obras son los siguientes: *La república de Mónaco*: expd. 242-51, autorizada el 24-III-1959; *Dinero*: expd. 331-60, autorizada el 2-XI-1961; *La visita que no va a tocar el timbre*: expd. 120-64, autorizada el 2-IV-1968; *La amante* y *Don Germán* (presentadas seguramente de forma conjunta): expd. 233-64, autorizadas el 12-III-1968; *Una noche de lluvia*: expd. 395-67, autorizada el 5-X-1968. (Datos del fichero de autores del AGA, Sección de Cultura, IDD 44).

[62] Expd. 204-59, prohibida el 15-VI-1959.

[63] Tal como señala F. Sevillano Calero, a pesar de la extendida apatía política, existía un sentimiento de disconformidad en la población ante problemas que afectaban a su experiencia cotidiana, sobre todo los relacionados con la propia subsistencia, como la escasez de los productos racionados, el estraperlo, los bajos salarios, el aumento del paro o la necesidad de viviendas". (Sevillano Calero, 2000, págs. 141-142).

[64] Tal como escribe este autor, "El compromiso con la realidad adquiere entre ellos carta de naturaleza y coincide plenamente con la tesis (elaborada en el V Congreso del PCE, en noviembre de 1954) del *frente nacional antifranquista*, en lo que se refiere a la creación literaria. Se trataba de enfrentarse a ella, iluminando en el terreno de la creación imaginaria, los aspectos más oscuros de la convivencia social". (Berenguer, 1988b, pág. 30).

escribe Ricardo Doménech[65]. Para Ruiz Ramón, comienza entonces un nuevo drama español, "fundado en la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida, de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y en la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico"[66].

Para expresar esas realidades cotidianas silenciadas por la comedia conservadora (en *Historia de una escalera*, lo primero que oíamos en escena era la dificultad de pagar el recibo de la luz), estos autores recurren a un lenguaje que intenta ser objetivo y testimonial; tal como señala Manuel Pérez, estos creadores conciben el escenario "como espejo, lente fotográfica u objetivo cinematográfico, apto para materializar verdaderos reportajes sobre las condiciones de vida de los oprimidos y perdedores del sistema"[67]. Para ello, recuperan la tradición del realismo escénico, que por estas fechas está en plena vigencia en otros países de occidente como Estados Unidos (Miller, Williams[68]), Italia (autores neorrealistas) o Francia (Sartre, Camus[69]). La finalidad de establecer una comunicación eficaz con el público, unida al intento de reflejar la realidad cotidiana de los más desfavorecidos, trae consigo la recuperación de un género tan popular como el sainete, al que recurrirán Buero Vallejo y, sobre todo, Lauro Olmo y José María Rodríguez Méndez. Domingo Miras, próximo al realismo social en sus inicios, definiría así este movimiento:

> Una corriente artística de enorme volumen que reflejaba la miseria y la angustia de las masas que habían perdido el techo y el pan, la vida dura de quienes intentan subsistir, la honda tristeza de las existencias privadas de horizonte. Y ese contenido se había de manifestar de una manera directa y sencilla, con una economía de medios, una austeridad expresiva y que componía una unidad armónica y coherente entre fondo y forma[70].

En su estudio sobre la censura cinematográfica, Rosa Añover encuentra una estrecha relación entre la aparición del neorrealismo en España y la existencia de la censura, puesto que esta impedía mostrar ciertos aspectos de la realidad del país,

---

[65] Prólogo a Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Madrid, Castalia, 1984, pág. 15.

[66] Ruiz Ramón, 1992, pág. 337. Por estos años, el llamado "tremendismo" triunfa en narrativa y despierta el entusiasmo de algunos partidarios del régimen, tal como muestran las palabras con las que en 1947 el inventor del término, Antonio de Zubiaurre describía el nuevo estilo: "impresionante afán hacia lo trascendente y grande, hacia lo fuerte y violento [...], la demasía primera, el desmedimiento más ostensible de toda actitud romántica incipiente". ("Tremendismo y acción", *Alférez*, 2, 31-III-1947. Cita de Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 527). Palabras que guardan relación con el elogio de la "crudeza" que en 1943 realizara el censor Guillermo de Reyna en "Directriz de autores" (*Sí*. Suplemento semanal de *Arriba*, 4-IV-1943, pág. 1). No obstante, en las escasas ocasiones en que el término "tremendismo" aparece en los informes de censura estudiados, va a estar cargado de connotaciones negativas.

[67] M. Pérez, 1995b, pág. 83.

[68] Conviene recordar que *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, se había estrenado a comienzos de los cincuenta, en versión de López Rubio.

[69] Así, muchas de las obras teatrales de Sartre se estrenan en España adaptadas por Alfonso Sastre.

[70] Miras, 1992, pág. 32.

como el estraperlo o el hambre[71]. En efecto, en un contexto en el que la realidad de las clases humildes es sistemáticamente ocultada por el régimen, el realismo aparece como lenguaje crítico por excelencia.

A Buero y Sastre, que estrenan obras fundamentales en este período, se suman en estos años José Martín Recuerda, que estrena, entre otras obras, *La llanura* (estr. 1949) y *El teatrito de don Ramón* (estr. 1959); Rodríguez Méndez, quien estrena *Vagones de madera* (estr. 1959); Carlos Muñiz, *Telarañas* (estr. 1955) y *El grillo* (estr. 1957); Rodríguez Buded, *Queda la ceniza* (1954), y Alfredo Mañas, *La feria de Cuernicabra* (estr. 1956). Aunque no consigue estrenar ninguna de sus obras en este período (a excepción de algunas de las piezas infantiles escritas en colaboración con Pilar Enciso), también comienza a escribir por ahora Lauro Olmo, quien escribe *El milagro* (1953), *El perchero* (1953) y *El rubí del inspector general* (1955), así como la pieza inédita y perdida *Magdalena*. También han sido incluidas en este grupo las primeras obras de Alfonso Paso (*Los pobrecitos*, estr. 1953). Algunas de estas obras fueron prohibidas o sufieron severos cortes, como veremos.

La relación de estos autores con la censura va a estar condicionada por el deseo de que sus obras alcancen una eficacia social. En algunos casos, van a autocensurarse en parte a fin de que estas puedan llegar al escenario; es la postura *posibilista*, representada sobre todo por Antonio Buero Vallejo, en la que nos detendremos más adelante. En su pugna con el sistema franquista, por primera vez los autores van a pedir públicamente la supresión de la censura previa, aunque aún admiten que se ejerza a posteriori. Así quedó recogido en el documento redactado en los "Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España" celebrados en 1955 en Santander:

> Consideramos que la actual censura previa para el teatro es totalmente inaceptable por: a) Su falta de criterios objetivos y declarados. b) La falta absoluta de autoridad pública del organismo censor, cuyos dictámenes son frecuentemente rectificados por la presión de instituciones y hasta personas ajenas a este cometido.
>
> En cuanto a la censura previa en general —no ya en su actual forma, cuyas deficiencias acabamos de anotar—, nos parece inaceptable como hombres dedicados a la creación dramática e innecesaria desde el punto de vista de la moral pública, que puede ser guardada de modo más perfecto.
>
> Proponemos la sustitución de la censura por la sanción legal *a posteriori* en los casos y con el rigor que la ley determinará. Habría, pues, una consideración de delito o falta para determinadas obras, que al ser así sancionadas, serían automáticamente eliminadas del cuerpo social[72].

Entre sus firmantes, se encontraban Alfonso Sastre, José María de Quinto, Ricardo Rodríguez Buded y José Martín Recuerda. Como veremos, la actitud de estos autores

---

[71] Añover, 1992, pág. 1437.

[72] El documento completo se encuentra reproducido por F. Caudet, 1984a, págs. 163-166.

se irá endureciendo en los años sucesivos, en parte debido a la prohibición de sus propios textos.

Cuando los censores se encontraron ante sus primeras obras, lejos de lo que sería previsible desde nuestra perspectiva actual, en muchos casos no consideraron que se encontraran ante obras contrarias al régimen; por el contrario, algunos de ellos mostraron su beneplácito ante un teatro nuevo que por fin se despegaba de la tradición de preguerra. Al igual que sucedía en la crítica teatral, también en los informes de censura encontramos muestras de un rechazo al teatro frívolo y ramplón que se impuso durante los primeros años de la posguerra, por lo que un teatro más serio y ambicioso tenía ciertas posibilidades de ser bien acogido. No obstante, estos juicios favorables irán cambiando a lo largo del franquismo, a medida que los censores tomen conciencia de las posturas progresistas de estos dramaturgos, aunque el desacuerdo en los aspectos políticos no impedirá que exista un reconocimiento hacia la calidad formal de muchas de sus obras.

Son varios los motivos, como iremos viendo, por los que algunas de estas obras van a encontrar la aprobación de los censores en lo que se refiere a su calidad dramática. Aunque también hay quienes defienden un teatro arraigado en la tradición, algunos censores coincidían con ciertos críticos del momento en su deseo de novedad en la escena española; en este sentido, merece la pena citar las esperanzadas palabras de Juan Emilio Aragonés (más tarde también censor) ante el estreno de *La mordaza*, de Alfonso Sastre: "Y todo parece indicar que no tardará en producirse la deseada renovación, para bien de todos, porque son varios ya los autores que parecen decididos a abrir derroteros nuevos para la creación dramática: ayer Buero, hoy Sastre, [...]; Delgado Benavente y acaso algún otro, son el mejor y más esperanzador testimonio"[73].

Uno de los terrenos en los que por entonces se echaban en falta nuevos autores era el del teatro religioso. A este respecto, resulta especialmente significativo el informe redactado por G. Montes Agudo a propósito de *La sangre de Dios*, de Alfonso Sastre, obra en la que encuentra el mejor exponente de lo que ha de ser el teatro religioso del nuevo Estado. Pero el censor no estaba solo al reclamar un teatro católico distinto al que se venía haciendo hasta entonces; según narra J. M. García Escudero, las conclusiones del Congreso de Teatro Católico celebrado en 1955 mostraban un clima propicio a la innovación en este terreno: "Donde la solución, digamos 'esperada', habría sido una enérgica condenación de ciertos excesos formales, unida a una exhortación a la representación de obras piadosas, he aquí que el congreso salía con unas conclusiones casi tempestuosas"[74]. El entonces Director General de Cinematografía y Teatro comenta también que en 1962 tenía preparado un libro sobre *Religión y teatro* que no pudo publicar por lo atrevido de su tesis, pues defendía el valor religioso del teatro bueriano:

---

[73] *Informaciones*, 25-IX-1954.

> En ellas estaba incoado el libro sobre *Religión y teatro*, que yo tenía listo en 1962 y que no pude publicar a consecuencia de mi nombramiento de director general. ¡Que todo un director general sostuviese que, para encontrar auténtica vibración religiosa en el teatro español, no simple moral —o moralina—, había que buscarla en Buero antes que en Pemán, Calvo Sotelo o Luca de Tena, habría sido demasiado![75].

Ya al margen del terreno religioso, encontramos juicios muy favorables acerca de obras como *El pan de todos* y *Escuadra hacia la muerte*, de Sastre; *La tejedora de sueños* y *Las palabras en la arena*, de Buero Vallejo, o *La llanura*, de Martín Recuerda, por citar sólo unos ejemplos. Sin embargo, no todos los comentarios sobre la calidad de este teatro son favorables: otros informes muestran un rechazo hacia el lenguaje realista, que se interpreta como falta de imaginación o gusto por lo melodramático. Así ocurre, por ejemplo, con *Una extraña armonía* y *Hoy es fiesta*, de Buero Vallejo, *En la red* y *Ana Kleiber*, de Alfonso Sastre. En lo que se refiere a implicaciones de tipo político y religioso, encontramos también algún comentario adverso, aunque durante estos años aún no existe la prevención hacia estos autores que se dará a partir del período siguiente.

3.3. Un teatro sin lugar en la escena española

En los años posteriores a la II Guerra Mundial, los autores del exilio continúan siendo silenciados y, en algún caso, incluso perseguidos, como sucede con Rafael Alberti, contra el cual se emitió una orden de busca y captura en 1947 desde el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo[76]. Tanto el propio Alberti como Max Aub van a escribir un teatro no menos comprometido que el de los autores realistas, aunque, a diferencia de estos, no partirán de la tradición del realismo, sino de otros lenguajes como el expresionismo europeo, al que los propios realistas se irán aproximando en años sucesivos. En 1956 Alberti escribe un texto claramente influido por el teatro brechtiano, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, que en nuestro país no se representaría hasta la Transición.

En cuanto a Aub, escribe teatro compulsivamente entre 1939 y 1950, aunque, de todas estas piezas, ninguna se estrena en España, e incluso en México son muy escasas las que alcanzan el estreno. Manuel Aznar afirma que "El contraste entre esta torrencial escritura escénica y la parquedad e índole 'aficionada' de sus estrenos minoritarios creó a partir de entonces una profunda frustración en el dramaturgo"[77].

Por otra parte, aunque su teatro no sube a los escenarios hasta la Transición, también por entonces inicia su labor como dramaturgo Francisco Nieva (*Malditas*

---

[74] Ob. cit., págs. 205-206.

[75] Ob. cit., pág. 206.

[76] Dicho documento se encuentra en el Archivo General de la Guerra Civil Española.

[77] M. Aznar Soler, 1998, pág. 21.

sean Coronada y sus hijas la empezó a escribir en 1949, *El rayo colgado*, en 1952, *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, en 1953 y *La Pascua negra*, en 1955).

También en estos años comienza a escribir el que se convertirá en el dramaturgo español de la posguerra más representado en el mundo y en uno de los autores malditos del franquismo: Fernando Arrabal, cuyo teatro se arraiga en la vanguardia surrealista, a la que llegará a través de la vía abierta en la España de posguerra por el grupo postista. A finales del período tiene lugar su primer estreno en España, *El triciclo*, con autorización de la censura. A excepción de este autor, en este período no presentarán a censura textos de ninguno de estos dramaturgos.

II. LOS AUTORES ANTE LA CENSURA (1945-1958)

1. ANTONIO BUERO VALLEJO

Buero Vallejo es el único autor que, desde una postura de oposición a la dictadura, consigue estrenar durante la misma de forma regular y con éxito, tanto de público como de crítica. La frecuencia de sus estrenos a lo largo del franquismo (prácticamente, uno por año, exceptuando algunos intervalos significativos[78]) y el hecho de que buena parte de ellos se produjeran en los teatros oficiales motivó que un sector de la oposición le acusara de hacer una obra de menor implicación social y política que la de otros autores críticos. Simultáneamente, su teoría del *posibilismo* teatral —según la cual los autores tenían que actuar con cierta prudencia ante la censura para que sus textos llegaran a la sociedad a la que iban dirigidos— fue utilizada para defender esta opinión y presentarle como un autor dispuesto a pactar con el régimen dictatorial[79]; idea fundamentada en muchas ocasiones en el desconocimiento de su trayectoria personal y de su obra, y con la que el dramaturgo siempre se mostró en desacuerdo.

Aunque tanto él como Martín Recuerda sufrieron un número de prohibiciones significativamente menor que otros autores realistas (Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez), hay que señalar que, si bien muchas de sus obras pasaron por la censura sin problemas, en todos los períodos de la dictadura hubo textos suyos que encontraron dificultades para ser autorizados; así, en los cincuenta se le prohibió *Aventura en lo gris* (1954), además de la versión de *El puente*, de Gorostiza (1952);

[78] Concretamente, el de cuatro años que tuvo lugar en torno a la retención de *La doble historia del doctor Valmy* (1964), que se produce entre *Aventura en lo gris* (1963) y *El tragaluz* (1967), y, tras este último, el de dos que sucedió a la negativa de la censura a autorizar para sesiones comerciales la ópera *Mito*.

[79] Tal como señala Luis Iglesias Feijoo refiriéndose al carácter crítico de su teatro, "en sus primeros diez años de su vida de autor no faltaron quienes consideraban tal ingrediente escaso o insuficiente ante la urgente demanda de un arte más explícito o intervencionista". (Iglesias Feijoo, 1990, pág. 71).

en adelante, no volvería a prohibírsele oficialmente ningún texto, aunque en 1964, recién iniciada la "apertura" desarrollista, le fue retenida *La doble historia del doctor Valmy*, en un proceso que se prolongó once años (en esta ocasión, el prestigio del autor y la nueva imagen que el régimen pretendía ofrecer hicieron que no se llegara a emitir un oficio de prohibición); a comienzos del período de decadencia, *El sueño de la razón* es retenida durante cerca de seis meses, y a finales del mismo, *La Fundación* tardará más de dos meses en autorizarse. A pesar de estas dificultades, el autor, en su pulso con la censura, aborda aspectos cada vez más problemáticos, si bien, conforme se vaya consolidando su prestigio, encontrará cada vez más reticencia a prohibirlos por parte de los censores[80].

Por otra parte, aunque en todo su teatro hay un compromiso ético y social, sólo en algunas de sus obras —que, por lo general, fueron las que tuvieron más problemas con la censura— aborda temas claramente políticos, por lo que se dijo que este teatro era más moral que político o social, calificación que, en el contexto hiperpolitizado de aquellos años, llevaba consigo cierta acusación de autocensura o de falta de compromiso político, a lo que al autor respondía:

> Cierto que a primera vista mi teatro es más bien ético que social, pero es que ésta es una de las maneras propias de trasladar el problema social al teatro. La dimensión colectiva se expresa en el teatro —y en la literatura en general— a través de personajes concretos y singulares[81].

En lo que respecta a la falta de alusiones políticas explícitas, Buero declaraba negarse a utilizar recursos propagandísticos o panfletarios. A la pregunta sobre en qué medida su teatro era "político", contestaba de la siguiente forma:

> Por supuesto que creo que en mi teatro hay grandes dosis de política, pero de una política entendida como un fenómeno dramático, no como exposición de ideologías concretas, ya que en este sentido creo que no sería indicado el vehículo. No es un teatro exclusivamente político, ni tan siquiera primariamente político, pero sí mis obras más significativas tienen conexiones con el problema político del hombre[82].

De forma coherente con estas ideas, mantenía la necesidad de una total independencia a la hora de escribir:

---

[80] La información que aquí se ha utilizado procede de mi Memoria de Licenciatura: *Dos actitudes ante la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre* (Universidad de Alcalá, 1996), donde se recoge información referida a todas las obras presentadas a censura de estos autores. Dentro de la escasez de estudios sobre la censura teatral durante el franquismo, tanto Buero Vallejo como Alfonso Sastre son posiblemente los autores más estudiados en este aspecto, tanto en estudios dedicados a su labor individual como al famoso debate sobre el *posibilismo*. Así, por ejemplo, Neuschäfer (1994), en el capítulo dedicado al arte escénico, se centra únicamente en estos dos dramaturgos. Sobre Buero Vallejo en particular, el interés por la incidencia de la censura en su obra se remonta a los años finales de la dictadura. Véase, por ejemplo, O'Connor (1969), así como Sheenan (1968). Acerca del debate sobre el *posibilismo*, véase el balance que realiza L. Iglesias Feijoo (1996), así como mi artículo sobre este tema (2004).

[81] Isasi Angulo, 1974, pág. 61.

[82] Pérez de Olaguer, 1971, pág. 6.

> Cualquiera que sea el compromiso asumido, si el escritor no escribe desde una libertad crítica interior capaz de problematizar incluso sus convicciones más firmes, lo más probable es que no sea un buen escritor, sino un buen funcionario; cuanto más, un probo funcionario. Pero tampoco creo forzoso, para una acción socioliteraria positiva, que el escritor *milite*; bastará con que posea, además de talento, responsabilidad y convicciones, inalienable sentido crítico[83].

Al igual que en el caso de otros autores críticos, su actitud frente a la censura, esta es de clara oposición: firmó documentos de protesta contra la misma y abordó el tema en algunas de sus obras de ficción, tanto en el teatro (*Las meninas*, *La detonación*), como en el ensayo (el texto alegórico "Don Homobono"[84]). Contra el ocultamiento de ciertos aspectos de la realidad que pretendía la censura, una de las constantes de su obra, como la de otros realistas, es la necesidad de desvelar la realidad para transformarla. Tal como señala Iglesias Feijoo, el triunfo de la lucidez con que culmina *La Fundación* "podría valer como definición del sentido global de su dramaturgia"[85].

También comparte con otros autores realistas la búsqueda de la eficacia comunicativa como prioridad sobre la experimentación con nuevos lenguajes[86]. Este deseo de entablar un diálogo con la sociedad española estará vinculado a la elección del lenguaje realista como vehículo de expresión, tal como señala Luis Iglesias Feijoo:

> En los orígenes de la dramaturgia bueriana se da, por tanto, una coincidencia entre el insoslayable derecho como creador a elegir un planteamiento estético acorde con sus necesidades expresivas y el deseo de ofrecer al público un lenguaje dramático exigente y digno, pero también accesible. Puede verse asimismo en ello la voluntad de plantear en los escenarios españoles un diálogo con el espectador en épocas en que la sociedad carecía de los mínimos cauces dialécticos para el intercambio de opiniones[87].

Íntimamente ligada a este objetivo está la necesidad de esquivar a la censura, que se convierte en uno de sus principales obstáculos. Al inicio de *La detonación*, Larra afirma, ante la amargura de su padre por tener que expresarse con medias palabras: "También las medias palabras son poderosas. Y se usaron siempre porque siempre hubo

---

[83] Beneyto, 1977, pág. 27.

[84] Publicado originalmente en *Informaciones* (9-V-1955), este texto se encuentra recogido en: Antonio Buero Vallejo, 1994, págs. 603-606. Citado por Pascual Gálvez, "Buero Vallejo: la tragedia esperanzadora del teatro", en: Aznar Soler (coord.), 1996, pág. 60.

[85] Iglesias Feijoo, 1982, pág. 442.

[86] El autor hacía alusión a la subordinación de la estética ante la función transformadora de la sociedad con estas palabras: "La finalidad social del teatro [...] es una finalidad, en suma, emotiva y reflexiva, orientada a la transformación positiva de la sociedad. Y todo ello lo es, siempre, a la par que un instrumento de conocimiento de lo real y no sólo de su transformación, como todo arte [...]. Sustentando, finalmente, todo el edificio de finalidades sociales, se encuentra un objetivo básico: el del deleite estético, que por sí solo no justificaría ningún teatro, pero sin el cual ningún teatro es válido como espectáculo". (Respuesta a la encuesta "Cuatro autores contestan a cuatro preguntas sobre teatro social", *Arriba*, 14-IV-1963; reproducida en: A. Buero Vallejo, 1994, pág. 690).

[87] Iglesias Feijoo, 1982, pág. 213.

mordazas...”[88]. Para Buero Vallejo, las “medias palabras” o la “autocensura” suponen un recurso forzoso en la búsqueda de la comunicación con el público, preferible antes que escribir libremente arriesgándose a la prohibición:

> A veces, autocensurarse no es deformarse sino buscar comunicación: mejorar un texto. Al decir esto no pretendo, ni por asomo, justificar la censura, pero sí apuntar, ante la vastedad de su problemática, que no podemos *detenernos* en la simple condena —condena que, desde luego, formulamos—, ni sacar la demasiado fácil consecuencia de una falsificación irremediable de toda actividad literaria sometida a censura y autocensura [...] Autocensurarse es escribir “en situación”, mas no, forzosamente, mutilarse [...] Alguna que otra vez nos habremos censurado empobrecedoramente, y aun muchas veces, si se quiere; pero, si ello fuese siempre inevitable, yo, al menos, no habría escrito[89].

Veinte años después, el autor mantenía esta idea, al responder a un cuestionario en el que se le preguntaba si la censura había influido en su proceso de creación:

> Probablemente. Pero no para falsificarme, ni menos para anularme, sino para afrontar el reto que su realidad significaba y llegar a creaciones válidas, e incluso de oposición, que, de no existir censura, quizá no se habrían concebido[90].

Una de las estrategias utilizadas para conseguir que los censores autorizaran sus textos fue la de decir ciertas cosas de forma implícita; no obstante, los elementos implícitos no siempre obedecen a este fin, tal como explicó Ricardo Doménech:

> No cabe duda que, ante una buena parte de la producción dramática de Buero, el espectador avisado —o lector avisado— ha podido encontrar alusiones, sugerencias soterradas a temas y situaciones cuya formulación clara, explícita, era “imposible”. Los aplausos a ciertas frases de doble sentido son ya tradicionales en los estrenos de Buero Vallejo, y parece que el autor es el primero en ser consciente de este guiñar el ojo a sus espectadores. Ahora bien, por lo mismo que empequeñeceríamos el alcance de su teatro si lo limitáramos a eso, que no pasa de ser secundario y bastante accidental, empequeñeceríamos también su concepto de lo implícito si lo redujéramos a la actitud de un viajero que trata de “pasar” ciertos objetos prohibidos bajo la mirada inadvertida de los aduaneros. Lo implícito es un valor en sí, y aún más: para Buero es una *conditio sine qua non* de toda verdadera obra de arte, cualesquiera que sean las circunstancias del medio social e histórico en que se produce[91].

Entre los temas que tuvo que tratar de forma implícita se encuentra la guerra civil; tal como advirtió Doménech, el acto primero de *Historia de una escalera* se desarrolla hacia 1919, el segundo hacia 1929, y el tercero “en la actualidad”, o sea, en 1949, quedando oculto el período correspondiente a la misma, aunque se deja traslucir que en esos años se ha ido produciendo el “enrarecimiento del ambiente” que se refleja en el último acto. Para Doménech, la presencia de la guerra en el acto

---

[88] A. Buero Vallejo, *La detonación. Las palabras en la arena*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

[89] Beneyto, 1977, págs. 22-23.

[90] Carta personal del autor, fechada en diciembre de 1995.

[91] Doménech, 1993.

tercero es continua, una guerra "de la que no se habla abiertamente ni una sola vez, pero que está allí y cuyos efectos casi 'se respiran'"[92]. Igualmente, se oculta la traición de Fernando entre los actos primero y segundo, por lo que Hans-Jörg Neuschäfer concluye que en esta obra los acontecimientos fundamentales y problemáticos quedan situados en las lagunas cronológicas entre los actos[93].

La autocensura adopta además otras formas y genera otros recursos, como el de localizar la acción en escenarios remotos o imaginarios, cuando se estaban abordando problemas concretos de la situación española; es el caso de 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 del mismo consiste en poner nombres extranjeros a los personajes: el dictador "Goldmann" de *Aventura en lo gris*, o el doctor "Valmy" de *La doble historia…* El propio Buero señalaba: "Algunos de mis dramas sin localización concreta poseen, no obstante, fuertes problemas españoles"[94].

Contra quienes sostienen que la autocensura que ejerció supuso una forma de adaptación al sistema, Neuschäfer afirma que Buero va arriesgando cada vez más en su lucha contra la censura. Para analizar este proceso, se basa en tres obras: *Historia de una escalera*, *La doble historia del doctor Valmy* y *El sueño de la razón*. En su opinión, el contenido de *La doble historia…* "es mucho más atrevido que la *Escalera*, pues escenifica un tema extremadamente penoso para el régimen: la tortura a los presos políticos"; sin embargo, esta obra aún se localiza en un país imaginario, "Surelia". Finalmente, en *El sueño de la razón*, "Buero ya no se limita a denunciar la situación actual, sino que procura llegar hasta sus raíces"[95]. Aunque esta idea resulta cuestionable —ya que antes de escribir *La doble historia…* Buero había abordado nuestro pasado histórico en *Un soñador para un pueblo* y *Las meninas*, ambas autorizadas—, más allá de la difícil cuantificación del riesgo de cada uno de los textos, este estudioso parte de una premisa que no deja de ser válida: la insobornable actitud crítica del autor durante toda su trayectoria.

En cuanto a esa otra forma de autocensura que supone la aceptación de los cortes impuestos por los censores, Buero Vallejo declaró que estas modificaciones no alteraron demasiado el sentido de sus textos, pues, de no ser así, se habría negado a estrenarlos:

> Las modificaciones que sufrieron mis obras fueron variables según los casos. En algunas de ellas, ninguna. En otras, pequeñas supresiones que no desfiguraban el sentido general

---

[92] Doménech, 1968, pág. 25.

[93] Neuschäfer, 1994, pág. 152.

[94] M. Gordón, "La vida española de hoy a través de los dramaturgos contemporáneos", *Ya*, 28-II-1965, citado por L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 86.

[95] Neuschäfer, 1994, págs. 154 y 168.

> de la obra. En otras, cortes más graves, pero no básicamente deformadores, pues en ese caso yo no las habría estrenado[96].

De hecho, una de las causas de la prolongada retención de *La doble historia…* fue su negativa a suprimir fragmentos que consideraba fundamentales, como veremos. Así mismo, el autor afirmaba no haber revisado sus propios textos para autocensurarlos: "nunca tacho después de escribir, [...] dejo esa tarea a los censores y [...], si me parece excesivo su celo, me niego a estrenar"[97]. En cambio, declaró haber utilizado una táctica para burlar a los censores que consistía en introducir fragmentos para que la censura los prohibiera y conseguir así que otros de mayor interés pasaran inadvertidos o al menos, con más facilidad:

> Creo haber sido el primero en revelar posteriormente ese ardid, del que, en efecto, usé en dos o tres obras, no en más. Eran añadidos en frío que después suprimía. Un cebo, pero no creo que todos los censores se engañasen. Se les posibilitaba, eso sí, la demostración ante sus superiores de que cumplían su función[98].

1.1. Valoración de su obra por los censores[99]

Si a partir de los años sesenta su progresiva consolidación en la escena española hará que su calidad deje de ser discutida incluso entre los propios censores, en sus inicios, los juicios sobre la calidad de los textos buerianos van a ser bastante diversos. Por una parte, el menosprecio del realismo practicado por cierto sector de la *inteligencia* franquista en estos años hace que encontremos en los informes expresiones como "falta de inspiración" y de "originalidad", aplicadas a *Historia de una escalera*. Algunos de estos informes revelan unas ideas estéticas próximas a ciertos escritos teóricos de la época, como los de Luis Araujo Costa, quien en fechas próximas a las de escritura de esta obra afirmaba que "en literatura, más que ser claro, natural y original, se requiere que el autor escriba en una forma bella y nos deleite con sus frases y sus imágenes bien escogidas"[100]. Así, de la citada *Historia de una escalera* podemos leer informes en los que se echa en falta esta "belleza" literaria: "Un intento renovador, con dignidad de forma, pero sin ese soplo de genialidad o de intuición creadora que salvase la limitación del tema por el ángulo de

---

[96] Heras y Rivera, 1974a.

[97] Beneyto, 1977, págs. 22-23.

[98] Carta personal del autor, fechada en diciembre de 1995.

[99] Para no multiplicar las citas, en adelante, cada vez que se citen documentos de un expediente, nos remitimos a la bibliografía que aparece al final de este trabajo, donde se citan los datos de localización de todos ellos. Los informes completos, fragmentos tachados que aquí no se recogen de forma exhaustiva y otra documentación de los expedientes de los autores aquí estudiados se encuentran recogidos en mi trabajo *Expedientes de la censura teatral franquista* (Madrid, Fundación Universitaria Española, en prensa).

[100] L. Araujo Costa, "La materia y la forma literaria", *Revista Nacional de Educación*, 71 (1947), págs. 28-39. Citado por Valls, 1983, pág. 76.

la originalidad o la defensa del elevado diálogo" (G. Montes Agudo); así como: "carece de ideal, de aliento y de toda inspiración espiritual" (fray M. de Begoña). Acerca de *Una extraña armonía*, se dijo que se trataba de una "comedia descarnada y amarga [...] al estilo clásico de este autor". Así mismo, al enjuiciar *Hoy es fiesta,* E. Morales de Acevedo escribió que aunque poseía "muchos momentos de altura", descendía después al "sainetillo trivial".

No obstante, también se elogia su valor literario: así, Morales de Acevedo calificó a *Historia de una escalera* de "muy estimable" en este sentido. En efecto, los censores admiten el saber literario y teatral del autor capaz de escribir textos como *La tejedora de sueños* o *Las meninas,* y expresan la superioridad de estas obras sobre la mayoría de las que llegan a sus manos, aunque este reconocimiento no significa que los textos en cuestión se autorizaran fácilmente, como veremos. Otras obras de esta primera etapa que recibieron valoraciones favorables fueron *Las palabras en la arena*, *Casi un cuento de hadas*, *Hoy es fiesta* y la versión de *El puente*, de Gorostiza, aunque de todas ellas hubo también juicios desfavorables. Otros textos, sin embargo, fueron tachados directamente de tener poca calidad: así ocurrió con *En la ardiente oscuridad, La señal que se espera*, *Aventura en lo gris* o *Las cartas boca abajo.*

Lejos de entender este teatro como asequible para un público popular, los censores encuentran que se trata de un teatro de carácter minoritario. Así, en su informe sobre *Historia de una escalera*, Montes Agudo escribiría: "Nos atrevemos a vaticinar la fría acogida del público"; e incluso después del éxito de esta obra, los censores insistían en este aspecto al informar sobre *La tejedora de sueños*, *Madrugada* y *Las cartas boca abajo.*

En cuanto a la valoración política de este teatro, los censores muestran un desacuerdo hacia las ideas políticas y sociales del autor a lo largo de toda su trayectoria. La visión crítica de la realidad española y de su historia es enjuiciada como un signo de pesimismo o de resentimiento, frente al triunfalismo de la retórica oficial y la invitación a la evasión del teatro de humor. En su crítica de *Las cartas boca abajo*, Gonzalo Torrente Ballester expuso una visión del realismo bueriano que parece oportuno citar, ya que coincide en parte con ciertas apreciaciones de los censores:

> Si me viese precisado a bautizar de algún modo el estilo de Buero Vallejo, lo llamaría "realismo implacable". Su modo de ver la vida, de entenderla y de expresarla teatralente, es duro, pesimista, desilusionado. Dicen que hay un teatro de evasión. El de Buero, y de él, este drama, es el otro extremo. Suena como una admonición, como una llamada al orden, como la señal imperativa que remite implacablemente a la realidad, sin escapatoria[101].

El pesimismo y la desilusión a los que alude Torrente fueron destacados en algunos informes de censura. Así, se dijo que *Historia de una escalera* era "deprimente, aunque humana" (fray M. de Begoña), o que *El concierto de San Ovidio* no gustaría al público "por su crudeza expositiva y el malestar que produce" (G. Montes Agudo). Pero a pesar

[101] *Arriba*, 6-XI-1957.

de estas objeciones, los censores no señalan reparos de tipo político, social ni moral en estas primeras obras. Así sucedió con *Las palabras en la arena* ("Sin reparos"); *La tejedora de sueños* ("sin ofensas a la ortodoxia"); *En la ardiente oscuridad* ("No sienta ninguna tesis perniciosa"); *La señal que se espera* (sin reparos "morales ni religiosos"); *Casi un cuento de hadas* ("Nada prohibitivo"); *Madrugada* (sin "dificultad grave en el orden moral y religioso"), e incluso con *Aventura en lo gris* en su primera lectura (moral y políticamente, "sin riesgo ni inconveniente").

El primer comentario explícitamente político referido a una obra original de Buero lo encontramos en los informes sobre *Aventura en lo gris*, donde se habla de veladas alusiones a Mussolini e incluso de "soflamas políticas". Unos años después, refiriéndose a *El concierto de San Ovidio*, José María Cano Lechuga señalaba que había en ella "resabios de amargo resentimiento". El mismo censor, al referirse a *Las Meninas*, alude por primera vez de forma explícita a la significación política del autor: tras escribir que los juicios sobre las obras deberían ser "objetivos y limpios" y no caer en suspicacias y analogías fáciles, afirma que, en este caso, hay que tener especial cuidado, ya que "se trata de Buero Vallejo y [...] sus posibles alusiones a problemas actuales deben mirarse con precaución". En años sucesivos seguimos encontrando informes que insisten en este aspecto. Ya en 1973, al dictaminar sobre *La Fundación*, Alfredo Mampaso escribía: "Es otra vez el Buero Vallejo de los buenos oprimidos y los malos en el poder, de los vencidos y de los verdugos, el de los recuerdos de sus años de cárcel [...]". Igualmente, el hecho de que unos días después del estreno de *La doble historia…* la Jefatura de Información emitiera una "Nota Informativa" en la que se recordaba que el autor había formado parte del bando republicano durante la guerra civil y había militado en el Partido Comunista muestra que Buero seguía despertando desconfianza por parte del régimen incluso después de la muerte del dictador.

1.2. Obras sometidas a censura

Resulta significativo que, a diferencia de lo que sucede con el resto de autores aquí estudiados, todos los textos escritos por Buero Vallejo durante el franquismo fueron sometidos a censura, y lo fueron en fechas relativamente próximas a su escritura. En los primeros años del período de adaptación, se presentan a censura cuatro de sus textos, los cuales fueron autorizados para representaciones comerciales; tras la creación del Ministerio de Información y Turismo se presentan otros nueve textos originales, de los cuales ocho se autorizan para representaciones de carácter comercial, como veremos.

Su primera obra sometida a juicio de los censores fue ***Las palabras en la arena***, presentada por la compañía Amigos de los Quintero. Fue leída por un único vocal, el falangista Gumersindo Montes Agudo, quien no sólo no puso reparos para autorizarla sino que la elogió abiertamente: tras calificarla de "Bellísima por su entonación dramática, brío poético y juego de imágenes", al enjuiciar su valor teatral escribió: "De indudable fuerza y originalidad". Además, escribió: "está en una línea de íntima

y eficaz sugerencia aleccionadora". En consecuencia, se autorizó su representación en el Teatro Español de Madrid.

Nueve años más tarde, en 1958, fue sometida a consideración de un censor eclesiástico, debido a que trataba un tema religioso y a que la compañía que presentó la solicitud proyectaba representarla en los días de Semana Santa. Este, Avelino Esteban Romero, desde una posición más ortodoxa que el anterior, emitió un "Informe moral" con una serie de observaciones sobre el tratamiento de la figura de Jesucristo; el censor echaba en falta el tono didáctico y doctrinario habitual en las obras que trataban temas religiosos:

> Nada se dice contra Él; pero es curioso que tampoco se sienta afirmación doctrinal alguna sobre Él. Las referencias en los labios de los escribas y fariseos son, como es lógico, contrarias a Jesucristo.

Además, mostró su prevención hacia el tema del adulterio: "No sabría concretar el por qué, pero no me gusta este drama, menos para días de Semana Santa, ya que a la sombra de un hecho evangélico, su trama se limita a presentarnos un caso de adulterio". En consecuencia, se prohibió su representación durante la Semana Santa, aunque el resto de las veces que se presentó fue autorizada sin cortes. El deseo de renovación del teatro religioso al que aludíamos unas páginas más atrás no era, pues, unánime entre los censores. Tal como señala Iglesias Feijoo, Buero no se limitó a escribir "la típica obra religiosa, propia de un tiempo de inflación de esta temática en la literatura española"[102]; además, abordó un tema especialmente vigilado por la censura, como era el adulterio, tal como señala este autor.

Unos días después que el texto anterior, se presentaba a censura ***Historia de una escalera***. Fue leída por tres censores, que no encontraron en ella ninguna tesis perniciosa ni contraria a los principios del régimen: así, el religioso fray Mauricio de Begoña, aunque no la encontró de su agrado, no puso reparos para autorizarla, ya que, en su opinión, no defendía una ideología concreta, sino que describía una realidad:

> La obra es expositiva sin mantener tesis alguna. Describe las sordideces, sueños, fracasos y nuevos sueños de una humanidad sórdida que se repite a sí misma con rutina de bestia de noria.

Igualmente, Montes Agudo señaló que el texto carecía de "fuerza polémica", y en cuanto a su dimensión moral, se limitó a señalar: "Sin tacha". La "tesis principal", para él, era la siguiente: "los hijos se resisten a caer en los errores de los padres, en limitar el vuelo de sus sueños a la estrechez de esa escalera, es decir, de ese 'mundo' hostil, enconado y pobre de espíritu". Por último, Emilio Morales de Acevedo, aunque proponía la supresión de varios fragmentos, realizó un informe muy elogioso. Este censor se refería así al argumento de la obra:

---

[102] L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 50.

> Se reduce a un bello y sutil sainete para minorías selectas en el que se reflejan unas vidas de gentes humildes que habitan la casa y suben y bajan la eterna escalera; se aman, se odian, se critican, nacen y mueren y la historia se repite en los hijos, que pese a todas sus ilusiones, seguirán subiendo y bajando la eterna escalera hasta que quiera Dios.

Este censor calificaba su valor literario de "muy estimable", y añadía: "Es prodigio de observación y de verdad que lleva al autor a no querer prescindir de adjetivos vulgares para dar fuerza y color a la obra". También Montes Agudo encontraba apreciable la intención de hacer un teatro nuevo y distinto: destacó como virtudes "valentía en el enfoque escénico, sinceridad en el perfil de los personajes, nobleza de tema, pulcritud en el trazado moral, intento de rasgar ciertos patrones escénicos, perfecta ambientación"; sin embargo, como ya se apuntó, señaló que el autor se había quedado en el intento por falta de capacidad creadora: entre sus defectos, señaló "Indecisiones, reiteración, monotonía, estrechez de tema, artificiosidad, lentitud, poca elevación dialéctica", y concluía: "Es una muestra de teatro inquieto, nuevo, estimable siempre, pero servido por pluma sin nervio o pasión de artista".

Finalmente, la obra fue autorizada tan sólo una semana después de haber sido presentada, con tres cortes —dos de los cuales, significativamente, hacían referencia a la desigualdad de clases y al sindicato[103]— y dos modificaciones ("nada grave", según el autor[104]). Con su autorización, la carestía económica y las condiciones de vida de las clases humildes serían reflejadas por primera vez en un escenario, consiguiendo un éxito que los censores no habían sospechado. Según señala Iglesias Feijoo, en este texto el autor ya estaba poniendo en práctica su teoría del *posibilismo*, pues todo el entramado de relaciones ideológico-sociales permanece en el subtexto[105]. Igualmente, este autor señala que en ella Buero estaba hablando, en la medida en que le era permitido, de las secuelas de la guerra civil española:

> El público de 1949 sabía, efectivamente, que se estaba aludiendo en el subtexto a problemas que no era posible plantear con mayor claridad. Pero esas referencias estaban ahí, y creo que el autor aludía, entre otras, a esta obra, cuando en 1958 contestaba a la acusación de no abordar los problemas españoles recientes, como la guerra civil: "Usted... echa sobre nuestros hombros... una culpa que no es nuestra. Dice usted que bastaría con reflejar el que los protagonistas la vivieron y en ellos dejó la enorme huella. Pues bien, eso es, sin citarlo, lo que les ocurre a nuestros protagonistas. Usted dirá que no lo nota. Y yo le responderé que es una mala suerte para mí, pero que quizá otros lo notan"[106].

---

[103] "Urbano.- Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil" (Acto III, pág. 18); "Fernando.- [...] también tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad" [...] Urbano.- Sí, hasta para vosotros, los cobardes que nos habéis fallado!" (Acto III, pág. 98). En adelante, cito siempre por los ejemplares censurados.

[104] Beneyto, 1977, pág. 24.

[105] Iglesias Feijoo, 1982, pág. 17.

[106] Miguel Luis Rodríguez, "Diálogo con Antonio Buero Vallejo", *Índice*, 119 (1958), pág. 19. Citado por L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 33

Más sencilla resultó la autorización de ***La tejedora de sueños***, pues se aprobó sin cortes en octubre de 1950, una semana después de haber sido presentada. El fracaso íntimo del héroe guerrero y el cuestionamiento de la legitimidad de la guerra no fue obstáculo para que los representantes de un régimen que la exaltaba y basaba en ella su existencia autorizaran esta obra; por el contrario, la obsequiaron con numerosos elogios. Al igual que sucedió con las anteriores, hubo censores que la encontraron apropiada para el gusto de una elite y superior en su calidad a lo que habitualmente se mostraba en los escenarios. Así, José María Ortiz calificó su valor literario de "excelente", su valor teatral de "bueno para un público selecto" y la calificó como "Magnífica obra de alta calidad dramática y literaria al estilo de las grandes tragedias griegas". Morales de Acevedo se mostró igualmente elogioso: "Está llevada la obra magistralmente y hablada con hermosa sencillez. Posee mérito superior al medio ambiente de mediocridades". Alabó igualmente su "delicadeza y sutilezas", así como el análisis psicológico de los personajes, y destacó que, por todo ello, "cautiva a los catadores de cosas bellas", y aplaudía la iniciativa del Teatro Nacional de estrenarlo: "Gran teatro para gran director y gran compañía". Por último, aclaró que se trataba de una obra "Sin ofensas a la ortodoxia".

Tampoco ocasionó dudas sobre su dictamen ***En la ardiente oscuridad***, que se autorizó sin cortes una semana después de haber sido presentada y algo más de un mes después de que se autorizara la anterior, aunque en esta ocasión los informes fueron menos entusiastas: Montes Agudo la tachó de "fría exposición dialéctica", escrita "sin auténtica emoción" y con "acusada pretensión intelectualista"; este censor atacó la artificiosidad de sus personajes, a los que describió como "criaturas que fuerzan sus emociones sin una natural ordenación sentimental, únicamente porque el autor las conduce ahí en su desanimada y cerebral experiencia". Su juicio sobre el valor teatral de la obra tampoco fue mucho más favorable, pues la tachó de "conceptuosa, sin fuerza emocional", así como de "lánguida, monótona, reiterativa". No obstante, a pesar de estos reparos, no encontraba "peligrosidad moral":

> Aunque el autor parece, en algunos instantes, querer justificar el crimen de Carlos —por la cínica y obsesiva influencia de Ignacio—, en realidad no oculta la baja y pasional motivación del asesino, y le condena a vivir bajo la angustiosa evocación de las inquietudes de Ignacio. No sienta ninguna tesis perniciosa, se limita a desarrollar un conflicto anímico, pero el autor no toma un definitivo campo: expone y no sugiere conclusiones. Éste es un defecto al considerar la obra como experimento literario sin concluir, pero, en cambio, le resta toda posible peligrosidad moral.

El censor Manuel Díez Crespo, al que no le correspondió enjuiciar esta obra como tal, en su crítica al estreno (calificada por Iglesias Feijoo como "muy sagaz") señaló su relación con *Edipo Rey*, y la del vidente protagonista con Tiresias:

> El autor plantea el terrible problema humano de la luz y de las tinieblas. Tinieblas felices y luz ardiente o infeliz. […] En este sentido, *En la ardiente oscuridad* es, hablando

> directamente de temas teatrales inmediatos, el reverso de la tesis de Evreinoff en su *Comedia de la felicidad*, que tanto juego ha dado en el teatro de todos los países[107].

A diferencia de Montes Agudo, encontraba grandes cualidades en el drama: "Tan difícil tema es llevado con maestría por Buero Vallejo. Los tres actos tienen armonía y seguridad en su desarrollo. El vocabulario es justo, preciso; las situaciones, marcadas sin trucos vulgares". En cualquier caso, su interpretación carecía de connotaciones políticas y en su lugar tomaba derroteros abstractos o metafísicos:

> Sobresale el drama del personaje central y su golpe triste sobre los personajes, en quienes se adivina el signo de un futuro drama. Drama, porque ya saben que existen, porque ya comienzan a conocer, y porque, en definitiva, el asombro les va a hacer infelices ante la vida, el remordimiento y la esperanza.

La obra, sin embargo, no está exenta de crítica social, tal como han señalado varios estudiosos y el propio autor[108]. Según afirmaba Buero, aunque carece de una localización concreta, en ella estaba hablando, entre otras cosas, de "nuestra resistencia a la crítica y al movimiento"[109]. También aporta una explicación en este sentido Jean-Paul Borel, para quien su primera significación es que "hay potencias interesadas en que el hombre se crea feliz", y "los que se aprovechan de la situación actual serían capaces incluso de llegar a matar a los defensores de la verdad"[110].

En febrero de 1952 se autorizó sin cortes ***La señal que se espera***, tan sólo cuatro días después de que la compañía Carbonell-Vico solicitara la autorización. A semejanza de la anterior, la valoración de su calidad fue bastante desfavorable; el único censor que lo enjuició, Morales de Acevedo, aunque señaló que no ofrecía reparos "morales ni religiosos", calificó su valor literario de "insignificante" y su valor teatral "de muy escaso interés", además de definiarla como una "comedia vulgar de fondo y de forma".

En esta ocasión, también los críticos la valoraron duramente, e incluso el público, pues apenas se mantuvo dos semanas en cartel. Así, Torrente Ballester, la definió como "una equivocación de Buero Vallejo"[111]; Gabriel García Espina, que hasta el año anterior había sido Director General de Cinematografía y Teatro, tampoco

---

[107] *Arriba*, 2-XII-1950. Citada por L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 55.

[108] El autor señalaba que el hecho de que ésta fuera una obra principalmente metafísica no implicaba que "no se incluyan también resonancias de carácter social". (A. Buero Vallejo, "La ceguera en mi teatro", art. cit., pág. 5. Citado por Luis Iglesias Feijoo, 1982, pág. 85).

[109] M. Gordón, "La vida española de hoy a través de los dramaturgos contemporáneos", *Ya*, 28 de febrero de 1965, citado por L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 86.

[110] J. P. Borel, págs. 240 y 241. Citado por L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 84. Una idea que, según Iglesias Feijoo, ya aparecía anunciada en dramas estrenados con anterioridad, aunque es aquí donde se materializa de forma más evidente: "Si el Fernando de *Historia de una escalera* quería "subir" aplastando a quien fuese, Carlos efectivamente elimina a su oponente. Si en *Las palabras en la arena* la sociedad trama la supresión del disidente, aquí somos testigos de cómo lo lleva efectivamente a cabo". (Iglesias Feijoo, 1982, pág. 85).

[111] *Arriba*, 22-V-1952. Citado por L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 113.

mostró demasiada estima por esta obra, aunque se mostraba respetuoso hacia su autor: "Buero Vallejo ha hecho con *La señal que se espera* un ejercicio dramático dificilísimo. No le salió todo lo airoso que él y nosotros esperábamos, ya lo será otra vez"[112]. A pesar de las duras críticas hacia su calidad formal, no hubo objeciones de tipo ideológico, pues fue entendida como una obra conservadora. Torrente la definió como "una exaltación de la fe"[113], y años después, desde una perspectiva muy distinta, Martha T. Halsey abundaba en esta idea al señalar que su tema central es "el poder creador de la fe"[114]. En este sentido, Iglesias Feijoo ha señalado que la obra "se acerca peligrosamente" a lo que el propio Buero llamaba con desprecio en 1950 el "teatro convencional"[115], y de hecho él mismo diría en 1953 que ésta era la obra que menos le gustaba de las que había escrito hasta el momento[116]. No obstante, Iglesias Feijoo señala que, aunque formalmente se aproxima al teatro burgués, se aleja del pensamiento conservador más de lo que entendieron sus contemporáneos: si, a primera vista, ciertas alusiones a Dios parecen contradecir lo visto en *La tejedora de sueños* y *En la ardiente oscuridad*, más allá de una interpretación superficial, la obra expresa algo similar a dichos dramas, e "incluso sugerido de forma más audaz, al contraponerlo dinámicamente con las referencias a la divinidad"[117].

A finales de 1952 se presentaría ***Casi un cuento de hadas***, que ya en enero del 53 se autorizó sin cortes, tras ser leído por un único censor, Emilio Morales de Acevedo. Este censor calificó su calidad literaria de "estimable" y señaló que era una obra "inteligente y bella", aunque también la tildó de "excesivamente artificiosa" y "dulzarrona". En cuanto a su "tesis", señaló que "peca de vulgar, aunque presuma de peregrina y profunda", y esta consistiría en presentar a "las dos bellezas —la de la inteligencia o espiritual y física— en pugna", para demostrar que "vence aquella", y que la unión de ambas equivaldría a "suprema felicidad".

Al igual que *La señal que se espera*, esta obra tampoco fue bien recibida por el público, pues tan sólo permaneció diez días en cartel. En su expediente no consta que ninguna otra compañía volviera a solicitar autorización para representarla.

A comienzos de 1954 se prohíbe por primera y única vez un texto original de Buero Vallejo, ***Aventura en lo gris***, después de un proceso más largo y complicado de lo habitual en el que, no obstante, ninguno de los censores votó por la prohibición. La obra se presentó a finales de 1952, y fue leída por dos censores, los cuales

---

[112] *El Alcázar*, 22-V-1952.

[113] *Teatro español contemporáneo*, 1957, pág. 326. Citado por F. Ruiz Ramón, 1992, pág. 349.

[114] "Buero Vallejo and the significance of hope", *Hispania*, LI (1968), pág. 60. Citado por Ruiz Ramón, 1992, pág. 349.

[115] Iglesias Feijoo, 1982, pág. 116.

[116] Entrevista de José Antonio Flaquer, "Al público español de teatro le encantan todavía muchas obras mediocres", *La Nueva España*, 13-VI-1963. Citado por Iglesias Feijoo, 1982, pág. 113.

[117] Iglesias Feijoo, 1982, pág. 119.

señalaron que carecía de inconvenientes de tipo político. Así, Bartolomé Mostaza escribió: "Carece de sentido religioso. No ofrece peligro político", y Gumersindo Montes Agudo coincidió en que "moral y políticamente", la obra no tenía "riesgo ni inconveniente". Ambos se centraron en enjuiciar su valor artístico: Mostaza la calificó de "Buen drama", y ensalzó el segundo acto ("es francamente hermoso y acredita posibilidades poéticas en el autor"), aunque el cierre, para este censor, no estaba a la altura del acto anterior ("El tercer acto es la desbandada y resulta un tanto esquemático y atropellado"). Por su parte, Montes Agudo, aunque admitía su "calidad indudable y pretensión dramática", la encontraba "confusa, dislocada, con una poco hábil mezcla de recursos folletinescos y un intento de acción onírica que resulta en exceso complicado y falso", y valoraba lo que para él suponía esta obra dentro de la trayectoria del autor: "[…] es obra —como intento— estimable. Pero mucho tememos que el autor está ya obligado —ésta es su sexta obra— a algo más que intentos".

Por motivos que tampoco esta vez quedan explicados, el texto no se autorizó, y en noviembre de 1953 fue leído de nuevo por la Junta, después de que el autor realizara algunas modificaciones. A los censores anteriores, que emitieron nuevos informes, se sumaron otros tres, que coincidieron en afirmar que la obra podía autorizarse. Morales de Acevedo únicamente puso reparos de índole artística; para este censor, la obra estaba escrita "al modo de la nueva e incoherente literatura mundial" y adolecía de un "exceso de preocupación e influencia de lecturas teatrales extranjeras"; le pareció además "insincera, muy trabajada y pretenciosa". En cuanto a su contenido, señaló que "son de alabar la intención condenatoria de los egoísmos y la barbarie de las guerras", y que su diálogo era "culto y tolerable en sus juicios". A diferencia de su informe anterior, en esta ocasión, Montes Agudo advertió la presencia de referencias políticas a las que un año antes no hizo alusión:

> [...] existen, evidentemente —por clima, situación y dialéctica se sugieren las horas postreras de Mussolini—, pero esta adecuación es hábil, contenida, como si el autor 'temiera' las consecuencias de una encubierta animosidad. Elude situaciones que inicialmente debieron haber sido concebidas, cuida los vocablos y salva así nuestros reparos, aunque no consiga nuestra ignorancia.

Sin embargo, encontraba que estas referencias estaban lo suficientemente "encubiertas", por lo que de nuevo optó por la aprobación. Mostaza, en su segundo informe, señaló que el texto había mejorado con las modificaciones, y admitía igualmente las enmiendas propuestas por otro censor, pues, en su opinión, mejoraban el texto estéticamente "al podarlo de soflamas políticas". Para Francisco Ortiz Muñoz, también partidario de la autorización, esta era una obra "confusa, triste, escéptica, pesimista", en la que "no se percibe claramente la intención política del autor". Fray Mauricio de Begoña no encontraba reparos morales ni religiosos, además de señalar que "se exponen principios correctos", aunque supeditó su dictamen a la opinión de un superior. De hecho, es posible que la prohibición fuera ordenada por alguna instancia superior, al igual que ocurrió con dos textos de Alfonso Sastre prohibidos en

ese año, aunque no hay documentos que lo confirmen. El propio autor señalaba que los motivos de la prohibición nunca le fueron aclarados[118].

Patricia O'Connor señala que el veto debió estar motivado por la condena de la guerra (y, consiguientemente, de la guerra civil española, tal como señala R. L. Sheenan[119]) y del totalitarismo, pero también por el parecido de dos de los personajes con Mussolini y su amante[120], lo que, como vimos, fue destacado por Montes Agudo, aunque sin prohibirla por ello. Luis Iglesias Feijoo parece coincidir con esta estudiosa al afirmar que, en esta obra, Buero, "tras haber condenado la guerra en los tiempos homéricos, quiso, según su doctrina *posibilista*, hacer lo mismo en una obra situada en nuestro tiempo, aunque en 'Surelia', sin aludir a su país explícitamente"[121]. En 1963 se presentó a censura una nueva versión —"en mi opinión bastante más censurable", diría el autor[122]— que se autorizaría sin cortes, como veremos.

Mientras se debatía el dictamen de *Aventura en lo gris*, se presenta a censura ***Madrugada***, texto que fue leído únicamente por dos censores y autorizado sin cortes, una semana después de su entrada en el registro. Francisco Ortiz Muñoz señaló dos cortes en la escena más violenta para rebajar las "notas de impiedad", pues la "fuerza dramática" de la obra, escribía, se sustentaba sobre "los odios, egoísmos, pasiones e incluso impiedad entre padre e hijo". Por su parte, fray Mauricio de Begoña señaló que no ofrecía "dificultad grave en el orden moral y religioso", y la calificó como "Una obra intensamente dramática, pero acaso de difícil acceso para el público en general". Si en apariencia esta obra no ofrecía una lectura crítica hacia la sociedad franquista, también en este caso se trata de "una simbólica y trágica lucha por encontrar la verdad", tal como señala Mariano de Paco[123]; lucha que el autor sitúa en un contexto en el que la protagonista ha de enfrentarse a un muro de hipocresía y de conveniencias para desvelar la realidad.

Más sencilla aún resultó la autorización de ***Irene o el tesoro***: presentada por la compañía del Teatro Nacional María Guerrero en noviembre de 1954, fue enjuiciada por la Comisión Permanente de los Teatros Oficiales del Consejo Superior de Teatro, y se autorizó al día siguiente de su presentación. En el informe que realizó José María Ortiz se dice que dicha Comisión no encontró en la obra "ningún reparo de orden ético, político, social o religioso". En ella, Buero presenta a una protagonista enferma de esquizofrenia que opta por el suicidio como única salida posible para escapar a la sordidez que la rodea, al tiempo que plantea si aquellos que la rodean no están más

---

[118] Beneyto, *ob. cit.*, pág. 24.

[119] Art. cit., págs. 127-128. La cita es de L. Iglesias Feijoo, ob. cit., pág. 142.

[120] "Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo", *Hispania*, LII (1969), pág. 184. La cita es de L. Iglesias Feijoo, ob. cit., pág. 142.

[121] Iglesias Feijoo, 1982, pág. 154.

[122] Heras y Rivera, 1974a, pág. 24.

[123] Cuevas (ed.), 1990, pág. 51.

alejados que ella de la realidad. Luis Iglesias, quien señala que se trata de la obra más ambigua del autor, indica que esta ambigüedad puede haber tenido un carácter preventivo, pues la protagonista opta por el suicidio ante el temor de ser llevada a un manicomio donde empeorará aún más su ya de por sí sórdida existencia, y la justificación del suicidio era uno de los temas vetados por la censura (tal como quedaría reflejado en las Normas de 1963)[124].

La crítica acusó esta ambigüedad, y en algunos casos, manifestó su acuerdo con lo expuesto en la obra. Así, para Nicolás González Ruiz este texto era "una demostración de los dones que nos hace la misericordia de Dios", y algo parecido debió ocurrirle a cierto público, según explicaba, tras el estreno, Torrente Ballester: "Cuando las señoras de mis alrededores comenzaron a enternecerse comprendí que la fusión de lo real y lo irreal no se produciría. El público vio al niño travieso, vio lo que veía Irene y no lo que debía ver". Sin embargo, no hubo unanimidad en este aspecto, ya que algún crítico que buscaba en la obra valores religiosos encontró defraudadas sus expectativas, como Juan Fernández Figueroa, quien echaba en falta la presencia del Dios cristiano y señalaba que "la conciencia religiosa del hombre —máxime del hombre español— repugna la ambigüedad"[125].

Hoy es fiesta fue presentada a censura por primera vez en octubre de 1955, por la compañía del teatro María Guerrero, y fue leída por un único censor, que la autorizó. Un mes más tarde, sin embargo, el director del teatro, Claudio de la Torre, retiró la petición y el expediente fue anulado. En aquella ocasión, Morales de Acevedo comparó esta obra con *Historia de una escalera*, aunque, en su opinión, era "muy desigual" e inferior a aquella: se refirió a ella como "sainetillo" y "sainetón", y señaló que el conflicto dramático no estaba "sinceramente definido", como tampoco lo estaba su protagonista, Silverio. Aunque reconocía que el tercer acto estaba "desarrollado con innegable interés", entendió que se alargaba demasiado y estaba "excesivamente cargado de almibarismo y latiguillos de poca talla", y concluía: "Le sobra mucho a esta producción, tanto como le falta no poco de sinceridad".

En agosto del año siguiente volvió a presentarla la misma compañía, y en esta ocasión, tras ser leída por otro vocal, se autorizó sin cortes. El censor que la leyó, el periodista Bartolomé Mostaza, elogió el reflejo de las situaciones de la vida cotidiana y su diálogo ("magnífico en su realismo y en su carga emotiva"). Encontró en la obra "más bondad que maldad, a pesar de todo", y la calificó de "comedia optimista, compuesta de unos materiales ínfimos". Además, señaló que "moralmente, no hay objeción que hacerle".

Presentada por la compañía de Alberto Closas, a principios de 1957 se autorizaba ***Una extraña armonía***, tras haber sido leída por un solo censor, Adolfo Carril, quien

---

[124] Iglesias Feijoo, 1982, pág. 161.

[125] N. González Ruiz, "*Irene o el tesoro* en el María Guerrero", *Ya*, 15-XII-1954; G. Torrente Ballester, "Estreno en el María Guerrero de *Irene o el tesoro*", *Arriba*, 15-XII-1954; J. Fernández Figueroa, "Dios en dos almas", *Índice*, 77 (febrero 1955), pág. 2. (Citadas por Iglesias Feijoo, 1982, pág. 159).

señaló un corte que finalmente se impuso ("sucia perra salida"). Carril calificaba a esta obra como "comedia descarnada y amarga", así como "verdadera expresión de la tragedia de una vida torcida por un desengaño", para concluir señalando que esta era "una tragedia más al estilo clásico de este autor".

Al igual que los textos anteriores, ***Las cartas boca abajo*** fue autorizada unos días después de haber sido realizada la petición, tras ser leída por Morales de Acevedo. Para este vocal, la obra carecía de matices políticos y religiosos, aunque juzgó severamente su calidad dramática: la encontró "discursiva, poco sincera y un tanto rebuscada", de valor literario "no muy sobrado", y dirigida a un público "selecto y bondadoso".

Cuando la obra se estrenó, el dramaturgo Adolfo Prego, que años después entraría a formar parte de la Junta de Censura, destacaba la crudeza del drama, al que negaba cualquier atisbo de optimismo o de esperanza:

> No se ha permitido el autor ni una sola sonrisa a lo largo de toda la obra. Con una decisión fría, guiado por el positivo talento dramático que desde hace tiempo se le conoce al señor Buero aun en aquellas obras que no logran el favor del público, acumula atrocidades y bajezas en el seno de una breve familia, compendio de frustraciones y derrotas.

E igualmente, encontraba cierta artificiosidad en su construcción, al igual que lo había hecho el censor:

> Pero el señor Buero conoce su oficio. Siempre se queda con algunas cartas de las que están boca abajo. Su capacidad para arrancar a las vidas sus acordes más tristes le permite ir revelando nuevas desventuras, incluso a riesgo de caer en la falsificación[126].

Si desde *Aventura en lo gris* el resto de obras sometidas a censura se habían autorizado sin problemas, el drama histórico ***Un soñador para un pueblo*** volvería a suscitar las dudas sobre su autorización. Entre quienes la enjuiciaron, Pío García Escudero mostró su rechazo hacia su visión del pasado histórico, especialmente, hacia el afrancesamiento de Esquilache, expresado en "numerosas frases que, a mi juicio, llegan a deformar la verdad histórica y son poco favorables para España y para el pueblo español". Alfredo Timermans coincidía en este aspecto, además de encontrar problemáticas la presentación del marqués de la Ensenada como instigador del motín, la crítica de Esquilache a los títulos nobiliarios y al Santo Oficio, o su invocación a la necesidad de que España imite a Europa. Sin embargo, a diferencia del anterior, no encontró tendenciosa esta presentación de la historia:

> La obra parece tener un gran rigor histórico y significa una reivindicación del reinado de Carlos III y principalmente de su Ministro Esquilache.
>
> La figura del monarca está tocada con toda dignidad y refleja el intento del mismo, en unión de su Ministro, de superar una época de dejadez, abandono y negligencia.

---

[126] *Informaciones*, 6-XI-1957.

Finalmente, en diciembre de 1958, dos semanas después de que la compañía del Teatro Español presentara la petición, el texto se autorizó con la supresión de dos fragmentos susceptibles de "actualización": el ataque del Rey a los políticos ("son políticos: o sea, malvados"; pág. 32 de la Primera Parte) y una alusión al Pardo ("¿Tú en el Pardo?"; pág. 30 de la Primera Parte)[127].

Merece la pena detenerse en la fuerte polémica desatada en la prensa tras el estreno, en torno a la visión que esta obra ofrecía de la España de la Ilustración y sus políticos. Tal vez esta polémica, que los censores no pudieron prever, motivó que los dramas históricos presentados a partir de entonces fueran observados con más celo que este primero. A finales de 1958, el que fuera Director General de Cinematografía y Teatro en dos ocasiones, José María García Escudero[128], publicó dos artículos en los que cuestionaba la figura de Esquilache, de quien aseguraba: "ha tenido durante muchos años muy mala prensa; pero ahora parece que la va teniendo demasiado buena", por lo que acusaba a Buero de plantear una defensa de la Ilustración "más incondicional y absoluta de lo que sería deseable". En suma, le parecía peligroso encomiar una política llena "de ligereza y presunción" y de efectos perniciosos: "el cortar capas, que es como se empezó, y el expulsar sotanas, que es como se acabó".

Este espectáculo sufrió además otro ataque, de tono aún más radical: el de Mariano Daranas, quien afirmaba: "El esquilachismo, y esto lo he aprendido de Unamuno, es sólo negocio de papanatas o de viles". Frente a la figura de Esquilache, este autor reivindicaba la de Miguel Primo de Rivera, "un verdadero soñador para un pueblo, eslabón de un linaje psicológico así español como universal, pues de Cisneros a Franco no necesita nuestro pueblo... luces de favoritos impuestos e intrusos". El impacto de la obra adquirió tintes de esperpento cuando, con motivo de su estreno en Barcelona, la Asociación de Hidalgos de España, herida por la presentación de la figura de Ensenada, acordó la creación de un premio con su nombre para trabajos "sobre nuestra hidalguía tradicional"[129].

En efecto, la visión de la historia de España materializada en esta obra se alejaba de la historiografía oficial, que, tal como señala Iglesias Feijoo, tendía a presentar la Ilustración como un período "decadente, extranjerizante e impío":

> El revuelo producido, sólo comprensible en las coordenadas vigentes en los años de posguerra, derivaba del propósito del autor de romper con lo que Maravall ha llamado "la

[127] Refiriéndose a esta última, José García Templado comenta que, en el estreno, el actor pronunció la frase prohibida, aunque, en contra de lo que todos esperaban, no ocurrió nada (García Templado, 1992, pág. 22).

[128] José María García Escudero, "Un soñador para un pueblo", *Ya* (27-XII-1958), y "Un pueblo para un soñador", *Ya* (1-I-1959). (Citados por L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 240).

[129] La crítica de Daranas apareció en *ABC* (15-III-1959); la reivindicación de la figura del marqués de la Ensenada, firmada por Fernando Vázquez Prada, en *La Prensa* (6-II-1960). (Citadas por L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 240).

> tradicional, la castiza imagen de España", y por ello se despertaron contra él lo que el mismo historiador denomina "los montajes tradicionalistas y antihistóricos"[130].

Además, se le prohibió en 1952 una adaptación de *El puente*, de Gorostiza, sin que en los informes de los censores se haga ningún comentario sobre la adaptación ni sobre la significación del adaptador.

2. ALFONSO SASTRE

Debido a la prohibición de buena parte de sus textos y a la resonancia pública que alcanzaron sus declaraciones contra la censura, así como a su conocida militancia antifranquista, Alfonso Sastre ha sido considerado como uno de los dramaturgos malditos del franquismo. Su imagen de autor perseguido se mantuvo hasta el final de la dictadura e incluso se fue intensificando en los últimos años, de forma que algunos estudiosos de su teatro recurrieron a títulos como *Crónica de una marginación* o *Noticia de una ausencia* para encabezar sus trabajos sobre el autor[131] y hablaron de "bloqueo sistemático de la censura" hacia su obra[132]. No obstante, en lo que se refiere al número de prohibiciones sufridas, su caso no difiere en gran medida de otros dramaturgos realistas como Lauro Olmo o José María Rodríguez Méndez, como veremos. Tanto su radical actitud de oposición frente a la censura como el creciente rechazo que muestran los censores ante su obra son el resultado de un proceso que trataremos de explicar.

A lo largo de los años cincuenta, en que le prohíben un importante número de textos, el autor irá adoptando una postura de rechazo frontal a la censura que quedaría expresada al comienzo de la década siguiente, en su ataque al *posibilismo* de Buero Vallejo. Durante sus inicios con Arte Nuevo[133], sin embargo, su postura ante la censura y ante el propio régimen va a ser muy distinta a la que adoptará posteriormente. En sus tentativas iniciales con este grupo, su intención primordial no es otra que la de renovar el empobrecido panorama del teatro español —

---

[130] L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 240.

[131] Así, Caudet utiliza el primero de estos títulos en su libro de entrevistas con el autor (1984a), mientras que el monográfico que le dedicó *Cuadernos El Público* utiliza *Noticia de una ausencia* como título del volumen (dic. 1988). Otra monografía que hace alusión desde su título a la condición de censurado del autor es la de T. Avril Bryan, *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theatre. The case of Alfonso Sastre* (1982).

[132] En una obra publicada en Francia en 1977, Osvaldo Obregón afirmaba a propósito del autor: "En cuanto a estrenos en España, su nombre sigue tan ausente de las carteleras como antes. Es de esperar que este bloqueo sistemático de la censura acabe muy pronto". (Obregón, 1977).

[133] "Arte Nuevo", fundado en 1945, estaba formado por José Gordon, Medardo Fraile, Alfonso Paso, Carlos J. Costas, José Franco, José María de Quinto y Alfonso Sastre. Aunque sería erróneo sacar conclusiones precipitadas de este dato, tal vez resulte conveniente recordar que José Franco, había dirigido la compañía del Teatro Español en espectáculos como *Garcilaso de la Vega*, de Mariano Tomás, o *La primera legión*, de Emmet Lavery, en 1940, es decir, en su etapa más profascista. (Véase Peláez, 1993, págs. 232-234).

empobrecimiento que, como vimos, denuncian los propios críticos de la prensa oficial—, sin que dicha renovación suponga ningún tipo de implicación política, tal como ha comentado el propio Sastre:

> Yo no intenté desde el principio hacer política con el teatro, que para mí era entonces más una forma de conocimiento de la realidad que otra cosa. El hallazgo de las virtualidades políticas del teatro fue posterior, y todavía fue más posterior el hallazgo de los caracteres lúdicos del teatro. Que son, resumiendo, los tres ingredientes por los que yo estoy en el teatro[134].

Será a finales de los cuarenta, en la etapa inmediatamente posterior a Arte Nuevo, cuando, en palabras de J. L. Vicente Mosquete, el dramaturgo "sustanciará su tránsito desde los volanderos confines de la vanguardia y de la estética hasta los aledaños de la realidad social y su tragedia pura"; opinión que confirma el propio autor:

> Fue como el descubrimiento de que el teatro, a más de un vehículo de conocimiento metafísico de la existencia, tenía unas implicaciones sociales y políticas evidentes, una virtualidad instrumental para intervenir en el curso de la realidad y transformarla [135].

Sin embargo, en este momento, este propósito de incidir en la sociedad no tiene un signo necesariamente izquierdista, como lo tendrá más adelante. Especialmente relevante para comprender su actitud en estos años ante la censura, ante el teatro de su tiempo e incluso ante el propio régimen, es el "Manifiesto del TAS"[136], que firma en 1950 con José María de Quinto. En su Punto 12, podemos leer: "Venimos además con la intención de desmentir que el drama —y más concretamente el drama de preocupación social y política— esté 'fuera de la ley' en España, como han pretendido algunos comentaristas extranjeros al informar sobre la censura española". Dos puntos después, se insistía en que "el teatro de preocupación política y social es posible en España" (Punto 16) y se solicitaba el apoyo "tanto de la Dirección General de Teatro (Censura) como de las Organizaciones Sindicales que encuadran a todos los productores españoles" (Punto 17); la afirmación que sigue a este punto, aunque puede sorprendernos hoy, resulta coherente con el resto del Manifiesto:

> Contamos con la amplitud de criterio y la buena voluntad de los censores —en vista de los fines que perseguimos—, así como también con que los organismos sindicales nos faciliten el acceso a las clases productoras.

Se exponía incluso el ambicioso propósito de que el TAS se convirtiera en el Teatro Nacional del Estado español:

> Si bien el TAS es una profunda negación de todo el orden teatral vigente —y en este aspecto nuestros procedimientos no serán muy distintos a los utilizados por un incendiario

---

[134] Alfonso Sastre, 1967b, pág. 256.

[135] J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 9.

[136] *La Hora* (1-X-1950). Se encuentra reproducido en: Caudet, 1984a, págs. 159-161.

> en pleno delirio destructor—, por otra parte pretende incorporarse normalmente a la vida nacional con la justa y lícita pretensión de llegar a constituirse en el auténtico Teatro Nacional. Porque a un Estado Social corresponde como Teatro Nacional un Teatro Social, y nunca un teatro burgués que desfallece, día a día, animado pálidamente por una fofa y vaga pretensión artística[137].

En realidad, algunas de las formulaciones aquí expuestas no resultan demasiado alejadas de los primeros proyectos falangistas, aunque se alejan definitivamente de estos en el repertorio propuesto (de hecho, dos de las obras que fueron presentadas a censura se prohibieron, lo que, según sus artífices, motivó el fracaso del proyecto)[138]. En efecto, aunque la postura del joven Alfonso Sastre fuera simplemente apolítica (siempre sin perder de vista lo que esto significaba en un régimen que fomentaba el apoliticismo), su alejamiento de los sectores más conservadores del franquismo le hará tener algunos puntos en común con el falangismo disidente de estos años, si bien pronto evolucionará hacia posiciones claramente progresistas; evolución que, tal como ha explicado Antoliano Peña, formaría parte de un fenómeno más general operado en ciertos grupos falangistas durante este período y que guardaría cierta similitud con la situación de la Italia fascista[139].

En el propio Manifiesto había elementos ambivalentes, se diría que equidistantes entre algunas de las formulaciones socialistas y las falangistas: lo "social" como categoría superior a lo "artístico" (punto 7); la "urgencia de una agitación de la vida española" (punto 4); e incluso la necesidad de un teatro con "gran repercusión social", dirigido a "las grandes masas" y no sólo para "minorías refinadas" (puntos 1, 8 y 9). En algún punto, incluso, parece inclinarse más hacia el falangismo, aunque se mantiene la ambigüedad; así, aunque no queda clara cuál es su idea del teatro para las

---

[137] En consonancia con esta actitud, uno de sus compañeros en la aventura de "Arte Nuevo", José María de Quinto, en 1953 se mostraba extrañado de que las obras de Sastre no se representaran en los teatros oficiales: "Pasan los años y, pese a la aparición de tragediógrafos como Alfonso Sastre y Buero Vallejo, los escenarios continúan entregados al mero divertimento. El drama-testigo no parece lograr carta de naturaleza entre nosotros, se ve desasistido no ya sólo de los conjuntos comerciales, sino —inexplicablemente, injustamente— por los teatros oficiales". (J. M. de Quinto, *Revista Española*, 4. Citado por Torres Nebrera, 1999, págs. 236-237).

[138] Según Mariano de Paco, a este fracaso contribuyó igualmente la negativa a concederles el local que se les había prometido para su ubicación. (Paco, 1996, pág. 274).

[139] Este autor explica cómo ciertos grupos universitarios inconformistas próximos al falangismo se irían decantando progresivamente hacia la izquierda, fenómeno en el que encuadra a la revista *La Hora*, en la que Sastre colaboraba: "[Dentro de ciertos grupos universitarios de la Falange] se forman núcleos de oposición al gobierno: de ortodoxia falangista primeramente, fueron derivando hacia posiciones de cierto izquierdismo; los postulados falangistas de corte derechista estaban más que aplicados; quedaban por aplicar los puntos referentes a reivindicaciones de tipo popular: reforma agraria, nacionalización de la Banca, etc. De tales posiciones se pasaba fácilmente a un radicalismo de corte sindical puro, o una derivación hacia el socialismo. Las plataformas de esos descontentos que se enfrentan con el régimen desde dentro y que terminan desgajándose de él son algunas revistas universitarias que se escudan bajo las siglas del SEU como *La Hora*, *Alférez*, *Alcalá* o algo después *Acento*, que se unen a otras no oficiales como *Revista*, de Barcelona, que animaba Dionisio Ridruejo, o la también barcelonesa *Laye* [...]. Un proceso similar al que se dio en la Italia de los años treinta dentro de las organizaciones universitarias del fascismo, una buena parte de cuyos componentes pasó con el tiempo a formar parte de las filas de la Resistencia en el Partido Comunista o en movimientos como *Giustizia e Libertá*". (Antoliano Peña, *Veinticinco años de luchas estudiantiles*, París, Ruedo Ibérico, 1966. Cita de Sartorius y Alfaya, 1999, pág. 58).

masas, sí se indica explícitamente que no coincide con la de teatro para el pueblo: "Rechazamos la vieja concepción de 'Teatro del Pueblo' como 'arte para el pueblo', 'belleza al alcance de todos'", y se insiste sin aclarar: "El TAS es un 'Teatro del Pueblo' en un sentido rigurosamente distinto" (punto 3). El TAS negaba además su carácter de "teatro de partido" (punto 10), así como de "teatro del proletariado" (punto 14). Aunque estas formulaciones se podían haber decantado en sentidos muy distintos, el autor pronto se aproximará a las ideas comunistas.

A propósito del citado Manifiesto, David Ladra señala que "el documento está escrito sobre el filo de la navaja y responde a una confusión ideológica que, probablemente, a todos les interesaba mantener en aquel momento y que será insostenible diez años más tarde"[140]. El propio autor comentaba en *La revolución y la crítica de la cultura* (1970) el proceso ideológico sufrido desde sus comienzos próximos al SEU:

> Otro caso, quizás interesante, puede ser el mío propio: que no era falangista *pero tampoco todo lo contrario*: ¡he aquí *un niño* de la guerra civil, Dios mío! O sea, algo que empieza simplemente. Y que, claro está, descubre un mundo inhabitable. Y —¡nada menos!— *se opone*. Pues bien, este joven (yo), después de una *autopromoción* originaria, juvenil y grupal ("Arte Nuevo", 1945-1946), es objetivamente "promocionado" como crítico por una revista oficial del S.E.U. (*La Hora*) y como autor por un grupo "oficial", del mismo S.E.U. (que, para mí, ciertamente, no era ora cosa que un conjunto de personas estimables: Gustavo Pérez Puig [...], Fernando Cobos, Jaime Ferrán...): el que estrenaría *Escuadra hacia la muerte*[141].

Si nos hemos detenido en destacar la ausencia de una oposición clara al régimen por parte del autor en estos años es porque esto explica que los censores no le prohibieran sus primeros textos y que incluso ya en los cincuenta, en que se le prohíben varios de ellos, algún censor los elogie. En efecto, en algunos casos los censores dudan de si se trata de obras contrarias al régimen, aunque, ante la duda, van a optar por prohibirlas, lo que traerá consigo una actitud de enfrentamiento con la censura cada vez más pronunciada por parte del autor y una progresiva politización. El autor señala que su radicalización política y el descubrimiento de las posibilidades del teatro para transformar la sociedad se fue produciendo progresivamente, como respuesta a la violencia que continuamente recibían, él y sus compañeros, por parte del sistema[142].

---

[140] Ladra, 1992, pág. 19.

[141] Sastre, 1971[2], pág. 145.

[142] Caudet, 1984a, pág. 27. Así mismo, refiriéndose a los tiempos de Arte Nuevo, diría: "Nosotros nos fuimos volviendo rojos por los golpes que nos producía el sistema". (Ibíd., pág. 26).

Años después, rememorando los tiempos del TAS, José María de Quinto corroboraba esta idea: " No se debe olvidar que, por aquel tiempo, ni Alfonso Sastre ni yo manteníamos una posición política concreta. Nuestro posicionamiento, dentro de una gran preocupación social, era simplemente ético y estético, y nuestro paso a la política militante no se produciría hasta unos años después, a causa precisamente de ir profundizando y sufriendo

Hacia la mitad de los años cincuenta comienzan a sucederse las declaraciones y protestas de Alfonso Sastre contra la censura franquista, a veces públicas, como el documento redactado en los "Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España" de Santander (1955), el Manifiesto contra la censura que firma junto a otros doscientos veintiséis intelectuales en 1960, o el "Documento sobre el teatro español redactado por el G.T.R." (1961); pero también firma algunas cartas de protesta dirigidas directamente a los responsables de la censura, como veremos. También en sus artículos teóricos afronta con frecuencia el tema de la censura; por ejemplo, de los recogidos en *La revolución y la crítica de la cultura*, podríamos citar: "¿Una ley para el teatro?"[143], "El dedo en la llaga"[144], "Veintitrés dificultades para ser un autor teatral inconformista"[145] o "¿Por qué no estrena usted?"[146], entre otros. La censura aparece también como tema de su obra *La mordaza*, y en alguna ocasión el autor ha señalado que tenía proyectado escribir una obra titulada *El censor*, acerca de la censura teatral en España, que iba a formar parte de una trilogía, junto con otras dos que sí escribió: *El verdugo español* (que después se llamó *Ahola no es de leil*), sobre el tema del imperialismo español, y *El monstruo marxista* (después titulada *El camarada oscuro*), sobre un miembro de base del PCE[147]. Cuando en 1971, en una encuesta publicada por *Primer Acto*[148], se le preguntó si en su opinión la censura debería suprimirse, incrementarse o aplicarse con mayor propiedad, Sastre contestó: "Toda censura debe suprimirse, por el siguiente método: Clávesele una estaca afilada

---

en nuestras propias carnes la práctica de aquella situación que negaba las libertades fundamentales y se asentaba en la iniquidad y la injusticia". (J. M. de Quinto, 1999, págs. 88-89).

[143] Sastre, 1971, págs. 248-251.

[144] En este artículo, Sastre comenta la ley para el teatro que por entonces se estaba preparando. La "llaga" a la que el título hace referencia es, precisamente, "la censura, el problema de la libertad de expresión en el teatro". "Por mi parte —escribe el autor—, pienso que si la ley no empieza por declarar suprimida la censura previa para el teatro, 'vana es la posterior predicación', es decir, vano es ese texto formalmente empedrado de buenas intenciones". (Ibíd., págs. 251-252).

[145] Sastre sitúa en primer lugar, entre estas "veintitrés dificultades", la existencia de la censura previa, seguida, por este orden, de los empresarios, el coste económico de las obras "inconformistas", la burocracia, la crítica y la escasez de público, entre otras. (Ibíd., págs. 260-263).

[146] El dramaturgo habla de la censura, las empresas y el público como un único problema de carácter global: "[...] el problema está mal planteado desde el momento en que empresas, público, censura, se consideren como entidades metafísicamente aisladas o autónomas; cuando la verdad es que el problema se nos representa, ¡y se nos enfrenta!, como un verdadero bloque; y ello porque las empresas y el público —mejor, la clientela— del teatro español de hoy son una consecuencia, con todas las mediaciones del caso, de la vida política de todos estos años, y ésta una superestructura de fenómenos más profundos. Hasta el punto de que hoy es más difícil distinguir dónde termina la censura propiamente dicha y dónde empieza la decisión empresarial, o diferenciar el gusto del público en el magma empresario-administrativo, etcétera. La censura, podría decirse, es, de algún modo, empresaria. Las empresas son muchas veces insidiosamente censoras. Y el público, o clientela del teatro, es un reflejo de esa situación general". (Ibíd., págs. 267-268).

[147] F. Caudet, 1984a, págs. 125-126.

[148] Manuel Gómez García, 1971, núm. 131.

en el corazón. Córtesele la cabeza. Quémese su cadáver y sean aventadas hasta el infierno sus cenizas".

A pesar de las prohibiciones, su teatro consigue abrirse camino en ciertos ámbitos y Sastre comienza a adquirir la imagen de autor maldito que posteriormente se consolidaría. En el prólogo que el autor escribe para la edición de *Ana Kleiber* en 1957, hacía referencia a su escaso número de estrenos y a la resonancia que, a pesar de todo, había alcanzado su obra:

> El balance de mi teatro representado —desde 1953 en que se estrenó *Escuadra hacia la muerte*— arroja un pobre resultado numérico y una amplia y conmovedora resonancia. Me atrevo a pensar que soy el autor español que con menos estrenos y representaciones ha alcanzado mayor proyección para la adhesión o la protesta.

Señalaba, además, que las obras no representadas se contaban entre las más apreciadas por él:

> No se puede decir, en suma, que yo sea un autor muy representado si se tiene en cuenta que este es el balance de más de cuatro años y, sobre todo, si se considera que la mayor parte de mi teatro —y en esa parte cuento el teatro más importante para mí; el que a mí me importa más— no se ha representado en absoluto. Me refiero, sobre todo, a mis obras *Prólogo patético*, *Tierra roja*, *Muerte en el barrio* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. (El año pasado escribí un, digamos, drama metafísico —*El cuervo*— que tampoco se ha estrenado)[149].

Por otra parte, la violencia que el autor recibe del régimen no se limita a las prohibiciones: su participación activa en los conflictos universitarios de 1956 le costó ser detenido por la policía [150], situación que volvería a repetirse en distintas ocasiones a lo largo del franquismo; es sobradamente conocida su detención en octubre de 1974, un mes después que la de su mujer, Eva Forest y su exilio en Francia a fines de 1975. Su politización se aprecia también en su obra, tanto en sus escritos teóricos como en sus obras teatrales[151], muchas de las cuales giran en torno a la revolución. Así, en *Drama y sociedad* afirma que "lo horrible y miserable que ofrecen las tragedias modernas apuntan a una purificación ética, social, política"[152]. Para Magda Ruggeri, a partir de los años sesenta sus obras muestran una nueva nueva orientación del autor:

> Presentan un mundo dividido entre explotadores y explotados, en el que los personajes, al igual que el autor, han calmado dudas e incertidumbres, [...] y deciden participar en una

[149] Sastre, 1967a.

[150] El autor comentaba así lo que supuso para él esta experiencia: "Cuando fui detenido, conté la verdad, pero la policía no me creyó, lo cual me indignó sobremanera. Fue mi descubrimiento de la policía. Yo les contestaba la verdad, pero ellos querían otra cosa: hacer un servicio brillante". (J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 11).

[151] Así describe Domingo Miras el proceso sufrido por el autor: "Un Sastre juvenil lleno de inquietudes existenciales, religiosas, pacifistas, sociales, con la consiguiente pugna espiritual que se traduce en sus dramas, se convierte más adelante en el hombre de ideas claras e inequívocas, en el dramaturgo coherente y unívoco (¿maduro?) que, paradójicamente, escribe "tragedias complejas" cuando su espíritu ha ganado sencillez, en lugar de haberlo hecho antes, cuando él mismo era el ser más complejo del mundo". (Miras, 1992, pág. 29).

[152] Madrid, Taurus, 1956, pág. 83. Citado por Obregón, 1977, pág. 33.

> determinada revolución histórica profundamente conscientes de sus actos. En efecto, ya no se preguntan sobre la justicia de la revolución, sino que tienen necesidad de acción. Los explotados no están tomando conciencia de su situación, sino que son ya plenamente conscientes de ella [153].

En lo que se refiere a la influencia de la censura en el proceso de creación de sus obras, es conocida la contradicción que se produce entre la postura teórica *imposibilista* que Sastre mantiene y los recursos que utiliza en algunas de sus obras para evitar que sean prohibidas. En efecto, a pesar de que en sus artículos y discursos mantiene que el escritor debe actuar como si la censura no existiera, la imposibilidad de tratar abiertamente ciertos temas de la realidad española le hace situar algunos de sus dramas en contextos alejados en el espacio y/o en el tiempo, tal como señaló Caudet:

> Sastre era propenso a utilizar un doble discurso. Uno, para el público: "Romped las cadenas, enfrentaos contra este régimen, luchad por una sociedad socialista". Otro, para la censura: Todo lo que digo es un juego imaginario, no tienen nada que temer, señores de la censura, no hablo de este país ni de esta sociedad[154].

La razón es que, en su caso, al igual que sucede con Buero Vallejo y con el resto de los autores realistas, la autocensura tiene su origen en la búsqueda de la eficacia comunicativa. Consecuencia directa de la censura, según Caudet, es su necesidad de escribir "tragedias revolucionarias", en las que reacciona contra el sistema franquista, al tiempo que pretende esquivarlo para contribuir a la creación de un nuevo orden social:

> A las "tragedias revolucionarias" les correspondía, ni más ni menos, la función de superar los impedimentos emanados del poder y anticipar metafóricamente, una vez superado el presente, la sociedad socialista futura.
>
> Pero como la escritura de "tragedias revolucionarias" […] no se podía realizar con claras referencias a las experiencias más inmediatas, por obvias razones de censura, la identificación solamente podía producirse por medio de artilugios retóricos, por mecanismos distanciadores. [...]. Esa misma sociedad que le imposibilitaba escribir con referencias al mundo real era, en suma, la que le obligaba a agarrarse al clavo ardiendo de un teatro alegórico, que comunicaba contenidos por alusiones, a un nivel frío, intelectual, distanciado[155].

Al mismo tiempo, comenta este autor, el sistema dictatorial impedía que estas tragedias salieran a la luz: "La 'tragedia revolucionaria', 'socialista', estaba condenada a una relativa inoperancia, a un relativo fracaso, a algo, en fin, testimonial", y continúa:

---

[153] Ruggeri, 1979, págs. 29-30.

[154] Caudet, 1988, págs. 49-50.

[155] Ibíd., pág. 49.

> Así se explica, a mi entender, la machacona insistencia de Sastre en convencer a sus lectores y espectadores (¿y a sí mismo?) de que era posible hacer un teatro realista, "rigurosamente español", pero enmarcado "en un país imaginario", desprovisto de alusiones directas a la realidad española[156].

Por otra parte, el autor admite haber escrito teniendo presente a la censura y no actuando "como si no existiera"; así, cuando, en 1966, Alberto Miralles le preguntó si había escrito todo lo que había querido o se había dejado algo en el tintero, el dramaturgo respondía: "He escrito todo lo que he 'querido-podido'"[157]. Treinta años más tarde, en un cuestionario en el que se le preguntaba si había influido la censura en su proceso de creación, contestaba: "Sin duda, por mucho que yo preconizara que ignoráramos irónicamente su existencia", y explicaba: "Por ejemplo, situé la acción de *En la red* en un imaginario 'norte de África' (más o menos Argelia) porque no me atreví a plantear la situación en Madrid"[158]. En efecto, para enmascarar el tema tratado, Sastre sitúa la acción de sus obras en contextos lejanos en el espacio o en el tiempo. Además de *En la red* (1959), usó este recurso en *La sangre y la ceniza* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, entre otras obras:

> Más que de Servet, la obra trataba de la censura fascista contra la vida intelectual, que era el problema nuestro. De modo que era una forma de enmascarar el ataque al sistema fascista en el que vivíamos, haciendo como que era un tema histórico. Ahora, claro, para que esa intención fuera evidente había que proceder a los anacronismos que ya había empleado, por cierto, en *Guillermo Tell*. Allí, cuando hablaba de Tell y del gobernador Gessler, lo que hacía era hablar, a través de ellos, del fascismo nuestro[159].

En el caso de *La sangre y la ceniza*, señala el autor, éste fue el único mecanismo utilizado para camuflar el tema real:

> Ahí sí que realmente la única cautela o astucia mía fue el tratar de hacer a través de la historia de Servet una crítica fuerte y dura al fascismo español. Eso significaba una cierta metáfora. Pero eso es lo único que había con astucia. Lo demás fue un empleo de una libertad incondicionada, fue trabajar como si no hubiera censura, como si uno fuera libre[160].

También en *Asalto nocturno* la acción transcurre fuera de España; en este caso, en una isla mediterránea, en un país sudamericano y en Estados Unidos. El carácter exótico de sus escenarios —señala el propio Alfonso Sastre en una nota de la edición de esta obra— obedece, entre otras razones, a motivos "tácticos". Caudet, sin embargo, matiza que la lejanía geográfica respondía también a un deseo de crear un drama "polivalente o

---

[156] Ibíd.

[157] *Yorick*, 11 (ene. 1966), pág. 11.

[158] Carta personal del autor, fechada en 1995, en respuesta a un cuestionario enviado con motivo de mi Memoria de Licenciatura.

[159] Caudet, 1984a, pág. 104.

[160] Ibíd.

polisignificativo", utilizando el desplazamiento como una estrategia[161]. Pero quizá el ejemplo más significativo de *posibilismo* en el teatro de Alfonso Sastre sea el de *La mordaza.* En la entrevista tantas veces citada con Francisco Caudet, el autor usaba este término de forma explícita:

> Al escribir *La mordaza* me planteé el ser más cauto, el ser posibilista (un término que después se empleó), el intentar hacer una especie de metáfora, de tal manera que pudiera conseguir hacer una protesta sobre la mordaza, sobre la mordaza que estábamos sufriendo, a través de una historia que tuviera la suficiente ambigüedad para que la censura no la pudiera prohibir. [...]. A mí me parecía que el simple hecho de que se llamase *La mordaza* sería una clave suficiente para que la gente fuera a ver una obra sobre la censura. [...]. Se vería un drama rural en el cual estaba embutido el mensaje protestatario contra la censura. Eso en la puesta en escena se hizo con mucho cuidado. [...]. A pesar de este estilo de la representación, la Censura la autorizó, considerándolo todo bien, como si fuera sólo un drama rural. [...]. Ha sido la única obra que se ha representado siempre sin ningún problema censorial[162].

Según se desprende de las palabras del propio Sastre, esta forma de autocensura habría que entenderla como una respuesta a las prohibiciones que sufre, pues ya cuando escribió *Escuadra hacia la muerte* —la primera de sus obras que fue prohibida— era consciente de que tenía que recurrir a ciertos ardides si quería que sus textos se estrenaran. El autor describe así el proceso de creación de esta obra:

> La escribí en el 52, con vistas a un proyecto de un empresario inglés para una pequeña sala de Londres, así es que me la planteé sin cortapisas de censura. En ella recogí mi experiencia del servicio militar, del que salí detestando la institución castrense por encima de cualquier otro sentimiento. […] Pues bien, lo de Londres no cuajó y me quedé con el texto. Tras una leve operación de camuflaje (cambié los nombres inicialmente españoles de los personajes por otros de resonancias centroeuropeas), la presenté al Premio Lope de Vega[163].

En cuanto a los cortes impuestos a sus obras, según ha declarado el propio autor, estos supusieron un problema secundario. De sus palabras se deduce, además, que no se opuso a que sus obras se representaran con cortes: "Mi problema no ha sido, en general, de modificaciones, aunque también he sufrido algunas —y aún muchas— en las raras obras que he podido ver representadas en España"[164].

2.1. Valoración de su obra por los censores

Al igual que ocurría en los informes sobre Buero Vallejo, hay informes favorables e incluso abiertamente entusiastas hacia estas obras; no sólo hacia aquellas que pasan

---

[161] Caudet, 1988, pág. 52.

[162] Caudet, 1984a, pág. 35.

[163] J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 10.

[164] Heras y Rivera, 1974.

la censura sin problemas (*La locura de Susana*, escrita en colaboración con Alfonso Paso; *Cargamento de sueños, La mordaza, La sangre de Dios*), sino incluso hacia obras que van a ser prohibidas (*Escuadra hacia la muerte, El pan de todos, Prólogo patético, Muerte en el barrio*); en algún caso, los informes revelan auténtica admiración e incluso esperanza en las posibilidades del autor para renovar el panorama del teatro español. Así, por ejemplo, acerca de *El pan de todos*, Gumersindo Montes Agudo escribió: "Se trata de un drama silveteado con una concisión y honradez escénicas apreciables. Tiene emoción, hondura, ritmo. En fin, pieza muy aceptable". Este censor también brindó elogios a *Prólogo patético*: "La obra está bien concebida y realizada, con humana entonación y patético acento". En cuanto a *Muerte en el barrio*, Emilio Morales de Acevedo escribió: "la comedia acusa un auténtico valor teatral. El diálogo es natural, limpio y vivo [...]. El juego escénico es bueno".

Pero también como ocurría con aquel, también en el caso de Sastre los censores consideran desacertados algunos rasgos estilísticos, temáticos y, en última instancia, ideológicos, de estas obras. De *Escuadra hacia la muerte* se dijo que carecía de "sutiles bellezas de expresión" capaces de captar a "la masa", además de estar llena de "amargura y derrotismo". En consecuencia, el censor que hacía estas afirmaciones, Montes Agudo, pensó que la obra no tendría aceptación: "El público abandonó hace tiempo esa senda del tremendismo, del neorrealismo. Busca con avidez la nota esperanzadora". Acerca de *Prólogo patético*, Emilio Morales de Acevedo, escribió: "está llevada con realismo crudo, que hace daño", mientras que Bartolomé Mostaza la describió como "Drama social, excesivamente cerebral", aunque salvaba las escenas finales, "que son vivas y tienen emoción", y añadía: "El lenguaje adolece de brusquedades innecesarias, que en vez de añadir fuerza, se la restan". También encontramos informes desfavorables acerca de *En la red* y *Ana Kleiber*.

Similares contradicciones a las que se dan en la valoración de la calidad de estas obras vamos a encontrar en los juicios sobre su ideología. En los informes realizados con anterioridad a la presentación a censura de *Escuadra hacia la muerte*, los censores no encuentran ningún reparo de tipo político en estas obras. Esta aceptación por parte de la censura hacia las obras de la etapa de Arte Nuevo se va a corresponder con la buena acogida que le dispensó a este grupo la crítica oficial, como muestra este testimonio de Alfredo Marqueríe en *ABC*:

> Hay que reconocer en los elementos que dirigen y componen Arte Nuevo una loabilísima intención, una cultura, una finura y una sensibilidad literaria nada comunes. Su deseo de encontrar caminos nobles para la renovación teatral es evidente. Desdeñan lo fácil y lo trivial y buscan lo alto y lo difícil. Quieren entretener y hacer pensar al mismo tiempo. No les importa —de momento— deshacer los viejos moldes y conectar el teatro con las orientaciones últimas [...]. Y por eso merecen nuestra mejor y más sincera palabra de

> aliento como el público les tributó anoche sus más encendidos y prolongados aplausos al final de todas las obras[165].

A partir de los años cincuenta se aprecia una gran confusión por parte de los censores ante los dramas de este autor. Se da la paradoja de que encontramos informes muy elogiosos acerca de obras que, sin embargo, son prohibidas; a veces no por los censores, sino por instancias superiores. Los documentos de estos años no revelan una especial hostilidad contra el dramaturgo; más bien dejan ver que sus textos se prohíben por considerarlos peligrosos para ser representados ante un público poco formado, y en algún caso, por considerarlos políticamente inconvenientes, sobre todo por los temas abordados —algunos de ellos verdaderos tabúes, como la vida militar o el terrorismo—, aunque ello no suponga un juicio negativo hacia el autor.

2.2. Obras sometidas a censura

Si en los primeros años sus textos son autorizados sin problemas, a partir de *Escuadra hacia la muerte* (1953) empieza una larga y complicada carrera de prohibiciones: a lo largo de este período, además de la citada obra, se prohíben: *El pan de todos*, *Prólogo patético* (1954), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955[166]), *Muerte en el barrio* (1956) y *Tierra roja* (1958); si bien algunas de ellas se autorizarían posteriormente. También en estos años se presentan y son autorizados para representaciones comerciales los textos *La mordaza* (1954), *La sangre de Dios* (1955), *El cuervo* (1957) y *La cornada* (1959). *Ana Kleiber*, sin embargo, se autoriza únicamente para funciones de cámara (1956). Otros textos de Sastre escritos en esta época, como las dos versiones de *Comedia sonámbula* (1945 y 1947) y *El cubo de la basura* (1951), no llegaron a ser sometidos a censura.

Con anterioridad a la formación de Arte Nuevo, en diciembre de 1944, la compañía de Manuel Dicenta presentó a censura una obra escrita en colaboración por Alfonso Sastre y Alfonso Paso, ***La locura de Susana***, que fue autorizada sin cortes tras ser leída por dos censores. Bartolomé Mostaza señaló que estaba "escrita con gran soltura", y que tenía "interés cómico", y añadía: "Moralmente, se salva. Como arte, lo tiene notable en algunos pasajes". En los apartados referidos a su matiz religioso y político escribía simplemente "pasable", quizá debido a que, como señalaba unas líneas más abajo, "el final es desilusionador". Igualmente, el censor

---

[165] Alfredo Marquerie, "Infanta Beatriz: Presentación de la Compañía de Teatro Moderno Arte Nuevo y estreno de tres piezas en un acto", *ABC*, 1-II-1946. (Citado por Paco, 1996, pág. 272). Según De Paco, si la propuesta no consiguió salir adelante no fue por motivos políticos ni de censura, sino, sobre todo, por dificultades económicas, tal como explica Mariano de Paco: el cambio de espacio al que se vieron obligados, del escenario del Beatriz a los salones de actos de centros de enseñanza, motivó en gran parte el abandono del público y el progresivo desinterés de la crítica. (Paco, ibíd.).

[166] Al parecer, esta obra fue prohibida, según atestigua el autor (Heras y Rivera, 1974a, pág. 5), aunque en su expediente —incompleto, según se indica en una nota contenida en el mismo— no existe constancia de esta prohibición.

eclesiástico Constancio de Aldeaseca señaló la conveniencia de modificar el final: "Debe recalcarse un poco más la rectificación final de Susana".

En enero de 1946, ***Ha sonado la muerte***, escrita en colaboración con Medardo Fraile y presentada por Arte Nuevo, se autorizaba para mayores de 16 años y sin cortes, tan sólo dos días después de haber sido presentada y tras haber sido leída por un único censor. Este, José María Conde, señaló que carecía de valor literario, y que, "moralmente", no tenía "nada censurable".

A continuación se presenta ***Uranio 235***, cuyo expediente se encuentra incompleto. Según los documentos examinados, se autorizó para mayores de 16 años en abril de 1946, tres días después de haber sido sometida a censura y tras ser leída por un único censor, Constancio de Aldeaseca. Este se limitó a señalar que no hallaba inconvenientes para su autorización; sin embargo, alude a un informe anterior que no se encuentra junto al resto de los documentos[167].

A pesar del tema, el autor señala que no hay en la obra crítica social, lo que explicaría el dictamen de la censura. Escrita tras el impacto de las destrucciones de Hiroshima y Nagasaki, se centra en la historia de dos enamorados, únicos supervivientes del horror atómico, que alimentan la esperanza del inicio de una nueva época para su hijo recién nacido. El autor abordaba de este modo un tema tan comprometido como el conflicto atómico, aunque no desde una perspectiva social, sino existencial. El propio Sastre comentaría: "Yo iba más [que por la política] por el tema del dolor y la muerte". El infome conservado no muestra cuál de estas lecturas fue la realizada por los censores, aunque el hecho de que informara un censor religioso, probablemente a petición de otros censores cuyos informes se han perdido, parece indicar que se interpretó en el sentido existencial y religioso. Tampoco el público la entendió como un drama comprometido ni existencial, sino como una comedia: "En este sentido, el estreno de *Uranio 235* fue un fracaso terrible. Los espectadores, en vez de emocionarse con lo que yo pretendía contar, se rieron mucho"[168].

En junio de 1946, dos semanas después de haber sido presentada, se autorizó sin cortes ***Cargamento de sueños***, para mayores de 16 años. Fue leída por Bartolomé Mostaza, quien señaló que carecía de matiz político y valoró favorablemente algunos aspectos, como su diálogo, aunque cuestionaba otros: la definió como "Obra de empeño poético, nebulosa y carente de hondura metafísica", y añadía: "Posee indudable fuerza para evocar el misterio pero resulta inconexa y vaga". Aunque consideró que se trataba de un "Buen ensayo de drama poético", sin riesgos en lo moral, apreció un matiz religioso "vagamente espiritualista".

---

[167] Aunque no consta que se impusieran cortes, en el libreto aparece tachada la siguiente cita bíblica: "HOMBRE.—[...] Juntas hicieron el camino hasta Belén; y cuando llegaron, toda la ciudad se conmovió al verlas, y las mujeres se decían: "¿Es ésta Noemí?". Y ella les contestaba: "No me llaméis más Noemí; llamadme Mara, porque el Omnipotente me ha llenado de amargura". Son Palabras del Antiguo Testamento. Libro de Ruth en su capítulo primero. —Versículos diecinueve y veinte".

[168] J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 8.

En octubre de 1953, la compañía Teatro Popular Universitario presentó esta obra de nuevo, lo que motivó que se abriera un nuevo expediente. En esta ocasión, fue leída por Adolfo Carril, quien la autorizó sin que las recientes prohibiciones de *Escuadra hacia la muerte* y *Prólogo patético* influyeran negativamente. La encontró "escrita con dignidad literaria y escénica dentro del teatro moderno" y "fuerte de expresión pero tratada con la suficiente altura para considerarse favorablemente", y sentenció: "Es una obra clásica del teatro de cámara".

Casi siete años después de que se autorizara *Cargamento de sueños*, en marzo de 1953 se enjuiciaba una nueva obra original de Sastre, ***Escuadra hacia la muerte***, que se autorizó sólo para representaciones de cámara y con la condición de que su puesta en escena se llevara a cabo "por organizaciones u organismos de significación política perfectamente definida y encuadrada en la línea doctrinal de nuestro Estado". Uno de los vocales la autorizó, Bartolomé Mostaza, advirtió que "Moralmente, la obra no tiene riesgo, aunque es pesimista". Más reservas mostraba Montes Agudo, quien restringió la autorización para teatro de cámara, a pesar de que valoraba algunos aspectos de la obra:

> La obra tiene fuerza expositiva, emoción y no escasos valores teatrales. Aciertos rotundos frente a errores señalados. Obra auténtica de novel con inquietudes. Pero contiene un germen de ¿resentimiento? ¿pacifismo? ¿derrotismo? ¿idealismo? —no sabemos definirlo— que induce a confusión. Es obra de clave, con enigmática y dudosa tesis. En fin, obra que no debe darse ante públicos propensos a dudas y extravíos ideológicos. Aunque nos gustaría ver representada.

Como es sabido, estaba previsto que se realizara una única representación, pero, debido a su éxito, se prorrogó durante dos días más. La recepción tanto de la mayoría de los críticos como del público había sido favorable y, según indica De Paco, el entonces director del María Guerrero, Alfredo Marqueríe, pretendía pasarla a la programación normal[169]. Sin embargo, según se indica en una nota interna, durante la tercera representación "se suscitaron quejas y objeciones de carácter castrense", lo que motivó su prohibición. El propio autor explicaba los motivos de tan drástica medida: "A la tercera representación había asistido el general Moscardó, el héroe del Alcázar, que había montado en cólera porque en un teatro nacional se ofreciese una obra antimilitarista y antipatriótica, y la prohibieron"[170].

A finales de agosto de aquel año, la compañía de Salvador Soler Marí solicitó representarla en régimen comercial, pero se le denegó tras una nueva lectura de la Junta. En su nuevo informe, Montes Agudo, sin escatimar elogios ("Nos encontramos ante una obra con indudable valentía teatral, concisión dialéctica, ajustado ritmo"), señalaba que el texto podía inducir a un "confusionismo peligroso", y exponía sus dudas sobre su ideología, por lo que reiteraba su dictamen anterior, señalando que no interesaría a otro público que al de los teatros de camára: "Puede ser una obra

---

[169] Paco, 1996, pág. 276.

[170] J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 10.

falangista, puede ser una obra marxista. En todo caso, es una experiencia sofisticada, cerebral, con poco tino popular".

El 9 de noviembre de 1954, Alfonso Sastre escribe al entonces Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla, solicitando la revisión del expediente de esta obra. En su carta, se quejaba de que diversos grupos de cámara la estaban representando sin su autorización, mientras que él no podía explotarla comercialmente. En su respuesta, Argamasilla le comunicaba que había ordenado que se procediera a la revisión del expediente y que, en lo sucesivo, no se entregara autorización a los grupos de cámara; además, afirmaba que haría lo posible para su aprobación. En el expediente, sin embargo, no se conservan informes de esa fecha, por lo que es probable que la revisión no se llevara a cabo.

Un año más tarde, en enero de 1956, el Teniente General Jefe del Alto Estado Mayor, Carlos Asensio, entrega un informe al Director General de Cinematografía y Teatro en el que desaconseja su autorización, dictamen que se mantiene hasta que, en 1962 (año en que García Escudero accede por segunda vez a esta Dirección General), otro militar, Juan Guerra y Romero, Comandante Asesor Técnico del Alto Estado Mayor, informa a favor de la autorización de la obra, como veremos. El autor del informe de 1956 (Asensio se limitó a mostrar su conformidad y a enviarlo) echaba en falta un tono más edificante, según se puede constatar en sus argumentaciones: "La acción que gira alrededor de una Escuadra de castigo, ha de ofrecer ambiente desagradable, pero ello no obsta, a que hubiera hechos que en contraste proporcionarían la consiguiente lección de moral"; "En el aspecto militar, resaltan con crudeza y hasta con exageración defectos y vicios humanos sin mostrar alguna de las virtudes esenciales para la formación moral castrense", así como: "El cabo de la Escuadra obra cual sujeto ajeno de sentimientos humanos, contrastando con lo dispuesto en las ordenanzas al trato del mando con sus subordinados". Además, mostraba su temor a que pudiera establecerse una analogía con algún cuerpo militar español ("Tal como se desarrolla la comedia y teniendo en cuenta la psicología de nuestro pueblo, es probable que parte del público encontrase un símil con nuestra División Española de Voluntarios"). Finalmente, destacaba que podía inducir al espectador a deducciones engañosas sobre el ejército: "En resumen, la obra trata todo lo innoble que puede ser el sujeto humano, destacando únicamente y de una manera muy velada en algún personaje las cualidades que encierra el cumplimiento del deber, llevando al espíritu del espectador una impresión irreal de la familia militar".

Entre la realización del citado escrito de 1956 y el que en 1962 concedería finalmente la autorización, aún se realizaron otros dos informes, en 1959 y 1960, ambos muy elogiosos, a cargo de los delegados provinciales de Sevilla y Lérida, respectivamente. El primero consideró que esta obra formaba parte del mejor teatro español del momento: "Es lo mejor que Sastre ha conseguido representar. Dentro de nuestra producción de la postguerra es una de las pocas piezas destacables, que puede competir honrosamente con el mejor teatro extranjero". Además, al igual que señalara Guerra y Romero tres años más tarde, encontraba que los personajes eran

excepcionales, por lo que su situación no podía asimilarse a la generalidad de los militares. Por su parte, el delegado provincial de Lérida la consideraba "aleccionadora": "Un canto de paz contra el terrible azote de la humanidad: la guerra. Dura y sin concesiones, esta obra de Alfonso Sastre, y no obstante, conocido el drama íntimo de cada uno de sus personajes, uno tiende a perdonarles"[171].

A finales de 1953 se presentan a censura *El pan de todos* y *Prólogo patético*. Pese a que los censores las autorizaron (con más objeciones en el caso de la segunda), ambas obras fueron prohibidas por decisión de Raimundo Fernández Cuesta, Ministro Secretario General del Movimiento, al que el Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla, escribió solicitando su opinión.

En la lectura que llevaron a cabo los censores de ***El pan de todos***, uno de ellos, Montes Agudo, la entendió como una obra claramente anticomunista: "Políticamente, es una diatriba del régimen comunista, con sus crueles métodos policíacos". Bartolomé Mostaza, en cambio, apreció que no estaba "clara la tesis del autor", aunque la autorizó igualmente: "en gracia a la calidad estética de la obra y a que el tono general en que se desarrolla no ofrece peligro de tipo político, el informante cree que puede ser autorizada". De la carta que posteriormente escribió Argamasilla se desprende que tanto él como los censores pensaban que la obra era "doctrinal" y políticamente "correcta", pero temían que el público la interpretara en un sentido distinto. El ministro se mostraba de acuerdo con estas apreciaciones: también él dice no dudar de "las rectas intenciones del autor en esta materia", pero opina que "un público poco preparado" podría pensar que "se trata de hacer la apología de personajes que, tal vez por la marcada influencia de Juan Pablo Sartre sobre este autor, tienen una repugnante traza moral y se hallan implicados en realizaciones de depravada trayectoria intelectual". Por ello, juzgó que tanto esta obra como *Prólogo patético* debían ser prohibidas.

En 1955, Sastre y José María Rodero solicitan la revisión del dictamen de esta obra, y en esta ocasión es leída por fray Mauricio de Begoña, que la considera "moral y políticamente aceptable", y argumenta así su dictamen favorable:

> Puesto que la tragedia se realiza dentro de un partido cuyos postulados no son conformes ni a la naturaleza humana ni a la doctrina católica, los males producidos han de achacarse a ese partido inhumano y anticatólico. De donde puede seguirse indirectamente una apología de los principios de nuestra religión y de nuestra moral.

Dos meses más tarde, la obra es autorizada. Años después, el propio autor, comentando la ambigüedad ideológica de esta obra, recordaba la siguiente anécdota:

---

[171] Un ejemplo de la diversidad de puntos de vista que adoptaron los hombres del régimen ante este texto es la anécdota que narra el propio autor según la cual un capitán del ejército amigo de su padre, López Anglada, cuando supo que *Escuadra hacia la muerte* estaba prohibida por el Estado Mayor, le dijo a éste: "No comprendo por qué le han prohibido esa obra a su hijo. Porque yo, desde el punto de vista militar, la pondría como obligatoria en los cuarteles". (Caudet, 1984a, pág. 39). En este sentido, César Oliva habla de "cierta ambigüedad general del conflicto", que, en su op inión, ha sido el motivo de "las dispares interpretaciones de que ha sido objeto". (Oliva, 1989, pág. 299).

> *El pan de todos* era una tragedia que yo situaba en un país comunista, en el que había una gran corrupción, que conducía a una situación extremadamente violenta para un dirigente comunista, que llegaba a tomar unas decisiones que ponían en riesgo la vida de su madre, que había sido ganada por la corrupción económica y política dentro del sistema, cosa que ese militante ignoraba. En su denuncia de la corrupción llega a denunciar a su madre, la cual es ejecutada. Él se suicida, se tira por un balcón. Al escribir esta tragedia de un proceso comunista estaba tratando de enfrentarme con la realidad de los procesos comunistas. Entonces me encontré con interpretaciones inquietantes por ambas partes. El colmo fue que un señor, del cual me enteré después que había sido censor, fue a mi casa y me pidió autorización para incluir esa obra, *El pan de todos*, en un tomo de teatro anticomunista que estaba preparando. He preferido a veces sobrenadar en este tipo de ambigüedades. La ambigüedad me parece más artística que la univocidad propia de un teatro de propaganda ideológica[172].

De hecho, tras su publicación en la revista *Ateneo* y con anterioridad al estreno en Barcelona, Sastre introdujo unas correcciones en el texto, que no pudieron evitar que la obra se tildara de ambigua. También la crítica interpretó la obra en este sentido cuando se estrenó en Barcelona (1957), lo que movió al autor a no volver a representarla, tal como atestiguan sus palabras: "la obra produjo, cuando se estrenó, escándalo y ambigüedad; lo que me hizo adoptar la decisión de no autorizar en lo sucesivo la representación"[173]. A pesar de todo, el autor se resistía a evitar estas ambigüedades escribiendo obras meramente didácticas:

> ¿Es posible que alguien haya pensado que "tía Paula" declaraba el mensaje profundo —mío— de la obra? Sin embargo, así ha sido en alguna ocasión. ¿Habrá que amordazar a los antagonistas? No lo creo, y hasta me parece repugnante pensarlo. ¿Habrá entonces que resignarse a la ambigüedad? Tampoco lo creo, pero me resisto a solucionar el problema a través de expedientes didácticos. [...].
>
> A pesar de ello, yo me resisto, con mejor o peor fortuna, a escribir una literatura pueril, unívoca y simplificada[174].

Probablemente con la intención de atenuar la ambigüedad, el autor declaró en el prólogo a esta obra que el tema fundamental de esta y otras obras suyas (*Prólogo patético*, *Tierra roja* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*) es la revolución, entendida "como una realidad trágica, como un gran sacrificio, como un hecho muchas veces cruento", y añadía: "Pero estos dramas no son —o yo no creo que lo sean— inmovilizadores"[175].

---

[172] *Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy (I)*, 1998, pág. 122.

[173] Alfonso Sastre, 1966. Este veto impuesto por el propio autor a las representaciones no se extendía a la publicación: "Sin embargo, a la vista del interés que por esta obra muestran personas seriamente atentas, más fuera que dentro de España, y especialmente en ámbitos universitarios, al teatro actual, he decidido autorizar esta edición; pensando que puede ser de alguna utilidad, y considerando que, independientemente de sus efectos escénicos (todavía) opresivos, el drama es estimable y hasta me lo parece mucho en algún sentido". (Ibíd.).

[174] A. Sastre, 1966, ibíd.

[175] Ibíd.

Los juicios sobre ***Prólogo patético*** serían aún más contradictorios. Escrita en 1950, fue leída por los censores por primera vez en febrero de 1952, aunque el dictamen se retrasó casi dos años, hasta enero de 1954. El autor la había presentado con intención de que el Consejo Superior del Teatro considerara su programación en los Teatros Nacionales. Desde allí, el texto pasó a consideración de los censores —según se explica en una nota dirigida al jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz—, para que, a partir de sus informes, el Director General de Cinematografía y Teatro (José María García Escudero, en su primera etapa) decidiera si el texto pasaba a ser leído por el Consejo Superior del Teatro. A pesar de que los informes fueron aprobatorios, el texto no debió llegar al Consejo, puesto que no se conservan informes del mismo, y al año siguiente volvería a ser leída por otros dos censores.

En la primera lectura, fue enjuiciada por cuatro vocales, que coincidieron en autorizarla, a pesar de que sus juicios diferían mucho entre sí. Hubo quien pensó que condenaba el terrorismo y quien opinó que justificaba el uso de la violencia. Contra lo que hubiera sido previsible, el autor del informe más desfavorable, Emilio Morales de Acevedo, mantenía la primera de estas posturas. Para este censor, se trataba de una "Obra peligrosísima", y lo justificaba argumentando:

> [...] aunque el fondo de la obra es ortodoxo y de condenación del terrorismo, se presta a confusión. [...]. Por otra parte, el papel de la policía y sus sádicos procedimientos de castigo, presentados vivos en escena, repelen tanto como los actos criminales del terrorismo.

Montes Agudo, que coincidía en encontrar un ataque al terrorismo (si bien concretaba, "al terrorismo comunista"), elogiaba la calidad de la pieza y señalaba:

> Su dramatismo se deriva de la clara finalidad que mantiene contra el terrorismo comunista y sus grupos de acción [...]. La obra es un grito, un mensaje político, pero también una pieza de resonancias espirituales, una advertencia de dolorosa actualidad y llevada con pulso firme de joven dramaturgo en potencia, el cual sirve su idea con tono escénico moderno y no exento de audacias escenográficas.

En el extremo opuesto, Virgilio Hernández Ribadulla escribió: "Parece ser la justificación de los medios violentos para lograr la Revolución social que mejore el nivel humano del pueblo"; sin embargo, no por ello la encontró censurable, pues "Por su falta de concreción, puede aplicarse a cualquier sistema político"; probablemente pensando en la "revolución nacional sindicalista" que los suyos habían llevado a cabo años atrás. Por su parte, Bartolomé Mostaza se refirió a la obra como un "Drama social, excesivamente cerebral, salvo en las escenas finales, que son vivas y tienen emoción". Este censor aconsejaba que el autor "reformara" algunas escenas, como el diálogo entre Óscar y la policía, las escenas en que es tratado brutalmente para arrancarle confidencias, o aquellas en que se glorifica a Pablo, el jefe terrorista.

En 1953 se presentó de nuevo a censura, esta vez con algunos cortes. En esta ocasión, Montes Agudo insistió en que "No se exalta un credo político marxista, se condena un clima moral y social corrompido"; por tanto, "Nada de lo dicho en la obra

nos molesta a nuestra ortodoxia doctrinal falangista". Sin embargo, fray Mauricio de Begoña señaló que podía "prestarse a confusionismos" en los aspectos social y político. Como ya se dijo, la obra fue sometida a la consideración del ministro, que decidió prohibirla.

Las prohibiciones de esta obra y *El pan de todos*, unidas a la de su estreno anterior, mueven a Alfonso Sastre a protestar mediante una serie de cartas en las que solicita al Jefe de la Sección de Teatro una explicación[176]. En una de ellas, el autor se queja de que se le cierre el paso, negándosele el derecho a sostenerse económicamente, pues además de no permitirle estrenar en circuitos comerciales, se le veta en los premios[177]. Se inicia así una actitud cada vez más beligerante contra la censura por parte del autor.

En 1954, año en que escribe las citadas cartas al Jefe de la Sección de Teatro, escribe también ***La mordaza***, obra que suponía una nueva protesta contra la censura; en ella, el autor refleja una situación de represión mediante la cual, según sus propias palabras, quería aludir a la censura franquista. En su introducción, Sastre señalaba que se había basado en un hecho real, aunque la obra permitía otra lectura:

> Este drama está vagamente fundado en los sucesos de Lurs —de los que dio noticia la prensa de todo el mundo—. El autor del drama no ha tratado de informarse detalladamente sobre este asunto ni sobre la personalidad y carácter de Gastón Dominici y su familia, pues su intención no ha sido dramatizar escrupulosamente unos hechos. Lo de Lurs ha sido un simple "motivo" para este drama, cuyos personajes no pretenden ser el traslado de los personajes reales. Los hechos están libremente fabulados por el autor [...]. La disposición y los motivos del crimen, así como la personalidad de las víctimas, pertenecen al dominio de la invención dramática. La "realidad" de este drama ha que buscarla por otros caminos[178].

Los dos censores que la enjuiciaron, sin embargo, sólo vieron en ella una "obra de ambiente" (B. Mostaza), "sin ningún reparo ético, moral o político" (G. Montes Agudo), por lo que la autorizaron sin cortes cinco días después de que la compañía de Fernando Collado solicitara la hoja de censura. Ambos censores resaltaron su calidad dramática: Mostaza la encontró "muy bien dialogoda", y Montes Agudo la calificó como "Obra buena, importante, con vigor dramático y ceñida prosa".

Al parecer, tampoco el público ni la crítica interpretaron la obra en el sentido pretendido por el autor. Por el contrario, hubo quien la entendió como un ataque al comunismo porque el protagonista, despótico y criminal, era un antiguo miembro de la Resistencia francesa, además de ser el único miembro ateo de una familia de cristianos a los que tiene oprimidos.

---

[176] El autor escribió una carta con fecha del 19 de enero de 1954, y otra el 9 de febrero de ese mismo año, a la que respondía José María Ortiz (15 1954) y Sastre volvería a contestar (17-II-1954).

[177] Tanto *Prólogo patético* como *El pan de todos* habían sido presentadas al "Premio Ciudad de Barcelona 1954", pero fueron excluidas, a pesar de que una de ellas había sido seleccionada por el jurado.

[178] A. Sastre, 1965.

Unos años después se presentaría una versión en vasco (*Denok ixildu egiten gera*), que tampoco tuvo problemas para ser autorizada. Antes al contrario, el censor Antonio Albizu comentó que tenía "unos valores morales indiscutibles".

A raíz de la prohibición de las tres obras antes referidas, tanto desde la Junta de Censura como desde el Consejo Superior de Teatro se produce un intento de recuperar el teatro de Alfonso Sastre para la escena española, antes de que las sucesivas prohibiciones pudieran deteriorar la imagen de la censura. En 1955 se presenta el drama ***La sangre de Dios***, que de nuevo dio lugar a informes contradictorios: Francisco Ortiz Muñoz se refería a Sastre como "el autor que en muchas ocasiones nos tiene demostradas sus estimables dotes de comediógrafo y escritor brillante", aunque prohibía esta obra por considerarla "confusa y desorientadora". También el religioso Constancio de Aldeaseca escribió que tenía muy poco de "constructiva", pues el paralelismo entre el episodio bíblico de Abraham y el caso del "loco Parthon" le resultaba "delicado, peligroso y a ratos hasta irreverente". Sin embargo, la autorizó argumentando que su peculiar estructura ("insólita y desconcertante", según el censor), permitía una lectura distinta: en su opinión, la imprecisión de los límites entre la acción real y la imaginaria dificultaba "el enjuiciamiento doctrinal" de la obra, y explicaba: "porque no es lo mismo imaginar una cosa que pensarla o defenderla". El falangista Montes Agudo, sin embargo, mostraba auténtico entusiasmo:

> Para mí, *La sangre de Dios* es una obra católica a la que no le falta ni ortodoxia, ni elevación, ni polémica, o sea los puntos de apoyo sobre los que tendrá que manifestarse un teatro católico 'combativo' que quiera estar en la brecha de los problemas y angustias de la humanidad [...]. Si al teatro católico debemos pedirle que —sin el oropel de un Marquina o el guiño fácil y comodón de sacristía a lo Pemán— nos enfrente con los auténticos problemas del catolicismo en su proyección hacia los hombres, esta obra cumple maravillosamente el puesto de combate que el autor nos reclama.

Este censor valoraba el drama de Alfonso Sastre "como una lograda muestra de teatro actual" y calificaba al autor como "la más inquieta y maciza personalidad dramática española actual", por lo que increpaba a sus compañeros de la Junta diciendo que "no nos sería lícito seguir cerrando el paso a quien representa, hoy por hoy, la más honrada, renovadora y positiva juventud dentro de esa cámara neumática que es la escena española". Ante la divergencia de criterios de los censores, se solicitó un nuevo informe al Consejo Superior del Teatro, que finalmente la autorizó. En dicho informe se dice que el autor había resuelto el tema con "absoluta ortodoxia", mediante "un final plenamente consolador y de fácil captación para toda clase de público", y que la obra perdería "cualquier matiz peligroso de signo negativo" si se incluía "en programas de acusada significación católica". Además, se indica que "estos reparos no deben considerarse como tales para personas de un nivel medio en el orden formativo y temperamental", y por último se invita a salvar dichas dificultades "con habilidad censora", eliminando del texto ciertas frases. La obra fue

autorizada y se estrenó en Valencia, aunque no se llegó a representar en Madrid, debido a factores ajenos a la censura.

A finales del mismo año se presenta ***Muerte en el barrio*** para su estreno en el Teatro Nacional María Guerrero. Recordemos que en ella se reconstruye la historia de la muerte de un niño a causa de la irresponsabilidad de un médico, lo que provoca el linchamiento de este a manos de los vecinos del barrio. En los informes de los vocales, una vez más aparecen juicios laudatorios hacia la calidad de este teatro, junto con comentarios sobre su inconveniencia política y religiosa. Así, Emilio Morales de Acevedo juzgó su valor literario como "muy estimable", e igualmente F. Narbona apreció que estaba "muy bien escrito el drama, con diálogos cortantes, secos...", aunque optó por prohibirla, debido a su "anarquismo" y a su "desconocimiento de la religión".

El texto fue sometido a lectura de la Comisión Permanente de los Teatros Oficiales del Consejo Superior del Teatro, en cuyo informe se aprecia un reconocimiento hacia el conjunto de la obra de este autor, al tiempo que se evidencia una voluntad de evitar que su prohibición dañara la imagen del régimen:

> Alfonso Sastre es un joven escritor influenciado indudablemente por muy señaladas tendencias de teatro extranjero y que reúne unas maravillosas posibilidades de autor dramático, como lo ha puesto de manifiesto en la mayoría de sus obras, pocas de ellas estrenadas, puesto que como a él mismo se le ha dicho en más de una ocasión, es el autor más censurado de España [...]. Políticamente se considera interesantísimo que este autor sea estrenado por el Teatro Nacional María Guerrero. Conviene desvirtuar lo más rápidamente posible, esa aureola de mártir e incomprendido que empieza a forjarse alrededor de él. Prescindiendo de la indiscutible valía del Sr. Sastre, esto sería la nota más favorable para que sus obras adquieran una valoración fuera de España que quizá terminaremos por aceptar, aplaudir y aprobar tardíamente y después de entregar un mito más al enemigo, que se apresuraría a erigirlo en banderín, muy difícil de arrebatar después[179].

No obstante, la obra fue prohibida en enero de 1956, en un momento en el que, según ha comentado el dramaturgo, el entonces director del María Guerrero, Claudio de la Torre, ya había encargado los bocetos del decorado[180]; sin que resulte posible explicar los motivos de este dictamen a partir de los documentos conservados en el expediente. También según el testimonio del propio dramaturgo, a él le comunicaron que la prohibición se debió al Colegio de Médicos[181]. Su estreno no llegaría hasta 1973, y no se produciría en España, sino en Venezuela.

---

[179] El temor a que las prohibiciones se pudieran volver en contra de los censores no era nuevo. En la cuarta de las "Normas morales para los periodistas y escritores católicos dadas por los metropolitanos españoles" redactadas en 1950, se advertía que "se debe tener cuidado en que la impugnación de autores no suponga una propaganda que se convierta indirectamente en aumento de prestigio o nombradía".

[180] J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 10.

[181] Alfonso Sastre, "Los censores", *Diario Egin* (22-IX-1996).

Unos meses después que la anterior, en mayo de 1956, se presenta ***Ana Kleiber***, historia de una relación amorosa destrozada por la II Guerra Mundial. El único censor que la enjuició, Adolfo Carril, la definió como "un auténtico relato inmoral, orientado a unas vidas rotas y de bajo fondo social", por lo que la autorizó sólo para representaciones de cámara[182]. Esta restricción pesaría sobre la obra hasta octubre de 1962, en que se autorizó para mayores de 18 años. No obstante, no se llegó a estrenar. Según J. L. Vicente Mosquete, Sastre la había escrito para la actriz Tina Gascó, "pero a ésta le asusta encarnar el abyecto papel de una 'mala mujer' —qué diría su público— y se niega a montarla"[183].

Al año siguiente, sin embargo, se estrenó ***El cuervo*** en el Teatro María Guerrero, obra cuyo expediente de censura fue destruido[184], aunque, según se indica en un informe realizado ya tras la desaparición de la censura, en aquella ocasión se autorizó para mayores de 16 años. En esta obra el autor se aleja de su línea de teatro comprometido para iniciar una línea de trabajo más próxima a la literatura mágica, en la que juega a romper la linealidad del tiempo, lo que explica en parte el que fuera escogida por el Teatro Nacional para ponerla en escena. Según César Oliva, esta obra fue "poco y mal entendida en su estreno"[185]. Para J. L. Vicente Mosquete, se trata de "un título entre extraño y posibilista", y el propio autor afirma acerca de este texto:

> *El cuervo* presenta, en efecto, unos personajes muy planos, nada 'psicológicos' ni 'políticos', nada hirientes para la censura. Sí, de algún modo surge tras ese vendaval de prohibiciones impuestas a mi teatro anterior. Con esta obra inicio una línea de misterio y terror fantástico —un género que a mí me gusta y me divierte mucho—, que he seguido luego en relatos como *Las noches lúgubres* o en *Ejercicios de terror.* Si en un primer momento me planteé alguna reticencia, por cuanto me apartaba un tanto, aunque fuera ocasionalmente, de ciertos postulados de compromiso político, luego he seguido esa vía muy tranquilamente, con mucha alegría[186].

---

[182] Aunque en el informe no se indican supresiones, en el libreto se subrayaron varios fragmentos, entre ellos: "Ana.- […] Yo le acariciaba. El viejo se ponía asqueroso con mis caricias"; "Cohen.- […] la belleza de nuestro desprendimiento, de nuestra entrega, de nuestros pecados"; "Ana.- ¿Has ido con muchas mujeres?"; "Ana.- Tierno y casto... Un hombre para volver loca a una mujer como yo..."; "Ana.- yo necesito estar con un hombre..."; "Ana.- Y hablamos del precio... Y lo ajustamos... *(Ríe.)* ¿No te hace gracia? ¡Ajustamos muy seriamente el precio!". Además, en el ejemplar presentado a censura, se subrayó un fragmento de los "Diálogos simultáneos" que precedían al texto, en el que el dramaturgo comentaba a un Periodista imaginario, a propósito del estreno de *Tierra roja*: "No sé. Me temo que haya dificultades", pues evidentemente estas "dificultades" eran de tipo censorial.

[183] J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 10.

[184] En la carpeta que contiene un informe de calificación de edad realizado ya en 1979 por la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, hay una nota con las siguientes indicaciones: "Para mayores de 14 años. Revisión de calificación - Hacer expediente. No hacer notificación - Romper expediente antiguo. Hacer ficha nueva - En el sobre por tanto no deberá quedar más que el libreto y expediente nuevo de calificación".

[185] Oliva, 1989, pág. 303.

[186] J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 12.

Si el estreno de *El cuervo* en el María Guerrero hizo pensar que Alfonso Sastre iba a seguir en adelante una opción más *posibilista,* pronto la realidad se encargaría de desmentirlo. En abril de 1958, cuando el país se encuentra en estado de excepción a raíz de las huelgas en la minería asturiana, el autor presenta a censura ***Tierra roja***, escrita cuatro años atrás, donde aborda un caso de rebelión de un campamento minero. Recordemos brevemente su argumento: por solidaridad hacia un antiguo compañero que, al jubilarse, debe abandonar su vivienda, los obreros toman el control de la mina de forma violenta; cuando llega la policía, se niegan a delatar a los líderes, afirmando que la responsabilidad es colectiva, por lo que ésta responde ametrallando indiscriminadamente a todos los mineros; únicamente les queda la esperanza de que otra generación consiga lo que no lograron los anteriores. Para César Oliva, "la obra viene a ser el primer toque de atención sobre la necesidad de colectivizar los esfuerzos reivindicativos"[187].

En este caso, hubo unanimidad en prohibir la obra. Para Bartolomé Mostaza, se trataba de "un verdadero mitin contra las fuerzas de orden, sean cuales fueren éstas", aunque apostillaba: "Sin duda, la intención del autor no ha sido ésta, pero es lo que resulta de la lectura de su obra". Morales de Acevedo señaló que "El drama, perfectamente escrito y magníficamente hablado, posee fuerza tan extraordinaria como peligrosa. Es de crudeza sin rebozos. Un verdadero mitin socialista revolucionario, que provocaría escándalo entre los espectadores". Un tercer censor que no firmó su informe (posiblemente el Secretario de la Junta) señaló que no comprendía cómo una compañía profesional presentaba esta obra, y añadió: "supongo que el autor lo único que pretende es marcarse un territorio aportando una obra más a su repertorio prohibido"; evidenciando así la imagen de autor incómodo que los censores comienzan a tener del dramaturgo madrileño.

Además, en 1950 y 1951 se presentan dos versiones de textos de Lenormand: *El cobarde* y *El tiempo es un sueño*, las cuales fueron autorizadas para mayores de 16 años, y para sesiones de cámara, respectivamente, y en 1958 se presenta una versión de la *Medea* de Eurípides, que se autorizó sin cortes, y de la que Emilio Morales de Acevedo elogió su calidad: calificó su valor literario de "espléndido", y señaló: "Se ha procurado —y conseguido— en la presente versión, sencillez expresiva, sin merma de las bellas ideas".

3. JOSÉ MARTÍN RECUERDA

A finales de la década de los cuarenta aparece en el panorama teatral una nueva voz disonante, también próxima al realismo social: la de José Martín Recuerda, que en estos años escribe *La llanura* (1947), *El payaso y los pueblos del sur* (1951), *Los átridas* (1951), *Ella y los barcos* (1952), *Las ilusiones de las hermanas viajeras*

[187] Oliva, 1989, pág. 301.

(1955) y *El teatrito de don Ramón* (1957); así como las versiones de *Los persas*, *La posadera* y *Los encantos de la culpa*. A excepción de *Ella y los barcos*, todas estas obras alcanzaron el estreno, la mayoría de ellas a cargo del TEU del Granada, grupo que dirigía el autor.

Según ha comentado el dramaturgo en varias ocasiones, la censura alteró sus textos de forma importante: "En general, todas mis obras estrenadas o publicadas han sufrido bastante en censura"[188], decía en una entrevista, y en otro lugar señalaba que la censura había influido en su escritura "Muchísimo"[189]. Esta incidencia no se refiere tanto a prohibiciones (aunque se le impidió estrenar *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*) como a las numerosas modificaciones impuestas a sus textos, casi siempre aceptadas por el autor para poder ponerlos en escena (*La llanura* fue totalmente desvirtuada, *Las salvajes en Puente San Gil*, *El Cristo*, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* y *El caraqueño* fueron duramente mutiladas).

Durante los primeros años, la relación de Martín Recuerda con la censura estará mediatizada por su vinculación al TEU de Granada (que dirige entre 1952 y 1959, labor por la cual recibiría el Víctor de Plata en 1953) y, en consecuencia, al Sindicato Español Universitario (SEU)[190]. Como veremos, cuando se iba a representar *La llanura*, altos cargos del SEU escribieron a los responsables de la censura para que la obra se autorizara. Hay que tener en cuenta que los montajes del TEU van a ser utilizados por el régimen de Franco como elemento de propaganda, tanto dentro de España (representaciones durante las fiestas del Corpus Christi)[191] como en el extranjero (festivales y muestras internacionales), especialmente, en el caso de los textos clásicos[192]. En ocasiones asistían a estas funciones los propios dirigentes franquistas, dándoles un carácter oficial[193], lo que no impediría que, a pesar de todo,

---

[188] Monleón, 1976a, pág. 66.

[189] Carta personal de autor, fechada en 1996, en respuesta a un cuestionario.

[190] Para una descripción de los montajes de Martín Recuerda al frente del TEU granadino, víd. Cobo, 1998, cap. "El teatro universitario: una liberación vocacional", págs. 109-173.

[191] Algunas de las obras representadas durante las fiestas del Corpus Christi fueron *La posadera*, de Goldoni (en la Plaza de Alonso Cano); el auto sacramental *Los encantos de la culpa*, de Calderón; *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes, en 1956, patrocinada por el Ayuntamiento de Granada, y la versión de *Los persas*, de Esquilo, en 1957, en la granadina plaza de Alonso Cano. (Cobo, 1998, págs. 151, 152, 145 y 148 respectivamente).

[192] Refiriéndose a la utilización política que se hacía de estos montajes, que en ocasiones eran promocionados desde instancias oficiales, Ángel Cobo cita varios testimonios de la prensa de la época; entre ellos, un fragmento de una crónica del diario *Patria*, firmada por Emilio Prieto, acerca del montaje de *La dama boba*: "Produce singular emoción ver cómo renacen sobre nuestros escenarios las producciones sobre nuestro Siglo de Oro, que nos hablan del esplendoroso pasado dramático de nuestra Patria [...] Una auténtica jornada universitaria de arte que dice mucho de la preocupación de nuestras autoridades por la extensión cultural". (Emilio Prieto, *Patria* (marzo 1952); citado por Cobo, 1998, pág. 119).

[193] Así, cuando se representó *Los persas* en Almagro, según recoge el cronista del diario *Lanza*, "al acto asistieron el Excmo. Gobernador Civil, el Ilmo. Sr. Vicario General de la Diócesis, el Alcalde de Almagro, el Juez de Instrucción y otras autoridades y personalidades...". (*Lanza*, 9-III-1958. Citado por Cobo, 1998, pág. 150). Así mismo, cuando se representó *Los persas* en la Quincena Cultural Internacional de Tánger —a la que el grupo

algunas de estas obras sufrieran severos cortes o se autorizaran únicamente para sesiones de cámara. Tal como comenta Cobo,

> Las ayudas reales eran pocas, las trabas de toda clase y censura grandes, pero el boato que desplegaban los dirigentes del SEU y todos los caciques políticos a la hora de la figuración en las representaciones, no sólo del TEU de Granada, sino de los de toda España, era infinito[194].

El mismo dramaturgo hace referencia a esta manipulación:

> [...] Empezó nuestro T.E.U. a tener fama en España y los gobernadores y ministros se interesaban por todos los pasos que dábamos, apenas sin dinero [...] y nos enviaban, para orgullo de aquella España franquista a Festivales Internacionales [...][195].

No obstante, esta reflexión es muy posterior, ya que, tal como señala el autor, mientras esto sucedía ni él ni sus compañeros del TEU eran conscientes de esta manipulación: "Investigamos en los clásicos españoles y universales y empezamos a aprender a vivir sin importarnos para nada la política"[196]. Y en otro lugar, afirmaba: "Desde que empecé a escribir teatro, jamás me propuse ser inconformista. Inconformista me hicieron los demás"[197]. Al igual que Alfonso Sastre, pues, Martín Recuerda comienza su actividad en círculos próximos al SEU —ambos autores definen esta primera etapa como "apolítica"— y, también al igual que él, adoptará posteriormente una postura de oposición al régimen tras sufrir sus imposiciones. Sin embargo, aquí acaban las semejanzas, pues a partir de esta imposibilidad de estrenar sus textos íntegros, la actitud de ambos ante la censura será muy distinta: si Sastre no desaprovecha una oportunidad para atacarla públicamente, Martín Recuerda se mostrará mucho más cauto, lo que se aprecia claramente en sus cartas a los responsables de la misma[198].

---

granadino fue invitado por el Ministerio de Asuntos Exteriores español, asistieron "el Presidente de los Comités de Iniciativa y Turismo de Marruecos, el Cónsul de España y diversas personalidades del cuerpo diplomático, además de todas las autoridades tangerinas". (Cobo, 1998, págs. 146-147 y 149).

[194] Cobo, ibíd.

[195] Cobo, 1998, págs. 115-117.

[196] Cobo, 1998, pág. 116.

[197] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 99.

[198] Esta actitud *posibilista* se muestra en otros aspectos de su biografía, como en el hecho de haber trabajado centros con cuya ideología discrepaba, como el religioso Instituto Padre Suárez de Granada, o el instituto madrileño de la organización jesuítica el Hogar del Empleado, donde presencia de cerca la represión que luego reflejará en sus obras. Según Cobo, en este último los profesores "eran vigilados en sus clases y en su vida particular", "tenían que ir a misa los domingos y [...] eran muy mal vistos si, en la misa, no comulgaban...", y eran obligados por el director falangista del centro a cantar el "Cara al Sol" junto con los alumnos. (Cobo, 1998, pág. 177). El afán represor de esta organización quedaría denunciado en la *Carta al general Franco* de Fernando Arrabal: "[…] el Hogar del Empleado, centro católico madrileño, se dedicaba a sorprender a los novios que se retiraban en los alrededores ensombrecidos del Cuartel de la Montaña para darles una soberana paliza o bien para regarle con cubos de agua fría. "...Y aún pueden sentirse contentos los muy cochinos de que no les denunciemos a la policía". (Arrabal, 1972, pág. 150).

En cambio, al referirse al proceso de creación de sus textos, el autor niega haber practicado ningún tipo de autocensura; así, declaraba haber intentado escribir "'teatro español', sin símbolos, sin claves, sin abstracciones y demás zarandajas encubridoras"[199], y que si no estrenaba se debía, entre otras cosas, a que en su pensamiento no se encontraba "en entera libertad para expresarse", y la suya era "una naturaleza que no sabe traicionarse"[200]. Sí aceptó, en cambio, las modificaciones que le fueron impuestas por la censura una vez que los textos iban a ser estrenados, aunque estas fueran sustanciales (el propio autor recordaba en 1969 que todas las obras estrenadas hasta entonces habían sido mutiladas[201]). Tal vez por ello, refiriéndose a las posturas *posibilista* e *imposibilista,* el autor declaraba que "tal vez las dos lleven razón"[202]. Su propósito, según comenta el dramaturgo, habría sido hacer un teatro que ni se evadiera de la realidad ni la disfrazara con símbolos abstractos: "Pensaba lo difícil que es hacerse dramaturgo en este país donde hay que evadirse o retorcerse", y explicaba: "Está visto que hay tres caminos a seguir en el teatro comercial español: lo gracioso y evasivo, lo folletinesco, malamente poético y evasivo, y lo dramático retorcido y aparentemente simbólico"; para defender a continuación un teatro realista que reflejara los problemas de su tiempo:

> Mientras ese realismo no se presente a la claras en los escenarios de España no habrá teatro español. El problema no se afronta con crudeza, y esto es bastante grave para la cultura española. El teatro cumpliría con su misión de orientar y dirigir el pensamiento y sensibilidad de un país cuando se permitiera la obra en su pureza artística y en toda su libertad, y cuando llegara el día de no echarnos a temblar cada vez que escribimos[203].

Varios estudiosos han coincidido en destacar esta sinceridad del autor a la hora de escribir: para César Oliva, "Martín Recuerda es un autor intuitivo. Hace sus obras a golpe de corazonada"[204]; José Monleón, refiriéndose a sus primeras obras, escribe: "Le excede su apasionamiento, volcándose sobre su obra sin más norma que su sinceridad"[205], y Martha T. Halsey sostiene que sus problemas con la censura se deben precisamente al hecho de que pinta la realidad tal y como la ve[206]. A diferencia de estos autores, Manuel Pérez encuentra cierta autocensura en *El caraqueño,* entendiendo esta en un sentido más amplio que el de freno que se impone el dramaturgo de manera consciente: para este autor, en dicha obra Martín Recuerda

---

[199] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 99.

[200] S. de las Heras, 1969, pág. 29.

[201] Martín Recuerda, 1969d, pág. 57.

[202] Medina Vicario, 1976, pág. 113.

[203] Martín Recuerda, 1969d, págs. 56-58.

[204] Oliva, 1978, pág. 121.

[205] Monleón, 1969, págs. 11 y 13.

[206] "Introducción" a: J. Martín Recuerda, *El engañao, Caballos desbocaos*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 28.

está ciñéndose a los imperativos censoriales al envolver "en una anécdota particular el verdadero drama español de su tiempo"[207].

Tanto la ausencia de autocensura consciente como la aceptación de las modificaciones impuestas son constantes a lo largo de su trayectoria; no obstante, en su producción cabe distinguir varias etapas, señaladas por la crítica y por el propio autor, en las que aborda la creación con diferentes actitudes frente a la censura: a la escritura de *La llanura*, realizada sin cortapisas, le seguiría una etapa caracterizada por una mayor consciencia de los mecanismos de la censura que le frenaría a la hora de escribir y, finalmente, una última etapa más arriesgada iniciada a partir de *Como las secas cañas del camino* y, sobre todo, de *Las salvajes en Puente San Gil*.

Así, para César Oliva, los textos escritos tras *La llanura* son más *posibilistas* que este, tanto en los temas tratados como en la técnica dramática, más compleja en *La llanura* y más rupturista con respecto a la tradición formal[208]. Para Ángel Cobo, sin embargo, esta primera etapa no sólo abarcaría *La llanura*, sino también *Los átridas* y *El payaso*:

> Después de escribir *La llanura*, *Los átridas* y *El payaso*..., obras en donde se acusan violentamente las consecuencias de la guerra civil, obras que significaban una vía sin salida y, en la época, hasta una cierta peligrosidad para su autor, éste decide, mejor dicho, se repliega inconscientemente, a escribir varias obras de tipo intimista sobre el ambiente pequeño burgués de la Granada baja [...][209].

El texto más significativo de la etapa de mayor autocensura es *El teatrito de don Ramón*, obra con la que consiguió el prestigioso Premio Lope de Vega. Al comentar el proceso creativo de esta obra, Martín Recuerda explicaba:

> Nunca, al menos en aquel tiempo, se podía tocar un tema vivo y palpitante de la realidad española en que se vivía, a menos que uno, de antemano, quisiera condenarse al anonimato y, por tanto, a la renuncia a ser escritor y a la no comunicación con la gente, cosa necesaria, urgente para el dramaturgo[210].

Tras el estreno de esta obra, el autor, siempre según su propio testimonio, se propone recuperar la línea de trabajo que había inaugurado con *La llanura*, si bien, incluso en *El teatrito*... señala no haberse autocensurado hasta el punto de traicionarse como escritor[211]. El fracaso de público y de crítica de *El teatrito*…, según Cobo, pudo influir en este cambio de actitud del autor[212]. "Teatro de sumisión"

---

[207] Pérez, 1995c, pág. 73.

[208] Oliva, 1979, pág. 143.

[209] Cobo, 1993, pág. 51.

[210] Martín Recuerda, 1969d, pág. 54.

[211] Ibíd., pág. 56.

[212] José Martín Recuerda, 1963b, págs. 26-28. En general, la crítica coincide en señalar que esta obra abre una nueva etapa (a la que se ha denominado "iberismo") en la obra del autor granadino, en la que muestra una mayor rebeldía, frente al teatro más lírico e intimista de sus primeras obras. En palabras del autor, "Todo mi teatro de

denomina Velázquez Cueto al comprendido entre *Los átridas* (1951) y *El teatrito...* (1957), frente al "teatro de rebeldía" representado por las obras escritas a partir de *Como las secas cañas del camino* (1960)[213]. Además, señala que, en este proceso, el dramaturgo se habría transformado de *'espectador* de la sociedad (y todas sus trampas) en cada vez más virulento *acusador* de la misma"[214]. La culminación de esta nueva etapa sería *Las salvajes...* que supone, en palabras del propio autor, su liberación de la autocensura:

> Cansado de mi cobardía, mejor dicho, de que las circunstancias de mi vida me acobardaran [...] empecé a escribir con desprecio *Las salvajes en Puente San Gil*, pensando en que jamás estrenaría, ni escribiría teatro valiente y español: no puede triunfar en España un teatro así [...].
>
> Con desprecio y furia —como digo— nacieron *Las salvajes*, sin creer que jamás se estrenarían. Me di cuenta entonces, o mejor, afirmé que mi forma de ser, mi temperamento verdad, estaba allí, en *Las salvajes*. [...]. Esta línea de teatro fue la que nació en mí desde un principio, la cual dejé en el bache en que escribí *El teatrito de Don Ramón* por no saber cómo escribir para estrenar; tal era mi acobardamiento[215].

El propio dramaturgo, en pleno proceso de creación de esta obra, intuyendo los problemas que encontraría con la censura, escribió: "Es un teatro demasiado sincero que será prohibido"[216]. No es menor el atrevimiento que supone escribir su siguiente obra, *El Cristo*, en aquel contexto:

> ¿Qué escribir, una vez más, para conformar a la temida censura, empresarios y público? Pregunta, una y mil veces inútil en un dramaturgo de su temperamento. Su significación dentro del teatro español se debía, sin duda, a haber desplegado sus virtudes creadoras con total olvido de dicha pregunta. Entonces, tras *Las salvajes...*, escribe *El Cristo*[217].

En adelante, no abandonaría los temas de implicación social, aunque estos no siempre hicieran referencia a la realidad inmediata.

3.1. Valoración de su obra por los censores

En varias ocasiones, los censores hacen referencia a la calidad literaria de las obras de este autor, aunque, como en otros casos, esta valoración no siempre lleve

---

esta época 1962-1969 es un abrir interrogantes acerca de diversos problemas españoles. Interrogantes que son el intento de ahondar en la piel de toro acerca de lo que somos y de lo que queremos. [...]. 'El iberismo' choca con el teatro comercial vigente y con las ideas de cierto sector de una crítica adversa a nuestras creencias". (1969a).

[213] Gerardo Velázquez Cueto, "Introducción" a José Martín Recuerda, *El teatrito de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, págs. 11-65. Vid. especialmente págs. 22-30.

[214] Ibíd., pág. 42.

[215] Martín Recuerda, 1963b, págs. 26-28.

[216] Carta a D. Benigno Vaquero Cid, fechada el 20 de julio de 1961, recogida en: Cobo, 1998, pág. 99.

[217] Cobo, 1998, pág. 184.

consigo un dictamen aprobatorio. De hecho, su obra más elogiada fue precisamente la única que no se autorizó: *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* ("realmente válida", "hermosísima sucesión de estampas", "bien escrita y descrita" o "de calidad literaria indiscutible", fueron algunas de la calificaciones que recibió). Pero también encontramos elogios similares hacia otras obras, como *Las ilusiones de las hermanas viajeras* ("sencillamente magnífica"; "Una delicia en las situaciones y el diálogo"), *La llanura* ("es obra importante, evidentemente"), *Las salvajes en Puente San Gil* ("tiene garra y profundidad"; "un gran reportaje realista y crudo, no destituido de valor literario"), *Romance de Juan Picó* ("bien escrito") o *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* ("la obra de Martín Recuerda acredita de nuevo sus facultades"). Uno de los aspectos valorados por los censores al comentar el valor literario y teatral de estas obras es su "crudeza" y "desgarro", aunque en alguna ocasión también se menciona como un factor negativo. Por otra parte, no todos sus textos recibieron elogios en cuanto a su calidad; por el contrario, textos como *Los átridas* o *El payaso* fueron valorados negativamente. Ni siquiera en las obras más elogiadas hubo unanimidad por parte de los censores, ya que también algunas recibieron comentarios adversos.

En cuanto a la valoración de su peligrosidad política, en algunos casos, los censores encuentran en estas obras ciertos reparos. Por este motivo se tacharon alusiones a la guerra civil (*La llanura*), a la propia censura (*Las salvajes...*, *Las arrecogías...*) y a instituciones que apoyaban al régimen, como el ejército (*El caraqueño*) o la Iglesia Católica (*Las salvajes...*, *El Cristo, ¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, *El caraqueño*, *Las arrecogías...*). Los cortes que afectaban a esta última fueron especialmente numerosos en *¿Quién quiere una copla…?*, donde hubo incluso varios censores que propusieron prohibirla; también en *El Cristo* se suprimieron las alusiones a los cursillos de la cristiandad y a Acción Católica, aunque, a diferencia de la anterior, no se consideró que la obra fuera anticlerical. A excepción de *Las arrecogías...*, el resto de los casos se resolvieron mediante la supresión de los fragmentos que hacían referencia de forma explícita a estos temas, sin llegar a la prohibición.

Además, en varias obras se suprimieron alusiones de tipo sexual, tema presente de algún modo en toda la obra del autor granadino, tal como señaló José Monleón[218]; así, en *La llanura* se cortaron frases como "Todo el mundo sabe que se va a los callejones cada noche con un hombre" (pág. 45) o "con señales de arañazos, de mordeduras. Con las huellas del pecado" (pág. 50). Igualmente, en *Las salvajes…* aparecen señaladas frases como: "[...] ¡hay más ansia de verse a escondidas! [...] y aquí en los telares hemos venido muchas veces a besarnos" (pág. 38), o "Y se han revolcado conmigo besándome por el suelo" (pág. 38). También en *El Cristo* un censor propuso cortar el texto "Yo diría que desea a las mujeres, con esos labios carnosos que tiene y esas manos" (pág. 21), aunque no se llegó a suprimir. En *¿Quién*

[218] 1969, págs. 20-21.

quiere una copla…? fueron muchas más las frases consideradas problemáticas, y el hecho de estar pronunciadas por un personaje religioso complicaba aún más su autorización. También en *El Caraqueño* se prohibió la alusión a la violación sufrida por la Madre del Emilio, e igualmente en el libreto de *Las arrecogías...*, los censores escribieron "Ojo" junto a la acotación en la que se indica que Casimiro intenta darle a Mariana "el último beso" (pág. 62).

3.2. Obras sometidas a censura

Al igual que sucedía con la producción de Buero Vallejo, la mayoría de las obras de Martín Recuerda fueron sometidas a censura. En su caso, los únicos textos que no se presentaron fueron sus obras primeras (*La garduña*, *El padre Aníbal*, *El enemigo*, *Dauro*, *La reina soñada* y *Caminos*), que aún hoy permanecen inéditas, así como *Ella y los barcos.* Tampoco consta como presentada a censura junto con el resto de obras del autor *Como las secas cañas del camino*, aunque necesariamente hubo de ser enjuiciada, pues se estrenó en 1965, en el Teatro Capsa de Barcelona.

En cuanto a las presentadas durante el período que ahora nos ocupa (*La llanura*, *Los átridas* y *El payaso*), todas ellas se autorizaron únicamente para representaciones de cámara.

El primero de sus textos, ***La llanura***, se autorizó para una única representación de cámara en noviembre de 1953, con la supresión de todas las alusiones a la guerra y al personaje que había sido fusilado, después de un largo y complicado proceso en el que intervinieron varias autoridades del SEU. Como es sabido, en esta obra el autor nos presenta la historia de una mujer que no se resigna a olvidar el asesinato de su esposo en una guerra cercana ("He de vivir siempre en la conciencia de todos, para que nadie olvide los crímenes que se cometieron en una tierra que quiere olvidar y ser esclava", exclama el personaje[219]) y las trágicas consecuencias de esa guerra en el entorno familiar y social. "No se podía contar la historia verdadera de un fusilado albaicinero, de sus hijos y de su mujer que lo buscaba por todas partes sin saber dónde estaba enterrado, sin poder llevarle flores a su tumba", comentaría años después el dramaturgo[220].

En la primera lectura, fue enjuiciada por tres vocales. Uno de ellos, el falangista Montes Agudo elogiaba a la obra ("Con una ambición dramática y sin concesiones fáciles") y a su autor ("Hay autor, sí"). No obstante, este censor expresaba su negativa a autorizarla sin realizar antes "ciertos retoques", referidos a la "guerra cercana y cruel" de la que se habla:

> Pero notamos ciertos extravíos. De una parte, alusiones políticas peligrosas —evocación de una guerra cercana y cruel; la muerte ¿por paseo? del marido—, con indeterminaciones

[219] J. Martín Recuerda, *La llanura. El Cristo*, Granada, Don Quijote, 1982, pág. 98.

[220] Cobo, 1998, págs. 117-118.

> que pueden ser graves. Esto cabe evitarse y ya se señala a la superioridad forma de hacerlo, con ciertos retoques.

Además, solicitó que fuera leída por el censor elesiástico, debido a la escena que tiene lugar en una iglesia, en la que "los personajes dialogan con voces extrañas, con evocaciones de su propio 'yo' atormentado". Fray Mauricio de Begoña calificó a la obra de "recia y sombría", y advirtió que "dentro de sus méritos dramáticos, destila pesimismo social y hasta religioso"; sin embargo, señaló que podía "tolerarse", debido al carácter restringido de las representaciones del TEU, y dado que el suicidio final, que no aparecía en escena, parecía "más bien un resultado de la locura, que un acto premeditado". Mucho más crítico se mostró Bartolomé Mostaza, quien ni siquiera la encontraba apta para teatro de cámara, argumentado falta de "verdadero interés dramático" y de "verdadera calidad literaria":

> Me parece obra muy mediocre con prurito de tremendismo y afán de llamar la atención en la manera de presentar los personajes desdoblados en su realidad y su conciencia. Recuerda algunas obras del moderno teatro francés y más regularmente de los autores rusos de principio de siglo, pero ésta en otro plano de calidad mucho más bajo.
>
> […] Es el "monstruo" de un drama; pero no un drama propiamente dicho. Le sobran muchísimas escenas y parlamentos que no hacen más que reiterar el mismo motivo.

Además, este censor señaló que en el plano moral, resultaba "corrosiva y desesperanzadora", y en el político, "se presta a interpretaciones confusas pues no aparecen verdaderamente quiénes son los asesinos y la cualidad real del asesinado, ya que de éste se dice que es un malvado sin probarlo". Ante estos informes, se optó por devolver el texto al autor para que lo modificara. Al parecer, esta decisión le fue comunicada verbalmente al secretario del TEU de Granada, Manuel González, según se deduce de la carta que este escribió a los censores (fechada el 3-XI-1953) agradeciéndoles sus indicaciones. Dicha carta acompañaba al libro ya modificado por el autor y hacía referencia a los sustanciales cambios que había sufrido la obra:

> Atendiendo a sus muy acertadas y apreciables observaciones acerca de *La Llanura* y su censura […] Se han modificado, y a ello ha accedido muy gustosamente el autor y director de nuestro T.E.U., los puntos que personalmente me indicó y que eran obstáculo por parte de la censura de índole política, desapareciendo por completo de la obra todo recuerdo y mención a nuestra "Guerra Civil" e igualmente al tema del "Fusilado" [...].
>
> La obra ha quedado basada en un *tema rural y local* sin que las consecuencias del problema hayan repercutido en otra localidad que no sea en la que se desarrolla el drama. […].
>
> [...]. Apreciará cómo el autor ha corregido y tachado algunos renglones, que aunque no señalados por esa censura pudieran hacer o hicieran mención a la "Guerra", ya que eran necesarios suprimir al cambiar el problema. Sin embargo, otros que a su vez (uno o dos) que estaban señalados y que sólo hablaban del muerto, los ha creído oportuno dejar, por no repugnar en absoluto al nuevo tema.

> Por tanto, solamente me queda darle las más expresivas gracias en nombre del autor y en el mío propio, por haber sido con nosotros tan amable y habernos dado esa idea del planteamiento del tema rural, con el cual la obra no deja nada de desmerecer y nos ha solucionado el problema del enorme gasto (según nuestras fuerzas), que habíamos realizado con el montaje de la obra [...].

Como se dijo, la autorización entregada a la compañía únicamente era válida para una función de cámara. El trámite habitual en estos casos consistía en solicitar autorización cada vez que se iba a representar, y solía concederse sin problemas (salvo en casos excepcionales, como el de *Escuadra hacia la muerte*). No obstante, cuando el TEU fue a presentar la obra en Madrid, en previsión de una posible denegación, se acompañó la solicitud de una carta del Jefe del SEU de Granada, Narciso Murillo Ferrol, dirigida a José María Ortiz (30-XI-1953). En ella, ensalza la calidad de la escritura del dramaturgo, al que se refiere como "el camarada José Martín Recuerda", expresa "el deseo que tenemos por sacar a la luz a este auténtico autor, quien, estamos seguros, ha de imponerse en la escena española"; y hace constar su proximidad al Movimiento: "A Martín Recuerda, director del T.E.U., que en la actualidad por su labor artística y social, ha conseguido el Vítor de Plata, le tenemos un especial cariño; pertenece a nuestro movimiento de primera línea". Argumentaba que la función estaba patrocinada por el Gobernador Civil de la ciudad, "con fines benéficos destinados al servicio de la Campaña de Invierno", y que contaba con la aprobación de los censores religiosos. Señalaba, finalmente, que "La máxima aspiración de todos es que sea visto este autor en Madrid".

En su respuesta, Ortiz dio su conformidad con que la obra se representara en Madrid, y pidió al jefe del SEU que le remitiera las críticas del estreno y le comunicara los comentarios observados, así como su impresión personal. Este, junto con las críticas, le envió una nueva carta (19-I-1954) en la que prodigaba los elogios a la obra y describía la acogida de forma entusiasta, evitando cualquier comentario sobre las modificaciones impuestas por la censura:

> El pasado día 15 se estrenó *La llanura*, fue el estreno —como le dije— patrocinado por nuestro gobernador civil. Las impresiones son magníficas. La obra impresionó profundamente y en el ánimo de todos está Martín Recuerda, como auténtico valor que hace mucho por nuestro teatro. Creo que con el estreno de *La llanura* el S.E.U. se ha honrado y ha atraído para sí a un gran sector de gente.
>
> Cambié, en los entreactos, impresiones con nuestras primeras autoridades: sólo se le ocurría comparar a Martín Recuerda con los grandes autores de la dramática universal. Todos encontraron el segundo acto sublime.
>
> El estreno ha sido una gran experiencia para todos, y yo, aterrado por la enorme fuerza dramática de la obra, creo positivamente que estaba ante la presencia de algo con personalidad, totalmente nuevo.

El Jefe del SEU aprovechaba para solicitar autorización para representar el texto en la Semana de Arte de Sevilla, autorización que le fue comunicada por Ortiz

mediante una nueva misiva. Apenas tres semanas después, cuando el TEU iba a representar la obra en el Teatro Español de Madrid, fue el Jefe Nacional del SEU, Jorge Jordana, quien se dirigió directamente al Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla (25-II-1954), para solicitar la cesión del local.

El hecho de que el dramaturgo consintiera cambios tan importantes en su texto se debió, según Benigno Vaquero Cid, tanto al temor a ser acusado de rebeldía como a lo avanzado del montaje en la fecha en que se le comunicaron dichas condiciones:

> Si Recuerda no hubiera transigido ante la imposición de la censura, quizá su intransigencia hubiera sido considerada como rebeldía, dada su posición como director del Teatro Universitario, y teniendo en cuenta que la obra ya estaba suficientemente ensayada y había sido adquirido, con el dinero facilitado por el Sindicato Español Universitario, todo lo concerniente a su montaje [221].

El resultado final defraudó las expectativas del dramaturgo. Según comentaba este, las mutilaciones impuestas influyeron negativamente en su recepción:

> El estreno tuvo lugar en una sesión de gala y la mutilación del texto fue tal que lo que se presentó tenía bien poco que ver con mi obra original; con lo que siguieron dándome palos porque nadie entendía, después de ver la obra en Granada, en el Lope de Vega de Sevilla y en el Español de Madrid, en cuyos teatros también se puso, todo lo que antes se había dicho de ella. Mi obra era un canto a todos los fusilados en la Guerra Civil, pero quedó una cosa muy distinta, que, además, quitaba sentido a cuanto se había dicho previamente en su favor[222].

Según Cobo, esta obra también encontró dificultades para su publicación: en 1973, señala este autor, se prohibió la inclusión tanto de esta obra como de *Las arrecogías...* en un tomo de cinco obras escogidas de Martín Recuerda que iba a publicar la editorial Escelicer, a causa de lo cual el volumen no llegó a editarse[223].

Su siguiente obra presentada a censura, según la documentación del AGA, es ***Los átridas***. Según Cobo, la obra fue presentada a censura por Trino Martínez Trives, director de Dido Pequeño Teatro, y fue prohibida, por lo que no pudo estrenarse en Madrid; sólo se autorizó cuando fue presentada por el TEU de Granada, al que Martínez Trives incorporó actores profesionales[224]. Sin embargo, en su expediente no se encuentra la citada prohibición; únicamente aparecen la solicitud presentada por el TEU de Granada y los informes y dictamen referentes a esta solicitud, en los cuales no se hace referencia a una prohibición anterior. A diferencia de lo ocurrido con *La llanura*, esta vez los censores enjuiciaron duramente su valor literario y teatral: Montes Agudo señaló que el autor tenía "un empacho lorquiano", y afirmaba que "la acción es un desvarío intelectual inaprensible, el argumento confuso y violento". Por

---

[221] B. Vaquero Cid, 1977, pág. 18.

[222] En Monleón, 1976, pág. 47.

[223] Cobo, 1998, pág. 41. El texto se publicó por vez primera en 1977, en la revista estadounidense *Estreno*.

[224] Cobo, 1998, pág. 134.

su parte, Manuel Díez Crespo señaló que su valor literario era "Muy escaso. Lleno de influencias y sin personalidad ninguna", y su valor teatral "Algo confuso". Además, encontró en ella "un cierto afán tremendista", con "escenas que pretenden tener crudeza, pero no pasan de ser pueriles en el deseo del autor de servir un 'plato fuerte'". Ambos censores coincidieron en que la obra no debía salir del ámbito de los teatros de cámara, y con esta condición se autorizó sin cortes en agosto de 1954[225].

Presentada a censura con el título ***El payaso***[226] en febrero del 56 y luego titulada *El payaso y los pueblos del Sur,* esta obra, al igual que la anterior, se autorizó para una única función de cámara sin cortes, aunque, en este caso, este dictamen no se debió a que los censores la encontraran problemática, sino a que se solicitó autorización para una sola función. El único censor que la enjuició, Adolfo Carril, señaló que no ofrecía "problemas a los efectos de censura". También en este caso la valoración fue muy inferior a la que recibiera *La llanura*. El citado censor encontró que su valor literario era "Escaso", y su valor teatral "muy escaso", y la describió como "Comedia que desarrolla un trillado tema y que estimo se ha quedado en intento"[227].

Además, se presentaron sus versiones de *Los persas*, de Esquilo, y *Los encantos de la culpa*, de Calderón, presentadas en 1957 y 1958 respectivamente, y ambas autorizadas, aunque desconocemos las condiciones que les fueron impuestas, ya que faltan sus respectivos expedientes[228]. En mayo de 1958 se autorizaba sin cortes para una única función de cámara la versión de *La posadera*, de Goldoni, tras ser leída por el Delegado Provincial de Información y Turismo de Granada, José García Hidalgo, quien la calificó de "adaptación muy bien lograda".

4. OBRAS SOMETIDAS A CENSURA DE LAURO OLMO Y FERNANDO ARRABAL

Además, dos autores de los que trataremos con más detalle a partir del período siguiente presentan sus primeras obras en estos años: Lauro Olmo y Fernando Arrabal. Dado el escaso número de obras que presentan a censura y su menor

[225] En el libreto se subrayaron algunas escenas de carácter violento (el Guardia se tira al cuello de la Abuela; el Hijo Menor lucha con la Hija), así como algunas expresiones que podían chocar con la moral *nacional-católica* (se hace alusión al "amante" de la Rubia). La única alusión en la que los censores podían encontrar connotaciones de tipo político, la acotación "La acción transcurre en el 1939", fue tachada por el propio autor, que en su lugar escribió: "unos años después".

[226] Según Cobo, hubo que modificarlo debido a una coincidencia con otro título ya registrado en la Sociedad de Autores. (1998, pág. 142).

[227] La obra se estrenó en febrero de 1956 en el teatro Isabel la Católica de Granada, a beneficio de la Cruz Roja granadina, y posteriormente se representó en otros pueblos de Andalucía. (Cobo, 1998, pág. 142).

[228] Por los datos que proporciona la ficha del autor (número de expediente y fecha de autorización), ambas debieron autorizarse en un plazo relativamente corto). Tampoco el autor ni sus estudiosos han mencionado que estas obras tuvieran problemas con la censura, a diferencia de lo ocurrido con *Las salvajes*, *El engañao* o *Las arrecogías*, lo que parece abundar en la idea de que fueron autorizadas sin grandes dificultades.

presencia en la escena española de este período, hemos creído más adecuado incluir su producción en el período de desarrollo, aunque damos noticia aquí de sus obras censuradas en estos años.

4.1. Lauro Olmo

Por estas fechas, Lauro Olmo escribe varias obras (*El milagro*, *El perchero*, *El león engañado*, *Magdalena* y *El león enamorado*, además de la incompleta *El rubí del inspector general*), aunque sólo *El león engañado* pasará por la censura en este período. En el caso de *El milagro*, no hay constancia de que fuera sometida a censura antes de 1963, año en que fue prohibida; no obstante, ocho años antes, en diciembre de 1955, la obra fue estrenada en la Escuela de Capacitación Social de Trabajadores de Madrid, y anteriormente había sido representada en una taberna de la calle Delicias de Madrid[229]. A excepción de la pieza inédita y sin estrenar *El perchero* y de *El rubí…*, que no llegaron a presentarse a censura, el resto de obras citadas fueron sometidas a dictamen en años sucesivos.

En 1954 se presenta a censura la obra infantil ***Más vale maña que fuerza***, escrita en colaboración con Pilar Enciso, que más tarde pasaría a llamarse ***El león engañado***. La obra se autorizó con la calificación de "tolerable para menores de 16 años", tras haber sido leída por el jefe de la Sección, José María Ortiz. Este señaló que su valor literario era "escaso", la calificó como "Obra ingenua para distracción de pequeños espectadores", y señaló cuatro tachaduras[230].

4.2. Fernando Arrabal

El único texto de Arrabal que se presenta a censura en estos años es *El triciclo*, a pesar de que para entonces tiene escritos *El laberinto* (1956), *Orquestación teatral* (1957; que diez años más tarde se convertiría en *Dios tentado por las matemáticas*), *La princesa* (1957; anteriormente titulada *Los amores imposibles*), *Los cuatro cubos* (1957) o *Concierto en un huevo* (1958); además de las piezas primerizas anteriores a 1952 (*El carro de heno*, *La techumbre* o *La herida perenne*); textos todos ellos que no llegarían a pasar por la Junta de Censura durante todo el franquismo.

A finales del 56, se presenta por primera vez a censura un texto suyo: ***Los hombres del triciclo*** (cuyo título definitivo sería ***El triciclo***), que se autorizó sin cortes para representaciones de cámara, unos diez días después de que la compañía Dido Pequeño Teatro presentara la solicitud. La obra fue valorada negativamente por

[229] Berenguer, 1995, pág. 8.

[230] Dichas tachaduras fueron: "os dará ca... ca... galerita", "se pasaban las horas haciendo burradas [y tuvieron montones de burritos]", "no hay nada como la plata / ¿Qué? / ¿Cómo? ¿Qué he dicho? Que no hay nada como la patria, eso he querido decir", y "¿Acaso creéis que soy como el Dios de los hombres, que puedo estar en todos los sitios al mismo tiempo?". Se consideró además la posibilidad de prohibir la frase "aprovechad los momentos que os quedan; la vida es corta", aunque finalmente el censor escribió: "vale".

los censores en cuanto a su calidad, aunque no la consideraron peligrosa. Según Emilio Morales de Acevedo, carecía de valor literario y era "una broma tan trágica como absurda", en la que "los dos actos se reducen a diálogos estúpidos y reiterativos"; este censor finalizaba su informe escribiendo: "Como broma, puede pasar y aceptarse", pues, en su opinión, este texto sólo podía ser "Obra de un bromista o de un perturbado". Coincidía con esta apreciación Bartolomé Mostaza, que escribió: "Parece escrita por un loco o que se hace tal". Este último, algo más informado que el anterior, encuadró la obra "dentro de la corriente del teatro de Ionesco", y resaltó su nihilismo:

> "Destrascendentaliza" —*sit venia verbo*— todas las cosas humanas: el amor, la vida misma, la muerte. Desconoce el valor de la sociedad, de la religión. No asoma por ninguna parte la apelación a valores absolutos. Es como si la vida del hombre fuera para el autor una sucesión de casualidades. Los guardias hablan en camelo, como si así quisiera el autor dar a entender que la autoridad no tiene sentido ni lógica en sus actos. Nihilismo puro.

Sin embargo, finalizó su informe señalando que "No obstante, como experiencia teatral, la obra merece ser representada", y argumentaba: "Es una muestra de hasta dónde puede llegar la técnica literaria del disparate".

Como nota curiosa, cabe destacar que en la carta que acompañaba a la solicitud de Dido, la directora señalaba que quería incluir la obra de Arrabal en un programa de escritores españoles jóvenes junto con otra de un autor, también novel, funcionario del Ministerio de Información y Turismo, y años después, censor de teatro: Sebastián Bautista de la Torre.

A pesar de que la obra se autorizó, la crítica, como es sabido, no fue favorable. Años después, Arrabal comentaba lo que había sucedido con este estreno y las consecuencias que tuvo en su carrera: "me pegaron un palo tremendo. Si hubiera tenido éxito, tal vez me habría quedado"[231]. Paradójicamente, entre los críticos que enjuiciaron positivamente este montaje se encontraba Juan Emilio Aragonés[232], el cual se incorporaría a la Junta de Censura teatral unos años más tarde.

---

[231] Salvador Jiménez, "En París con Fernando Arrabal, español traducido a veinte idiomas", *Yorick*, 15 (mayo 1966), pág. 10. Transcripción de una entrevista aparecida en *ABC* (22-III-1966). José Monleón comentaría la hostil recepción de este estreno: "Al final, cuando Arrabal salió al centro de la escena, los pies del público pudieron más que las manos. Arrabal inclinó ligeramente la cabeza y se marchó". (En Monleón (ed.), 1965, pág. 91).

[232] Isasi Angulo, 1974, pág. 221.

CAPÍTULO TERCERO

LOS ESTRICTOS LÍMITES DE LA "APERTURA"

I. EL PERÍODO DE DESARROLLO (1959-1968)

El importante desarrollo que conoció la economía española durante los quince últimos años del franquismo traería consigo una serie de cambios trascendentales para la cultura y la sociedad española. Según Tusell, durante estos años se produjo "la más honda transformación de las estructuras económicas españolas y la más decisiva modificación de nuestra sociedad que aconteció en la época contemporánea"[1]. Paradójicamente, tal como señala Moradiellos, el desarrollo económico, que a corto plazo dotó de cierta legitimidad al régimen franquista, a la larga generaría condiciones sociales y culturales profundamente discordantes con un sistema político cada vez más anacrónico e inadaptado a su propia realidad socioeconómica[2]. La propia censura acusaría estos cambios, debido a la necesidad de aparentar una "liberalización" frente a los países democráticos, de los que dependía estructuralmente la economía desarrollista. El equipo liderado por Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969, introduciría una serie de reformas encaminadas, tal como señala Ben Amí, a dar a la política española "un tono de liberalización y apertura", si bien, continúa este autor, "recurriendo a muy claras reglas de juego", pues "la desviación de la línea general sólo iba a ser permitida hasta un límite razonable"[3]. De hecho, aunque se autorizarían obras antes prohibidas (entre ellas, *Aventura en lo gris*, de Buero Vallejo, y *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre), aún se siguieron prohibiendo y reteniendo muchas otras.

---

[1] Tusell, 1996, págs. 133 y 155.

[2] Moradiellos, 2000, pág. 136. Entre las importantes consecuencias sociales hay que destacar el crecimiento de las clases obreras, que experimentaron un profundo cambio; la formación de unas clases medias muy diversificadas; el incremento de las tasas de alfabetización y escolarización, o la incorporación de la mujer al ámbito laboral y educativo. En definitiva, durante los años sesenta se fue conformando una sociedad cada vez más próxima a sus homólogas de Europa occidental. (Ibíd.).

[3] Ben Amí, 1980, págs. 194-195.

En el teatro de estos años, el realismo social, vinculado ideológicamente al marxismo, cobra vigor con respecto a los años anteriores, aunque no tanto en los escenarios como en el papel, ya que va a ser duramente castigado por la censura. Aun así, se estrenan algunas obras emblemáticas de esta tendencia, como *La camisa*, de Lauro Olmo, o *Las salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recuerda. La repercusión pública que acompañó a algunos de estos estrenos y la connotación política que adquirió la asistencia a los mismos provocaría una precaución creciente entre los censores y una respuesta antiaperturista entre los sectores más conservadores; así, al pulso entre creadores y censura se sumará el que mantienen "aperturistas" e "inmovilistas" dentro del propio régimen, visible en los informes de los censores de estos años.

1. LOS PRIMEROS ATISBOS DE LIBERALIZACIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

Los historiadores del período fijan en 1959, año en que se pone en marcha el Plan de Estabilización, el inicio de este cambio de rumbo en la historia del franquismo. La nueva política económica, las inversiones extranjeras, el turismo y la emigración, cuyas cifras se multiplicaron de forma espectacular[4], fueron los motores del desarrollo económico. La repercusión de estas medidas en la vida cotidiana de los colectivos más desfavorecidos será reflejada en sus obras por los dramaturgos realistas: Lauro Olmo aborda las duras condiciones de vida de quienes se vieron obligados a emigrar en *La camisa* y en *English spoken*; José María Rodríguez Méndez plantea igualmente el tema de la emigración en *La vendimia de Francia* y *La Andalucía de los Quintero*, y Martín Recuerda lo hace en *El caraqueño*. El turismo —con las connotaciones de turismo sexual que adquirió en muchos casos— será abordado por Olmo en *Mare Nostrum, S.A.* Los característicos barrios de inmigración obrera en la periferia de las ciudades, las ciudades-dormitorio surgidas como consecuencia del desarrollo industrial y el masivo éxodo rural serán el marco en el que se ambienten algunas de estas obras, como *La camisa*, localizada en un barrio de "chabolas" del cinturón de Madrid, o *La batalla del Verdún* de Rodríguez Méndez, en uno de los barrios de "coreas" del reborde montañoso del "pla de Barcelona". En distinta medida, todas estas obras tuvieron problemas con la censura. Así, por ejemplo, a pesar de lo revelador de las cifras de la emigración, cuando la directora de Dido, Josefina Sánchez Pedreño, recurrió el dictamen de *La camisa* (prohibida en 1961), hubo de argumentar que este no era un problema exclusivamente español, sino que afectaba principalmente a Italia; además, señalaba que este tema, lejos de escamotearse a la opinión pública,

[4] Entre 1960 y 1972 la inversión extranjera se multiplicó por quince y el número de turistas que entraron en España casi se multiplicó por seis (en 1973 la cifra igualaba a la de habitantes en el país); en cuanto a la emigración, en estos años, el nivel anual de emigrantes suponía un diez por ciento del total de la fuerza de trabajo del país. (Moradiellos, 2000, pág. 138).

"se difunde a los cuatro vientos en la prensa española, se le considera como eficaz paliativo de la crisis laboral existente y se le tutela con acertadas medidas que garantizan, en lo posible, el bienestar de nuestros obreros en Alemania y su retorno a la patria".

En el seno del régimen, se produjo una cierta dinamización interna, ligada al ascenso político del Opus Dei, cuyo programa político, tal como explica Moradiellos, consistía, en esencia, en promover el crecimiento de la economía como vector generador de prosperidad y bienestar material, con el objetivo de que estos factores cimentaran la paz social, suplieran la falta de libre participación democrática y dieran "legitimidad de ejercicio" al régimen dictatorial[5]. Con la nueva política económica, cambia también el discurso ideológico de la dictadura, que abandona la retórica grandilocuente para sustituirla por un discurso triunfalista basado en cifras estadísticas. Tal como señalan Sartorius y Alfaya:

> A partir de los años sesenta lo que no se encuentra ya en la propaganda franquista, salvo en los discursos de algún que otro personaje pintoresco de la especie Blas Piñar, son apelaciones al Imperio, a los Reyes Católicos, a "la conquista y evangelización de América" y demás artificios retóricos del primer franquismo, sino que hay una adaptación a la naciente conciencia pequeñoburguesa, acomodaticia y bienpensante, generada en las nuevas capas medias surgidas a partir del crecimiento económico[6].

Este cambio de mentalidad se va a reflejar en los informes de los censores, testimonio excepcional de la imagen que los propios franquistas tenían del sistema al que servían. Así, por ejemplo, muestran lo ajeno que llegó a resultarles el nazismo a algunos de ellos: en 1971 se autorizó *Comedia que no acaba*, de Max Aub, con la imposición de que quedara localizada en la Alemania nazi, para evitar cualquier posible analogía con el régimen franquista; e igualmente, se autorizaron los poemas brechtianos adaptados por Lauro Olmo con el título *Yo, Bertolt Brecht*, con el argumento de que "su franca significación germana y anti-nazi los hacen absolutamente inocuos en España y en nuestros tiempos". Así mismo, encontramos términos y conceptos que se usan en sentido muy distinto al que tenían años atrás; por ejemplo, el término "pacifista" aparece utilizado sin connotaciones negativas

---

[5] E. Moradiellos, 2000, págs. 142-149. El equipo tecnocrático puso en marcha un proceso de racionalización administrativa y de institucionalización política, que culminaría en la promulgación de la Ley Orgánica del Estado en enero de 1967, la cual suponía una notable sistematización racionalizadora del régimen, aunque en absoluto una democratización del mismo, por lo que, tal como señala Payne, más que una apertura, representó el ajuste final del sistema. Franco la presentó a las Cortes afirmando que suponía una amplia democratización del proceso político, aunque poco después afirmaría: "Mientras yo viva, no habrá partidos políticos". (Payne, 1987, pág. 534). Para su aprobación, el régimen convocó un nuevo referéndum que ganó por abrumadora mayoría, lo que reforzó el proyecto de Carrero y su equipo, que culminaría con la designación como sucesor, "a título de rey", de don Juan Carlos de Borbón en julio de 1969, quien quedaría al frente de una "Monarquía del Movimiento Nacional, continuadora perenne de sus principios e instituciones". Franco estaba convencido de que todo había quedado "atado y bien atado", y así lo declaró en su mensaje televisado de fin de año de 1969.

[6] N. Sartorius y J. Alfaya, 1999, págs. 278-279.

(recordemos que en 1964 se conmemoran los "Veinticinco años de Paz"), a diferencia de lo ocurrido con *Escuadra hacia la muerte* en 1953.

Se ha dicho que el desarrollismo tecnocrático intentó consolidar el apoyo popular al régimen sustituyendo la apatía de la privación por la nueva apatía de la satisfacción, objetivo que se consiguió en buena parte, tal como señalan Sartorius y Alfaya:

> Porque a estas alturas sería ingenuo suponer que el franquismo se mantuvo únicamente mediante el terror, aunque a este lo utilizó cuando y como quiso. La masiva ignorancia política, el aislamiento espiritual del país, la falta de alternativas claras que una oposición amordazada y dividida se veía imposibilitada de explicar y difundir, la posibilidad de conseguir un nivel de vida que comparado con los baremos europeos era menos que mediocre pero que teniendo en cuenta los antecedentes de miseria y subdesarrollo de los años cuarenta y cincuenta, rozaba lo inimaginable, creó un clima de conformismo que fue un elemento negativo de primer orden a la hora de movilizar la conciencia cívica en favor de las libertades[7].

No obstante, a lo largo de la década, el régimen acusó el retorno de la conflictividad laboral obrera, la disidencia ideológica de los universitarios, la fractura irreversible del hasta entonces unánime apoyo eclesiástico, el resurgimiento de las reivindicaciones nacionalistas en Cataluña y el País Vasco, y la reaparición de focos de resistencia política tanto en el ámbito partidista como en el sindical.

El punto de arranque de la conflictividad obrera se situó en la huelga minera asturiana de abril y mayo de 1962; poco después se declaró el "estado de excepción" en tres provincias industriales. En septiembre, 102 intelectuales y artistas firmaron una protesta por el uso de la fuerza para reprimir las huelgas[8], entre los que se encontraban Lauro Olmo y Carlos Muñiz; a este último, la firma del documento le costó el cargo de vocal de la Junta de Censura, al que había accedido unos meses antes con el propósito de posibilitar la autorización de ciertas obras. También en este caso, a pesar de que la conflictividad laboral formaba parte de la realidad social, su aparición en el teatro va a ser censurada, como muestra la prohibición de *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, de Rodríguez Méndez.

Otro fenómeno recurrente fue la movilización de universitarios, que creó verdaderos problemas de orden público al régimen y supuso una demostración de su bancarrota intelectual y fracaso cultural. A finales de los sesenta, los universitarios españoles eran mayoritariamente demócratas e incluso marxistas; de hecho, la irradiación del marxismo en medios intelectuales es, según Antonio Elorza, una de las características definitorias de esta época. La respuesta del régimen fue una represión creciente (sanciones, expulsiones, detenciones, torturas, cierres de facultades y universidades...) que alejó aún más a la población universitaria del franquismo. También el teatro realizado en estos años por los grupos universitarios, los TEU, va a ser un exponente significativo de esta recuperación de ideologías alternativas en su

---

[7] Ibíd., pág. 279.

[8] Payne, pág. 519.

intento de estrenar a algunos autores del exilio como Bergamín y Max Aub; de este último se presentan a censura en este período dos piezas de su teatro primero (*Narciso* y *Espejo de avaricia*).

Otro frente de oposición revitalizado durante este período fue el de los nacionalismos catalán y vasco. Este último traería consigo el inicio, en agosto de 1968, de la actividad terrorista de ETA, que se convertiría en el primer problema político y de orden público del franquismo, al que se respondería con una dura represión en el País Vasco[9]. Además, ciertos acontecimientos internacionales como la entrada en La Habana de Fidel Castro y el ejército guerrillero en 1959, o la guerra del Vietnam contribuirían a la politización de signo izquierdista de muchos españoles[10].

La oposición política y sindical al franquismo finalmente empezaba a recuperarse y poner fin a su larga travesía por el desierto. El mosaico de grupos de oposición existentes, según Moradiellos, con independencia de su muy diversa entidad numérica, demostraba el pluralismo de la nueva sociedad española y su creciente homologación política con otros países europeos, incluyendo el apoyo a la democracia como fórmula política más justa y conveniente[11].

2. LA "APERTURA" INFORMATIVA Y SU REPERCUSIÓN EN LA VIDA CULTURAL

Tal como señala Fusi, el fracaso de la cultura oficial franquista se había consumado a mediados de la década de 1960, en la que comienza a tomar una relevancia cada vez mayor la cultura liberal que enlazaba con la tradición anterior a la guerra[12]. De hecho, en los años sesenta al régimen sólo le quedaba confiar en el evidente divorcio entre la cultura de masas y la cultura de las minorías, que aún se reforzó con la creación en 1956 de Televisión Española, que se convertiría en el principal elemento de la subcultura popular[13].

Con el fin de despojar al régimen de su imagen totalitaria y antidemocrática, se llevan a cabo algunas reformas en la censura y se lanza la idea de que el país entra en

---

[9] Moradiellos, ibíd., pág. 166.

[10] Payne, pág. 533.

[11] E. Moradiellos, ob. cit., pág. 168

[12] En palabras de este autor, "aquella amenaza potencial de vacío cultural que suponía el fracaso de la cultural oficial franquista no terminó de materializarse. Irónicamente, el vacío sería cubierto por la misma cultura liberal que el franquismo había querido inicialmente erradicar. Era cierto que, como recordaría mucho después Aranguren (en *La cultura española y la cultura establecida*, 1975), culturalmente el franquismo no dio nada ("absolutamente nada", en sus propias palabras): el franquismo —hay que añadir— como régimen. Porque Julián Marías destacó a su vez […], y también con razón, la labor cultural e intelectual que llevaron a cabo durante la dictadura escritores y ensayistas liberales e independientes —y algunos franquistas [...]— que o no se exiliaron o regresaron pronto a España, de forma que, según Marías, la continuidad intelectual española del siglo XX no llegó a quebrarse". (Fusi, 1999, pág. 117).

[13] Fusi, 1999, págs. 135-136.

un proceso de "apertura", término clave de la política informativa de estos años, cuyo máximo exponente es la Ley de Prensa de 1966. Ben Amí señala algunos ejemplos significativos de esta liberalización:

> La liberalización —intento vacilante y forzado de adaptar la vida de la sociedad y del Estado al nivel de desarrollo económico— se había convertido en un tema de candente actualidad. Los servicios de comunicaciones, por ejemplo, se hicieron más elásticos y, a fines de 1962, Fraga permitió, por primera vez, que la prensa informara sobre la existencia de huelgas, [...] Por primera vez también se permitió la traducción al castellano de los escritos de Carlos Marx y la edición de las arengas revolucionarias de Fidel Castro. Se autorizó la traducción al catalán de las mejores obras de la literatura y el pensamiento universales; aumentó el número de fascículos locales de crítica a la política social y económica del gobierno, sobresaliendo especialmente la obra de Ramón Tamames, que recurrió al ejemplo marxista para criticar el plan del Opus Dei. La estadística señalaba un incremento del 29 por 100 en la edición de libros durante los primeros tres años de Fraga al frente del Ministerio de Información. La aparición en 1963 del semanario liberal *Cuadernos para el Diálogo* fue un paso adicional en ese sentido[14].

Por otra parte, el contacto con el exterior propiciado por el turismo y la emigración trajo consigo nuevas formas de sociabilidad y nuevos hábitos contrarios a la ideología oficial del *nacional-catolicismo*, lo que contribuyó a alejar a los españoles de la religión tradicional y provocó respuestas como la del obispo de Ibiza:

> Estos indeseables con su indecoroso proceder en las playas, bares y vía pública y, más aún, con sus hábitos viciosos y escandalosos, van creando aquí un ambiente maléfico que nos asfixia y no puede menos que pervertir y corromper a nuestra inexperta juventud. Nadie se explica por qué se autoriza aquí la estancia de féminas extranjeras, corrompidas y corruptoras, que sin cartilla de reconocimiento médico, vienen para ser lazo de perdición física y moral de nuestra juventud[15].

La propia "apertura" de los medios de comunicación, a pesar de sus limitaciones, se encontrará con la oposición de los sectores más reaccionarios del régimen. Según comentaba García Escudero, el obispo de Las Palmas ordenó que se negase la absolución a quienes acudieran a ver las películas "inmorales" que se proyectaban en el Festival de Nuevos Valores Cinematográficos, en el que, por primera vez en el franquismo, se pudieron ver algunos desnudos. Pero como afirmaba el Director general, "el obispo de Canarias no estaba solo":

> En seguida surgieron las acusaciones a los "tontos útiles", que estábamos haciéndole el juego al marxismo, y cartas como la del que pedía cuentas al ministro por el "pecado colectivo de toda una nación y la condena eterna de muchos de sus habitantes", o el que, más caritativamente, se dolía al pensar "en las almas de los españoles y en las de ustedes". Y, para combatir al "demonio", *El Cruzado Español* tocando a rebato: "En pie, cristianos: España os necesita!: porque, "desde principios del presente año, los muros de contención se han roto y el cieno que antes no traspasaba nuestras fronteras se esparce por doquier"; y la

[14] Ben Amí, 1980, págs. 194-195.

[15] Abella, 1996, pág. 249.

publicación pedía a Dios que perdonase a tantos responsables y auguraba "una nueva matanza de sacerdotes y la quema de conventos"[16].

En 1959, presionado por el giro político que parecía tomar el franquismo, el ministro Arias Salgado inició los trámites para elaborar una nueva "Ley General de Información"[17]. Por entonces, la rigidez de la censura era objeto de críticas, incluso por parte del propio régimen. En noviembre de 1960 numerosos escritores e intelectuales de primera línea —entre los que se encontraba incluso el nada sospechoso José María Pemán— firmaron una petición en favor de una reglamentación más cuidadosa de la censura, con garantías judiciales e identificación pública de los censores[18].

Según se indica en el *Anteproyecto de Ley de Bases de la Información*[19], la ley proyectada en 1959 suponía "una nueva y completa regulación jurídica de todos los instrumentos y órganos informativos y de las actividades relacionadas directamente con estas materias", que afectaría de forma global a todos los medios: prensa, radio, cine, televisión, teatro, libros, etc[20]. La relevancia que se concede al teatro dentro del conjunto de los medios de comunicación es escasa, tal como revela la composición de la comisión especial, en la que no se menciona explícitamente a ningún representante de esta actividad, a diferencia de lo que sucede con otros colectivos. Dicho Anteproyecto partía de una aceptación de la anterior legislación en sus rasgos fundamentales y de una actitud reacia a cualquier cambio, como evidencia su punto primero: "El sistema legal y los procedimientos, hábitos y usos que vienen rigiendo en materia de información y que tienen como base la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938 arrojan un saldo eminentemente positivo"[21]. Sus sucesivos borradores serían

---

[16] García Escudero, 1995, pág. 258.

[17] El punto de arranque del proceso de reforma legal sería el Decreto de 18 de junio de 1959 (BOE, 22-VI-1959), por el que se creaba la Comisión Especial para el estudio y elaboración de un Anteproyecto de Ley de Bases de la Información.

[18] Además, la jerarquía eclesiástica llevaba años exigiendo mayor libertad y flexibilidad de información, lo que había llevado al ultracatólico ministro de Información a enzarzarse en una embarazosa polémica con el obispo de Málaga, Herrera Oria. (Payne, 1987, pág. 523).

[19] *Anteproyecto de Ley de Bases de la Información. Memoria-Informe de la Comisión Especial*, ejemplar mecanografiado (¿1962?). (Biblioteca del Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Cultura).

[20] Ob. cit., págs. 14-15.

[21] Ob. cit., pág. 2. En las páginas siguientes se advierte que la necesidad de una nueva legislación está originada por "grupos o sectores —siempre minoritarios— ajenos casi siempre a las redacciones y órganos rectores de las publicaciones periódicas, en determinados y perfectamente localizados medios intelectuales y políticos, cuya tendencia o filiación son sobradamente conocidas", e incluso se pone en entredicho la necesidad de reformar la ley entonces vigente: "No sería aventurado afirmar que el clima a favor de una nueva Ley, si bien hay momentos en que parece adquirir cierta densidad y hasta acritud, de ordinario se provoca artificialmente y se estimula, en no pocas ocasiones, utilizando la caja de resonancia de muy concretos sectores de la Prensa 'progresista', socialista y filocomunista extranjera". (Ibíd., pág 3). Además, el autor del texto manifestaba su escepticismo ante la posible reacción de la prensa extranjera hacia la nueva ley: "la promulgación de una nueva Ley de Información no supondrá la desaparición automática de la hostilidad de cierta prensa extranjera hacia el Régimen". (Ibíd., pág. 6).

objeto de críticas por parte de distintos sectores del régimen, como el representado por Manuel Fraga, quien lo calificó de "un texto 'excesivamente de principios' e incompleto"[22], o los obispos, para quienes la promulgación de una nueva ley de información era "inaplazable"[23]; estos, según sus propias declaraciones, intervinieron de forma muy activa en este proceso, procurando evitar el carácter totalitario de la anterior Ley[24]. Otro de los participantes más proclive a eliminar la censura previa fue el propietario del diario *ABC* y dramaturgo Juan Ignacio Luca de Tena[25].

La nueva Ley aún estaba en camino cuando Arias Salgado dejó el Ministerio en julio de 1962[26]. El nombramiento de Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo tenía por cometido, según S. Ben Amí, promover el comienzo de una época de "liberalización":

> Fraga [...] tenía un enfoque tradicional y muy conservador sobre la historia de España: los principios básicos del franquismo eran siempre de su agrado. En los años 60 y 70, por razones de pragmatismo, habría de hablar sobre un "poco" de democracia para frenar las tendencias revolucionarias. Se habría de convertir en símbolo, asimismo, de la metamorfosis "aperturista" del franquismo y en el vaticinador de la "democracia española" *sui géneris*, que obstruiría el camino de la izquierda extrema, del separatismo y de los remanentes del fascismo[27].

Según Payne, la administración que Fraga ejercía de la censura era ligeramente más moderada que la de su antecesor; procuró "poner al régimen al día en las nuevas corrientes de la sociedad y la cultura", y pronto daría "la imagen de un reformador que apoyaría ulteriores reformas del sistema"[28]. El nuevo ministro propuso además una serie de medidas a las que Tusell denomina "cosméticas", como la de suprimir el himno nacional después de las emisiones radiofónicas de carácter informativo[29]. Tal como señala Elías Díaz, los "aperturistas" eran renovados legitimadores del sistema, al ofrecer una falsa imagen más liberal del mismo, aunque al intentar cambiar —al

---

[22] Ob. cit., pág. 34.

[23] Ob. cit., pág. 38. Vid. así mismo págs. 23-26.

[24] Según se explica en dicho documento, intentaban "huir, interpretando el pensamiento y el sentir del Sr. Ministro, no sólo de errores liberales, sino de frases que pudieran levantar sospechas de contener doctrina estatificadora, socializante o totalitaria". (Ob. cit., pág. 38).

[25] En dicho Anteproyecto figuran las continuas enmiendas a los cinco borradores realizadas por el dramaturgo, siempre a favor de una mayor de una mayor libertad de prensa.

[26] Algunos de los cambios fundamentales que se reflejarían en la Ley de 1966 ya estaban presentes en el Borrador tercero del Anteproyecto, como la no obligatoriedad de la censura previa o la libre designación de director del medio informativo. (Ob cit., pág. 43).

[27] Ben Amí, 1980, pág. 194.

[28] Payne, 1987, pág. 524.

[29] Tusell, 1996, pág. 142.

menos parcialmente— el criterio de legitimación, posibilitaron y dieron lugar a algunas iniciales y no desdeñables críticas a dicho sistema[30].

El 18 de marzo de 1966 se aprobó la nueva Ley de Prensa e Imprenta[31], por la que se abolía la censura previa de publicaciones. Surgida de la necesidad de acomodar la ley totalitaria de 1938 a las nuevas circunstancias sociales, la nueva Ley constituyó el máximo exponente de la política aperturista y se justificó mediante el argumento de que la sociedad española había sufrido transformaciones esenciales, tal como se dice en su Preámbulo:

> Justifican tal necesidad el profundo y sustancial cambio que ha experimentado, en todos sus aspectos, la vida nacional, como consecuencia de un cuarto de siglo de paz fecunda; las grandes transformaciones de todo tipo que se han ido produciendo en el ámbito internacional; las numerosas innovaciones de carácter técnico surgidas en la difusión impresa del pensamiento; la importancia, cada vez mayor, que los medios informativos poseen en relación con la formación de la opinión pública, y, finalmente, la conveniencia indudable de proporcionar a dicha opinión cauces idóneos a través de los cuales sea posible canalizar debidamente las aspiraciones de todos los grupos sociales, alrededor de los cuales gira la convivencia nacional.

A partir de ahora, la responsabilidad recaía sobre el escritor y, en última instancia, sobre la empresa, pues si antes se podía editar un texto una vez autorizado por la censura, ahora, en cambio, podían imponerse sanciones a posteriori; además, en caso de duda, aún cabía la posibilidad de someter las obras a consulta previa "voluntaria", por lo que hubo quien señaló que conducía a una mayor autocensura que la legislación anterior[32]. Los editores de *Diez años de represión cultural* señalan que con la nueva Ley se quiso dar a la censura un carácter de legalidad, "simulando una situación legal de Estado de Derecho"[33]. Para los escritores, según Sánchez Reboredo, no cambió la situación de forma sustancial: "la ambigüedad de los preceptos y la amplitud de los temas intocables y prohibidos subsistía", por lo que "el escritor se siguió encontrando

---

[30] Díaz, 1983, pág. 12.

[31] Ley 14/1966 de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, BOE, núm. 67 (19-III-1966), págs. 3310-3315.

[32] Así, el crítico teatral Eduardo Haro Tecglen afirmaría: "La Ley de Prensa obliga a una mayor autocensura, a un desdoblamiento esquizofrénico del escritor entre un ser libre o que pretende serlo y un represor de sí mismo. Desde un punto de vista de higiene mental, la actual Ley de Prensa es enormemente dañina. No hablemos ya del daño que causa el hacer creer a la opinión pública que la censura no existe, dejando que ésta reclame al escritor por su incapacidad de expresarse". (Beneyto, 1977, pág. 254).

Las restricciones del "derecho a la libertad de expresión de las ideas" que enunciaba el artículo 1º quedaban recogidas en el polémico artículo 2º: "Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa, la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar".

[33] Cisquella, Erviti, Sorolla, 1977, pág. 10.

con un estado de indefensión, con una situación en que cualquier frase o pensamiento de carácter crítico podía convertirse en directamente punible"[34].

La Ley de Prensa de 1966 es uno de los episodios más polémicos de la historia de la censura, y posiblemente el que más bibliografía ha generado[35]. Por lo general, hoy se admite que, a pesar de sus limitaciones, supuso un avance sobre la Ley del 38[36]. Abellán, sin embargo, señala que, aunque en efecto hubo una "apertura", esta no se produjo a causa de la nueva ley, sino de la fuerza cada vez mayor de la oposición. Según este autor, la Ley de Prensa e Imprenta no fue sino "un montaje jurídico", y añade: "Sólo en la medida en que la base sociológica del franquismo se fue estrechando, y en la medida asimismo en que los tránsfugas fueron engrosando las filas de los discrepantes políticos, la censura, por pura inercia, no tuvo más remedio que cambiar el método y aplicar criterios cada vez más amplios"[37].

Entre las opiniones sobre la nueva ley, nos interesa destacar la de Antonio Buero Vallejo, quien declaró que la ley había supuesto un paso hacia adelante:

> Un paso pequeño, desde luego, pues con frecuencia no permitía ni siquiera un paso. La tan aireada "supresión" de la censura previa se convertía en paternal gabinete de consulta "voluntaria" que, si algún escritor o editor —en uso de su derecho— se abstenía de visitar, no era raro que se viera ante un tribunal y secuestrado de su libro o revista. Serios percances, jurídicos y económicos, que a los hombres del teatro o del cine nos han hecho pensar a veces que quizá fuera preferible la enfermedad de la censura previa —subsistente hoy para nosotros, como es sabido— al ruinoso remedio de su supresión. Pero sería erróneo afirmar que la Ley de 1966 no representó, pese a todo, un avance frente a la de 1938[38].

Entre los sectores más conservadores del Gobierno, la Ley motivó un creciente descontento, pues veían en ella el origen de la creciente inestabilidad en la calle[39]. El propio dictador, señala Tusell, al principio, no pareció preocuparse demasiado: a

---

[34] Sánchez Reboredo, 1988, págs. 12-13.

[35] Vid. Alférez, 1987; Cisquella, Erviti y Sorolla, 1977; Crespo de Lara, 1975; Chuliá, 1999; Dueñas, 1969; Fernández Areal, 1971a.

[36] Así, por ejemplo, Shlomó Ben Amí señala que benefició a la libertad de información, aunque no dejó de ser un montaje de cara al exterior: "Al igual que todo el sistema de Fraga, este paso fue un ingenioso ejercicio de tolerancia restringida con el objeto de desvirtuar los argumentos acerca de una presunta falta de libertad, a la vez que complacer a Occidente y a los millonesde turistas que afluían a la tierra de *la paz y el sol*. Ciertamente, no era ya la prensa de los años fascistas del régimen, pero aún distaba mucho de la prensa libre con la que soñaban los liberales. "La libertad está dada dentro de los marcos precisos de consenso nacional. La transgresión o extralimitación no es libertad, sino actividad subversiva". Con todo, puede decirse que, a pesar de las abultadas multas y de la fastidiosa censura, la relativa libertad de prensa después de 1966 sobrepasaba a la que había habido antes. Los tumultos estudiantiles, las exigencias de aumento de salarios y las huelgas dejaron de ser temas prohibidos para la prensa, que en algunos talentosos informes y descripciones pudo ofrecer al lector editoriales y comentarios de evidente matiz liberal". (Ben Amí, 1980, pág. 215. El texto entrecomillado pertenece a la Ley de Prensa e Imprenta).

[37] Abellán, 1980, pág, 119.

[38] Beneyto, 1977, pág. 22.

[39] Andrés-Gallego et al., pág. 435.

Pemán le dijo que "casi le divertía" gobernar con "libertad de prensa" y que no había nadie "más tonto" que un censor[40], e igualmente, a Fraga le confesó:

> Yo no creo en esta libertad, pero es un paso al que nos obligan muchas razones importantes. Y, por otra parte, pienso que si aquellos débiles Gobiernos de principios de siglo podían gobernar con prensa libre en medio de aquella anarquía, nosotros también podremos[41].

Sin embargo, al poco tiempo de su aprobación, se endureció su aplicación. Las sanciones se multiplicaron entre abril de 1967, cuando se impuso el estado de excepción al País Vasco, y enero-marzo de 1969, en que el estado de excepción se extendió a toda España, creando una sensación de frustración en los medios periodísticos directamente afectados por la Ley.

En cuanto a publicaciones teatrales, un ejemplo de la aplicación de esta ley lo encontramos en la revista barcelonesa *Yorick*, a cuya directora se le instruyó un expediente sancionador por publicar las obras *Sinfonía patética para dos cuerpos solos. Despojos de una noche de amor* y *Catarofausto*, las cuales, "por las situaciones, frases y anotaciones todas apreciadas en su contexto general" podían suponer infracción del artículo 2º "en lo que al debido respeto a la moral se refiere"[42]. Finalmente, el asunto se resolvió con una multa de cinco mil pesetas. En su contestación al pliego de cargos, la directora de *Yorick*, María Cruz Hernández, destacaba el carácter minoritario de la revista, recordando que el propio Ministerio, consciente de las exigencias culturales del colectivo al que esta se dirigía, había creado las salas de arte y ensayo, y celebraba festivales especializados.

Más allá de la Ley de Prensa, para valorar en su justa medida el alcance del "aperturismo" hemos de tener en cuenta la creación en 1962 del llamado Gabinete de Enlace, que funcionó hasta 1977, estrechamente vinculado a los servicios policiales y cuyos responsables recibían órdenes directas del ministro de Información y Turismo. Su papel en el entramado de la censura ha sido destacado por Alfaya y Sartorius:

> El Gabinete de Enlace, que trabajaba en conexión con la Dirección General de Seguridad, la Guardia Civil, los servicios de información de la Falange, los sindicatos oficiales, los de la Presidencia del Gobierno, el Servicio de Información Militar, etc., además de con los restantes departamentos ministeriales, recababa y emitía información acerca de personas vinculadas con el mundo de la cultura, el espectáculo, los partidos políticos, los colegios profesionales, el movimiento obrero, el clero de base, etc.
>
> [...] Es impresionante, no obstante, el material informativo utilizado por el referido Gabinete de Enlace. No hay nada ni nadie que trabajara en el campo de la cultura, de la política, del sindicalismo, del clero, etcétera, que no contara con una ficha en el Gabinete, con informaciones que no sólo se refieren a la ideología o actividades políticas de los

[40] Tusell, 1996, pág. 156.

[41] M. Fraga, *Memoria breve de una vida pública*, pág. 145. Citado por Payne, 1987, pág. 531.

[42] "Editorial", *Yorick*, 36 (verano 1969), pág. 4.

> sospechosos, sino también a los aspectos de su vida privada, tendencias sexuales, amistades, etc. Poco conocido hasta ahora, el Gabinete mencionado cumplió una función perfectamente repugnante desde el punto de vista moral y político y tiene un nada envidiable lugar de privilegio en los aparatos del Estado dedicados a la represión. Su fin era reunir la mayor cantidad de información posible para tratar de controlar, de desacreditar y, en algún caso, de chantajear a cualquier disidente[43].

Aún hoy no se pueden consultar muchos de los expedientes del citado Gabinete sin previa revisión y expurgo de los mismos por parte de los funcionarios del AGA[44]. Entre los dramaturgos fichados se encontraban Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Rafael Alberti, Max Aub, Ramón J. Sender, Carlos Muñiz, Alfredo Mañas y Antonio Gala[45]. También algunos actores y directores, como Nuria Espert, Lola Gaos, Fernando Fernán-Gómez o Manuel Canseco. En el inventario de expedientes aparecen además los nombres de importantes escritores de tendencias tan dispares como Camilo José Cela, Carmen Martín Gaite, Teresa León, Armando López Salinas, Fernando Díaz Plaja, Pedro Laín Entralgo, José Luis L. Aranguren o Luis Martín Santos. Pero lo más sorprendente es comprobar que destacados hombres del régimen como Ramón Serrano Suñer, Pío Cabanillas, Fernando Herrero Tejedor, Antonio García Espina, Mario Antolín, Alberto Martín Artajo o el propio Fraga, así como el escritor filofascista Ernesto Giménez Caballero y la hermana del caudillo, Pilar Franco Bahamonde, estaban fichados por dicho Gabinete. Lo estaban incluso algunos miembros de la Junta de Censura, como Federico Muelas, Gabriel Elorriaga y Florentino Soria. A propósito de estos documentos, Sartorius y Alfaya afirman:

> Sería apasionante poder algún día investigar a fondo, sin las cortapisas actuales, la trama represiva montada por el franquismo, que llegaría a ser como una especie de telaraña que envolvía a todo el país. En realidad existía una conexión muy estrecha entre todos los organismos represivos, desde la Censura de libros y de películas hasta los servicios de inteligencia de la Presidencia del Gobierno, pasando por innumerables oficinas de información y hasta falsas agencias de noticias que enviaban a supuestos periodistas a espiar, so capa de trabajo profesional, en cuanta reunión pública fuera considerada por las autoridades como subversiva, sobre todo en el turbulento período que media entre la primera enfermedad grave de Franco y su cesión de poderes (1974) y las primeras elecciones democráticas (junio 1977). Como dato curioso hay que señalar que uno de los titulares de la Oficina de Orientación Bibliográfica —eufemístico nombre con que a partir

[43] N. Sartorius y J. Alfaya, 1999, págs. 286 y 288.

[44] Hemos comprobado la dificultad de acceder a dichos documentos: cada expediente se encuentra en una carpeta de la cual sólo se pueden consultar algunos de ellos; el resto se encuentra en el interior de una subcarpeta cerrada con grapas por las cuatro esquinas, a la que los funcionarios advierten que no se puede acceder. Refiriéndose a esta dificultad para acceder a ciertos documentos del AGA, Nicolás Sartorius y Javier Alfaya afirman: "Probablemente nunca accederemos a los archivos de la BP-S o de la Guardia Civil, por no hablar de los del Servicio de Información Militar, de los de la Presidencia del Gobierno, de la Falange, etc. En el AGA sólo es posible tener acceso a una parte de esos archivos, cerrados a los investigadores por unas leyes —aprobadas por el Parlamento hace unos pocos años— más que discutibles" (Sartorius y Alfaya, 1999, pág. 280).

[45] Los expedientes de estos autores, con número y localización, son respectivamente: Expediente 66.684, caja 442; expediente 66.686, caja 444; expediente 66.707, caja 465; expediente 66.723, caja 481; expediente 66.679, caja 437; expediente 66.690, caja 448; expediente 66.695, caja 453; expediente 66.739, caja 497.

> de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 se pasó a nombrar a la antigua Censura de Libros—, un general del ejército, había sido anteriormente jefe del Servicio de Información Militar[46].

3. LA CENSURA TEATRAL

Durante los últimos años del mandato de Arias Salgado, la Dirección General de Cinematografía y Teatro estuvo a cargo de José Muñoz Fontán, quien permaneció durante cinco años (abril de 1956-mayo de 1961)[47], y Jesús Suevos Fernández (mayo de 1961-julio de 1962). Al llegar Fraga al Ministerio, situó al frente de esta Dirección General a José María García Escudero[48], quien, como se dijo, ya ocupó este cargo durante unos meses en 1951. En esta segunda ocasión, permaneció durante cinco años y medio (1962-1967), en los cuales emprendió una serie de reformas que hicieron que la censura, tal como señala Oliva, apareciera "barnizada por la entrada en el gobierno de ciertos aires renovadores"[49].

El nuevo Director General introdujo cambios en su equipo de colaboradores —incluidos los miembros de las Juntas de Cine y Teatro—, creó la comisaría de los Teatros Oficiales e intentó poner en marcha una ley de protección al teatro. En cuanto a la censura, él mismo explica en sus Memorias que "No se trataba de suprimir la censura, medida absolutamente impensable, sino de adecuarla a la moral media de una sociedad que en los años sesenta iba muy delante de lo que en las esferas oficiales se pensaba"[50]. Como muestra de la bondad de la política cultural del régimen, enumeraba a una serie de dramaturgos de prestigio estrenados en España en estos años:

> ¿Tendré necesidad de aclarar que, así como no hubo ningún "páramo cultural" en la España de los cuarenta y los cincuenta, mucho menos hubo ningún páramo teatral en la España de

---

[46] Sartorius y Alfaya, 1999, pág. 285.

[47] Al parecer, el motivo de su cese fue el hecho de haber recogido el premio obtenido por *Viridiana* en Cannes. (J. M. García Escudero, 1995, pág. 260).

[48] En el *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* se recoge un curriculum del Director General en el que se reflejan sus facetas de militar, letrado, periodista, ensayista y político: "Coronel auditor del Aire, Letrado de las Cortes Españolas, Notario, Periodista. Cursó sus estudios de periodismo en la Escuela de *El Debate*. Ha sido miembro del Consejo de la revista *Criterio* y del Consejo de redacción de la Editorial Católica, en cuyo diario *Ya* ha colaborado asiduamente en la publicación de editoriales y con la sección cultural titulada 'Tiempo'. En 1948 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo 'Francisco Franco'. Ha publicado numerosos libros sobre temas políticos, culturales, cinematográficos y religiosos, siendo estos últimos los titulados *Catolicismo de fronteras adentro*, *Los sacerdotes obreros y el catolicismo francés* y *La frontera está delante de la casa*. En el aspecto cinematográfico, *La historia del cine español en cien palabras y otros escritos*, *El cine y los hijos*, *Cine social* y *Cine español*. Fue ya Director General de Cinematografía y Teatro en 1951, ha sido Presidente de la Federación Nacional de cineclubs, Premio en dos ocasiones del Círculo de Escritores cinematográficos y Jurado en diversos Festivales internacionales".

[49] Oliva, 1989, pág. 217.

[50] García Escudero, 1995, pág. 262.

> los sesenta? […] Más exacto es decir que fue la época en que la que "aquí" se representaba, especialmente en los teatros oficiales, a Unamuno y a Valle-Inclán como he dicho, pero también a Lorca; seguía estrenando Buero; Casona, de vuelta a España, conocía el éxito más lisonjero; se revelaba Gala y se podía ver (adopto el orden alfabético) a Achard, Albee, Anouilh, Arthaud, Baty, Beckett, Betti, Brecht, Camus, Claudel, Cocteau, Coward, Dürrenmatt, Fabbri, Faulkner, Frisch, Giraudoux, Ionesco, Marceau, Miller, O'Neill, Pinter, Pirandello, Priestley, Rice, Roussin, Sartre, Peter Weiss, Thornton Wilder y Tennesse Williams [51].

En su afán por dignificar la imagen de la gestión cultural del régimen, J. M. García Escudero le ofreció a Buero Vallejo formar parte del Consejo Superior de Teatro, cargo que éste rechazó [52]. También invitó a colaborar a Laín Entralgo, el cual, según explica el Director General, "incluso llegó a negarse a participar en la discusión del proyecto de ley del teatro" [53]. El intento por parte del franquismo de utilizar el arte de la oposición para mejorar su propia imagen se refleja en las palabras de García Escudero acerca de *La caza*, de Carlos Saura: "fue presentada por los comunistas como una película antifranquista; pero esa película la había autorizado, la había ayudado y la había puesto en Berlín la Administración franquista" [54].

García Escudero quiso dar un aire "aperturista" al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo situando al frente del mismo a Víctor Aúz, antiguo Jefe Nacional de Actividades Culturales del SEU, director de escena, guionista cinematográfico, crítico teatral y, durante esta etapa, miembro de la Junta de Censura teatral; al que también nombró comisario de los Teatros Nacionales, cargo que se crea entonces [55]. Según García Escudero, uno de los motivos para situar a Aúz en este cargo fue su edad; de hecho, otro de los rasgos característicos de esta etapa sería el apoyo ministerial a los jóvenes creadores, enlazando así con el falangismo de los primeros años.

Además de la censura, el Ministerio intervenía en la actividad teatral mediante los Teatros Nacionales, la participación en los Festivales de España y la concesión de subvenciones a las compañías madrileñas para que realizaran giras. En cuanto a los teatros oficiales, se intenta mantener una programación de cierta calidad y prestigio, aunque prosigue el intervencionismo político, tal como comentaba José Luis Alonso, director del Teatro María Guerrero en este período:

> Las programaciones fueron siempre coherentes, dignas y en el límite de lo que la censura podía permitir. Nunca se me impuso desde arriba ninguna obra, a excepción de *El zapato de raso*. Pero de esa "imposición" hablaré más tarde. Lo que sí podía ocurrir —y ocurrió en más de una ocasión— fue echarnos abajo alguna comedia: *Rosas rojas para mí*, de O'Casey, porque su estreno coincidiría con las huelgas de los mineros de Asturias. O la

[51] Ibíd., pág. 295.

[52] Ibíd., pág. 255.

[53] Ibíd., pág. 116.

[54] Ibíd., págs. 268-269

[55] Ibíd., pág. 267.

> prohibición de los últimos ensayos de *El matrimonio de señor Missisipi*, de Dürrenmatt, porque su adaptador, Carlos Muñiz, había firmado un manifiesto contra el régimen o contra la censura, no recuerdo bien, pero da lo mismo. [...] Otro éxito fue: *El círculo de tiza*, de Brecht, con el escándalo de todos conocido[56].

En 1966, García Escudero preparó un proyecto de Ley de Protección al Teatro, para crear un sistema análogo al realizado para el cine en 1964. En una entrevista realizada por entonces, declaraba su intención de incrementar las ayudas al teatro, crear Centros Dramáticos en distintas ciudades españolas, constituir una Asociación de Espectadores, revisar el sistema de protección y ayuda a los teatros de cámara, y atender al funcionamiento del Centro Español del Instituto Internacional del Teatro. Su entrevistador, Gonzalo Pérez de Olaguer comentaba al respecto: "nunca se había abordado el espinoso tema del teatro en España con tal altas miras como ahora. La ambición de la nueva Ley escapa a cualquier previsión"[57].

García Escudero presentó el proyecto de ley en la primavera de 1967 ante el Consejo Superior de Teatro y este fue aprobado, aunque caería en el olvido unos meses después, cuando, en diciembre de ese año, fue cesado[58]. Tras su cese, desapareció la Dirección General de Cinematografía y Teatro para fusionarse durante un breve período con la de Información, a cargo de Carlos Robles Piquer[59]. Poco después, en enero de 1968, se crea la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos[60], a cargo de Enrique Thomas de Carranza, al tiempo que la Subdirección General de Teatro pasa a manos de Antolín de Santiago Juárez, a quien también se nombra director del Organismo Autónomo de Teatros Nacionales y Festivales de España.

Algunas de las reformas que se efectúan durante este período formaban parte del proceso de racionalización administrativa de las actividades de la censura, como la aprobación en febrero de 1964 del Reglamento de Régimen Interior que regulaba el funcionamiento de la Junta de Censura[61], la aplicación al teatro, con algunas particularidades, de las Normas de febrero de 1963 para censura cinematográfica, la constitución oficial de la Junta de Censura de Obras Teatrales, o la designación de los

---

[56] José Luis Alonso, *Teatro de cada día (Escritos sobre teatro)*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 1991, pág. 127. Citado por Jesús Rubio, 1995, págs. 13-14. En el citado artículo, Rubio cita fragmentos de expedientes de censura de las obras montadas por José Luis Alonso, con los cortes que se le impusieron.

[57] Pérez de Olaguer, 1966c, pág. 16.

[58] García Escudero, 1995, pág. 279.

[59] "Robles Piquer: '178.817.400 ptas. de ayuda al teatro, desde 1963'", *Yorick*, 27 (1968), págs. 55-57.

[60] Decreto 64/1968, de 18 de enero, por el que se reorganiza el Ministerio de Información y Turismo. (Recogido en: Martínez de Salinas, 1969, cap. 11.3.

[61] Orden de 6 de febrero de 1964 por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales (BOE, 25-II-1964, págs. 2505-2506).

integrantes de la misma[62]. En realidad, el funcionamiento de la Junta no varió en gran medida; únicamente se regularon modos de actuar que ya existían de hecho.

La reorganización de las Juntas de Censura de Cine y Teatro y la renovación de sus miembros tenía como objetivo, señala García Escudero, sustituir a los anteriores censores por "escritores y críticos de solvencia"[63]. Continúa como responsable máximo de la Junta José María Ortiz, que ocupaba el puesto de vocal nato como Jefe del Servicio (antes Sección) de Teatro, además de actuar como Secretario suplente. También permanece Bartolomé Mostaza, que actúa como Secretario. Entre quienes se incorporan en la etapa de García Escudero se encuentran el profesor de literatura, guionista y crítico de cine Florentino Soria (primero Secretario General y después Subdirector), y entre los vocales, el periodista y escritor Sebastián Bautista de la Torre, el también periodista, ensayista teatral, dramaturgo y grafólogo Arcadio Baquero Goyanes, el dramaturgo, periodista y crítico teatral Adolfo Prego de Oliver, el periodista Pedro Barceló Roselló, los escritores Florencio Martínez Ruiz y José Luis Vázquez Dodero; así como los censores eclesiásticos Jorge Blajot Pena, S.J. y José María Artola Barrenechea, O.P.

Como vocal propuesto por la Sociedad General de Autores figura el dramaturgo Carlos Muñiz, el cual, según comentaba, aceptó el cargo por consejo de Buero Vallejo, con el fin de salvar obras que, de otra forma, hubieran sido prohibidas[64]. Antes de que se cumplieran seis meses desde su nombramiento, fue cesado a raíz de haber firmado un escrito en defensa de los derechos de los mineros asturianos. Le sucedería en el cargo el también dramaturgo Claudio de la Torre, director del Teatro Nacional María Guerrero en la etapa anterior. Como vocales circunstanciales se incorporan los eclesiásticos Luis González Fierro (Delegado Nacional de Cine, Radio y Televisión) y el crítico de cine Carlos María Staehlin. También como vocales circunstanciales se incorporan el periodista y crítico de cine Marcelo Arroitia-Jáuregui Alonso y el antes citado Víctor Aúz.

Ya en 1966, se incorpora a la Junta el crítico y ensayista teatral Juan Emilio Aragonés, y al año siguiente entran por primera vez dos mujeres censoras: María Luz Morales y María Nieves Sunyer Roig, ambas relacionadas con el ámbito del teatro infantil. También en 1967 se reincorpora a la Junta el crítico teatral del diario *Alcázar*, Manuel Díez Crespo, así como el censor eclesiástico Jesús Cea Buján y el poeta Federico Muelas.

En cuanto a la Comisión Permanente de Teatros Oficiales del Consejo Superior del Teatro[65] (el cual quedaba definido como órgano consultivo en materias teatrales),

---

[62] Orden de 26 de febrero de 1963, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se designan los miembros integrantes de la Junta de Censura Teatral (BOE, 16-III-1963).

[63] García Escudero, 1995, pág. 256.

[64] O'Connor y Pasquariello, 1976, págs. 15-16.

[65] Expd. 5-64, caja: 85.831.

en 1964 estaba formada por nombres tan conocidos en el mundo del teatro como el crítico teatral Alfredo Marquerie, el dramaturgo José López Rubio, el director José Luis Alonso, el crítico teatral y novelista Francisco García Pavón, el crítico literario Federico Carlos Sainz de Robles y el actor y locutor Fernando Fernández de Córdoba; ya en 1966, se incorpora el crítico teatral y adaptador Enrique Llovet.

3.1. Las Normas de Censura de 1963

En febrero de 1963 se emiten las Normas de Censura Cinematográfica, que un año después se aplicarían al teatro[66]. En el *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* elaborado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro se explica que el propósito del equipo que las preparó fue elaborar "un verdadero Código Moral al servicio de la Sociedad". Para ello, se dice, "se estudiaron los códigos extranjeros de censura", y en su redacción participaron todos los miembros de la Junta de censura, una comisión especial del Consejo Superior de Cinematografía, en la que figuraba el Asesor religioso del Ministerio, y un representante de la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión[67]. Como veremos, la sola enumeración de las normas prohibitivas resulta abrumadora, y hace pensar que uno de sus objetivos era el disponer de un documento legal al que aferrarse cuando se tomaba la decisión de prohibir una obra.

Las Normas denominadas "generales", según señala el autor del citado *Informe*, contenían los principios sobre los que se fundamentaban todas las demás. En la primera de ellas se indica que cada obra habría de juzgarse de modo unitario, no atendiendo a escenas sueltas, y se dice que, en caso de que la obra en su conjunto se considerase "gravemente peligrosa", se prohibiría "antes que autorizarla con alteraciones o supresiones que la modifiquen en manera sustancial". En las normas siguientes, se pone énfasis en aspectos morales: se dice que el mal puede aparecer como elemento del conflicto dramático, "pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación"; por el contrario, la obra "debe conducir lógicamente a una reprobación del mal". En caso de reflejarse una conducta reprobable, "deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada", aunque no se prohíbe su presentación. Finalmente, la última de las normas era suficientemente ambigua como para justificar cualquier decisión: "No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas

---

[66] *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, 25-II-1964).

[67] *Informe Sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* (Documento inédito elaborado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Aunque aparece sin firmar y sin fecha, todo parece indicar que fue redactado en 1964 por José María García Escudero. Se encuentra archivado en la Biblioteca del Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Cultura). Citas en pág. 17.

auténticos, aunque no los dé plena solución, con tal que no prejuzgue una conclusión inaceptable según estas Normas"[68].

Las llamadas Normas de Aplicación concretaban los temas y situaciones que debían prohibirse. Así, la primera de ellas prohibía la justificación del suicidio (Norma 8ª, artículo 1º); del homicidio por piedad (8ª, 2º); de la venganza y del duelo, excepto cuando se tratase de representar costumbres sociales de épocas o lugares determinados (8ª, 3º); del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atentase a la institución matrimonial y a la familia (8ª, 4º); del aborto y de los métodos anticonceptivos (8ª, 5º).

La Norma 9 insistía en la sexualidad al prohibir la presentación 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 (9ª, 1º); también por esta norma se prohibía la presentación de la toxicomanía y del alcoholismo realizada "de manera notoriamente inductiva" (9ª, 2º), y la presentación del delito de forma que, por su carácter excesivamente detallado, pudiera difundir medios y procedimientos delictivos (9ª, 3º). A continuación, se volvía a insistir en el tema de la sexualidad al prohibir las imágenes y escenas que pudieran provocar "bajas pasiones" en el espectador normal y las alusiones que resultaran más sugerentes que la presentación del hecho mismo (10ª), así como las imágenes y escenas que ofendieran "la intimidad del amor conyugal" (11ª). También la violencia quedaba vetada, al prohibirse las imágenes y escenas de brutalidad, crueldad y terror, presentadas de manera "morbosa o injustificada" y, en general, las que ofendieran "la dignidad de la persona humana" (12ª); además, el veto se extendía a las expresiones coloquiales y las escenas de carácter íntimo que atentaran contra "las más elementales normas del buen gusto" (13ª).

Las normas siguientes (14ª-19ª) se refieren sobre todo al tratamiento de las cuestiones religiosas y políticas. En ellas se prohibía la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas (14ª, 1º); 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 representan (14ª, 2º); el falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos (14ª, 3º); las películas (u obras) que propugnen "el odio entre los pueblos, razas o clases sociales" (15ª); las películas (u obras) cuya tesis niegue el deber de defender a la Patria y el derecho a exigirlo (16ª); todo cuanto atentara a la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto (17ª, 1º), a los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país (17ª, 2º), y a la persona del Jefe del Estado (17ª, 3º). Además, serían prohibidas las películas (u obras) en las cuales la acumulación de escenas en principio

[68] Ibíd., págs. 18-19.

autorizables creara, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso (18ª).

Finalmente, se indica que estas normas serían empleadas con mayor amplitud cuando se tratara de públicos minoritarios (19ª), si bien se aclara que las películas (u obras) blasfemas, pornográficas y subversivas se prohibirían para cualquier público. A las Normas se añaden algunas puntualizaciones, como es la de aplicarlas "con la debida amplitud" en las obras clásicas del pasado, "teniendo en cuenta el carácter especial que les dan el distanciamiento histórico y el ánimo preceptivo del espectador, además de sus propias características de lenguaje y situaciones"; también se introduce la posibilidad de supeditar el dictamen al "visado" previo de la puesta en escena, que sería condición indispensable en las obras pertenecientes al "llamado género frívolo, en sus manifestaciones de revistas y variedades". Las nuevas normas también introducían modificaciones en la calificación de edad: si con anterioridad sólo se diferenciaba entre espectadores mayores y menores de 16 años, a partir de 1963, las calificaciones de edad son tres: autorizado para todos los públicos, para mayores de 14 años y para mayores de 18 años.

En muchos casos, las Normas recogían criterios seguidos por los censores desde los comienzos de su actividad. Su regulación no sólo no evitó las contradicciones en los dictámenes de los censores, sino que las hizo más evidentes, ya que no es extraño encontrar obras prohibidas por diferentes miembros de la Junta en virtud a normas distintas y autorizadas a su vez por vocales que consideraron que no incurrían en ninguna. Si hasta 1963 la censura teatral había carecido de normas, las que se dictaron entonces fueron calificadas de vagas y ambiguas. Así, Buero Vallejo criticó "la vaguedad de sus normas, que permite aprobar, pero también prohibir, casi cualquier cosa y las desigualdades de criterio que ello ha comportado en la práctica"[69]; e igualmente, Lauro Olmo señaló que el "código del censor" se caracteriza por tener "la imprecisión como norma de las normas", por lo que "aquí sabemos qué es lo que no puede hacer un español. Lo que nadie parece saber es lo que puede hacer"[70].

En este sentido, García Ruiz señala que "el Régimen rehuyó la concreción de un espacio normativo que le comprometiera y prefirió resolver cada caso en concreto", lo que le permitió conservar "el poder de controlar y dosificar el rigor, según las necesidades de cada momento"[71]. Por otra parte, esta indefinición de las normas está estrechamente relacionada con la ausencia de un sistema ideológico franquista: las diferencias ideológicas que existían en el propio seno del franquismo, y la Junta de Censura no había de ser una excepción, dieron lugar a diferentes interpretaciones de las normas. No obstante, ante estas divergencias, van a prevalecer, en la mayoría de las ocasiones, los criterios más intransigentes, al igual que en etapas anteriores.

---

[69] Citado por Fernández Insuela, 1986, pág. 209.

[70] L. Olmo, 1965, pág. 56.

[71] García Ruiz, 1996, pág. 9.

3.2. Los límites de la "apertura" teatral

El carácter "aperturista" que se quiso imprimir a la censura de cine y teatro en estos años provocó el rechazo de la jerarquía eclesiástica. De hecho, el *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* antes citado se redactó con la finalidad de dar respuesta a las acusaciones de los obispos. En realidad, buena parte de los argumentos expuestos en este documento interno contradicen dicho discurso "aperturista" y muestran el difícil equilibrio que la censura hubo de mantener a partir de entonces. Según se indica en el citado *Informe,* poco después de introducirse los citados cambios, se publicaron tres documentos episcopales en los que se reprobaba severamente la nueva orientación de la censura cinematográfica y teatral.

En dichos documentos se acusaba a los políticos "aperturistas" de "ofrecer al espectador aquellas producciones que por su contenido y expresión invaden el campo de la moral católica, para profanarle con escándalo, y herir las conciencias", y de haber dado entrada "a lo soez, a la ridiculización de nuestras más vivas creencias, a la corriente de porquería desbordada"[72]. Se les reprochaba igualmente de mantener un "criterio demasiado abierto y conformista" que "parece ir como a remolque de la moral dictada por las conveniencias, y se distingue por una cobardía notable", y cuya consecuencia es "que se están envenenando paulatina pero eficazmente las conciencias de los espectadores de cine, especialmente las de la juventud"[73].

Para desmentir estas acusaciones, en el citado *Informe*[74] se aporta un resumen de la labor del nuevo equipo en sus dos primeros años de ejercicio, en el cual se refleja que cerca del nueve por ciento de las obras presentadas habían sido prohibidas, y que casi el cuarenta por ciento de las autorizadas, lo habían sido con cortes[75]. Para apoyar su argumentación, el autor señala también que, de las obras estrenadas en Madrid en 1961 (año anterior a la entrada del nuevo equipo), quince de ellas habían sido prohibidas por la censura de la Iglesia; mientras que en 1963 sólo siete habían recibido esa calificación[76]. A partir de estos datos, el autor concluye:

---

[72] Ob. cit., págs. 1-2.

[73] En el *Informe* se recogen estas acusaciones, aunque no se citan las fuentes. (Ob. cit., pág. 53).

[74] Ob. cit., págs. 46-47.

[75] Así, de un total de 614 obras dictaminadas entre junio de 1962 y junio de 1964, 51 habían sido prohibidas. De las 559 restantes, 181 habían sido autorizadas para mayores de 18 años, con cortes; 205, para la misma edad, sin cortes; 38 para representaciones de cámara, 14 de ellas con cortes y las restantes 24 sin cortes; 34 para mayores de 16 años, de las cuales 31 eran sin cortes; 41 para mayores de 14 años, siendo 38 de ellas sin cortes; y 60 para todos los públicos, de las que 54 eran sin cortes.

[76] Ob. cit., págs. 47-48. Según señala el autor del Informe, estos datos están extraídos de la publicación de la Confederación de Padres de Familia "Filmor", recomendada por la Iglesia como "fuente segura".

> La censura actual, por consiguiente, no ha sido sólo "apertura". Ha prohibido; y cuando está justificado, ha prohibido más y creemos que mejor, no por otra razón, quizá, sino la de disponer de unas normas que antes faltaban[77].

Además, hacía constar que la censura se había endurecido en la revista, con el fin de evitar el "achabacanamiento" a que había llegado este género: "en lo que se refiere al género frívolo o de revista, la censura ha sido, no más amplia, sino más severa"[78]. Por otra parte, advertía que el nuevo equipo había elevado la edad para adultos de 16 a 18 años, "dando así satisfacción a una aspiración que en los medios católicos se venía manifestando en vano desde hacía varios años"[79]. Contra la acusación de inmoralidad, establecía una distinción entre obras "fuertes" e "inmorales", basándose en los mensajes de Pío XII:

> […] una película puede ser "fuerte" y, sin embargo, ser muy moral, si, de acuerdo con las enseñanzas de S.S. Pío XII en sus dos mensajes sobre el film ideal, el mal se presenta como algo detestable, de modo que no sea nunca justificable o apetecible, no suscite simpatía ni despierte deseo de imitación (Norma 2ª). En cambio, una película aparentemente "rosa" puede ser muy peligrosa por su fondo.

A continuación, contradiciendo una vez más el discurso "aperturista", se explica: "Los Órganos actuales de censura (sin descuidar los peligros formales) han cuidado especialmente los aspectos de fondo, y en este sentido se puede asegurar sin titubeos que han extremado el rigor con relación a cualquier otro período". Así, admitía que se habían autorizado "obras crudas, ásperas y desagradables", que podían "escandalizar indebidamente a ciertos espíritus", pero la censura no podía actuar "pensando solamente en una clase de espectadores", y explicaba las consecuencias negativas que podía traer consigo una actuación excesivamente severa:

> Alimentar a los menores con los platos fuertes de los mayores sería indigestarles, pero reducir a los grandes al régimen de los párvulos sería condenarlos a una perniciosa anemia espiritual. A algunos habrán dañado ciertas escenas, pero ¿a cuántos no ha alejado de la fe la falta de ciertas escenas? Por otra parte, muchos escándalos sinceros ¿se habrían producido si tantas energías gastadas en censurar a la censura se hubiesen aplicado a formar a los espectadores, y en vez de cultivar su sentido negativo de las cosas se les hubiese enseñado a descubrir lo positivo, con lo que de paso se habrían limpiado muchas miradas turbias? En todo caso, la censura debe limitarse a prohibir lo gravemente peligroso y no puede entrar en otros aspectos, aunque tampoco sea inoportuno recordar, para terminar, que, respecto de ciertas obras crudas pero no inmorales, cuya prohibición las habría aureolado de una peligrosa leyenda, ha bastado su autorización para disipar el mito creado en torno a ellas y para provocar una rápida reacción en nombre del buen gusto, reacción tanto más valiosa cuanto más espontánea[80].

---

[77] Ob. cit., págs. 48-49.

[78] Ob. cit., pág. 47.

[79] Ob. cit., págs. 3-4.

[80] Ob. cit., págs. 7-9.

En cualquier caso, admitía que la censura era un terreno en el que cabía una gran subjetividad: "Se trata de materia donde el juicio individual y subjetivo tiene tanto papel que las discrepancias de opinión son de hecho inevitables"[81]. El autor del *Informe* señalaba además la necesidad de la autocensura individual:

> No se haga, pues, responsable al Estado de lo que es pura y estricta responsabilidad de los individuos. El ejercicio de la censura, como el ejercicio del poder en general, se debe sujetar a un respeto máximo de la libertad ajena, a la que se puede oprimir por razón de bien común, pero sólo hasta donde el bien común lo exija y aspirando siempre a que la coacción sea sustituida progresivamente por la ley interior de la conciencia individual[82].

En definitiva, y contra lo que se quería aparentar en otros ámbitos, aquí se afirma que la censura española era lo suficientemente severa como para no admitir comparación con lo que podía verse por entonces "por las salas del mundo":

> Digamos, para terminar estas observaciones previas, que, sin perjuicio de lo dicho sobre las diferencias entre la censura de la Iglesia y el "mínimo" que debe asegurar la censura del Estado, la censura oficial española ha puesto el "mínimo" muy alto; lo suficientemente alto para que carezcan de fundamento equiparaciones como la que el tantas veces citado documento episcopal establece entre la situación del espectáculo cinematográfico en otros países y la situación en España. Nadie, medianamente informado de lo que verse por las salas del mundo, puede establecer seriamente tal comparación[83].

Las reformas no sólo fueron criticadas por los sectores más conservadores; también hubo críticas por parte de quienes deseaban una mayor liberalización. Así, a las acusaciones antes referidas, el autor del *Informe*, argumentaba que "Ya es significativo (como ha ocurrido también en cine) que no hayan sido menores las protestas de otro tipo, que acusan a la censura de rigor excesivo". Entras quienes lamentaban la tibieza de las reformas se encontraba el presidente la Sociedad General de Autores, Joaquín Calvo Sotelo, quien escribió protestando contra la prohibición de varias obras[84]. En su escrito, Calvo Sotelo afirmaba:

> La minuciosidad y particularismo con que se analizan cada una de las frases y palabras de las obras presentadas, lo cual les da a éstas las más sorprendentes interpretaciones, permite afirmar que ninguna de las autorizadas hasta hoy para su representación ha dejado de ser mutilada y sufrir cortes de mayor o menor importancia. […] La Sociedad de Autores de

---

[81] Ob. cit., pág. 5.

[82] Ob. cit., pág. 12.

[83] Ob. cit., pág. 13.

[84] Las obras en cuestión eran: *Muchachas de uniforme*, de Christa Winsole; *El vestido malva de Valentina*, de François Sagan; *Todos en París conocen*, de Luis Novas Terra; *Victor ou les enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac; *Dos que son tres*, de Louis Verneuil; *La mamma*, de André Roussin; *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán; *Un castillo en Suecia*, de François Sagan; *Tres siglos de amor*, de Horacio Ruiz de la Fuente; *Los jugadores*, de Manuel Sánchez Morón; *El hijo de bronce*, de Horacio Ruiz de la Fuente; *Libre*, de Alfonso Paso, y *A solas con Dios*, de Horacio Ruiz de la Fuente. Así mismo, estaban pendientes de resolución en ese momento *El sucesor*, de Reinard Raffalt; *Los jugadores*, de Manuel Sánchez Morón, y *La hija del capitán*, de Valle-Inclán. (Ob. cit., pág. 42).

> España prestará siempre su más entusiasta apoyo para la eliminación de aquellas de torpe o grosera expresión, pero se duele profundamente de que la forma en que se aplica la censura en España irrogue profundos daños al patrimonio creador de los autores[85].

En fin, el difícil equilibrio que hubo de mantener la censura y sus argumentos a veces escolásticos quedan plasmados a la perfección en el siguiente escrito del censor religioso Carlos María Staehlin, publicado en la revista *Razón y Fe*:

> El nuevo paso de la censura no ha sido desviarse a la derecha o a la izquierda, ha sido un paso adelante, un paso al frente. Ni se ha querido abrir ni se ha querido cerrar. Lo único que se ha pretendido y realizado ha sido adecuar de una manera más inteligente la moralidad de la película al espectador normal de distintas edades, con el sano deseo de servir mejor al bien común[86].

3.3. Las consecuencias de la "apertura" en el teatro español

Durante este período se recupera a algunos autores de prestigio internacional hasta entonces vetados en la escena española. En 1965 se estrena por primera vez en España un texto de Bertolt Brecht, *La ópera de tres peniques*, y al año siguiente se estrenaría *Madre Coraje*, en versión de Antonio Buero Vallejo. Otro montaje emblemático de estos años sería el *Marat-Sade*, de Peter Weiss[87], en versión de Alfonso Sastre. También en este período subieron a los escenarios varias obras de Jean-Paul Sartre, como *A puerta cerrada* y *Las manos sucias*[88], adaptadas por Alfonso Sastre, el cual, sin embargo, encuentra serias dificultades para estrenar sus obras originales. El propio Sastre habla de una "liberalización de fachada", ya que, en su opinión, esta apertura hacia el teatro extranjero coincide con una mayor restricción para el teatro escrito en nuestro país:

> [...] hoy se da una mayor rigidez en la censura para los autores españoles y una apertura para el teatro extranjero y para la crítica periodística: los autores españoles somos menos libres aún que antes. No es sólo que la censura previa obligatoria continúe, sino que se ha endurecido para nosotros mientras se ha ablandado ("liberalización de fachada") para las importaciones culturales: algo de Brecht, algo de Sartre, Weiss... [...]. Por lo demás, las posiciones trabajosamente ocupadas en el teatro eran tan insignificantes que nuestra desaparición no ha producido ni la más ligera sensación de vacío[89].

---

[85] Ob. cit., pág. 42.

[86] Citado en Ob. cit., pág. 49.

[87] Cuando la obra de Weiss se estaba representando en Barcelona, sobrevino uno de los estados de excepción y se suspendieron las representaciones, pero por voluntad del propio autor, no por imposición del Ministerio.

[88] Un amplio repertorio de textos extranjeros estrenados durante el lustro 1961-1965 es el que ofrece G. Torres Nebrera en: Torres Nebrera y García Ruiz, 2002, págs. 16-26.

[89] Sastre, 1971, pág. 129.

También Buero Vallejo insistiría en este aspecto; al contestar a la pregunta de si la "apertura" había supuesto, en su opinión, una mayor tolerancia por parte de la censura, decía lo siguiente:

> Sin duda, pero no regulada por criterios coherentes. De modo que había aprobaciones realmente sorprendentes por su amplitud —por ejemplo, de obras anteriormente prohibidas— como de prohibiciones incomprensibles de obras de escaso peligro al parecer. Ahora bien, desde antes incluso de esa "apertura" a que se refiere se pueden advertir tolerancias censoras crecientes, porque el régimen necesitaba mejorar ante el extranjero su fisonomía [90].

En efecto, a partir de este período comienzan a autorizarse ciertos textos de Sartre, Brecht, o Weiss, en algunos casos adaptados por los dramaturgos españoles aquí estudiados, mientras se retienen o prohíben algunos de los textos originales de estos dramaturgos. Uno de los principales argumentos para autorizar estas obras fue la lejanía de su contexto. Por citar un ejemplo, de *Muertos sin sepultura*, de Sartre, se dijo que su mayor problema estribaba "en la oportunidad del tema y en el riesgo de su tratamiento escénico, con castigos y torturas a la vista del espectador"; sin embargo, quienes la autorizaban, argumentaban que la acción no transcurría en España: "la localización de los hechos en la Francia ocupada no deja lugar a dudas ni admite paralelismos con nuestra situación" (J. E. Aragonés).

También operó a favor de su autorización el prestigio de estos autores y la resonancia que podía alcanzar el hecho de que se prohibiera la representación de obras clásicas del teatro contemporáneo: así, Florentino Soria se refirió a *Madre Coraje,* de Brecht, como una "obra capital" cuya autorización resultaba "conveniente", pues quitaría "motivos a una propaganda adversa". En algunos casos, los censores elogian abiertamente estos textos y llaman la atención sobre el prestigio de sus autores; así, al informar sobre *A puerta cerrada*, de Sartre, P. Barceló escribió: "Su calidad dramática y el valor metafísico de la obra, aparte de la importancia del autor, creo que permiten perfectamente la aprobación". El prestigio del autor también animó a María Luz Morales a defender que este teatro debía representarse en España: "Yo creo que debe autorizarse, pues si es cierto que el teatro de Sartre nos llega tarde, en mi modesta opinión no debe escamoteársele a nuestro público". Igualmente, al enjuiciar *Las moscas*, Elorriaga la describió como "Obra de indudable importancia y categoría, de tema obviamente difícil pero de indudable fuerza", y Soria escribió que, aunque la obra contradecía "al dogma católico", todo quedaba expuesto "a una escala intelectual y con la altura literaria propia del autor". E igualmente, acerca de *Madre Coraje*, S. B. de la Torre escribiría que "tampoco tengo reproches graves para la posición antibélica y antimilitarista de la obra, salvadas con la indudable categoría del autor".

Otro argumento para autorizarlas fue el de su condición de obras minoritarias para públicos formados: así, para autorizar *Madre Coraje*, se argumentó que "el pueblo no comprende la tesis de la obra", y "los que la comprenden ya la conocen en gran parte

[90] Carta personal del autor en respuesta a un cuestionario, fechada en diciembre de 1995.

sin necesidad de esperar al estreno teatral" (L. González Fierro); de *A puerta cerrada*, se dijo que, desde el punto de vista "moral", no sería "gravemente perjudicial para públicos formados como serían aquellos que, sin duda, asistirán a la representación de una obra de este género" (M. A. Zabala), y de *Muertos sin sepultura*, se dijo que trataba de conceptos ya conocidos "para el espectador cultivado" (F. Soria).

En realidad, hay censores que, al margen de lo que la autorización de estas obras supusiera de campaña de imagen para el régimen, no encuentran motivos para prohibirlas. Las opiniones en algunos casos fueron dispares; así, en la lectura de *Madre Coraje*, hubo quien la consideró "antimilitar", "en buena parte antirreligiosa", "rotundamente marxista" y "absolutamente pesimista" (Marcelo Arroitia-Jáuregui), y en el extremo contrario, podemos leer en otro de los informes esta sorprendente afirmación: "*Madre Coraje* es infinitamente más aceptable desde el punto de vista moral que otras comedias de autores conservadores" (Adolfo Prego). E igualmente, acerca de *La p… respetuosa*, Federico Muelas escribiría: "Me parece, sencillamente, una creación genial que debe darse tal como ha sido escrita y que encierra una poderosa lección que me atrevo a calificar de teológica". En el caso de *Muertos sin sepultura*, el jefe del Servicio de Teatro, José María Ortiz, consideraba que los valores que allí se proponían no tenían por qué ser exclusivos de la izquierda:

> No veo clara su prohibición; de este acuerdo podrían extraerse muy negativas consideraciones conociendo lo que la obra es, y el tremendo alegato que encierra, tan ligado a básicos y humanitarios principios de los que, por una serie de circunstancias, cuyos análisis no son del caso, parece que sólo pueden hacerse portavoces aquellos sectores de significado político marxista.

Pero también en estos años hay censores que se oponen a la autorización de muchas de estas obras (así, por ejemplo, las de Jean-Paul Sartre se encontraron con la firme oposición de uno de los censores religiosos, que recordaba que la producción de este autor había sido incluida en el *Índice de Libros Prohibidos*), o las autorizan a pesar de que las encuentran reprobables (así, de *La p… respetuosa*, se dijo que era un texto "demagógico y crudo de situaciones", y en *Las moscas*, varios censores encontraron reparos de tipo religioso por tratarse de una obra de "tesis atea"). En algún caso se teme la reacción negativa del público más conservador: "desde un punto de vista de política de opinión pública su aprobación no dejará de tener informaciones críticas negativas", señalaría el religioso Artola acerca de *A puerta cerrada*. E incluso se autorizan algunas obras y se prohíben otras, en un intento de dosificar las representaciones de ciertos autores: así, al dictaminar sobre *La p… respetuosa*, Artola señaló que "la pieza en cuanto tal" podía autorizarse, pero no le parecía "oportuno" que se realizara "una reiterativa aparición de piezas de Sartre". Esta disparidad de criterios es habitual en todos los períodos; lo que cambia según las circunstancias políticas es la decisión final de autorizar o prohibir, cuando hay argumentos que apoyarían ambas decisiones.

El régimen se valía de estas representaciones para despojarse de su imagen totalitaria. Refiriéndose a las circunstancias de su montaje de *Marat-Sade* (1968), de

Peter Weiss, en versión de Alfonso Sastre, Adolfo Marsillach comentaba que, mientras se estaba representando esta función en Barcelona en enero de 1969, el propio Weiss vetó su representación como protesta por el estado de excepción que por entonces sufría el país, ante lo cual el propio ministro de Información le solicitó que se siguiera representando, para dar una imagen de normalidad:

> [...] aunque consideraba la decisión de Weiss equivocada —políticamente parecía el momento más adecuado para continuar escuchando el texto de la obra—, creí que tenía el deber de aceptar la voluntad del autor. Alfonso Sastre y yo intentamos ponernos en contacto con Peter Weiss, pero no estaba en Estocolmo y no lo conseguimos. Para acabar de complicarlo todo, me telefoneó desde Madrid Carlos Robles Piquer pidiéndome en nombre de Fraga que continuase representando *Marat-Sade*. (La confusión era total: Weiss quería protestar, el Gobierno pretendía dar una imagen de normalidad y yo opinaba que convenía seguir con el espectáculo precisamente para que el público meditase sobre lo que estaba sucediendo en el país). Robles Piquer llegó a decirme:
>
> —Si suspende usted *Marat-Sade* lo entenderemos como un gesto de enfrentamiento político.
>
> Lo pensé, lo medí y cerré los ojos: ni quise oponerme a los deseos —por muy erróneos que me parecieran— de Weiss, ni aceptar las "órdenes" de Robles Piquer. Reuní a los técnicos y actores del espectáculo en el escenario del Poliorama, les conté lo que estaba pasando y la decisión que había tomado. Aquella noche dimos la última representación de *Marat-Sade*[91].

La representación de esta obra acabó convirtiéndose en un verdadero acontecimiento colectivo que explica el temor de los censores a la reacción del público en ciertos espectáculos:

> Advertí enseguida que aquella función iba a transformarse en un acto de oposición al régimen. Y así fue. Los aplausos y vítores fueron continuos. (Incluso extemporáneos, como cuando algunos espectadores empezaron a corear con los intérpretes "¡La propiedad es un robo!" sin que viniese muy a cuento). El espectáculo terminaba en un delirio general. [...] Aprovechando la histeria colectiva de la última escena con todos los intérpretes repitiendo obsesivamente "Charenton, Charenton, / Napoleón, Napoleón / la Nación, la Nación / Revolución, Revolución / Copulación, Copulación", yo dejaba caer sobre el patio de butacas y desde los pisos altos del Teatro Español unas octavillas de papel cebolla incitando a la Revolución... francesa, naturalmente. Alguien —un grupo, supongo— que había visto la representación del día anterior utilizó este efecto teatral para mezclar con nuestros papeles otros de extrema izquierda atacando a la dictadura del general Franco. A partir de este momento ya nada pudo contenerse y la marea política estuvo a punto de llevársenos a todos por delante. (Por desgracia, como consecuencia de mis ajetreados cambios domiciliarios, he perdido una foto en la que se veía a Carlos Robles Piquer —director general de teatro en aquella época y cuñado, entonces como ahora, de Manuel Fraga aplaudiendo puesto en pie y rodeado de espectadores con el puño en alto).

[91] Marsillach, 2002, pág. 312.

> [...] Las consecuencias de tan sobresaltada función no se hicieron esperar. La tercera representación en Madrid fue tomada físicamente por funcionarios de las Fuerzas de Seguridad [...] y la taquilla fue cerrada[92].

En los informes de estos años encontramos varias muestras del temor de los censores hacia la repercusión pública de estos estrenos, aunque será sobre todo a partir del período siguiente cuando encontremos un importante número de comentarios que muestran el temor a que la representación de ciertas obras pudiera convertir estos actos en "mítines".

Los historiadores más críticos hacia el régimen franquista han insistido en esta falsa apariencia de la apertura, más vinculada a una campaña de imagen del régimen que a libertades reales. Román Gubern, refiriéndose a la censura de cine, señala que fue "tan vasta, tentacular y proteiforme durante la era de García Escudero como lo había sido antes"[93]. Según el propio Director General, Doménec Font le presentaba como "el ejecutor que materializó la fórmula lampedusiana de cambiarlo todo para que nada cambie"[94]. En sus memorias, lógicamente, J. M. García Escudero nos ofrece una visión distinta, según la cual esta "apertura" fue real y fruto de su labor personal y la de sus colaboradores en la Dirección General de Cinematografía y Teatro[95]. García Escudero realizaba una defensa de la postura *posibilista* y equiparaba, de forma algo forzada, la postura de Buero Vallejo como creador a la suya como político. Así, señalaba la necesidad de "prescindir de ideales absolutos para contentarse con objetivos limitados y concretos, y sacrificar las actitudes espectaculares a las menos brillantes, pero eficaces"[96].

---

[92] Ibíd., págs. 308-309.

[93] *Un cine para el cadalso*, 1975. Cita de García Escudero, 1995, pág. 309.

[94] Ibíd., pág. 309. García Escudero cita también al autor del libro *España, hoy* (Ruedo Ibérico, 1963), quien advertía contra él lo siguiente: "Les recordaba mi historia, 'una de las más curiosas dentro del régimen', como 'puente entre los críticos del sistema y sus servidores más fanáticos'; campeón [yo] de la crítica superficial, de la crítica desde dentro', 'remedio a usar [yo] en casos de agudización de las crisis', 'calmante [yo] para cuando los dolores sean demasiado agudos' y de quien por eso (de mí) tenían que llegar 'las liberalizaciones más espectaculares, los juegos de manos más vistosos'. 'Algo así, indudablemente. Pero casi tan inapreciable, tan etéreo como una gota de perfume en una cuadra'". (J. M. García Escudero, 1995, pág. 255).

[95] Así, ante las críticas recibidas, García Escudero respondía: "En realidad, todo el cambio se reducía a una puerta que yo había podido franquear para hacer desde dentro señas a los de fuera y que aprovechasen la oportunidad, mientras yo interponía mi pie para evitar que nos la cerrasen. Nada, pues, que ver con la explicación, que ha hecho fortuna, de una sutil maniobra de la Administración franquista para presentar al exterior una engañosa imagen de libertad". (García Escudero, 1995, págs. 251-252).

[96] En sus memorias, argumenta: "Lo había entendido perfectamente, antes de que yo llegase a la Dirección General, Buero Vallejo. El cual, sin ceder en su dignidad literaria, ni en la ideológica, ni en la personal, había sabido oponer, al "imposibilismo" de Alfonso Sastre, el sano posibilismo que le permitió realizar una obra fecunda en vez de adormecerse en la impotencia del rechazo absoluto". (García Escudero, 1995, págs. 252-253). Entre quienes compartían esta visión de la gestión de García Escudero se encontraba el cineasta J. A. Bardem, quien afirmaba, según cita el propio Director General, que su paso por "la Dirección General de Cine, tanto en la primera etapa como en la segunda, está marcado por esa buena voluntad de hacer algo positivo en pro de nuestro cine, dentro, naturalmente, de la política cultural de franquismo, que por una parte él asumía en la específica parcela que él regía

Centrándonos en los autores aquí estudiados, los expedientes muestran que durante esta etapa se autorizan, en efecto, algunas obras prohibidas anteriormente, como *Aventura en lo gris*, de Buero Vallejo, o *Vagones de madera* y *El círculo de tiza de Cartagena*, de Rodríguez Méndez, pero también se prohíben otras como *El milagro* y *La condecoración*, de Lauro Olmo, y se retienen *La doble historia del Dr. Valmy* de Buero Vallejo, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* de Rodríguez Méndez, y *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal. 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[97], así como que escribiera personalmente al ministro Manuel Fraga solicitando que *Plaza Menor*, de Lauro Olmo, continuara prohibida.

También resulta significativa la actitud de los nuevos gestores frente al teatro del exilio republicano de 1939. En este período se presentan por primera vez textos de algunos de los autores más significativos, como Max Aub o Rafael Alberti, que serán vistos con gran desconfianza. En 1963 se presentan por vez primera a censura dos obras de Aub, que serán supervisadas por el propio Director General: su decisión sobre una de ellas, *Espejo de avaricia*, a pesar de haber sido escrita con anterioridad a la guerra civil y de carecer de implicaciones políticas, fue la de "dar largas". Ya tras su cese, en 1968, se presenta por primera vez a censura una obra de Alberti, *El adefesio*: aunque fue autorizada, el grupo que la presentó, "Gogo", fue objeto de un informe por parte de la Sección de Teatro antes de emitir dictamen.

Por otra parte, durante esta época persiste la utilización del teatro como medio de propaganda, iniciada en los primeros años. La importancia que el régimen de Franco concedía al teatro como instrumento político se refleja no sólo en su resistencia a la representación de ciertas obras, sino también en la utilización de otras. Parece demostrado que fue el ministro Fraga Iribarne quien impuso la programación en el Teatro Nacional María Guerrero de *El zapato de raso*, de Paul Claudel. Las palabras del ministro en el programa de mano de esta obra evocan el discurso imperialista utilizado durante la guerra y la inmediata posguerra: "Nunca el espíritu del Barroco católico y español ha sido mejor reflejado que en este drama grandioso". Según el ministro, en este drama "España aparece estremecida, entre sus intereses políticos y su vocación evangelizadora, entre su Imperio y su Cruz, entre Don Quijote y Sancho, como realmente lo estuvo en los momentos más grandes de su Historia". Igualmente, recordaba que Claudel fue "el autor del gran poema 'A los mártires de España'". Por si fuera poco, el programa iba acompañado de unas palabras de José María Pemán, el cual recordaba igualmente que el autor francés "Cantó a los 'Mártires del Alcázar' a

---

lealmente y por otra pretendía *cambiar* en la medida de lo posible". Y concluía: "Yo siempre he estado seguro de que en G. E. había una lúcida voluntad de cambio". (J. M. García Escudero, 1995, pág. 254).

[97] La carta firmada por García Escudero se encuentra en el expediente de la citada obra de Arrabal.

contrapelo con sus amigos con el mismo furor con que prodigó palabrotas e insultos, a Voltaire, Renán, a Víctor Hugo: casi como un integrista español".

Así mismo, Marsillach sugiere en sus memorias que es posible que el ministro Fraga participara directamente en la programación del ataque al Opus Dei que supuso el montaje del *Tartufo* dirigido por él:

> El éxito fue resonante y el público acudía a la Comedia como quien asiste a un mitin en un país en el que, obviamente, los mítines de la oposición no estaban permitidos. Una tarde se presentó el ex ministro Fraga. Como el espectáculo se iniciaba con los intérpretes recibiendo a los espectadores en el vestíbulo del teatro, se dirigió hacia mí y me comentó:
>
> —Vengo a ver este *Tartufo* que dicen que he organizado con ustedes.
>
> Entonces no lo sospeché, pero ahora —meditando sobre aquel acontecimiento— no estoy seguro de que entre Fraga y Llovet no existiera un pacto que yo ignoraba[98].

Para comprender los límites reales de la "apertura" en cuestión, nos parece importante resaltar el testimonio de otro de sus protagonistas, Víctor Aúz, testimonio de excepción por haber formado parte de la Junta de Censura (en la que destaca por ser uno de sus miembros con menos votos prohibitivos), al tiempo que participó muy activamente en la "apertura" teatral desde su labor como Comisario General de Teatros Nacionales[99]. Un año después de su dimisión[100], en diciembre de 1968, Aúz denunciaba el inmovilismo del teatro español en un contexto de "plena conmoción política, social, económica, religiosa", al tiempo que evaluaba las dificultades a las que se enfrentaba cualquier intento de renovación en la escena española, entre las que citaba a la propia censura:

> Por una parte, la falta de formación y escasez de público a todos los niveles; además, la ceguera y falta de amor al teatro de la mayoría de los críticos; la desasistencia moral y económica por parte de los organismos oficiales, de las entidades y empresas privadas, de la universidad, de la sociedad en bloque. Aunque esté en la mente de todos, se hace necesario citar en este balance a la censura, pero no sólo a la censura oficial, legalmente establecida, sino también a todas esas "censuras", más o menos poderosas, que se ejercen en España y que varían considerablemente con los años o de unas a otras ciudades. Para terminar —y otra vez, por si fuera poco— existen además otras dificultades de tipo gubernativo, como las condiciones que la Ley de Espectáculos exige a los locales para ser

---

[98] Marsillach, 2002, pág. 319.

[99] Entre sus logros se cuentan el haber dado cabida en el Teatro Beatriz, entonces sede oficial del Teatro de Cámara, a grupos universitarios o de teatro experimental sin oportunidad de acceder a otros locales, así como a grupos y montajes emblemáticos en el panorama de estos años, como *Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, por el Teatro Estudio de Madrid, o *Ronda de mort a Sinera*, sobre textos de Salvador Espriu, por la escuela de arte dramático Adrià Gual; además, durante su gestión se inauguraron las tertulias del Beatriz, en las que se debatía sobre temas teatrales de actualidad. (Vid. Vilches de Frutos, 1995).

[100] En octubre de 1967, antes de que se cumplieran dos años desde su nombramiento, Aúz dimitiría (aunque, según García Escudero, fue cesado) y, a las pocas semanas, se cesó al propio Director General. En mayo de 1968, el teatro Beatriz cerraría sus puertas. (Vid. Pérez de Olaguer, 1967).

> considerados aptos para representaciones teatrales, y de orden sindical, como la necesidad de un carnet profesional para los componentes de estos grupos [...][101].

En el mismo artículo, mostraba su decepción por la imposibilidad de llevar a cabo su proyecto bajo el control directo del Estado:

> Parece claro que esto, en su todo o parcialmente, está fuera del alcance de los teatros independientes tal como hasta ahora han funcionado y me temo que continuará siendo una meta inasequible mientras dure la actual situación. Pero me pregunto si estará al alcance de un Teatro Nacional, es decir, subvencionado y controlado muy de cerca por el Estado. Mi experiencia personal es absolutamente negativa. Se nos permitió intentarlo mientras todo parecía el juego de unos muchachos ardorosos llenos de buenas intenciones, pero se nos impidió continuar cuando para muchos el Beatriz se convirtió en el teatro más atractivo de Madrid. Al principio, todo fueron facilidades, pero cuando comenzaron a sonar las voces escandalizadas de siempre, las que nunca enronquecen por mucho que griten, comenzaron las limitaciones asfixiantes hasta el punto de hacernos abandonar la tarea, tal vez en su momento crítico[102].

A Aúz le siguió en el cargo Mario Antolín[103]. En su primera temporada, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo abandonó el Beatriz e hizo del Teatro Español su nueva sede, lo que suponía un precio superior al doble del anterior y tan sólo tres representaciones por cada espectáculo, además de desplazar los coloquios a la Escuela Superior de Arte Dramático. Aunque la necesidad de mantener un continuo equilibrio entre "aperturismo" e "inmovilismo" ya no abandonará al régimen hasta el final, podemos afirmar que este retroceso en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo está ligado a otro de carácter más general, marcado por el fin de la etapa "aperturista" del franquismo y el ascenso político de los llamados "inmovilistas", encabezados por Carrero Blanco.

4. EL TEATRO DE LA SOCIEDAD DEL DESARROLLO

En su estudio sobre el teatro español del primer lustro de los sesenta, Gregorio Torres Nebrera afirma que en estos años continúa "la vigencia de un teatro comercial átono, convencional, repetitivo de lo viejo y conocido, por seguro"[104], en el que cabrían destacar excepciones como ciertos estrenos de los autores realistas, el intento de recuperar a García Lorca y Valle-Inclán, o la introducción de importantes obras extranjeras, que en muchos casos llegan con años de retraso, cuya representación sirve al régimen como propaganda cultural. Así, a finales del período, el director del Teatro

---

[101] Aúz, 1968, págs. 9-10.

[102] Ibíd., pág. 11.

[103] Véase la entrevista con Mario Antolín que apareció en *Yorick* al poco tiempo de ser nombrado ("Mario Antolín, director del T. N. de Cámara y Ensayo", *Yorick*, 28 (nov. 1968), págs. 49-51).

[104] En: Torres Nebrera y García Ruiz, 2002, pág. 11.

Nacional María Guerrero, José Luis Alonso, podía afirmar: "Yo estoy en contra de la censura, de cualquier censura", aunque relativizaba su importancia: "Pero no hay que, como aquel ciego, echarle toda la culpa al empedrado. Con esta censura, en lo que al teatro se refiere, se han estrenado últimamente, por ejemplo, *El tragaluz*, obras de Brecht, el *Espectáculo Sartre, Marat-Sade*..."[105].

Buena parte de los estrenos de los autores más relevantes se producen en el ámbito de los teatros de cámara, con las limitaciones económicas y de difusión que esto supone. Así, en 1964 se habían representado en estos teatros obras de Beckett, Ionesco, Ghelderode, Strindberg, Buchner, Albee, Chejov, Brecht, Boris Vian, Bergamín y Gómez de la Serna, entre otros; en la mayoría de los casos, estas obras eran representadas en mediocres condiciones y apenas alcanzaban repercusión en la sociedad.

Los autores próximos al régimen van a renovar en parte en su temática y algunos de ellos van a reflejar las preocupaciones de la nueva "clase media". De todos ellos, el más representativo es Alfonso Paso, autor de enorme éxito en los escenarios comerciales gracias a sus comedias de evasión en las que trataba temas de cierta actualidad desde la óptica de dicha clase social. Autor de cerca de doscientas obras, en el período que nos ocupa estrenó títulos como *La boda de la chica*, *Aurelia y sus hombres*, *El canto de la cigarra* o *Rebelde*, entre los más representativos. Sólo en 1960 subirían al escenario quince de sus obras, entre estrenos y reposiciones. Además, se reponen obras de autores próximos al régimen estrenadas años atrás —*En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina, *Cui-Pi-Sing*, de Agustín de Foxá o *Eloísa está debajo de un almendro*, de Jardiel—, y continúan estrenando comediógrafos representativos del período anterior —López Rubio (*Diana está comunicando*), Pemán (*La coqueta y don Simón*, *Un hombre nuevo*), Calvo Sotelo (*Dinero*, *Cartas credenciales*, *Micaela*), Carlos Llopis (*¿Qué hacemos con los hijos?*), o Miguel Mihura (*El chalet de Madame Renard*)—. Entre los nuevos comediógrafos destacan, además del propio Paso, Jaime de Armiñán (*Paso a nivel*, *Academia de baile* o *Pisito de solteras*), Jaime Salom (*Verde esmeralda*, *Culpables)* y Juan José Alonso Millán (*La felicidad no lleva impuesto de lujo*, *La señora que no dijo sí*).

Como en períodos anteriores, este teatro evasivo y conservador no dejó de tener problemas con la censura. El mismo Paso sufrió la prohibición de algunas de sus obras: de las cerca de ciento setenta que presenta entre 1945 y 1977 (entre obras originales y adaptaciones), se le prohibieron en este período *La solución única*, *Libre*, *Sábado por la noche*, *Pepe Story*, y, ya en el siguiente, *Cuatro secretos de alcoba*[106].

---

[105] "Entrevistas con los dos directores de dos Teatros Nacionales: José Luis Alonso y Miguel Narros", *Yorick*, 29 (dic. 1968), págs. 43-44.

[106] Los expedientes y las fechas de autorización exactas de estas obras son los siguientes: *La solución única*: expd. 229-63, prohibida el 23-X-1963; *Libre*: expd. 42-64, prohibida el 17-III-1964; *Sábado por la noche*: expd. 92-65, prohibida el 2-VI-1965; *Pepe Story*: expd. 297-68, prohibida el 15-X-1968; *Cuatro secretos de alcoba*: expd. 531-70, prohibida el 2-III-1971.

Por su parte, Juan José Alonso Millán sufre la prohibición de *Mañana será otro día* en 1962 y es posible que le fuera retenida *Soltero de nacimiento,* ya que aparece sin dictamen en el fichero del AGA[107]. También Emilio Romero sufrió cortes en sus obras: según García Escudero, tuvo "algunas palabras" con él debido los cortes impuestos a su obra *Las personas decentes me asustan*[108].

4.1. El intento de crear un teatro popular

Por otra parte, de la mano de la revitalización de la oposición antifranquista, va a fortalecerse el teatro que expresa su visión del mundo, un teatro concebido con el propósito de denunciar los abusos del sistema y de transformar la sociedad. Este grupo de autores, al que, por su adscripción al realismo social, pronto se conocería con el marbete de "generación realista" o "promoción realista", cuenta con estrenos fundamentales en la historia teatral del período, como *Las Meninas* (1960) o *El tragaluz* (1967), de Buero Vallejo; *La cornada* (1960), de Alfonso Sastre; *La camisa*, de Lauro Olmo (1962); *Las salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recuerda (1963); *Los inocentes de la Moncloa,* de José María Rodríguez Méndez (1961); *El tintero*, de Carlos Muñiz (1960), y *La madriguera*, de Ricardo Rodríguez Buded (1960)[109].

Para estos autores, al igual que para otros profesionales progresistas, resultaba prioritario evitar que el teatro español continuara "deslizándose al margen de la realidad viva del país", tal como quedaría expresado en las Conversaciones Nacionales sobre teatro actual celebradas en Córdoba (1965)[110], y en consecuencia, el objetivo prioritario de su teatro fue el de dar testimonio de la realidad social: "Creo que el cometido más urgente del teatro en la sociedad española consiste en reproducir sobre los escenarios las circunstancias en que se desenvuelve la vida", escribiría Ricardo Rodríguez Buded[111]. Idea que, como vimos, estaba presente desde la etapa anterior, al igual que la concepción del arte como herramienta para transformar la sociedad, también recogida en las citadas Conversaciones (donde se expresa la necesidad de que

---

El propio García Escudero señalaba en sus memorias que "la mayor cantidad de tiempo en escaramuzas censoras la acaparó Alfonso Paso" —el cual, afirma, no admitía "ni que le pusiéramos el más mínimo obstáculo", minimizando así los efectos de la censura en la escena española y evitando referirse a los autores críticos como los aquí estudiados. (García Escudero, 1995, págs. 296-297).

[107] *Mañana será otro día*: expd. 23-62; prohibida el 23-II-1962; *Soltero de nacimiento*: expd. 274-62.

[108] García Escudero, 1995, pág. 296.

[109] También se ha incluido en la nómina de autores realistas a Ricardo López Aranda (*Cerca de las estrellas*, 1960), Alfredo Mañas (*La historia de los Tarantos*, 1962), Francisco Casanova (*El sol sale para todos*, escrita en 1957), Hernández Pino (*La Galera*, estrenada en 1958), Juan Germán Schroëder (*La trompeta y los niños*) y Joaquín Marrodán (*Miedo al hombre*, 1960). (G. Torres Nebrera, 1999).

[110] "El tema del teatro español (Conversaciones de teatro en Córdoba)", *Primer Acto*, 69 (1965), págs. 24-25.

[111] *Primer Acto*, 29-30 (1961). La cita es de Torres Nebrera, 1999, pág. 240.

"el teatro representado *en* y *para* España posea un carácter testimonial de la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación").

En su intento de dar testimonio de la realidad de los perdedores del sistema, Lauro Olmo calificaba de "crucial"[112] la necesidad de tratar temas relacionados con las clases populares, con "la voz nacional-popular", a pesar de las dificultades existentes: "cuando alguien trata de aproximarse a ella, lo cual casi supone un salto en el vacío, surge algún que otro personaje de esos que Valle-Inclán subió a las tablas y lo dificulta"[113]. Igualmente, en las Jornadas de Teatro Universitario de Murcia (1963), los profesionales reunidos habían manifestado su rechazo a que el teatro fuera "monopolio de una única clase social, la burguesa", e increpaban: "urge recuperar a la clase trabajadora de nuestra época como público teatral"[114], empeño que será obstaculizado por la censura franquista, como veremos.

Con este propósito, los autores realistas van a adecuar su lenguaje y, en algunos casos, incluso los medios de producción, para llegar a las capas más desfavorecidas de la sociedad. Así sucede sobre todo con los dos realistas con mayor número de prohibiciones en estos años: Lauro Olmo y José María Rodríguez Méndez. Ambos se valen de un lenguaje dramático impregnado del habla de la calle con elementos del sainete y del género chico[115], como antes lo había hecho Buero Vallejo en *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta.* También a esta voluntad responde la creación de grupos como "La Pipironda", en el que participa Rodríguez Méndez, cuyas representaciones tenían lugar en locales vecinales y tabernas barcelonesas. Se llevaba así a la práctica otro de los puntos expresados en las conclusiones de las citadas Conversaciones de Córdoba: "Urgencia de una proyección sobre los públicos populares basada en la investigación de sus auténticas necesidades y de los medios expresivos".

Acorde con este propósito de hacer un teatro para las clases populares, estas obras se situarán en espacios humildes: la acción de *Los inocentes de la Moncloa*, *La pechuga de la sardina* o *Los pobrecitos* se ubica en una pensión, *La madriguera* de Rodríguez Buded o *La batalla del Verdún* de Rodríguez Méndez, en una casa de realquilados. También sus personajes intentan reflejar la realidad social del país. En las citadas Conversaciones, Lauro Olmo denunciaba la ausencia de una serie de personajes en los escenarios:

> En el censo de personajes del actual teatro español —o sea del que se representa— faltan muchas personas. Pero muchas personas vivas, que están ahí: unas, viajando en metro; otras, importando el último modelo de la casa "Mercedes"; otras, oficiando su misa cara al público; otras, emigrando; otras, llorando la muerte de algún ser querido, víctima del

---

[112] Olmo, 1968, pág. 5.

[113] Ibíd.

[114] Las citas son de Torres Nebrera (en: García Ruiz y Torres Nebrera, 2002, pág. 23).

[115] Tal como explicaba Olmo en el prólogo de *La camisa*: "Un problema del pueblo había que darlo en forma popular, sin concesiones. ¿Y qué otro modo para expresar todo esto podía aventajar al que viene del paso, del entremés, del sainete?". (Cita de C. Oliva, 1979, pág. 128).

> desastre del último pantano, etc. Y también gentes alegres, gentes esperanzadas, gentes que creen que España va hacia adelante. Todos estos personajes, digo, no están en el censo. Hay algunos, lo sé. Pero ¿dónde está el sacerdote joven de Juan XXIII, el demócrata cristiano, el monárquico absolutista, el llamado falangista de izquierdas, el integrista católico, el estudiante marxista, el sindicalista, el socialista? ¿Dónde la crisis entre padres e hijos?[116].

Idea con la que coincide Rodríguez Méndez:

> Soñábamos con incorporarnos a la dura y difícil tarea de levantar en los escenarios la presencia de [...] una España abofeteada y malherida, cuyos representantes no podían ser otros que campesinos, prostitutas, delincuentes ensoñados, señoritos fracasados y aguardentosos, trashumantes, licenciados que ahorcaron la toga y gente de vida más o menos airada[117].

En efecto, los marginados de la sociedad del desarrollo serán los protagonistas de este teatro: obreros en paro (*La camisa*, de Lauro Olmo), quinquilleros (*La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre; *Los quinquis de Madrid*, de Rodríguez Méndez), prostitutas (*Las salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recuerda), etnias marginadas (*Historia de los Tarantos*, de Alfredo Mañas)… Aunque también aparecen personajes integrados en el sistema, víctimas igualmente del mismo: opositores, oficinistas de bajo y medio nivel, personajes fracasados y claudicantes que mostraban la cara más amarga del incipiente despegue económico, tal como señala Torres Nebrera[118], y que se nos muestran sumidos en el fracaso profesional (*El tintero* y *El grillo*, de Muñiz) o saliendo adelante a costa de la degradación personal (*Los inocentes de la Moncloa* y *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, de Rodríguez Méndez). Entre las víctimas de la sociedad franquista se encuentran igualmente las mujeres, que también serán protagonistas de importantes obras de este período (*Las salvajes...*, *Como las secas cañas del camino*, de Martín Recuerda; *Las viejas difíciles*, de Muñiz[119], o *La pechuga de la sardina*, de Olmo).

Uno de los proyectos emblemáticos del realismo en este período, fue el GTR (Grupo de Teatro Realista), ideado por Alfonso Sastre y José María de Quinto, cuya finalidad era la de llevar a cabo "una investigación práctico-teórica en el realismo y sus formas, sobre la base del repertorio mundial en esta línea, y una tenaz búsqueda de nuevos autores españoles capaces de garantizar la continuidad del teatro español"; proyecto que fracasó por varios motivos, entre ellos, la propia censura[120].

---

[116] Olmo, 1965, págs. 64-65.

[117] Rodríguez Méndez, 1969, págs. 37-38.

[118] Torres Nebrera, 1999, pág. 219.

[119] A esta obra, según Muñiz, le fue censurado el final: "las damas de la Asociación aniquilaban a los protagonistas a tiros de metralleta mientras cantaban una canción con música del himno de las SS nazis. Me prohibieron la música y el final quedaba desvirtuado" (O'Connor y Pasquariello, 1976, pág. 15).

[120] Para M. Bilbatúa, el fracaso del proyecto del GTR se basaría también en el rechazo del público: "La burguesía consumidora de los espectáculos —y era ingenuo y utópico pensar que la clase obrera, en cuanto tal y no sus vanguardias, fueran a asistir a los espectáculos del G.T.R. en el Paseo de Recoletos, aunque estuvieran idealmente

En efecto, la censura va a castigar duramente a estas obras, que con su visión crítica cuestionaban los pilares ideológicos del régimen. Los censores, conscientes en mayor medida que en el período anterior de que este teatro expresa una visión del mundo contraria al régimen franquista, van a tildar a estas obras de "tendenciosas" e incluso de "subversivas". Entre las que recibieron el primero de estos calificativos se encuentran *La camisa, Plaza Menor, English spoken, El cuarto poder, Mare Nostrum, S.A., Leónidas el grande*, de Lauro Olmo; *El sueño de la razón, Las Meninas, Mito*, de Buero Vallejo; *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?, El caraqueño*, de Martín Recuerda; *Vagones de madera, Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez; *Prólogo patético* y *La sangre y la ceniza*, de Alfonso Sastre. De "subversivas" fueron tachadas *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo, *Plaza Menor* y *La noticia*, de Lauro Olmo, entre otras.

Por ello, muchas de estas obras serán prohibidas (*En la red*, de Alfonso Sastre; *El milagro, La camisa, La condecoración, Plaza Menor* y *Cronicón del Medievo*, de Lauro Olmo; *Vagones de madera* y *El círculo de tiza de Cartagena*, de Rodríguez Méndez); otras, serán retenidas mediante el "silencio administrativo" (*La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo), y en algunos casos, autorizadas sólo para funciones de cámara (*La noticia*, de Olmo; *En la red*, de Sastre, cuando se le levanta la prohibición). En otros casos, se les impondrá un elevado grado de abstracción espacial y temporal que impedirá reconocer los referentes del discurso imaginario y hará que dichas obras resulten socialmente ineficaces; a veces son los propios censores quienes lo hacen, imponiendo cortes en el texto (*La llanura, El caraqueño*, de Martín Recuerda), aunque en otros casos los propios autores ejercen la autocensura (*El cuerpo*, de Lauro Olmo).

Frente a esta situación, la postura de los profesionales frente a la Administración será más combativa que en el período anterior. En las conclusiones de las citadas Conversaciones de Córdoba aún se evitaba aludir directamente a la censura y se hablaba de las "Limitaciones" generales y administrativas del teatro español, aunque se hacía referencia a la "Imposibilidad objetiva de alcanzar una expresión auténtica de la realidad, expresión constreñida incluso por exigencias de carácter local y particular"[121]. Un año después, en las conclusiones del I Congreso de "Teatro Nuevo" celebrado en Valladolid, se expresaba la necesidad de que la censura fuera suprimida; además, estas conclusiones muestran una clara voluntad por parte de los profesionales de incidir en la política teatral[122]. En lo que se refiere a la reivindicación de la

---

destinados a ella— no había generado todavía en su interior unas capas liberales suficientemente amplias para ser capaces de sostener económicamente unos espectáculos que respondieran a sus gustos y defendieran sus intereses. [...] El fracaso de la opción del GTR es, fundamentalmente, el fracaso de la burguesía liberal: su inexistencia en cuanto capa en aquellos momentos". (Bilbatúa, 1974a, págs. 6-7).

[121] "El tema del teatro español…", art. cit. (1965), pág. 25. Las conclusiones de las conversaciones se encuentran recogidas igualmente en *Yorick*, 10 (dic. 1965), pág. 16.

[122] En dichas conclusiones, se solicitaba la revisión de la antigua Ley de Espectáculos, así como mayor atención al teatro por parte del Ministerio de Educación y Ciencia, y se sugería la conveniencia de que la Dirección General de

supresión de la censura, uno de los autores más activos fue Lauro Olmo, quien en 1968 denunciaba así la situación de los autores silenciados:

> En el movimiento del teatro español de estos años, hay autores que son y casi no están. Y como se trata, por lo regular, de los llamados "autores comprometidos", de esos que suelen escuchar y hacer oír la dramática voz de nuestro tiempo, hay que responder a vuestras preguntas y sus variantes diciendo que no es posible la realización de un teatro nacional representativo y al día, si no desaparecen, entre otras cosas, los abusivos límite de la libertad de expresión y cierto afán discriminatorio sobre los citados autores, que si por un lado pueden resultar más o menos comerciales, por otro no cabe duda de que es a ellos a quienes se les deben los logros teatrales más significativos y culturalmente válidos de estos últimos años. Podríamos hablar de todo un proceso detenido, dificultado[123].

Si bien la beligerancia contra la censura es mayor que en épocas pasadas, también lo es la consciencia de que esta sólo era uno de los muchos problemas que afectaban al teatro en la España franquista. A finales del período, Ricardo Rodríguez Buded expresaba el sentimiento de frustración que se había extendido entre sus compañeros y analizaba la dura situación en que se encontraban los autores noveles relativizando el papel de la censura:

> La censura establecida oficialmente es un mal grave y siempre me parecerán pocos cuantos esfuerzos se hagan por abolirla, pero imaginar que con su simple desaparición se habría eliminado el mayor obstáculo, lo encuentro ingenuo. Estructurar una sociedad de forma tal que quede desprovista de receptividad, vacía de toda inquietud y refractaria a cualquier tipo de cambio, es, en mucha mayor medida que la burocrática censura, un factor determinante de inmovilismo y de baja calidad teatral. Igualmente lo son, permitir que el teatro continúe en manos de empresas privadas, convertido en una modesta industria que ha de rendir sus beneficios, o dejar al margen del fenómeno dramático a todos los españoles que viven en las provincias; o mantener el teatro como espectáculo de lujo, al alcance, únicamente, de una clase social que se distingue por su mentalidad reaccionaria y por su actitud insobornable a la hora de aceptar el teatro que le satisface y, en modo alguno, otro distinto. […]
>
> [La] mayor contrariedad [de los nuevos autores y del teatro independiente] no eran las prohibiciones redactadas en un oficio, sino el desprecio, el silencio y el temor a lo desconocido, de un medio abiertamente hostil[124].

Además de la propia censura, los dramaturgos realistas se encontraron con distintos problemas para conseguir que sus obras llegaran a la sociedad española. César Oliva coincide en señalar entre ellos al público teatral del momento, un público esencialmente burgués, y cita unas palabras de Carlos Muñiz que confirman esta idea:

Cinematografía y Teatro se desdoblara en dos direcciones generales independientes. Además, los autores van a reivindicar ayudas estatales y un sistema de protección semejante al que disfrutaba el cine. ("Conclusiones del congreso de Teatro Nuevo…", art. cit., 1966, pág. 3).

[123] Olmo, 1968, pág. 6.

[124] Rodríguez Buded, 1967, pág. 15.

> Hay actualmente un grupo de dramaturgos españoles que intentan tratar problemas vivos de la sociedad española, sin dirigir sus experiencias y su orientación a una clase social. Necesariamente esos dramaturgos se están dirigiendo a un público hipotético que normalmente no está en el patio de butacas. De aquí la dificultad para una incorporación definitiva al teatro comercial[125].

A finales de los sesenta, a las dificultades, ya de por sí numerosas, se va a sumar una corriente de opinión según la cual el realismo social había perdido su vigencia. Una dura crítica a *Oficio de tinieblas* (1967) de Alfonso Sastre[126] levantó una fuerte polémica. Según el crítico, Rodríguez Sanz, la Generación Realista iba a estrenar ahora el teatro que correspondía a una época pasada. Sastre respondió desde las páginas de *ABC*, reflexionando sobre la doble injusticia de ser censurado ayer por político y marginado hoy por antiguo:

> Hay algo —por fin— que sí me parece grave en el escrito que comento; algo, por lo menos injusto: el joven crítico ve en esa misteriosa generación nada más y nada menos que un peligro para "la imaginación y la libertad de los jóvenes". ¡Triste destino el nuestro! El joven crítico goza hoy, o así parece, por lo que dice, de una cierta libertad que seguramente le ha caído del cielo y teme ahora —¡Dios mío!— que algunos "mitificadores" escritores como yo (?) impidamos la libertad de "una posible nueva generación teatral". Ríanse ustedes de las generaciones "perdida", "quemada", "golpeada", "maldita", etc.[127].

4.2. Una nueva visión de la historia de España

Además de mostrar una visión de la sociedad española de su tiempo distinta a la habitual en los escenarios, los autores realistas también van a abordar el pasado histórico. Ya en 1958 Buero Vallejo había planteado un episodio de la historia de España desde una perspectiva distinta a la historia oficial en *Un soñador para un pueblo*, inaugurando así una corriente que se fortalecerá durante este período. A diferencia del teatro histórico triunfalista, que presenta una visión idílica e imperial de la historia de España, el teatro de Buero Vallejo mantiene una posición crítica y de búsqueda de la verdad, busca una reflexión que pueda servir de base para una auténtica regeneración del país[128], y en esta línea se situarán las obras de los autores realistas. Entre las obras históricas más significativas escritas en el período que nos ocupa se encuentran *Las Meninas*, de Buero Vallejo, *Vagones de madera*, *El círculo de tiza de Cartagena* y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez. Ya en el período siguiente, se añadirán otros títulos como *Tragicomedia del*

---

[125] Muñiz, 1963, pág. 31. Citado por Oliva, 1979, pág. 63.

[126] C. Rodríguez Sanz, "Crítica de *Oficio de tinieblas*", *Primer Acto*, 83 (1967), págs. 59-60.

[127] *ABC*, 6-V-1967. Reproducido en *Primer Acto*, 85 (1967), págs. 4-5; cita en pág. 5.

[128] Vid. Doménech, 1993², págs. 152-156; así como: Iglesias Feijoo, 1982, pág. 235.

serenísimo príncipe don Carlos (1971), de Muñiz[129], o *De San Pascual a San Gil* y *La Saturna*, de Domingo Miras[130].

La finalidad de este teatro es hacer reflexionar críticamente sobre el pasado para comprender el presente, tal como escribiera Buero Vallejo: "El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente". Por su carácter crítico, por su invitación a reflexionar mediante la "distancia" entre el tiempo de los espectadores y el de la ficción, y por la utilización de las figuras históricas para presentar problemas aún vigentes, se ha hablado de la influencia de Brecht en este teatro[131]. Por otra parte, la recreación del pasado permite realizar una serie de críticas al poder que hubieran sido inviables en caso de localizar la acción en la España de Franco ("Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor", dice Martín cuando se acaba de alzar el telón en *Las meninas*). Por ello, se creó una corriente de opinión según la cual los dramas históricos sorteaban la censura con más facilidad —lo que no siempre coincide con la realidad—, y, en consecuencia, se dio en entender la escritura de teatro histórico como un mero recurso *posibilista* para hablar de la época actual, lo que fue contestado por los propios autores y por varios estudiosos.

En efecto, la idea de que el teatro histórico se autorizaba con mayor facilidad dista mucho de ser cierta; por el contrario, los expedientes de algunas de estas obras muestran que eran vigiladas con tanto o más celo que las localizadas en época actual. Así, por ejemplo, en el caso de Rodríguez Méndez, cuatro de las siete obras que la censura le impidió estrenar estaban ambientadas 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 187..."), *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (subtitulada "O el año 1898"), *Flor de Otoño: una historia del barrio chino* (ambientada en la Barcelona de los años treinta); otra ocurría en su mayor parte en épocas anteriores, aunque llegaba hasta el año 1940: *Historia de unos cuantos*, y sólo dos (*Los quinquis de Madriz* y *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*) eran de ambiente contemporáneo. *Los inocentes de la Moncloa*, sin embargo, ambientada en la misma época en que fue escrita, no tuvo grandes problemas para ser autorizada, al igual que sucedió años atrás con *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo. Abundando en esta idea, Antonio Gala comentaba a propósito del teatro histórico:

---

[129] Según Torres Nebrera, esta obra se prohibió en 1972 y se volvió a prohibir en 1973, tras ser enjuiciada de nuevo tras haber sido presentado un recurso. (Torres Nebrera, 1999, pág. 316, nota 40).

[130] No incluimos aquí textos como *La sangre y la ceniza*, de Alfonso Sastre, o *Las arrecogías…*, de Martín Recuerda, puesto que, como veremos, en dichas obras no se trata tanto de presentar una visión del pasado que ayude a comprender el presente como de construir parábolas con personajes y acontecimientos históricos para hablar de una situación presente, ante la imposibilidad de hacerlo de forma directa por motivos de censura. Obras, por tanto, que, a diferencia de las mencionadas más arriba, utilizan la historia como táctica *posibilista*. A propósito de dichas parábolas, véase: Manuel Pérez, 1999a.

[131] L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 235.

> Creo […] que es útil realmente cultivar el teatro histórico; y digo no solamente por el tema de la censura, porque a mí, en concreto, la serie de televisión era una serie histórica y me la han prohibido, así que tampoco se evita la censura con eso[132].

La severa censura que se ejerce sobre el teatro histórico se explica si tenemos en cuenta que, desde sus comienzos, el régimen de Franco había justificado su existencia a partir de una visión manipulada de nuestra historia. Tal como señala Julio Aróstegui, la historia era esencial para su legitimación:

> Es evidente que al régimen español surgido de la guerra civil le era vital justificar la propia guerra, que nunca fue llamada así en instancias oficiales, como producto histórico inevitable, y de resultado igualmente inevitable en el sentido en que lo fue, esta es la razón por la que en la Historia impuesta en los planes educativos del régimen de Franco, los años treinta de la República y la guerra que se le hizo fueron cruciales como objeto controlado de enseñanza. Pero una particular concepción de la España de aquellos años obligaba también a una reacomodación de toda la Historia de España.
>
> De otra parte, [el franquismo] [...] poseía su propia visión de la Historia de España, visión maniquea e impregnada siempre de la concepción conspiradora y paranoica, que fue la que en los primeros tiempos, los más cercanos a la guerra misma, pasó íntegra al sistema educativo.
>
> La Historia de España estuvo así condicionada en su control por dos factores de máxima eficacia: la necesidad de justificar el régimen de Franco justificando la guerra civil y la imposición de la visión histórica propia del pensamiento reaccionario católico español que era fundamentalmente antiliberal. [...][133].

Dentro de esta visión maniquea de la historia, había varias etapas malditas; tal como señala Josep Fontana, "Franco abominaba del siglo XIX español, al que consideraba culpable de todos los males; del XVIII, por enciclopedista y corrompido, y del XVII, por haber aceptado la derrota militar[134]. Sin embargo, las épocas tratadas con mayor cautela fueron la II República y la guerra civil, tal como advierte Aróstegui:

> La historia de la II República se convirtió en un amplio escenario cuya realidad justificaría la sublevación (el "Glorioso alzamiento") contra ella y explicaría la implantación de aquel régimen salvador que duró casi cuarenta años. De la rectificación de esa historia negra habría nacido la nueva España que, de otra parte, enlazaba con la historia gloriosa de la reconquista, de la unidad nacional creada por los Reyes Católicos, de la conquista de América y del Imperio de los Austrias. Puede decirse que el régimen hizo una Historia de España a su servicio y medida, basada en un conjunto de tópicos que ciertamente no había creado él en su totalidad[135].

---

[132] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 128.

[133] Aróstegui, 2000, págs. 19-21.

[134] Fontana, 1986, pág. 15.

[135] Aróstegui, 2000, pág. 21.

El tabú de la guerra civil se rompe por primera vez de forma explícita cuando en 1967 Buero Vallejo estrena *El tragaluz*. Anteriormente, aparecía como trasfondo en *Historia de una escalera*, en *La llanura*, o en *Queda la ceniza* (1954), de Rodríguez Buded, aunque sin mencionarse de forma explícita. En clara alusión al silencio que pesaba sobre estos años, uno de los personajes de *Como las secas cañas del camino* decía "Nadie se acuerda ya de las historias de nuestra guerra"[136]. La imposibilidad de localizar el expediente de *El tragaluz*[137] nos impide conocer cuáles fueron las causas que determinaron su autorización, pero lo cierto es que la obra permaneció en cartel durante la temporada completa, lo que da muestra de la distancia transcurrida desde el período anterior. También por esas fechas se publican dos novelas decisivas en las que se trata este tema: *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, y *San Camilo 1936*, de Camilo José Cela. No obstante, aún se prohíben obras en las que el tema de la guerra está presente, como sucedió con *La condecoración*, de Lauro Olmo, donde se nos presenta el conflicto irresoluble entre un padre y un hijo, cuya relación, basada en la violencia de uno y el intento de rebelión del otro, es a su vez metáfora del enfrentamiento entre vencedores y vencidos.

4.3. La polémica sobre el posibilismo *teatral*

Puesto que la intención última de estos autores es reformar la sociedad, algunos de ellos tendrán muy presente la necesidad de esquivar a la censura a la hora de escribir sus obras. En este contexto tuvo lugar el debate sobre el *posibilismo* teatral, protagonizado por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, quienes adoptaron posturas teóricas contrarias sobre el modo en que el artista debía afrontar el proceso de creación[138]. Como es sabido, la escisión que supuso este debate fue mucho más allá de los tres artículos en que esta se materializó, pues no sólo acabaría implicando a otros autores que se oponían al régimen de Franco —en palabras de Luis Iglesias Feijoo, supuso "una dolorosa ruptura en el seno de la conciencia progresista española de aquellos años"[139]—, sino que excedería con mucho el límite cronológico de los artículos en cuestión, ya que arrancaba de posturas gestadas años atrás y repercutiría en el futuro del teatro español.

---

[136] La cita es de Torres Nebrera, 1999, pág. 224.

[137] Esta obra no se encuentra registrada en el fichero de obras del Archivo, ni tampoco se encuentra en la caja que le correspondería por su número de expediente (172-67): la nº 85.176, pues en esta caja se produce un salto del expediente nº 171-67 al 173-67; por lo que es de suponer que no se encuentra en el Archivo.

[138] El debate sobre el posibilismo fue el tema de mi Memoria de Licenciatura: *Dos actitudes ante la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, leída en 1996, en la Universidad de Alcalá, bajo la dirección del profesor Ángel Berenguer, donde aparecen transcritos y estudiados la totalidad de los expedientes de censura de ambos autores.

Los artículos en los que se materializó el debate fueron: Sastre, 1960a y 1960b; Buero Vallejo, 1960.

[139] Iglesias Feijoo, 1996, pág. 255. Véase también Schwartz, 1968, págs. 436-445.

Pero antes recordemos brevemente cuáles fueron las posturas defendidas por ambos autores. A raíz de un artículo de Alfonso Paso publicado en *Primer Acto*[140], en el que el dramaturgo defendía el pacto con una serie de normas vigentes para "derribarlas" desde dentro del sistema, Alfonso Sastre atacaría, también en esta revista, tanto la actitud de Paso como la de Buero Vallejo[141]. Este, según comentaría Sastre años más tarde, había criticado públicamente en un Colegio Mayor de Madrid —información que Buero a su vez desmentiría[142]— a quienes hacían un teatro deliberadamente *imposible*, argumentando que una actitud demasiado temeraria o provocadora frente a la censura podía dar como resultado que obras en principio *posibles* se convirtieran finalmente en *imposibles*. Sastre, en cambio, invitaba a los autores a escribir como si la censura no existiera, puesto que la arbitrariedad con que esta actuaba impedía saber de antemano qué obras eran *imposibles*. Únicamente aceptaba la existencia de un teatro momentáneamente *imposibilitado*, aunque no había que tenerlo en cuenta si no se quería caer en la autocensura. En su respuesta, Buero Vallejo matizaba su idea del *posibilismo*:

> Cuando yo critico el *imposibilismo* y recomiendo la posibilitación, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, "en situación", lo más arriesgado posible, pero no temerario.

Además, negaba la posibilidad de escribir con absoluta libertad interior en el contexto histórico en el que a ambos les había tocado vivir y evidenciaba la contradicción existente entre los postulados teóricos de Sastre y la cautela con que había escrito *La mordaza*, precisamente para evitar que la censura la prohibiera.

Finalmente, Sastre, en su contrarréplica, admitía que "No se trata [...] de escribir con 'absoluta libertad interior'", aunque proponía a los creadores una actitud distinta:

> No hay esa libertad, pero hagamos de algún modo como si la hubiera, con lo que podemos llegar a saber en qué medida no la hay y, de esa forma, luchar por conquistarla.

---

[140] Paso, 1960.

[141] Sastre, 1960a.

[142] Caudet, 1984a, pág. 61. Buero Vallejo, sin embargo, niega que ocurriera así. En una carta personal, fechada en julio de 1996, el dramaturgo tacha la afirmación de Sastre de "sorprendente", y afirma: "Ha sido él mismo, en efecto, quien ha querido dar sentido de respuesta a ese artículo; pero, que yo sepa, en tiempo relativamente reciente y ante preguntas acerca de su crítica a mí [...]. Ahora bien, desde aquel primer artículo suyo al que me creí obligado a contestar, *pasaron décadas* antes de que él dijese que el suyo era respuesta de supuestas palabras mías en un Colegio Mayor cuyo nombre no cita. Tampoco yo podría recordarlas; a todos nos citaban mucho entonces desde Colegios Mayores y no voy a negar que pudo haber tal coloquio donde, si lo hubo, ni sé lo que diría. Pero, si algo dije, seguro que lo haría sin dar nombre alguno. Ya es curioso que en aquel primer artículo y durante tantos años no se refiriese y haya tardado tanto en hacerlo a palabras mías concretas del supuesto coloquio para atribuirme a mí, no a él, el origen de la 'polémica'". Muchos años después, en un coloquio celebrado en la RESAD, Sastre admitía que Buero Vallejo no le citó explícitamente en aquella reunión, aunque todos los asistentes entendieron que se refería a él. (Dentro del Ciclo "Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy I", sesión del 9 de abril de 1998: "José Monleón conversa con Alfonso Sastre").

El autor reconocía un cierto *posibilismo* en la escritura de *La mordaza*, "una obra que intentó ser *posible* después de tres obras prohibidas", si bien explicaba esta contradicción como fruto de una evolución a lo largo de su trayectoria, tal como vimos en el capítulo anterior.

Este debate canalizó las posturas de otros autores que se sumaron a él, como Rodríguez Méndez, que defendió abiertamente la actitud de Alfonso Sastre. Otros no optaron de forma explícita por ninguna de las dos posturas, aunque, en la práctica, se acercaran más a alguna de ellas. Así, la actitud de Martín Recuerda podría definirse como *posibilista*, pues, como vimos en *La llanura*, incorpora todas las modificaciones que le son impuestas. A Lauro Olmo se le prohíben muchos de sus textos sin darle la oportunidad de que los modifique; no obstante, recurre a tácticas *posibilistas* en la escritura de algunas obras (a veces de forma más evidente, como en *El cuerpo*). Otros autores, como Rodríguez Buded, planteaban el dilema desde una tremenda sensación de impotencia que anunciaría su pronta retirada de los escenarios:

> Existen, pues, unos medios más sutiles para limitar la expresión del escritor teatral, que el de la brusca prohibición de su obra. Son las limitaciones a la hora de rechazar los temas, de disfrazarlos, de darles la vuelta de tal modo que acabe por decirse lo contrario exactamente de lo que se quería decir. Limitaciones todas que dañan muy particularmente a quien empieza a escribir para el teatro y que acaban por plantearle el inevitable dilema: aceptar el juego establecido o renunciar, desaparecer. O, también, parapetarse en el incómodo lugar del eterno descontento y sobrellevarlo con la mayor paciencia[143].

Volviendo a Buero y Sastre, años después de aquellos artículos en *Primer Acto*, ambos seguirían manteniendo sus posturas con similar firmeza. En 1966, Buero Vallejo afirmaba:

> Ni siquiera en las sociedades políticamente libres se puede considerar que el escritor escribe con verdadera y absoluta libertad. Escribe también condicionado, aunque, muchas veces, ni siquiera se da cuenta de que lo está. [...] en mi opinión, el posibilismo es una realidad; es decir, no hay otra cosa que posibilismo; lo que sucede es que los márgenes de este posibilismo son muy diferentes en cada lugar y, por supuesto, son dinámicos, variables y nosotros somos uno de los factores que los hacen variar; pero debemos tener muy en cuenta que nuestra presencia como autores tiene que ser una presencia efectiva, no una esterilidad; tenemos que hacer un posibilismo dinámico, progresivo, combativo[144].

Y aún en 1971, continuaba manteniendo su postura posibilista:

> Yo siempre he dicho que mi teatro era posibilista, y que además tenía que serlo, pero lo que no aceptaría es que fuera más posibilista que otros. [...] Considerado en general, todo lo que se presenta en la escena del país es posibilista y hace bien en serlo. Aunque la palabra parece llevar una connotación peyorativa, esto no quiere decir que tengamos que considerarlo degradado, deformado o disminuido. No, entiendo que hay una forma de

---

[143] Rodríguez Buded, 1967, pág. 15.

[144] "El teatro español visto por sus protagonistas. Autores. Mesa redonda con: A. Buero Vallejo, L. Olmo, R. Rodríguez Buded, A. Gala, C. Muñiz, J. M. Martín Recuerda y A. Sastre", *Cuadernos para el Diálogo*, III, Monográfico sobre teatro español (Junio 1966), pág. 45. Citado por Doménech, 1993[2].

> posibilismo que es perfectamente audaz y perfectamente sincera. Y entiendo que éste es un fenómeno que no se da sólo aquí, sino en cualquier circunstancia en la que ha habido coerción o dificultades expresivas, y las hay porque en rigor es más bien la regla en la Historia, que no la excepción[145].

Por su parte, Sastre, en 1969, año en que publica *La revolución y la crítica de la cultura*, se mostraba más radical aún en su postura imposibilista: "Para mí resultaría hoy, más escandaloso que nunca —creo preferible *hasta* el silencio— que el arte (teatral o no) se hiciera hoy, entre nosotros, prudente, posibilista. [...]. Yo diría extremando los términos: *en arte o se hace lo que no se puede o es preferible no hacer nada*"[146]. Buero Vallejo, en cambio, diría que en el fondo ambos estaban de acuerdo en lo esencial, aunque hubiera diferencias en su discurso: "Había un acuerdo de base; la diferencia estribaba en que yo llamaba a las cosas por su nombre y los demás no. Posibilismo es para mí lo que se hace"[147]. Ya en 1984, Sastre se mostraba decepcionado con el resultado de ambas posturas: "Yo pienso que la equivocación de Buero Vallejo consistía en que, al ejercer su trabajo desde el punto de vista posibilista, se adaptó al sistema. Y adaptándose al sistema, no contribuyó demasiado a romperlo. [...] Y, por otro lado, la posición mía, más radical, tampoco es un gran triunfo porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se estrenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad"[148]. Recién iniciada la Transición, Luciano García Lorenzo hacía el siguiente balance:

> El posibilismo se ha cumplido, con ciertas limitaciones, en Buero; Sastre hace años que no estrena y Paso, 'que habló de hacer una revolución desde dentro, acabó por estar dentro sin hacer ninguna revolución'. Evidentemente, efectividad y calidad artística no son términos incompatibles y ahí está el ejemplo de Buero [149].

El tiempo ha hecho que las posturas de ambos dramaturgos resultaran más próximas. En un coloquio celebrado en la RESAD, Sastre admitía que había muchas ideas válidas en lo que Buero decía, y que la diferencia entre ambos había sido una cuestión de grado ("Más bien, había un problema de grado, se puede decir que éramos posibilistas todos, había que ser más o menos posibilista") [150]; lo que resulta coherente con la utilización de recursos posibilistas que lleva a cabo el autor en varias de sus obras y que reconoce como tales.

4.4. Los inicios de la vanguardia teatral

---

[145] Pérez de Olaguer, 1971, pág. 7.

[146] Sastre, 1971[2], págs. 133-134.

[147] Isasi Angulo, 1974, pág. 57.

[148] Caudet, 1984a, pág. 62.

[149] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 16.

[150] *Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy I*, Madrid, Fundación Pro-RESAD, 1998, pág. 128.

No son muchas las obras de vanguardia presentadas a censura durante este período. Fernando Arrabal, ahora exiliado en Francia, es una excepción, pues se presentan once de sus textos entre 1960 y 1968. La mayoría de ellos serán autorizados (en su mayoría, con cortes; en algún caso, sólo para representaciones de cámara), sin que se le prohíba ninguno expresamente hasta 1968. Se presenta también ahora un texto de Alfonso Vallejo, *La sal de la tierra*, si bien pasarán muchos años hasta que se vuelvan a presentar textos de este autor. A partir de 1967 se presentan los primeros textos de Luis Riaza, que generalmente serán autorizados para representaciones de cámara. Por primera vez comienzan a presentarse, de forma ocasional, algunos textos de autores del exilio como Max Aub y Rafael Alberti. Por distintos motivos —entre ellos, la propia censura—, ninguna de estas obras va a llegar a los escenarios comerciales.

A diferencia de los dramaturgos que buscan la eficacia social de sus textos, estos autores no suelen tener en cuenta a la censura a la hora de escribir, por lo que se van a situar al margen del debate sobre el *posibilismo*. Tampoco su lenguaje se va a adecuar a los géneros reconocibles por el público, sino que van a llevar a cabo una indagación en distintos lenguajes experimentales. Por lo general, se apartan formalmente de la teatralidad naturalista, lo que confiere a su obra un carácter minoritario. Tal como señala Ángel Berenguer, las formas utilizadas por estos autores tienen más problemas para salir adelante, pues, "las empresas —editoriales o de teatro— tienden a programar una producción que 'reconocen' más fácilmente"[151].

Al rechazo de que estos autores son objeto por parte del sistema se unirá el de la izquierda española, que apostó mayoritariamente por el realismo social. Por ello, Berenguer habla de una "censura tácita" hacia ciertos creadores, "a causa de una decisión (más política que literaria), según la cual los intelectuales españoles progresistas apuestan por el realismo social, descartando y criticando severamente toda veleidad creadora disidente"[152], opinión con la que coincidía Francisco Nieva, quien afirmaba:

> Y así fue posible que, no solamente por la acción de la censura, sino también por el peso de algunas ortodoxias de oposición a la censura misma, cantidad de nuevos autores no tuvieran en los últimos tiempos defensores, ni siquiera entre las huestes del teatro independiente[153].

Fernando Arrabal coincide en la importancia de estos dos obstáculos, aunque el más importante, en su opinión, es la censura:

> Era evidente que las revistas no oficiales estaban de acuerdo con un sistema estético que a mí, personalmente, me parecía en aquel momento sin valor, pasado de moda. Eran fórmulas del realismo socialista, a lo que entonces se llamaba el realismo social. Sin embargo, lo más

[151] Berenguer, 1991b, pág. 15.

[152] "Entrevista de Fernando Arrabal", en: 1991c, págs. 293-294.

[153] Citado por Rodríguez-Richart, 1985.

> importante, aquello cuyo nombre no conocíamos ni podíamos manipular y que siempre destrozaba nuestros intentos de diálogo libre, era el estado fascista. Éste nos hablaba por boca de su censura, con un lenguaje marciano para nosotros[154].

Aunque será sobre todo a partir del período siguiente cuando estas formas se desarrollen, surgen también ahora ciertas formas de teatro ritual, no desprovistas de rebeldía política, tal como señala Óscar Cornago:

> La escena dejaba de ser únicamente una expresión artística con la finalidad de entretener o adoctrinar, para convertirse en un acto de rebeldía política y social mediante un ejemplo de convivencia que establecía como primer valor la propia identidad del individuo a través de la colectividad[155].

Si bien en ocasiones se ha interpretado el rechazo del realismo que muestran algunos autores de esta tendencia como una consecuencia de la censura, homologando así lenguaje críptico y lenguaje vanguardista, es evidente que esta explicación resulta insuficiente. Tal como señala Cornago, "El rechazo al teatro realista implicaba, antes que nada, la negación de los principios de una sociedad legitimada por ese modo de expresión"[156].

II. LOS AUTORES ANTE LA CENSURA

1. ANTONIO BUERO VALLEJO

Los informes de censura emitidos a propósito de las obras de Buero Vallejo en estos años parecen apoyar la tesis según la cual el franquismo intentó cubrir su vacío cultural con una cultura ajena, no sólo la procedente de la tradición liberal, sino incluso la de ciertos intelectuales de la oposición, en un intento de apropiarse de su prestigio. En efecto, por estas fechas, Buero Vallejo ha alcanzado una notoriedad en el teatro español gracias a la cual los censores se refieren a él como uno de grandes dramaturgos españoles de su tiempo. Esta actitud no va a estar exenta de contradicciones, pues, por otra parte, la visión crítica de la sociedad española que presentan sus obras les resultará molesta y, en ocasiones, censurable.

Respecto al primer punto, no faltan informes que dan buena muestra de ello. Así, Federico Carlos Sainz de Robles, al emitir su dictamen sobre *La doble historia del Dr. Valmy*, vota por la aprobación, esgrimiendo que su autor es "uno de nuestros mejores

---

[154] Berenguer, 1991c, pág. 294.

[155] Cornago, 1999, pág. 36.

[156] Ibíd., pág. 38.

dramaturgos, con fama mundial. Hay que guardarle consideración", así como: "se trata de uno de nuestros mejores dramaturgos que tenemos para presumir por el mundo". Por su parte, el delegado provincial de Lérida, José A. Tarragó Pleyán, al informar sobre *El concierto de San Ovidio*, escribió que "la construcción de la obra y el diálogo son de mano maestra, como repetidamente lo ha venido confirmando en sus obras Buero Vallejo". Ya en el período siguiente, Luis Tejedor, en su informe acerca de *El sueño de la razón*, se refiere a él como "el más considerable autor de los autores españoles contemporáneos". *La Fundación* fue valorada por Manuel Díez Crespo como una "obra importante y bien hecha", y aún se podrían seguir sumando ejemplos. Años más tarde, el propio Buero explicaba esta situación, en cierto modo de privilegio con respecto a otros autores realistas:

> Desde que empecé en el cuarenta y nueve, también he sufrido etapas de congelación y de silencio; a veces muy largas, hasta de cuatro años. Y he tenido obras retenidas. He tenido un poco más de suerte, es probable. Pero algunos han dicho que he tenido suerte porque me he adaptado más; eso a mí me parece incierto y desleal por parte de quien lo dice. Lo que sucede es que, aunque cada vez se hayan podido ir diciendo más cosas, también es cierto que la suspicacia de la censura ha sido cada vez más creciente en la medida misma en que se iba viendo cómo estas plataformas críticas se iban ampliando y consolidando. Entonces, claro, para un autor como yo, que ya estaba bastante instalado, se crea una especie de inercia relativa en la cual, sin faltar momentos de prohibición, congelación y de grave dificultad, se van obteniendo algo menos difícilmente autorizaciones de algunas obras. Si otros autores menos consolidados las hubiesen escrito, exactamente iguales a como las escribí yo, hubieran tenido más dificultad porque la censura habría podido frenarlos con mayor impunidad[157].

El reconocimiento del que gozaba el dramaturgo por estas fechas dio lugar a su nombramiento, ya en el período siguiente, como miembro de la Real Academia Española, gesto que no dejó de ser criticado desde cierto sector de la izquierda. En efecto, la postura *posibilista* no dejará de ser criticada desde ciertos sectores. Cuando se iba a estrenar su versión de *Madre Coraje*, en previsión de posibles críticas, el autor contestaba así a un "entusiasta de Brecht" al que no nombra y del que esperaba un ataque al *posibilismo* de su adaptación:

> Si el público rechaza la obra respirará tranquilo: era lo previsible y lo inevitable, pues un público burgués *no puede*, según el esquema mental del entusiasta, aceptarla. Pero ¿y si la acepta? Adivino ya lo que dirá entonces: al público no se le ha dado la obra en toda su pureza. Tamayo y Buero —y los actores— habrán introducido en sus respectivos trabajos difusos aburguesamientos que vuelvan admisible una obra inadmisible; habrán incurrido feamente en "posibilismo".
>
> Por supuesto, hemos sido posibilistas en nuestras respectivas tareas, *como lo es todo el que hace algo*, lo confiese o no. La palabra tiene "mala prensa" porque hay un posibilismo fácil, conformista, extendidísmo e inaceptable. Nosotros hemos ejercido a conciencia un posibilismo difícil, que mantiene la dureza crítica de la obra frente a un público suspicaz,

[157] O'Connor y Pasquariello, 1976, pág. 10.

> para lograr un resultado efectivo. Hemos pretendido hacer vivir a Madre Coraje en España en vez de declarar imposible de antemano su vida para que no sufra ningún precioso esquema mental[158].

Sin embargo, y para matizar esta posición, supuestamente privilegiada, del autor, hay que recordar que es también en este período cuando escribe *La doble historia del doctor Valmy*, sobre las torturas a presos políticos, y cuando esta le es retenida. Como se dijo, la consideración que muestran algunos censores hacia la obra bueriana no implica necesariamente una aceptación de sus ideas políticas. Así lo muestran juicios como el de José María Cano acerca de *Las Meninas* (1960), quien, tras elogiar la calidad de la obra, escribía: "No podemos olvidar, sin embargo, en este caso de que se trata de Buero Vallejo, y de que sus posibles alusiones a problemas actuales deben mirarse con precaución", o los realizados acerca de *El concierto de San Ovidio* (1962), obra en la que tanto este censor como Gumersindo Montes Agudo encuentran componentes "demagógicos". Por otra parte, e incidiendo en la matización de su actitud *posibilista*, conviene recordar que el autor no evitó sumarse a algunas de las reivindicaciones en las que participaron otros autores del momento; así, en 1965 firmó, con otros intelectuales y artistas, un documento exigiendo para España libertad de expresión, de información y de asociación[159].

En 1958 el dramaturgo había iniciado la que sería una de sus líneas de trabajo más fecundas, el teatro histórico, que en ocasiones ha sido considerado como una forma de *posibilismo*. Como se dijo, la distancia histórica podía ser un atenuante ante la censura, aunque no siempre era así. El propio autor negó que escribiera sus dramas históricos con este fin: "... la razón más profunda de la redacción de mis dramas históricos no se debe a las dificultades de censura. Yo habría escrito ese teatro aunque ésta no hubiera existido"[160]. Y lo cierto es que una de sus obras con más dificultades para pasar la censura fue precisamente el drama histórico *El sueño de la razón*. Ya anteriormente, *Un soñador para un pueblo* había encontrado reparos para ser autorizado, pero será sobre todo a partir de *Las Meninas* —quizá a raíz de la polémica recepción del estreno de *Un soñador...*— cuando se acentúe la prevención de los censores hacia la visión de la historia de España que ofrece el autor en sus dramas. En este sentido, varios estudiosos han insistido en que no hay que buscar la razón última de la escritura de estos dramas en la censura; entre ellos, Ricardo Doménech[161], quien admite que en varios de ellos hay frases veladas a circunstancias presentes, pero encuentra pobre e

---

[158] Buero Vallejo, 1966, pág. 12.

[159] Doménech, 1993.

[160] Isasi Angulo, 1974, pág. 66. En otro lugar, Buero insistía en esta idea: "No, no, es una estética, un concepto, aunque no niego la posibilidad de que luego coexista un cierto aspecto táctico. Pero este aspecto táctico no es esencial. Mis obras de trasposición histórica no están escritas solamente como pretexto para hacer la trasposición. Están escritas así porque el escritor, con o sin limitaciones de expresión, experimenta la necesidad estética con toda la amplitud de la palabra". (Pérez de Olaguer, 1971, pág. 8).

[161] Doménech, 1993², págs. 213-217.

insuficiente la idea de que la historia es sólo un pretexto. Luis Iglesias y Mariano de Paco[162] han negado igualmente que este teatro sea una mera respuesta ocasional y táctica ante las dificultades impuestas por la censura. Así, Luis Iglesias Feijoo señala:

> [...] sería aventurado suponer que esquivar la censura sea el único, ni el principal de los motivos que inclinan al autor hacia el cultivo de los temas históricos. En tal caso, se trataría sencillamente de *hablar del presente* por medio del pasado; nos hallaríamos entonces ante simples parábolas dramáticas, lo cual sólo puede aplicarse en parte a *El concierto de San Ovidio*, así subtitulada, y es notable que éste sea el único de los dramas que no se desarrolla en España. Estas obras tratan más bien de *hablar al presente* por medio del pasado. En *Un soñador*, como en *Las Meninas*, *El sueño de la razón* o *La detonación*, no se pretende distanciar a través de la historia tan sólo para eludir los controles censoriales, y buena prueba de ello es que la última se estrene en 1977, cuando la situación política del país había variado ya y aquellos controles, sin haber desaparecido, se habían modificado mucho[163].

1.1. Obras sometidas a censura

En este período se someten a censura cuatro obras originales de las cinco que escribe, ya que *Mito* (1967) no se presentaría hasta el período siguiente. Además, vuelve a presentarse *Aventura en lo gris* (1963).

Las meninas se autorizó con modificaciones en cinco de sus páginas, en noviembre de 1960, tras algo más de un mes de deliberaciones. Fue leída por cuatro censores, dos de los cuales eran religiosos. Uno de ellos, Manuel Villares, no encontró reparos en el aspecto moral, ni tampoco en la forma de abordar el tema de la Inquisición:

> Desde un punto de vista histórico-religioso, al hacer intervenir a la Inquisición en la acusación de que ha pintado a una mujer desnuda, tampoco le veo reparo. En primer lugar, porque es un hecho histórico, puesto que era cometido de ese alto tribunal salvaguardar la fe y la moral de costumbres y en segundo lugar porque está tratado con toda corrección, pues en realidad el dominico no interviene y no se cargan las tintas.

El también religioso Avelino Esteban Romero elogió su calidad, pero advirtió que tenía "fondo"; de hecho, señaló con el lápiz rojo catorce de sus páginas. Este censor encontraba sospechosa la presencia del Dominico, "quien casi nunca habla y está, como en sombra, en todo momento junto al Rey", y pensaba que los espectadores reprobarían como "odiosa" la actuación del Santo Oficio: "Es la tesis del oscurantismo religioso frente al progreso español". Por tanto, señaló que la obra podía ser "muy delicada en su interpretación político-religiosa", y se debía "pensar antes de proceder". Montes Agudo, en cambio, encontraba que el autor había actuado con la suficiente prudencia como para encubrir las posibles alusiones problemáticas. En su opinión, no

---

[162] Mariano de Paco, 2000, págs. 12-15.

[163] Iglesias Feijoo, 1982, pág. 385.

llegaba a ser "polémica" en sus referencias al Santo Oficio, a las que calificaba de "breves y evidentes"; en cuanto a las referencias a la Corona, no por "crueles" dejaban de ser "ciertas". En definitiva, entendía que "sólo con una malicia excesiva" podía encontrarse tendenciosidad en esta obra, y apostillaba: "El autor se ha cuidado mucho de ello". Finalmente, José María Cano emitió un informe lleno de contradicciones en el que optaba por autorizarla sin cortes, aunque advertía que, al tratarse de una obra de Buero Vallejo, había que tener especial cuidado:

> Si prescindimos de analogías, suspicacias y aplicaciones de los personajes y situaciones a problemas contemporáneos, la obra, a mi juicio, puede autorizarse sin más reparos. Es evidente que los juicios de los hombres, públicos y privados, *mutatis mutandis*, antes y ahora, siempre son los mismos. Sería, por tanto, fácil en cada obra encontrar analogías, similitudes y símbolos. Creo que los juicios deben ser más objetivos y limpios.
>
> No podemos olvidarnos, sin embargo, en este caso de que se trata de Buero Vallejo y de que sus posibles alusiones a problemas actuales deben mirarse con precaución.

Este censor enumeraba, entre los aspectos problemáticos de la obra, el ambiente de corrupción de la corte, la actitud cobarde del dominico y el sacrificio de Pedro Briones, "'símbolo' del pueblo oprimido que muere al fin", así como la velada alusión a la censura mediante las normas de la Inquisición: "Se alude claramente a la censura estatal y se critica la mirada 'sucia' del censor que en todo ve pecado u ocasión de pecado. Si bien reconoce que debe haber normas oficiales en esta materia". Finalmente, encontraba reparos en la figura del propio Velázquez, "el procesado, el hombre superdotado, el limpio, el honesto", capaz de rebelarse ante el rey y denunciar "la hipocresía de su gobierno y la miseria del pueblo". Sin embargo, concluía su informe minimizando todas estas objeciones, que había encontrado influido "por el historial del autor":

> De verdad estimo que sería mucha complicación tomar a pecho esas posibles analogías que puede hacer el espectador y que probablemente ha buscado el autor, aunque *[ilegible]* su intención me parece honrada. Me parece, por otro lado, sin estimar ese simbolismo al que nos lleva el historial del autor, que la obra simplemente es la exaltación de un alma noble y entera, Velázquez, en su rebeldía contra la intriga, la mentira, la miseria de una corte corrompida y de un pueblo abandonado por un rey débil, manejado por gentes sin escrúpulos en una época de decadencia.

En cuanto a su calidad, hubo juicios muy elogiosos. Así, Avelino Esteban Romero escribió: "Teatralmente la obra tiene calidad e interés no frecuentes en nuestros autores actuales. Su lectura llega a despertar apasionado sabor". José María Cano la valoró como "una obra muy digna por su densidad psicológica y su profunda densidad dramática", con "una excelente calidad literaria y una ambientación teatral exacta". Más tibia fue la valoración de Gumersindo Montes Agudo, quien escribió que "La obra es interesante aunque a veces peca de lánguida", pues, en su opinión, adolecía de un "Exceso verbalista, aun con los abundantes cortes del autor". Sin embargo, valoró

positivamente los aspectos no textuales: "Composición plástica adecuada, cosa importante por el tema tratado".

Tras el estreno, los reparos que habían encontrado los censores fueron superados por las opiniones de algunos críticos, que se alzaron contra la obra con afán inquisitorial. Si los censores temieron excederse en su suspicacia, a semejanza de la Inquisición en el texto bueriano, las duras críticas aparecidas en ciertos medios se encargaron de condenar aquellos aspectos que los censores habían autorizado. Iglesias Feijoo señala que hubo quien acusó a Buero de haber manipulado la historia y utilizado la figura de Velázquez para hacer demagogia[164]. Así, Fernández de la Mora, que planteó una enérgica repulsa, opinó que el Velázquez de Buero era un "demagogo" o "tribuno de la plebe". Algún crítico habló de un "Velázquez de ocasión", en el que el pintor era "explotado de mala manera". Se llegó a decir que Buero "volcó en ella toda su pobre tristeza, infamando la noble figura de Velázquez y arrojando un poco más de barro de leyenda negra sobre la cara de su madre española". También hubo quien lamentó que la obra se hubiese representado y que "contra el libertinaje" no se hubiese empleado "la represión". Incluso Azorín encontró que la mirada contemporánea estaba más presente que la fidelidad a los hechos históricos recreados: "Con la política se lleva a la escena —en la pintura de personajes históricos— nuestro modo de sentir, y no el de estos personajes"; aunque no por ello lo atacaba, sino que en otro artículo posterior, afirmaba: "sentimos simpatía por Buero Vallejo. Es nuestro, de nuestra España, de nuestro tiempo"[165].

A diferencia de los anteriores, Torrente Ballester encontraba que en *Las meninas* continuaba "esa línea de sinceridad y de verdad" del teatro bueriano, y apostillaba: "A los españoles se nos van las memorias por las glorias, y conviene de vez en cuando hacernos recordar"[166]. En la polémica participaron incluso dos críticos de arte, Gaya Nuño y Lafuente Ferrari[167], quienes reconocieron el valor de la obra. Con ella, Buero alcanzó uno de sus mayores éxitos de público.

Dos años después de leer *Las Meninas*, en noviembre de 1962, los miembros de la Junta enjuiciaban ***El concierto de San Ovidio***, que se autorizaría sin cortes. Los dos censores que la leyeron, Gumersindo Montes Agudo y José María Cano Lechuga, por entonces, tenían ya formada una opinión acerca del teatro de Buero. Ambos hablan en sus informes de una cierta "demagogia", aunque no encontraron motivos para prohibirla ni para imponer cortes. El primero de ellos destacó su calidad: "Es una pieza estimable, densa, tal vez algo lenta y a veces inclinada hacia lo morboso y

---

[164] Ob. cit., págs. 263 y 264.

[165] C.L. Álvarez, "Un Velázquez de ocasión", *Índice*, 145 (ene. 1961), pág. 27; Rafael Benítez Claros, *Visión de la literatura española* (Madrid, Rialp, 1963); Mariano Daranas, "Retablo para un Pin Pan Pum", *Informaciones* (8-III-1961); Azorín, "Recuadro del teatro", *ABC*, 3-I-1961, pág. 73; Azorín, "Recuadro de escenografía", *ABC*, 5-I-1961, pág. 73. (Críticas citadas por L. Iglesias Feijoo, 1982, págs. 263-265).

[166] "Estreno de *Las Meninas* en el Español", *Arriba*, 10-XII-1960. Citado por Iglesias Feijoo, 1982, pág. 265.

[167] L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 265.

melodramático. En ese límite tan frecuente en Buero que roza la demagogia en busca de la tesis moralizadora". Por su parte, José María Cano elogió igualmente el valor estético de la pieza: "forma literaria cuidadísima en un diálogo justo y redondo, cualidades características del autor, concurren en este drama". En su opinión, los ciegos eran utilizados "como símbolos amargos y efectistas de la explotación del hombre por el hombre en una sociedad injusta, frívola y mercantilizada aun en sus sectores religiosos", y en este sentido, escribía: "aunque su argumento es de vieja época, encierra una fuerte carga intencional, aplicable a todos los tiempos, y en conjunto, a mi juicio, a pesar de cierto resabio demagógico, es aleccionador".

Unos años más tarde, en 1966 la compañía TOAR, de Lérida, solicitó la autorización para representar esta obra, por lo que el delegado provincial de esta ciudad, José Tarragó, emitió un nuevo informe tras asistir al ensayo general: la comparaba con *En la ardiente oscuridad*, si bien, en su opinión, "En esta última hay un sentido más humano y no tan pesimista". Elogió la calidad de la obra (señaló que poseía un "destacado valor literario", y estaba "magníficamente construida, de acuerdo con el más avanzado teatro"), aunque mostró ciertas reservas de tipo formal ("creemos que la obra resulta fría, y los efectos dramáticos bastante ponderados y rehechos"). Por lo demás, no encontró reparos políticos ni religiosos, por lo que de nuevo se autorizó.

En 1963 se presentó a censura una nueva versión de ***Aventura en lo gris***, "en mi opinión bastante más censurable", diría el propio Buero, con respecto a la prohibida nueve años atrás, que, sin embargo, se aprobó sin cortes. Dicha autorización se enmarca en la operación "aperturista" de estos años, pues tuvo lugar al poco tiempo de la llegada de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. De hecho, la circunstancia de que dos de los vocales que la leyeron, Arcadio Baquero y Víctor Aúz, se limitaran a autorizarla sin cortes sin emitir informe alguno, hace pensar que esta decisión procedía de la Dirección General. El tercero, Sebastián Bautista de la Torre, encontró que el tema tratado era delicado:

> El tema del dictador derrotado que huye del país en los últimos momentos podría prestarse a hondas especulaciones acerca del poder, la fuerza del mando, la idea política, el juego ideológico, etc. Sobre todo cuando a Goldmann —el dictador— se le enfrenta Silvano —el intelectual, el pensador—.

Sin embargo, señaló que el autor había sido suficientemente cauto a la hora de abordarlo:

> Pero el autor ha querido disminuir tanto el tema, traerlo tan a ras de tierra, que todo queda en un tono menor, puramente anecdótico... Así vemos cómo el ex-dictador se come los bocadillos a escondidas, sordo al hambre de los demás refugiados, cómo intenta violar a Isabel, la joven madre, y acaba matándola, etc., en fin, pequeñas minucias que no se corresponden con lo que podría dar fuerza trágica al personaje. […]

La obra se estrenó con premura y con dificultades de producción, lo que incidió en el resultado, pues obtuvo una fría acogida por parte del público y de la crítica, permaneciendo únicamente ocho días en cartel, menos que cualquier otra del autor.

En 1964, tal vez confiado por los aires de "apertura", Buero escribe ***La doble historia del doctor Valmy***, donde aborda la tortura a presos políticos; tema que ya había tratado de forma indirecta en alguna otra ocasión[168]. La obra, presentada por la compañía del Teatro de la Comedia, quedaría retenida, como es sabido, hasta 1975, sin obtener otra respuesta que el "silencio administrativo", debido a que el autor se negó a realizar una serie de modificaciones. El propio Buero explicaba lo ocurrido:

> Nunca fue prohibida, pero nunca logré su autorización. Hubo lentos forcejeos verbales respecto a: 1º. Cambio de nombres, ya extranjeros, por otros que lo fuesen aún más claramente —lo que efectué por considerarlo conveniente—; 2º. Supresión de frases, algunas referentes al órgano sexual de un niño de pecho, que no quise tachar; 3º. Supresión de dos escenas, al principio y hacia el final de la obra, que entendía yo imprescindibles... y sospecho que los censores también, y que no me avine a sacrificar. Total: punto muerto, sin prohibición ni aprobación. Resumo así el resultado de no menos de seis tentativas y sondeos hechos por seis empresas sucesivamente interesadas en la obra, lo que abarca algunos años y termina por hastiarme, no volviendo a intentar el estreno —que efectué, en inglés, en Chester—. El tema de esta obra era el de la tortura a políticos. Ahora bien, como no me gusta perder batallas, resumí más tarde ese tema en *Llegada de los dioses*, y de un modo, a mi juicio, no menos punzante o crítico que el de la otra obra. Y entonces —1971— se autorizó con algunas supresiones de frases o párrafos que no eran graves"[169].

Los informes muestran que eran dos los temas que preocupaban a los censores en esta obra: la impotencia sexual del protagonista y la tortura a presos políticos. Al religioso Luis González Fierro parecía preocuparle más el primero de ellos (advirtió: "Que eviten en lo posible toda referencia insistente, en palabras y situaciones, a la impotencia, aunque sé que no pueden escamotearla"); en cambio, señala, "El aspecto de las torturas ya está muy visto en cine y teatro y no creo que moleste a nadie que vea la obra con recta intención". Bartolomé Mostaza, en cambio, tras destacar su calidad ("La obra está bien escrita y construida con excelente oficio"), llamaba la atención sobre el tema de la tortura, pero la autorizaba a condición de que quedara localizada en un país extraño: "Habrá de ser resaltada, en la puesta en escena, la 'lejanía' del país donde se desarrollan los hechos para ser autorizada. Y extranjerizados los nombres". El tercero de los censores se limitó a señalar algunos cortes. No obstante, no se llegó a emitir dictamen.

En octubre de ese año, fue leída por el Pleno. Los censores que la habían leído en julio reiteraron sus dictámenes anteriores, y a ellos se sumaron los votos de otros siete censores que coincidieron en autorizarla, en su mayoría suprimiendo las alusiones que podían localizar la acción en España. Los argumentos para autorizarla fueron varios: Mostaza señaló que "la obra, por sus comedidas maneras de presentar los hechos de las torturas, puede pasar sin escándalo"; Barceló consideraba que "la obra constituye un loable ataque contra toda violencia injusta y contra toda tortura policial", la cual

---

[168] L. Iglesias Feijoo señala algunas alusiones en *Las meninas* y *El concierto de San Ovidio*, y recoge igualmente alguna declaración del autor en la que señala que le gustaría abordar este tema. (1982, pág. 319).

[169] Beneyto, 1977, pág. 24.

estaba "demasiado universalizada" como para encontrar en el texto un ataque al régimen; Marcelo Arroitia-Jáuregui coincidía en señalar el carácter universal de la tortura, aunque proponía suprimir las intervenciones de la "pareja elegante", muy ligadas a las "intenciones circunstanciales" de la obra. Similar era la opinión de Florencio Martínez Ruiz, quien proponía igualmente suprimir las intervenciones de dicha pareja al principio y al final de la obra:

> El hecho de que lo relatado haya podido suceder obliga a plantear muy seriamente su autorización, que debe concederse, habida cuenta de su distanciamiento de España. Creo que puede respetarse íntegramente la obra —incluso en sus relatos minuciosos de lo sexual— salvo en el prólogo que subrayo su eliminación y en el final cuando ironiza sobre la posibilidad de realizarse o no tales actos aquí. Obra importante que puede resultar subversiva pero que objetivamente hablando no puede prohibirse.

Sebastián Bautista de la Torre no encontraba objeción en el hecho de condenar el uso de la tortura:

> Queremos admitir que la postura sea más bien moral y humana, ya que políticamente el asunto ofrecería tantas caras como se le quisieran buscar. En esta línea no veo inconveniente para su aprobación por lo que supone la condena de tales métodos.

Sin embargo, al igual que los anteriores, señaló que había que evitar cualquier referencia a España, por lo que propuso suprimir el nombre de "Surelia" (y apostillaba: "pues creemos que en Nortelia o Centralia se dan más estos casos"), y las intervenciones de la pareja elegante. Además, propuso suprimir algunas alusiones de tipo sexual ("deben suavizarse las excesivas intimidades en la exploratoria del doctor con referencia al acto carnal del matrimonio y la alusión a las "cositas" del niño […]").

Uno de los informes más clarificadores con respecto al prestigio del que por entonces gozaba el dramaturgo es el de Federico Carlos Sainz de Robles, quien escribió: "Se trata de uno de nuestros mejores dramaturgos, con fama mundial. Hay que guardarle consideración; y evitar en lo posible el escándalo fuera de España". Su argumento para autorizarla fue que textos extranjeros no menos conflictivos ya habían sido estrenados en nuestro país:

> Mi opinión es que debe autorizarse su representación con el texto íntegro. Las tachaduras —en lápiz rojo— marcadas en el texto me parecen un poco inocentes y, además, mutilan gravemente la intención del autor; quien ha procurado tocar las más delicadas cuestiones planteadas entre médico y enfermo con la mayor brevedad y con ejemplar tacto. No debe olvidarse que hace bien poco hemos asistido a las representaciones de obras como *La buena sopa*, y *El huevo*, de Felicien Marceau, *El deseo bajo los olmos*, de O'Neill, *Dulce pájaro de juventud* y *Noche de Iguana*, de Tennesse Williams... ¿Por qué tener distinta medida con los autores españoles, y más cuando se trata de uno de nuestros mejores dramaturgos que tenemos para presumir por el mundo? Es indispensable una gran comprensión para no esterilizar nuestro teatro, que siempre fue uno de los más importantes del mundo.

Finalmente, la Junta de Censura autorizó esta obra para mayores de dieciocho años, con cuatro cortes y la citada extranjerización de los nombres de los personajes, aunque con la condición de que no se expendería la guía de censura hasta conocer la fecha de su estreno, para evitar que éste pudiera coincidir con detenciones y condenas reales[170]. El autor no realizó las modificaciones impuestas y tampoco se comunicó a la censura la fecha exacta del estreno, por lo que la autorización no llegó a emitirse.

En febrero de 1966, la compañía de Nuria Espert volvió a presentar esta obra. A mediados de marzo, en fechas muy próximas a la aprobación de la Ley de Prensa, García Escudero escribió al ministro Fraga Iribarne solicitando un dictamen definitivo. En su carta, tras describir el proceso sufrido por la obra y la situación en que se encontraba, escribe:

> [...]La Junta mantiene su dictamen, pero entiende, como yo, que tanto el tema de la obra, como la circunstancia de su autor, exige el conocimiento y decisión del Ministro. Es interesante señalar que Buero ha hecho en este tiempo diversas alusiones a la obra y hace pocos días en *El Alcázar*, donde ha reiterado su punto de vista (que ya apuntó con anterioridad) de que si se estrena será íntegra. Esto obliga a prever la posibilidad de que, aunque se le apruebe, si es con cortes, niegue su autorización para la representación.

Según se indica en una nota, el propio ministro decidió prohibirla. Tampoco se autorizaría un año después, cuando fue presentada por la compañía de Ismael Merlo; en esta ocasión, se negó la autorización argumentando la negativa del autor a realizar los cortes impuestos. No deja de ser curioso que fuera el propio García Escudero quien diera la voz de alarma sobre esta actitud del autor, precipitando así la no autorización del texto. La decisión del dramaturgo de no aceptar dichas supresiones, aunque ello le supusiera no estrenar la obra, muestra claramente los límites de su *posibilismo*, pues aunque ya había aceptado algún cambio, como el de los nombres de los personajes, no realizó modificaciones que consideraba esenciales.

Mientras *La doble historia…* aún se encuentra retenida, se presenta a censura ***El tragaluz***, obra cuyo expediente no se encuentra localizable en el Archivo. Según comentaría el propio autor, se autorizó con cortes, después de presentar recurso contra la supresión de algunos párrafos[171]. El hecho de que esta obra fuera autorizada y se mantuviera en cartel durante toda la temporada refleja un cambio sustancial en el régimen y en el conjunto de la sociedad española. Como muestra de la recepción de un censor hacia esta pieza, citaremos la crítica de Juan Emilio Aragonés en *Informaciones*, quien escogió como título "Una sensacional pieza dramática", y en la

---

[170] Quizá los censores tuvieran en mente lo ocurrido con el estreno de la cinta *El verdugo*, de Berlanga, que coincidió prácticamente con las ejecuciones de Julián Grimau y, algo después, de F. Granados Mata y J. Delgado Martínez. De hecho, en Venecia, donde la película obtuvo el Premio Internacional de la Crítica, hubo manifestaciones de protesta contra el régimen. La autorización de esta película por parte de una comisión de veinticinco censores mereció la represalia del que después se convertiría en ministro de Información y Turismo, Alfredo Sánchez Bella, quien, sin embargo, recomendaba "disimular" una vez que la obra ya estaba autorizada, para no perjudicar más aún a la imagen de España. (Neuschäfer, 1994, pág. 339).

[171] Beneyto, 1977, pág. 25.

valoración por puntos que solía hacer al final de su crítica, tras valorar el tema, argumento, personajes, añadía un insólito apartado nuevo: "¡Es de Buero Vallejo!", y lo calificaba con un "10"[172]. Pero tampoco faltaron respuestas como la de Emilio Romero, quien interpretaba *El tragaluz* como una venganza y una condena a aquellos que "tomaron el tren" en la posguerra. Romero defendía a "los hombres que cambiaban el semblante al país, aunque en la colosal aventura de un pueblo haya canallas, hipócritas, impurezas y grupos de presión"; contra la tesis de quedarse en el sótano, que, según él, defendía el autor, proclamaba: "¡Pues no! [...] Había que coger el tren [...] Y echar por las ventanillas del tren a los canallas que se pudiera"[173].

Además se presentan dos adaptaciones: *Hamlet*, de William Shakespeare, que se autorizó en octubre de 1961, con cortes en dos de sus páginas, de la cual Bartolomé Mostaza comentó que "La traducción de Buero está hecha en buen castellano, quizá tirando a solemne y algo campanudo en ocasiones"; y un año después, *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht, de la que no se llegó a emitir dictamen en aquella ocasión y volvería a ser presentada en 1964. Las referencias a la adaptación de Buero Vallejo son mínimas. Arrotia-Jáuregui, que se mostró partidario de prohibirla, escribió: "Todo ello no supone un juicio adverso para sus calidades dramáticas y literarias, que son extraordinarias, y tienen adecuado reflejo en esta versión española", y Florencio Martínez Ruiz comentó: "La versión con ser dura está exenta de latiguillos, que en todo caso, quedan muy alejados en el tiempo".

2. ALFONSO SASTRE

En los años sesenta, los censores muestran una mayor prevención hacia los textos de Alfonso Sastre que en etapas anteriores. A este cambio de actitud contribuyen las reiteradas declaraciones del autor contra la censura: además de los escritos con los que intervino en el debate sobre el *posibilismo*, en 1960 firmó el ya citado *Manifiesto contra la censura* junto con otros doscientos veintiséis intelectuales (de lo que informó en una carta a los propios censores), y en 1961 firmaría con José María de Quinto el "Documento sobre el teatro español redactado por el G.T.R.", en el que también se atacaba a la censura. En dicho documento se puede leer:

> La existencia de la censura de teatro, y especialmente en la forma en que se viene ejerciendo entre nosotros (se trata de una actividad conceptualmente arbitraria, administrativamente irregular, éticamente irresponsable y legalmente amorfa, sin que ni siquiera tenga autoridad para mantener sus propios dictámenes), es una vergüenza pública y privada. Públicamente (objetivamente) lo es porque tiene el carácter de una calamidad cultural. Privadamente (subjetivamente) porque es el signo de nuestro conformismo —el de los autores, directores, actores, empresarios...— y de nuestra propia corrupción. Es urgente

[172] *Informaciones*, 9-X-1967.

[173] *Pueblo*, 10-X-1967. Citado por Iglesias Feijoo, 1982, pág. 343.

> la absoluta liquidación, que puede irse desarrollando en etapas, de este mecanismo. No se trata de que desaparezca toda vigilancia social —debe haberla, desde luego, para la pornografía—, sino de que ésta tome un carácter regular y legítimo, a través del aparato judicial ordinario.

Por entonces, su politización es cada vez acusada. Un año después de redactar el citado documento, ingresa en el Partido Comunista[174], lo que pone de manifiesto el radical cambio de actitud frente al régimen desde aquel desconcierto inicial por las prohibiciones de la censura.

2.1. Obras sometidas a censura

Durante los años sesenta y hasta el final del franquismo, disminuye el número de textos originales de Alfonso Sastre presentados a censura, aunque se presentan varias versiones de obras extranjeras adaptadas por él. En este período, las únicas obras originales que se presentan son *La cornada* (1959), *En la red* (1960), *Oficio de tinieblas* (1963) y la obra infantil *Historia de una muñeca abandonada* (1967), que también se presentó traducida al catalán (*Le petit cercle de guix*, 1968). Además, debió presentarse *Asalto nocturno*, puesto que se estrenó en 1965 en el Club Iber de Barcelona, aunque la única documentación encontrada sobre esta obra es de 1974, debido a que su expediente se encuentra incompleto.

Significativamente, a excepción de *La sangre y la ceniza*, ninguna de sus obras posteriores a 1965 se presenta a censura. Recordemos que ese año supone el inicio, a decir del autor y de sus estudiosos, de una nueva etapa en su producción, la correspondiente a sus "tragedias complejas"[175]. Así, no hay constancia de que se presentaran *El banquete* (1965), *La taberna fantástica* (1966) o *Crónicas romanas* (1968). Incluso la única "tragedia compleja" que se presenta a censura, *La sangre y la ceniza* (1965), se presentó seis años después de su escritura, en 1971. Es posible que esta circunstancia no se debiera sólo a la dificultad de que fueran autorizadas, sino también a su complejidad escénica. En cualquier caso, lo cierto es que, en adelante, sólo se presentarán sus obras escritas con anterioridad (*Ana Kleiber*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* y *Escuadra hacia la muerte*) y sus adaptaciones. En lo que se refiere a las adaptaciones presentadas en estos años, el hecho de que fueran realizadas por Alfonso Sastre no parece influir en el dictamen.

En 1959 se presenta ***La cornada***, que fue autorizada tras haber sido leída por un único censor, G. Montes Agudo, el cual, como hemos ido viendo, se había convertido por entonces en el máximo valedor del teatro de Alfonso Sastre dentro de la Junta.

---

[174] Fernández Torres, Maqua y Pérez Coterillo, 1976, pág. 16.

[175] Sobre la tragedia compleja, véase: César Oliva, "Alfonso Sastre, en la tragedia compleja", *Primer Acto*, 242 (ene.-feb. 1992); Mariano de Paco, "*La taberna fantástica*, tragedia compleja", *Primer Acto*, 210-211 (set.-dic. 1985); ambos artículos están recogidos en M. de Paco, 1993a. Véase igualmente M. Ruggeri Marchetti, "La tragedia compleja, en sus mejores realizaciones", *Cuadernos El Público*, 38 (dic. 1988), págs. 61-75.

Calificó esta obra como "bien concebida y resuelta", dotada de "ambición" y de un valor literario "bueno". A pesar del claro vampirismo que ejerce el apoderado sobre el torero, la obra no despertó suspicacias de tipo social ni político, a diferencia de lo que unos años después sería habitual. Únicamente, ya en la crítica del estreno, Torrente Ballester advertiría: "Sospecho que la primera idea, la idea madre de que partió Sastre, no fue la relación concreta matador-apoderado, menos aún la de tal apoderado y tal matador, sino la relación abstracta dominador-dominado"[176]. También en su crítica Adolfo Prego, que tres años después se incorporaría a la Junta, se mostraba entusiasmado: "¡Qué nervio hay en este drama! Es admirable la concisión, el ahorro de nervios, el vigor del diálogo"[177]. Esta autorización supone un nuevo paréntesis, como en su día lo fueron *La mordaza* o *El cuervo,* en las difíciles relaciones del teatro de Alfonso Sastre con la censura.

También en 1959 se sometía a censura ***Guillermo Tell tiene los ojos tristes***. Según ha comentado el propio autor, esta obra había sido prohibida en 1955, aunque en su expediente, que está incompleto, sólo aparece documentación a partir del año 59, en que se autorizó para representaciones de cámara. El censor que la enjuició entonces[178] la autorizó por desarrollarse en un contexto alejado de nuestro país. Así, tras señalar que "la acción se desarrolla en un país supuesto que se encuentra sometido a la más terrible de las tiranías, donde se cometen toda clase de atropellos, sin que nadie sepa oponerse", escribió:

> Ni con un gran exceso de suspicacia podríamos sentirnos afectados ni indirectamente por el planteamiento que hace el autor. El tipo de tirano que describe aquí con todo el simbolismo que quiera darle el autor, únicamente podrá comparársele en nuestros días a un país comunista y aun así resultaría falso.

Dos años después, en octubre de 1961, se emite un nuevo informe que refleja el giro que se ha producido por entonces en la opinión de los censores sobre el autor: en esta ocasión, José María Cano escribe: "ocurre que uno no puede leer esta obra, ni seguramente el espectador podrá verla, sin pasar inmediatamente de una hipótesis, más o menos legendaria, a una tesis de actualidad"; este censor llama la atención sobre los anacronismos del texto ("habla de las conquistas del proletariado, de la construcción de carreteras, de la subida del nivel de vida, etc., expresiones todas fuera de tiempo en los cantones suizos en la época de Guillermo Tell"), que evidencian su carácter simbólico, y concluye:

> Por lo tanto, se deduce fácilmente, sabiendo además cómo se las gasta el autor, que se trata de una tremebunda exhortación a la rebeldía, una incitación de sospechosas intenciones que habría que pensar si no es peligrosa su autorización, a no ser que se juzgue más hábil y más oportuno acogerse a ver la obra sólo en el primer sentido.

---

[176] *Arriba*, 15-I-1960.

[177] *Informaciones*, 15-I-1960.

[178] El informe aparece sin nombre, aunque la firma que aparece podría ser la de Alfredo Timermans.

Finalmente, la obra se autorizó, con la condición de que no se actualizaran los uniformes de los militares. En 1964, en la hoja de censura entregada al TEU de Madrid, se insistía en que los uniformes de "las fuerzas de represión" no se asemejaran, "en modo alguno, a ningún uniforme de las fuerzas actuales extranjeras, ni nacionales, debiendo ser confeccionados, por tanto, de una manera convencional y de acuerdo con la época en que la acción se desarrolla". Durante estos años, se autoriza la representación de esta obra en funciones de cámara a las distintas compañías que lo solicitan, hasta que en febrero de 1969 se prohíbe temporalmente su representación.

Cuando se estrenó en Barcelona (1966), los diez años transcurridos desde su escritura se hicieron notar, en opinión de la crítica. Se dijo que la historia de Guillermo Tell seguía vigente, así como el sentido que le había dado el autor, aunque la facilidad con que se advierte la "moraleja", había soportado peor el paso de estos años[179].

En octubre de 1960 se somete a dictamen ***En la red***, cuyo proceso se demoró durante dos meses. Ante este retraso, en diciembre de 1960, Sastre escribe al jefe de la Sección de Teatro solicitando un dictamen lo más urgente posible. En su carta, el dramaturgo no tiene ningún reparo en comunicarle que ha firmado un documento con otros doscientos veintiséis intelectuales en el que expresan su estado de "zozobra próxima a la exasperación" a causa de la censura. Finalmente, la obra fue autorizada, tras consultar, debido al tema abordado (la insurrección argelina), al ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María Castiella, quien informó favorablemente.

La obra se estrenó en el Teatro Recoletos de Madrid el 9 de marzo de 1961, por el Grupo de Teatro Realista, y fue entonces cuando surgieron los problemas. Según se puede leer en un informe del Jefe de la Sección de Teatro, tras el estreno "surgieron dificultades determinadas por la equívoca interpretación de evidente y negativo significado político con que la comedia fue acogida". Por ello, el 27 de ese mes se indicó a los delegados provinciales de varias capitales españolas que la obra no debía volver a representarse debido a razones "de orden internacional".

En diciembre de 1962, una vez resuelto el conflicto argelino, la obra fue autorizada para sesiones de cámara. Esta vez fue leída por dos censores, el religioso Manuel Villares, quien señaló que no ofrecía reparos "desde el punto de vista moral", y Bartolomé Mostaza, que afirmaba: "Superadas las circunstancias políticas a que el drama alude, no ofrece problemas políticos y puede representarse, aunque su interés es escaso". Poco después, en marzo del 63, fue leída por Montes Agudo, que coincidió con este en señalar que podía autorizarse sin reparos, una vez superadas las "motivaciones de actualidad" que en su día desaconsejaron este dictamen. Este censor se refirió a la obra como "clara muestra de un teatro 'comprometido'", y se mostró más severo que en otras ocasiones al enjuiciar su calidad, pues señalaba que "el tono realista en que se desarrolla la hacen convencional y melodramática".

---

[179] G. Pérez de Olaguer, "*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*", *Yorick*, 11 (ene. 1966), pág. 17.

Al escribir esta obra, Sastre admitía haber camuflado el tema que realmente quería tratar. Él mismo mencionaba esta obra, escrita en el año anterior a la polémica con Buero Vallejo, como muestra de teatro *posibilista*, al haber situado la acción en Argelia[180]. Para Caudet, la situación española a la que Sastre había querido aludir era la de los días, contemporáneos a la escritura de la obra, en que el PCE preparaba una huelga general, en los cuales se sucedían las redadas[181], idea que el propio Sastre ratificaba:

> De todos modos funcionaba siempre un cierto mecanismo de autodefensa que hacía que uno tomara precauciones. La obra resultó un tanto abstracta. [...] Era la única forma que yo veía de que la obra pudiera representarse haciendo algunas brumas sobre la localización. Porque, claro, la localización tendría que haber sido en Madrid durante la preparación de la jornada del año 59, pero, entonces, al hacer esa transcripción al norte de África, con la guerra de Argelia, más o menos, yo tomaba unas distancias que hacían irreconocible el tema desde el punto de vista de un teatro documental de nuestro momento [...]. Pero quizás para un espectador francés o argelino esa obra resultaría exótica, abstracta, no la reconocerían, mientras que para nosotros, para el espectador de Madrid, resultaba africana [...]. Y eso era el resultado de las condiciones en las que vivíamos, que eran muy difíciles[182].

Muchos años después, escribió *Askatasuna*, que era prácticamente una reescritura de *En la red*, pero esta vez localizada en el País Vasco[183].

Tras haber sido autorizada para sesiones de cámara en 1953 y prohibida en 1956, en 1962 se levanta la prohibición a ***Escuadra hacia la muerte***, después de que el Comandante Asesor Técnico del Alto Estado Mayor, Juan Guerra y Romero, informara a favor de su autorización. Las razones que este argumentó fueron la falta de una localización concreta ("La localización, geográfica e histórica, de la acción dramática, es imaginaria y no identificable con otras conocidas") y el hecho de que no se estaba atacando a la institución militar ("Su desarrollo no comporta el juego de valores militares de consideración, sino el de situaciones personales al margen de ellos"). Lejos de considerar que se criticaba a la institución en su conjunto, en su opinión, los militares de la obra eran unos personajes harto peculiares que viven una situación extrema y no identificable con las de la vida militar:

> Los personajes no resultan simbólicos, ni suficientemente representativos; por su propia definición están colocados al margen del Ejército y de la Sociedad, no obstante lo cual se comportan con cierto orden y aliento positivo hasta que la fatalidad se cumple.

Y afirmaba igualmente:

---

[180] Caudet, 1988, págs. 52-53.

[181] Ibíd., págs. 54-55.

[182] Ibíd., págs. 52-53.

[183] Ibíd., pág. 53.

> No creemos contenga 'mensaje', tesis, ni eficacia dialéctica que trascienda sobre las posibilidades circunstanciales de la acción dramática de unos personajes concretamente tarados o envueltos en sendos problemas personales 'límites'.

Por ello, la obra se autorizó con la condición de no utilizar uniformes militares que pudieran ser identificados con los de un ejército concreto, "nacional o extranjero", y de extranjerizar los apellidos de los personajes. Desde entonces la obra es presentada a censura por numerosas compañías y se autoriza siempre bajo estas condiciones, a excepción de los meses en que se veta la producción total del autor (1973).

En octubre de 1962, ***Ana Kleiber***, que anteriormente se autorizó sólo para funciones de cámara, fue autorizada para su representación en régimen comercial, tras haber sido enjuiciada por Bartolomé Mostaza. Este censor fue severo con su valor teatral: "Está disparatadamente construido el drama. Para guión cinematográfico quizá sirviera; para teatro resulta monótono y sin gracia, sin hondo interés". Sin embargo, no encontró inconvenientes para su autorización: "Moralmente, sin riesgo".

También en 1963 se presenta ***Oficio de tinieblas***, que fue leída por tres censores, los cuales coincidieron en autorizarla para funciones comerciales, tras imponer cortes en dos de sus páginas, entre los que se encontraba el siguiente estribillo: "En una noche oscura / y sin apenas sentir nada... / que pudiera pasar por la censura, / *(Arturo ríe)* / salí sin dar la cara. / ¡Patas arriba todo lo dejaba!". Los censores no encontraron una intencionalidad crítica en esta obra. F. Martínez Ruiz encontró que la obra podía resultar "fuerte", pero carecía de "segundas intenciones expresas", y en ella Sastre se había limitado a presentar el ambiente retratado "sin latiguillos y admoniciones, sobria, pero elocuentemente"; tampoco encontraba "malicia especial" en el hecho de haber localizado el drama en Semana Santa. Para Barceló, lo delicado de algunas situaciones estaba justificado por la tensión dramática, sin que el autor hubiera cargado las tintas; únicamente advertía que habría que vigilar una escena de *streep-tease*. El religioso Artola coincidió en autorizarla, si bien "a condición de suprimir las alusiones que pretenden mezclar la patria y la religión con la conducta impulsiva de unos criminales", y siempre que se vigilara la puesta en escena.

A pesar de haber sido autorizada, no se estrenó hasta 1967, por lo que no hay que achacar lo tardío de ese estreno (fue escrita en 1960) a la actuación de la censura. Al parecer, a semejanza de lo ocurrido con *La cornada*, tampoco esta obra obtuvo éxito de público, lo que tal vez influyó en la escasez de textos originales de este autor presentados a censura en los años siguientes.

A petición de un instituto de enseñanza media, en abril de 1967 se autorizaba sin cortes, para todos los públicos, ***Historia de una muñeca abandonada***, tras haber sido leída por tres censores. Estos encontraron que el texto tenía "trastienda" (Barceló) y suponía una "parábola y propaganda pro-Brecht" (Artola), aunque este dictamen se aprobó por unanimidad, probablemente aceptando la idea de Barceló de que se trataba de una "Comedia infantil con tanta trastienda como ingenuidad inadvertida". En los años sucesivos, fueron varias las compañías que solicitaron representar esta obra y el dictamen fue siempre el mismo, a excepción del café-teatro Ismael, al que se denegó la

autorización en 1970, según se explica en la nota informativa, "por no considerar procedente la puesta en escena de obras infantiles en salas de especiales características como son las que definen los denominados Café-Teatro".

A finales del 67, ya en diciembre, volvía a presentarse a censura una obra original de Alfonso Sastre, la versión catalana de ***El circulito de tiza* (*Le petit cercle de guix*)**, que se autorizó sin cortes para todos los públicos, en enero de 1968. Fue leída por tres censores, que, a pesar de su "mensaje" ("Las cosas son del que las cuida y las trabaja", señalaba una de las vocales), no se opusieron a la autorización; por el contrario, se siguió el mismo criterio que con la versión en castellano, ya autorizada. El texto recibió incluso los elogios de la vocal María Luz Morales —vicepresidente de la republicana Comisión del Teatro de los Niños durante la guerra civil, como se dijo—, quien escribió: "es Moral, ejemplar y buen modelo de Teatro de los Niños".

Además, se presentan sus adaptaciones de *Los acreedores*, de Strindberg (1960) que fue autorizada para mayores de 18 años, sin que en los informes se haga referencia alguna a la adaptación ni a la significación del adaptador; *Mulato*, de Langston Hughes (1963), *La dama del mar*, de Ibsen (1965), ambas autorizadas, aunque desconocemos las condiciones puesto que sus respectivos expedientes no se encuentran localizables. Algunas de estas adaptaciones se representarían en montajes que fueron emblemáticos en el período, como *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, de Peter Weiss (más conocida como *Marat-Sade*, título con el que se estrenaría), que se autorizó con varios cortes en junio de 1966; como es sabido, Sastre firmó su adaptación con el seudónimo "Salvador Moreno Zarza"; sin embargo, una vez autorizada la obra, su director, Adolfo Marsillach, informó a la Junta del verdadero nombre del adaptador, sin que por ello variara el dictamen.

También hay que destacar sus adaptaciones de Jean-Paul Sartre: *A puerta cerrada* y *La p… respetuosa* (1967) se convertirían en el primer espectáculo de Sartre representado en España (titulado, precisamente, *Espectáculo Sartre*, con dirección de Adolfo Marsillach). En la primera de ellas se ordenó sustituir el título que Sastre había puesto a su adaptación, *El Infierno*, por encontrarlo "excesivo en sus pretensiones simbólicas"; y también en la segunda se impuso modificar el título: presentada como *Respetuosa*, con el subtítulo en francés (*Le putain respetuose*), se prohibió utilizar este último, y hubo de estrenarse en España con el título *La p... respetuosa*. En ninguno de estos casos los censores hicieron referencia al adaptador en sus informes, a diferencia de lo que ocurriría con *Muertos sin sepultura*, también de Sartre, que se autorizaría en 1968. Los censores, que habían enjuiciado una versión anterior, señalaron que la de Sastre era superior en su calidad literaria: "Gana, sin duda, en corrección literaria al par que en el uso de las palabrotas"; "La versión de Sastre está bien literariamente y es, incluso, más serena", se puede leer en los informes. Los únicos reparos hacia la versión fueron a causa de la utilización de palabras malsonantes: así, J. E. Aragonés señaló que se trataba de una adaptación "fiel en su desarrollo y no tanto en los diálogos, en los que Sastre incorpora palabras y frases coloquiales de grueso calibre en

traducción libérrima"[184]. Por lo demás, los principales reparos hacia la obra se debían al propio texto sartreano, y nunca a la personalidad del adaptador. Por último, se presenta también en estos años una adaptación de *Las moscas* (1969), también de Sartre, que se autorizó sin pasar al Pleno, a pesar de que hubo varios informes desfavorables, posiblemente por decisión del Director General de Cultura Popular y Espectáculos, Carlos Robles. El único informe en que se hace referencia a la adaptación es el de Juan Emilio Aragonés, quien juzgó su calidad de forma desfavorable: "la traducción es muy pedestre y abundante en giros galicistas y en el empleo indistinto del 'tú' y el 'usted', pero, eso, allá Alfonso Sastre". Por lo demás, señaló no haber encontrado diferencias significativas con una versión catalana de Pedrolo presentada anteriormente, a excepción de algunas diferencias de matiz en las que proponía mantener la traducción catalana, más literal.

3. JOSÉ MARTÍN RECUERDA

Si atendemos a la opinión del propio autor y de su biógrafo Ángel Cobo, aunque en estos años Martín Recuerda escribe un teatro más arriesgado en los temas y en la forma de abordarlos, este consigue subir al escenario gracias a la bondad de la política aperturista. Así, para Cobo, "la primera apertura de Fraga Iribarne" y "la comprensión y buena voluntad" de José María García Escudero —el cual, según Cobo, "dio muestras de apertura y sensibilidad inusuales"[185]— fueron factores importantes que posibilitaron la subida a los escenarios de obras como *Las salvajes en Puente San Gil*[186]. A la vista de los expedientes, sin embargo, no se produce un cambio demasiado significativo en el trato que reciben sus textos por parte de la censura: aunque las cuatro obras presentadas durante esta etapa (*Las salvajes...*, *El Cristo, ¿Quién quiere una copla...?* y *El caraqueño*) fueron autorizadas, todas ellas sufrieron cortes, en algunos casos muy numerosos (más de cuarenta en el caso de *¿Quién quiere una copla...?*, veintiuna en *Las salvajes...*, once en *El caraqueño*), de forma similar a lo sucedido durante el mandato de Arias Salgado, en el que tampoco se le prohibió ningún texto, pero algunos, como *La llanura*, fueron modificados en gran medida.

En cualquier caso, estos son años importantes en la trayectoria del autor: abandona el teatro universitario de su Granada natal para marcharse a Madrid, y allí estrena *El teatrito de don Ramón* (1959) y *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*

---

[184] Este censor proponía suprimir una serie de expresiones malsonantes: "Que donde Sartre dice 'cerdos' o 'porquería' o 'nos destrozas los tímpanos', se diga eso y no 'cabrones', 'cabronazo', 'mierda', 'me cago en...', o 'son ganas de joder', por respeto al léxico original". En su opinión, se trataba de "expresiones groserísimas que, lejos de añadirle valor a la obra, se lo restarían comercialmente".

[185] Cobo, 1998, pág. 189.

[186] Cobo, ibíd., pág. 102.

(1965), ambas en el Teatro Español, y *Las salvajes en Puente San Gil* (1963) en el Teatro Eslava, además de estrenar *Como las secas cañas del camino* (T. Capsa, 1965) y *El caraqueño* (T. Alexis, 1968) en Barcelona.

3.1. Obras sometidas a censura

Durante el período que nos ocupa, se presentaron a censura cinco textos originales de Martín Recuerda: *El teatrito de don Ramón* (1959), *Las salvajes en Puente San Gil* (1962), *El Cristo* (1964), *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965) y *El caraqueño* (1968); además de la versión de *Los caballeros,* de Aristófanes. Ninguna de estas obras fue prohibida, aunque la mayoría de ellas fueron severamente mutiladas. Además, hubo de presentarse *Como las secas cañas del camino*, ya que en 1965 se estrenó en el Teatro Capsa de Barcelona, aunque no se encuentra registrada en el fichero del Archivo.

El expediente de ***El teatrito de Don Ramón*** no se encuentra localizable, aunque en el fichero del AGA se indica que la obra fue autorizada en abril de 1959. Se autorizó para representaciones comerciales, puesto que se estrenó dentro de la temporada del Teatro Español, tras haber sido galardonada con el premio Lope de Vega, aunque desconocemos los cortes que le serían impuestos.

Tampoco se encuentra localizable el expediente de la versión de ***Los caballeros,* de Aristófanes**. Según los datos del fichero del AGA, esta obra fue autorizada, y de su número de expediente (167-60, correspondiente a junio de 1960) y fecha de autorización (9 de junio de 1960) podemos deducir que el proceso fue rápido, aunque desconocemos las condiciones impuestas.

Como vimos, el propio Martín Recuerda ha señalado la existencia de un viraje en su forma de escribir y en su relación con la censura, a partir de la escritura de ***Las salvajes en Puente San Gil***. Al parecer, el primer tropiezo de esta obra con la Administración se produjo antes incluso de ser presentada a censura. A raíz de una lectura que el autor y unos amigos organizaron en un balneario de Motril, se presentó una denuncia contra el dramaturgo "por haber leído sin autorización de Autoridad alguna una obra ridiculizante para con Autoridades, Instituciones y Jerarquías del Régimen". Según Ángel Cobo, parte de los asistentes "consideraron la obra de filiación comunista y subversiva, y denunciaron, por vía gubernativa, al autor y organizadores de la lectura". La denuncia se resolvió, años después de estrenarse la obra, con una multa de cinco mil pesetas. Mientras tanto, hubo intentos de expulsarle del instituto en que trabajaba, "e incluso, de inhabilitarle para que no pudiera ejercer su carrera"[187].

[187] Cobo, 1993, págs. 66- 67. El propio autor comentó posteriormente este último punto: "la denuncia fue llevada a sangre y fuego, y quisieron los denunciadores dejarme cesante y aniquilado en mi oficio de profesor". (Martín Recuerda, 1969d, pág. 57).

Cuando la obra se sometió a censura, junto con la solicitud, el dramturgo presentó una carta dirigida al Director General de Cinematografía y Teatro expresando su disgusto por lo sucedido, al tiempo que declaraba que siempre había acatado los dictámenes de la censura oficial y hacía valer su proximidad al SEU y la labor realizada con el TEU de Granada:

> Estos lamentables incidentes colocan al que suscribe en una situación verdaderamente crítica, pues la Policía denunciante, sin duda mal informada puesto que ninguno de sus componentes asistió a la lectura, ha querido revestirlos de un intolerable carácter atentatorio a su honorabilidad y moralidad, cosa incompatible con su dignidad de escritor y con su historial literario y político, pues aparte de ser perfectamente conocido por las obras que tiene estrenadas es "Víctor de Plata" del SEU; ex-director del Teatro Universitario de Granada, al frente del cual y como enviado del Ministerio de Asuntos Exteriores representó al Teatro Universitario de España en la "Primera Quincena Internacional" de Tánger; delegado por el Sindicato Español Universitario de Madrid para representar a los TEUS de España en el "Tercer Festival Internacional de Teatro" de Montpellier y en el "V Internacional" de Parma; Becario del Gobierno francés para estudiar Teatro en la Sorbona; Becario en la Universidad Internacional "Menéndez y Pelayo" de Santander, así como del Sindicato Español Universitario de Madrid. [...]
>
> Como consecuencia de lo expuesto el que suscribe, con esta misma fecha envía la obra leída "Las salvajes en Puente San Gil" a la Censura Nacional, a cuyo criterio siempre se ha sometido y ha respetado. […]

El texto, que fue leído únicamente por dos censores, se autorizó con cortes en veintiuna de sus páginas y a reserva de visado del ensayo general, no sin antes comprobar que "Puente San Gil" y "Pozo Verde" eran lugares imaginarios. El informe de Marcelo García Carrión mostraba admiración y reconocimiento hacia la calidad del texto, aunque también desacuerdo hacia sus ideas, al igual que sucedió años atrás con *La llanura*. Así, en el apartado referido a su valor literario, este censor calificó la obra como "un gran reportaje realista y crudo, no destituido de valor literario". En cuanto a su valor teatral, lo calificó de "No desdeñable", y añadió: "Tiene garra y profundidad"; sin embargo, en el apartado referido al matiz político, advertía "Apuntes de cierto resentimiento político-social". Advirtió que habría que vigilar estrechamente la puesta en escena, "por prestarse a matizaciones peligrosas", y en el juicio general sobre la obra, mostraba su prevención ante un texto que se ponía claramente de parte de las coristas frente a los "señoritos" y "fuerzas sanas" de la sociedad:

> Sin poder afirmarse que estemos ante una obra de tesis, al modo clásico, sí hay, en cambio, en ella una gran fuerza polémica en torno a la mayor o menor culpabilidad, expresada por aquellos versos "si el que peca por la paga o el que paga por pecar". El autor enfrenta por un lado las llamadas fuerzas sanas de la sociedad, menos sanas de lo que parecen, de otro, las coristas, rameras clandestinas, presentadas como cediendo a los requerimientos sensuales de los hombres de dinero, los "señoritos". El asunto no queda definido con claridad, pero de modo visible se sentencia favorablemente para las "chicas" de teatro que si pecan pagan su delito de muchas maneras, hasta con la cárcel, mientras que los corruptores quedan impunes ante la sociedad.

Muy distinto fue el juicio sobre la calidad del texto que emitió Bartolomé Mostaza. Este censor, que ya anteriormente había mostrado su desagrado hacia *La llanura*, no encontró problemas de tipo moral ("moralmente, ambigua y sin riesgo"), pero la calificó de "Mala comedia", "Reiterativa", con "Diálogo desairado y sin precisión" y "Con algunos latigazos malsonantes", y le aventuraba un "Probable fracaso —más que probable— si se estrena".

Buena parte de las tachaduras impuestas eran alusiones a cargos del ejército, la justicia, el clero o la justicia franquista; así, palabras y expresiones como "capitán de infantería", "Ministro de Información", "policía", "amigo del Obispo" y, sobre todo, "juez", fueron suprimidas en conversaciones de las protitutas en las que se habla, por ejemplo, de que este último pasó la noche con una de ellas. Se tacharon también dos alusiones a la guerra civil, tema presente en buena parte de las obras de este autor[188].

El estreno de esta obra, que pasaría a la historia del teatro español como uno de los espectáculos emblemáticos del teatro de posguerra, estuvo impregnado de contradicciones, como contradictoria era la propia situación del autor frente al régimen y como lo era la propia censura. También lo fue la respuesta del público: a juzgar por la información de la prensa, este se dividió entre quienes reaccionaron con indignación y quienes lo hicieron con entusiasmo[189]:

> Muy pocas veces he visto a ese conjunto de personas que llamamos público medio, el que suele hacer mayoría en cualquier sala teatral de Madrid un sábado por la tarde, tan indignado e irritado [...]. Y del mismo modo sé también que otra parte, aunque no tan considerable, del público reaccionó en las representaciones de modo absolutamente contrario al anterior; es decir, manifestando su entusiasmo moral y estético, que viene a ser lo mismo, por la obra[190].

Francisco Nieva señalaba que a partir del escándalo surgido a raíz de este estreno, la censura actuó con mayor severidad[191]; aunque tal vez resulte excesivo tanto el hablar de un endurecimiento de la censura en estos años como el achacarlo a un solo espectáculo, es cierto que los censores tenían en cuenta la respuesta del público. El propio Martín Recuerda afirma que se produjo una reacción del sector conservador del público, y una consideración creciente "de que somos personas empeñadas en decir

---

[188] Dichas alusiones fueron: "y les recuerdo que yo fui uno de los que ganaron la guerra, y gracias a mí, hoy están ustedes viviendo" (págs. 12-13), y "¡Porque asesinaron a muchos en la guerra, Dios les hizo ser abúlicos!" (pág. 13).

[189] Vid. Á. Fernández-Santos, 1963. Vid. igualmente: Pedro Laín Entralgo, "En el redaño de Iberia", publicado primero en *Gaceta Ilustrada*, y recogido en *Primer Acto*, 48 (dic. 1963), págs. 21-23.

[190] Fernández-Santos, 1963, pág. 25. En este sentido, Martín Recuerda declaraba en una entrevista que tan grave o más que la censura era el problema que suponía el que el público estuviera constituido por la burguesía conservadora, pues sus preferencias habían orientado el rumbo del teatro español, hasta convertirlo en el teatro de una determinada clase social: "Quizá peor que la censura son los vencedores de la guerra civil. Ellos son los únicos que tienen doscientas pesetas para pagarse una butaca y seguir así la línea de gusto que impuso o a los que se sometió Benavente o sus epígonos, Casona o Salom, entre otros". (Isasi Angulo, 1974, pág. 263).

[191] Monleón, 1976a, pág. 47.

cosas peligrosísimas[192]". El autor comentaba igualmente que, tras el estreno, llegaron al Ministerio sesenta y tres denuncias, y a su director, Luis Escobar, le amenazaron con quemarle el teatro, "porque la obra atentaba contra no sé cuántas instituciones". En consecuencia, señalaba, la Administración se negó a subvencionar su distribución en festivales internacionales, impidiendo así su representación en festivales con los que Escobar ya había negociado[193].

Según relata Cobo, José Luis Alonso había programado ***El Cristo*** para su representación en el Teatro María Guerrero, si bien, temiendo que no fuera autorizada, este le sugirió al autor que se dirigiera al Director General de Cinematografía y Teatro. El dramaturgo escribió entonces una carta a García Escudero en la que afirmaba, entre otras cosas, que su texto era "profundamente católico", y se mostraba dispuesto a realizar modificaciones si era preciso: "[...] le ruego que me ayude y que me haga enmendar mis posibles errores, si la obra los tiene, pero que, por Dios, me tienda la mano en esta ocasión que tanto trabajé, tanto sufrí, y tanto lo necesito"[194]. Desconocemos cuál sería la respuesta del Director General, en caso de que la hubiera, pues no se conserva en el expediente de la obra, como tampoco la del dramaturgo. La primera petición que se conserva es la de José Tamayo para estrenarla en el Teatro Bellas Artes (fechada en noviembre de 1964), y en los informes no se hace referencia a ninguna lectura anterior, por lo que es posible que la anterior petición de Martín Recuerda quedara sin atender.

En esta ocasión, la obra fue autorizada para mayores de 18 años, previo visado del ensayo general, y con la condición, impuesta por los censores eclesiásticos, de suprimir las referencias a los Cursillos de Cristiandad y a la Acción Católica. Recordemos que la obra está protagonizada por un sacerdote que se enfrenta a su pueblo negándose a sacar en procesión la imagen del Cristo y denunciado públicamente la corrupción que acompañaba a las romerías supuestamente religiosas. El comportamiento de este personaje fue destacado como un aspecto problemático por los tres censores que la enjuiciaron en la primera lectura.

Así, Bartolomé Mostaza escribió que se trataba de una "Obra confusa, aunque bien intencionada", y que "El comportamiento del párroco no es el de un hombre cuerdo". Igualmente, Artola señaló que "La buena intención del autor es evidente", aunque también su "desmesura", y explicaba: "El clima popular es, según M. Recuerda, vino, dinero y lujuria exclusivamente". En cuanto a la figura del párroco, escribió que "está tratada con cariño pero también resulta desmesurado con peligro de contradecir lo mismo que quiere representar". Similar era la valoración del personaje que hacía Pedro Barceló, que supeditaba su voto al del censor eclesiástico:

---

[192] Ibíd.

[193] Ibíd.

[194] La citada carta se encuentra reproducida íntegramente en Cobo, 1998, pág. 188.

> El párroco de esta obra confunde tozudez con perseverancia y sinceridad con falta de caridad. Le faltan prudencia y sentido pastoral. No enmienda al pueblo, sino que lo insulta. Todo el pueblo es absolutamente malo. Resulta difícil valorar los efectos del drama.

Antes de autorizarla, se decidió que fuera leída por otros dos vocales eclesiásticos, J. Blajot y Luis G. Fierro, que coincidieron en autorizarla, con los cortes antes indicados. Este último descalificaba la obra señalando que su escasa calidad dramática le restaría eficacia, y precisamente por ello no la consideraba peligrosa:

> La obra tiene tal cantidad de situaciones recargadas, mal escritas, teatralmente molestas, ideológicamente desorbitadas que considero precisamente que por esos excesos no hará mella negativa en los espectadores.
>
> No creo que ningún espectador normal generalice la fortuna del sacerdote y la del pueblo.

Además de las objeciones de tipo religioso, también hubo alguna de tipo sexual: así, Pedro Barceló ordenó suprimir la frase: "Yo diría que desea a las mujeres, con esos labios carnosos que tiene, y esas manos...".

A pesar de que el autor realizó los cambios indicados y se autorizó su representación, la obra no llegó a estrenarse, y aún hoy no se ha estrenado profesionalmente en nuestro país. En 1968 el empresario Justo Alonso solicitó autorización para programarla en el Teatro Cómico de Madrid, y se autorizó con la condición de que no se rasgara la imagen del Cristo, escena fundamental en la obra. Estaba previsto que su representación formara parte de un ciclo de teatro español contemporáneo, que se inició con la obra de Lauro Olmo *English Espoken*, pero este quedó frustrado[195].

La siguiente obra de Martín Recuerda que se presenta ante la Junta de Censura es ***¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*** De todas las del autor presentadas en este período, fue ésta la que sufrió un proceso más largo y complejo; tras algo más de dos meses, durante los cuales pasó por el Pleno de la Junta de Censura (en el que algunos de sus miembros llegaron a emitir hasta tres informes distintos), esta obra fue autorizada para mayores de 18 años, con cortes en cuarenta y dos de sus páginas, y varias condiciones que afectaban a la puesta en escena[196].

Los informes sobre esta obra reflejan opiniones muy contradictorias tanto hacia su calidad como hacia su posible repercusión social. Entre quienes destacaron su calidad se encontraba Federico Carlos Sainz de Robles, quien señaló que había sido

---

[195] Martín Recuerda, 1969a.

[196] Según Cobo, a los veinte días de haber comenzado los ensayos, la censura la prohibió, aunque se autorizaría gracias a una conversación del autor y el director de montaje (Adolfo Marsillach) con José María García Escudero. (Cobo, 1998, pág. 195). No obstante, no hay documentos que atestiguen este hecho.

Este autor señala que en su dictamen final, los censores impusieron la desaparición de la primera escena completa (en la que se manifiesta el ambiente corrupto y relajado en que se desenvolvía el clero medieval), la última (de forma que se presentó como sumisión y arrepentimiento lo que, en principio, era rebelión del Arcipreste), y más de cien frases, muchas de las cuales eran del propio *Libro de Buen Amor*. (Ibíd., págs. 196 y 198).

compuesta "hábilmente, aprovechando los trozos más vivos y candentes y pícaros" del original, y apostillaba: "Arropada con la escenografía, la coreografía, la música, etc., etc., es posible guste. Me parece bien su representación". También hubo informes que, siendo muy elogiosos, la prohibían, como el de José Luis Vázquez Dodero, quien señaló que el número de cortes debería ser tan elevado que "afectaría gravemente a una obra que me parece estimable pero que prohíbo por tal razón". En su segundo informe, este censor llegó a escribir una carta a José María Ortiz insistiendo en esta idea:

> La obra de Martín Recuerda acredita de nuevo sus facultades; pero esto, que me parece innegable y debe justamente reconocérsele, no sólo no me impide, con sincero desagrado, oponerme a que se represente, sino que es una de las causas de mi actitud.
>
> Estimo, en efecto, como ya indiqué en la primera lectura, que esta producción sólo puede permitirse o prohibirse, puesto que, en otra hipótesis, o las mutilaciones serían insuficientes o afectarían intrínsecamente a la concepción, el designio y la realización artística del autor. Y como no me parece aceptable cortar únicamente alguno de los pasajes y autorizar otros, a mi juicio no menos reprobables; ni tampoco permitir que se ponga en escena (con la agravante de utilizar un teatro oficial) una obra que satiriza crudamente al sacerdocio, aunque sea el de hace seis siglos, por esta razón emito mi voto negativo, sin atenuaciones de ningún género.
>
> Llamo particularmente la atención sobre el valor de precedente que tendría la autorización, pues sentaría, según creo, una jurisprudencia funesta, que en todo momento sería invocada para justificar, con pretextos artísticos, tendenciosas campañas anticlericales. […]

El anticlericalismo al que alude este censor fue uno de los aspectos más conflictivos a la hora de autorizar esta obra. Así, Marcelo Arroitia-Jáuregui señalaba que, aunque "no ataca dogmas ni ideas fundamentales", sin embargo, adolecía de "un anticlericalismo que tal como está expresado puede molestar al espectador y llenarlo de confusiones". E igualmente, S. Bautista de la Torre destacó su "carácter marcadamente anticlerical".

Fueron varios los censores que señalaron que la adaptación "cargaba las tintas" en los aspectos menos "edificantes" del libro original de Juan Ruiz, sobre todo en los informes adicionales que se realizaron tras la segunda lectura, que, en general, fueron más severos que los primeros. Así, Artola escribió que su fidelidad al original era "muy discutible"; Arroitia-Jáuregui señaló que el autor "ha buscado evidentemente el tono verde, incluso superando al original del Arcipreste de Hita", y abundando en esta idea, en el informe adicional señaló que el adaptador se había centrado "en las mínimas partes del libro en que se roza lo pornográfico y lo grosero". Igualmente, Martínez Ruiz la calificó como "versión libérrima, que hasta cierto punto agrava la ligereza y la crudeza del libro del Arcipreste", y Luis G. Fierro la prohibió argumentando que insistía "inoportunamente sobre los aspectos más negativos de la obra del Arcipreste" y daba una imagen equivocada de la obra original, centrada en los aspectos eróticos, además de ser inferior su calidad literaria ("ajena de poesía y

ternura"), cargada de crítica social ("Martín Recuerda añade [...] unas consideraciones, o afirmaciones, de tipo social, o lo que queramos llamarle, que no figuran para nada en el texto ni contexto del Arcipreste") y lenguaje más soez ("llena de frases y situaciones de muy mal gusto"). Igualmente, Arcadio Baquero señaló que la obra le parecía "partidista", pues el adaptador se había preocupado "únicamente de presentarnos la figura del Arcipreste en sus momentos alegres e inmorales", y había despreciado buen número de poemas religiosos y didácticos.

El propio *Libro de Buen Amor* tampoco era del agrado de algunos censores, lo que dificultaba aún más la autorización. Luis G. Fierro, a este respecto, escribió: "Ya se conoce, en cierto modo, lo que son las obras del Arcipreste, y lo que significa en la literatura". E igualmente, para F. Martínez Ruiz, ni su calidad literaria ni su distancia histórica podían justificar "la desenfadada crudeza de costumbres del siglo del Arcipreste", por lo que restringía la autorización a funciones de cámara.

El hecho de que fuera a representarse en un teatro oficial, el Teatro Español, fue otra de las causas de que sufriera tal número de modificaciones. Así Luis G. Fierro señalaba: "Considero que al ser un teatro oficial el que va a representar esta obra, exige mayor cuidado en ella y la obligación de respetar en lo posible la intención de los escritos del Arcipreste". E igualmente, Arroitia-Jáuregui escribió:

> Considero que entronizar la verdulería indudable de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste?* en el teatro Español, y por lo tanto de manera oficial, tiene sus peligros. Peligros de coherencia con respecto a las obras de teatros comerciales y peligros de abrir la veda, con una obra totalmente descomprometida por otra parte, al anticlericalismo latente que no por literario y "clásico" deje de serlo menos.

El argumento más usado para autorizarla fue el de su distancia histórica, por lo que las condiciones que se impusieron al montaje iban encaminadas a pronunciar su alejamiento temporal y su inconcreción. Así, Arroitia-Jáuregui propuso cuidar el vestuario ("si los religiosos del siglo XIV no llevaban traje talar, que el figurinista no se lo ponga"), así como Pedro Barceló, quien, además de "figurines 'abstractos'", propuso "dar un tono y un ritmo 'irreales', de forma que cuanto aparece en el texto no tenga carácter de definición genérica". Varios censores aconsejaron añadir un texto en el que "se hiciera hincapié en la 'leyenda del arcipreste' y 'la vida del arcipreste' como dos parcelas perfectamente diferenciadas" (Barceló), y se precisaran "las diferencias entre 'profesiones religiosas' de aquella época y la actual" (Arroitia-Jáuregui). E igualmente, Víctor Aúz, que también apoyó la idea de añadir un texto explicativo, aconsejaba disimular la condición clerical del Arcipreste, tanto mediante la indumentaria como mediante las apelaciones al mismo: "Tal vez sería bueno que el protagonista no se llamara Arcipreste o se indicara su condición de clérigo cada vez que aparece. Bastaría con que se dijese: 'Ahí está el de Hita', o frases por el estilo". Por su parte, S. B. de la Torre proponía "suprimir los desfiles de clérigos al acecho de mozas" y vestir al Arcipreste "con variedad de ropajes mixtificados que alejen con una orientación juglaresca la imagen precisa y molesta de un cura mujeriego".

También fueron muchos los informes que insistieron en suprimir palabras malsonantes. Para S. B. de la Torre, el adaptador había estado "particularmente atento a la salacidad y a la grosería", e incluso proponía suprimir del propio texto del Arcipreste "aquellas frases que resulten confusas o excesivas, ya que el adaptador se ha dirigido en una única dirección espigando lo menos higiénico de una famosa obra".

Algunos vocales apelaron a la cultura del público como factor que justificaría la autorización de la obra. Así, Arcadio Baquero advertía que, en principio, el público del Teatro Español poseería "una discreta formación cultural" y conocería la obra original, por lo que esta versión no podría "confundirles". Sin embargo, el padre Artola no estaba tan convencido de la formación del público español:

> En todo caso un público cultivado podría apreciarlo y en ese sentido vale la pena su representación. Pero no creo que el público mayoritario viera otra cosa que la acumulación de escenas procaces a cargo de un clérigo desvergonzado, si bien con la proyección histórica suficiente como para no inquietarse demasiado por ello.

Antes de que esta obra se presentara a censura, los textos del Arcipreste ya se habían representado en los montajes populares que anualmente se realizaban en Hita y en otras ciudades españolas, lo que animó a S. B. de la Torre a autorizar la obra de Martín Recuerda, argumentando que estas representaciones facilitaban "su alcance y familiaridad con los espectadores soslayando el riesgo del escándalo".

Ante los numerosos cortes, el autor presentó una versión corregida, que los censores, en general, encontraron bastante más aceptable, aunque no sin reparos. Así, para Luis G. Fierro, se mantenía "el tono de la primera versión" y los arreglos no eran suficientes; el padre Artola escribió que mejoraba, "en detalle y ciertos aspectos formales", aunque aún quedaban "gran número de expresiones groseras y gratuitas que es preciso suprimir", y F. Martínez Ruiz aceptaba igualmente que el texto había sido sufrido una "indudable suavización", aunque añadía: "Siguen existiendo muchas frases que me molestan y hay todavía un clima excepcional en cuanto a sensualidad"; no obstante, la autorizaba también por la garantía que le merecían los profesionales implicados en el montaje: "A ello me decido por la seguridad de que la obra ha de ser montada con calidad y se prevee un magnífico espectáculo". Además, señalaba que, a pesar de todos los reparos, "la obra no tiene un fondo marcadamente inaceptable". También P. Barceló señaló que la nueva versión era "mucho más ajustada a un público habitual", e igualmente, M. Arroitia-Jáuregui la encontraba más aceptable, si bien consideraba necesario "cuidar" la puesta en escena:

Incluso con los cambios realizados, Mostaza consideró que la obra seguía siendo "peligrosa y tendenciosa"; para este censor, el problema estaba en la "tesis" de la obra, que en su opinión, consistía en que "la España cristiana era tétrica, pecadora e hipócrita, frente a la España mora, alegre, sensual y hospitalaria". También persistían los reparos por el carácter mujeriego del protagonista: así, Fierro señalaba que "queda en pie la insistencia exclusiva en el tema del desorden eclesiástico en materia de faldas", e igualmente, Víctor Aúz advertía: "Tal vez convenga que no se repita la

alusión al carácter mujeriego del Arcipreste". También ahora, los censores insistieron en la necesidad de añadir una nota explicativa en el programa.

Con el fin de facilitar su autorización, Martín Recuerda envió a la Junta de Censura unas argumentaciones en defensa de la obra, donde hacía hicapié en la distancia histórica de los acontecimientos referidos:

> El autor, además cree, con la inteligente dirección que gobierna el montaje de esta obra en el teatro "Español", que estas escenas de la sátira en la clerecía de Talavera (por otra parte, punto clarísimo de arranque de *El libro del Buen Amor*) se presentarán con la natural técnica de distanciamiento, llevando al ánimo del espectador que lo que ocurrió en el siglo XIV, no ocurre en el siglo XX, y que además del utilizamiento de esta técnica, irá explicado en notas sencillas que se escriban para los programas de mano. Añadiendo a esto, que el montaje no es realista, sino algo distinto que entra dentro de la creación imaginativa de la dirección.

A pesar de las numerosas modificaciones, cuando se estrenó, hubo protestas por parte de cierto público. Según narra Á. Cobo, "Al mismo Director General le llegaron denuncias de la Asociación Nacional de Padres de Familia por haber éste permitido que, en el Primer Teatro Nacional, 'se pusiera la historia de un cura golfo cuando el país había luchado y derramado tanta sangre por mantener la fe unida'"[197]. Este autor señala incluso que este estreno motivó el despido del dramaturgo del Instituto en que trabajaba[198], lo que a su vez le impulsó a marcharse a Estados Unidos[199].

La obra fue publicada poco después por la Editora Nacional[200], con sendas notas introductorias del autor y del director del montaje, aunque en ninguna de ellas se hacía referencia a los numerosos cortes impuestos al texto representado. Según señala José Monleón, el texto editado no sufrió cortes[201].

También por estas fechas hubo de presentarse a censura ***Como las secas cañas del camino***, puesto que se estrenó en Barcelona con tan sólo unos días de diferencia con respecto al estreno madrileño de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, aunque, como se dijo, su expediente no se encuentra en el Archivo. En 1968, esta obra (que, como es sabido, muestra la historia de una maestra que se enamora de un alumno y es expulsada del pueblo) se retransmitió por televisión en el programa *Estudio-1* y, al parecer, recibió varias denuncias[202].

---

[197] Cobo, 1998, págs. 198-199.

[198] Ibíd., págs. 200-201.

[199] Tal como afirma este autor, "Tener que irse de su país porque la vida en él se le hace imposible, tanto en la enseñanza como en el teatro, es una forma de exilio. Querer enseñar o escribir teatro desde un sentido de profunda libertad, en un país dictatorial, parece ser una imposibilidad, al menos, es una contradicción; aparente imposibilidad y aparente contradicción que —para suerte de nuestro teatro— José Martín Recuerda no pudo eludir...". (Ibíd., pág. 201).

[200] Madrid, col. "Obras del Teatro Español", 1965.

[201] Monleón, 1969, pág. 18.

[202] "Biografía" de José Martín Recuerda, *Primer Acto*, 169 (jun. 1974), pág. 12.

Entre 1966 y 1971 el autor pasa varias temporadas dando clase en universidades norteamericanas, y allí escribe ***El Caraqueño***, que se estrenó en Barcelona a finales de 1968. La obra fue leída por cinco censores, que encontraron en ella reparos políticos, religiosos y morales. En este caso, no encontramos informes que elogien su calidad, como ocurría en otras obras del autor.

Hubo incluso dos censores que propusieron prohibirla: J. L. Vázquez Dodero, que argumentaba: "se transparenta una intención política tendenciosa que puede convertir la representación en mitin", y Manuel Díez Crespo, quien señaló que el protagonista volvía de América "despreciando a España, y haciendo un canto al dinero y a la libertad del Nuevo Continente"; además, señalaba que el personaje "insiste con frecuencia en que no cree en Dios, y rechaza la pobreza española". No obstante, prevaleció el criterio de quienes la autorizaron con cortes y con un riguroso visado del ensayo general. Entre ellos, F. Martínez Ruiz, quien la definió como "Obra exacerbada, de los nuevos 'autores airados' españoles" que contenía "una crítica a la sociedad española", así como "notas antirreligiosas y críticas antimilitares y alusiones a la guerra civil y a los fusilados, así como crudezas en materia moral"; además, proponía un "rigurosísimo" visado de la escena "en que se hace mofa del uniforme militar, siquiera sea americano". A. Mampaso ordenaba suprimir todos los insultos, las referencias a nuestro país y a la guerra civil; en su opinión, la obra no parecía tener otro objetivo "que rebuscar entre la basura moral de unos personajes degradados", y añadía:

> Aparte de su morbosidad y de su fuerte carga de erotismo y brutalidad, no parece que los personajes tengan ningún simbolismo político. Se llega a sospechar lo contrario por el afán del autor de injuriar a España y a los españoles, en las frases del personaje "El Caraqueño".

Finalmente, Nieves Sunyer señaló que le resultaba difícil dictaminar sobre esta obra, aunque "lo que sí está claro es que si se autoriza tiene que ser con cortes, por su desgarro y su cinismo y hasta con sus blasfemias". Finalmente, la obra se autorizó en julio de 1968 para mayores de 18 años, con cortes en catorce de sus páginas y a reserva de visado del ensayo general.

Al parecer, cuando esta obra se estrenó en Barcelona, hubo algún crítico al que le pareció demasiado atrevida en cuanto a su lenguaje, según comentaba el propio dramaturgo: "Algún crítico de periódico comprometido ha pedido, casi a voces, la rehabilitación del teatro amable y vodevilesco para la burguesía, ante las barbaridades que se dicen en *El caraqueño*[203].

[203] Martín Recuerda, 1969b, pág. 32.

4. LAURO OLMO

Lauro Olmo es el autor con mayor número de prohibiciones durante este período y uno de los más perjudicados por la censura franquista[204]. Él mismo se definía en los últimos años de la dictadura como "un autor *dificultado*, con la mayor parte de su obra sin estrenar"[205]. A excepción de las piezas infantiles y las adaptaciones, sólo consiguió estrenar seis de sus obras en teatros comerciales mientras existió la censura: *La camisa* (1962), *La pechuga de la sardina* (1963), *El cuerpo* (1966), *English spoken* (1968), *Historia de un pechicidio* (1974) y, ya tras la muerte del dictador, *La condecoración* (1977).

A las numerosas prohibiciones se le unirían otras trabas, como el fracaso económico y de crítica de su segundo estreno, *La pechuga de la sardina*, a partir del cual estrenará con menor frecuencia (los dos primeros estrenos se habían producido con sólo un año de distancia) y en peores fechas[206]. Esto, a su vez, va a impedir que el autor consolide su prestigio, lo que a su vez hará que los censores prohíban sus obras sin demasiados reparos. A diferencia de Buero, Sastre y Martín Recuerda, ninguna de sus obras se representó en los Teatros Nacionales.

En efecto, a partir de su segundo estreno, Olmo se encontró con un rechazo hacia su teatro procedente incluso de algunos sectores progresistas. Tal como señala José Monleón, el autor fue víctima de una mitificación por parte de un sector de la izquierda española, que castigó sus desvíos del camino iniciado con *La camisa*, razón por la cual este crítico habla de una doble censura, la del sistema y la de "esa minoría política adicta":

> Durante años hemos asistido al mismo proceso. Determinados autores, en tanto que jugaban el papel de catalizadores políticos, eran levantados hasta las cumbres; luego, inevitablemente, tales autores no podían mantenerse, como tales autores, a los niveles políticos asignados. El autor no sólo trabajaba agobiado por el sentimiento de "responsabilidad" —una responsabilidad idealizada, abstracta, traducida, significativamente, en una serie de condenas y de magnificaciones personales— sino que luego, a la hora de entregar la nueva obra, veía cómo, vencida la exaltación primordialmente política provocada por alguna o algunas de sus obras anteriores, se endurecían los juicios artísticos y se le "despojaba" de la categoría tan generosamente

---

[204] Gracias a los estudios del profesor Fernández Insuela, conocemos la relación de LauroOmo con la censura con más detalle que en el caso de la mayoría de los autores aquí estudiados: en el capítulo "La censura. El dilema posibilismo / imposibilismo" de su libro *Aproximación a Lauro Olmo*, estudia la actitud de Lauro Olmo ante la censura así como del resto de los autores de la llamada "generación realista", a partir de sus declaraciones en distintas publicaciones (Fernández Insuela, 1986, págs. 207-219). Los expedientes de *Mare Vostrum*, *El milagro* y *La pechuga de la sardina* son analizados por este autor en: Fernández Isuela, 1983, 1997 y 1998 respectivamente. Véase igualmente mi artículo sobre la censura de este autor (Muñoz Cáliz, 1995).

[205] Isasi Angulo, 1974, pág. 288.

[206] César Oliva opina que el fracaso de *La pechuga de la sardina* pudo influir en la falta de reconocimiento hacia la obra de Olmo pues, según este autor, esta pieza "sirvió un poco de pauta a sus sucesivos estrenos, todos celebrados en fechas no muy *teatrales*" (Oliva, 1979, pág. 60).

> concedida. El resultado último era bajar al autor de las cumbres a las simas, del genio a la mediocridad, de la ovación delirante al pateo o a los aplausos displicentes[207].

Esta afirmación, aplicable a todo un conjunto de dramaturgos críticos, es especialmente válida en el caso de Olmo, tal como señala el propio Monleón:

> Lauro Olmo ha vivido también este problema. Cuando escribió *La camisa*, fraguada en soledad e independencia, fue saludado por un sector de la opinión como el nuevo genio del teatro español. Luego, ya en *La pechuga de la sardina*, hubo quien declaró su muerte teatral. Actitudes ambas igualmente absurdas y nacidas de las particulares características de nuestro medio, puesto que Olmo, como todo autor, lo único que hacía era ir andando su camino[208].

Así, tal como señala este crítico, *La camisa* "pareció no ya la primera obra teatral de Lauro Olmo, sino, de una vez y para siempre, la obra de Lauro Olmo por antonomasia"[209], y prosigue:

> Y nuestro autor quedó, cuando apenas acababa de empezar, convertido en una de las imágenes de la rebelión teatral. Para Lauro Olmo, como para otros autores de su generación, empezaba así una dificilísima carrera, porque, además de tener que luchar contra todas las limitaciones generales de nuestro sistema teatral, se encontraban inmersos en una especie de investidura "moral", inmovilizadora y absolutamente insoportable en la práctica. Una investidura gesticulante, que transformaba a los dramaturgos en héroes, y que, por tanto, cerraba el paso a ese proceso permanente, a esa duda metódica, a esa libertad, a ese derecho a equivocarse, sin los cuales no es posible la creación artística[210].

No obstante, a pesar de estos intentos de frenar su búsqueda expresiva a los que alude Monleón, y a pesar de la propia censura, Olmo no deja de indagar en nuevas formas ni renuncia a abordar los temas que considera necesarios, actitud que pagará con su ausencia de los escenarios o con estrenos en duras condiciones, como se dijo. En realidad, el obstáculo fundamental con que se encuentran sus obras es la censura, tal como se desprende del importante número de prohibiciones que va a sufrir a lo largo de la década de los sesenta; prohibiciones que van a frustrar estrenos que en muchos casos contaban con el respaldo de un empresario, Justo Alonso (que presentó a censura varias obras), para llevarlos a cabo. El propio dramaturgo comentaba en tercera persona: "Lauro Olmo procede de una época de vetos y de censura. Esto le ha impedido unos cuantos estrenos"[211].

La prohibición de sus obras resulta especialmente dramática si tenemos en cuenta que, tal como señala Ángel Berenguer, Olmo, al igual que otros autores realistas,

---

[207] J. Monleón, "Lauro Olmo o la denuncia cordial", págs. 81-82.

[208] Ibíd., pág. 82.

[209] Ibíd., pág. 73.

[210] Ibíd., pág. 74.

[211] Medina Vicario, 1976, pág. 26.

busca con sus dramas, fundamentalmente, la eficacia[212], y el teatro es para él el medio de comunicación más eficaz[213]. Como muestra de su continua preocupación por la censura, el autor centró en este tema su ponencia leída en el III Congreso de Teatro Nuevo (1970). Allí afirmó que la censura "constituye uno de los males-clave" del teatro español, y la definió como "censura de facción", pues "opera en servicio de la ya clásica media España, tratando de mantener a raya, no sólo a la otra media, sino la posible y nacionalmente deseable evolución de la parte a la que sirve"[214]. En su opinión, la primera víctima de la censura había sido el teatro español, "Un teatro que parece hecho de encargo y con destino a una clase determinada: la de las señoras de la tarde". En consecuencia, propugnaba su desaparición:

> ¿No va siendo hora —y nos referimos a una hora nacional— de que desaparezca el modo triunfalista con que actúa nuestra censura? ¿No es un anacronismo la existencia de la censura "a la española"? ¿No quedan delimitadas por la Ley las responsabilidades de cada cual? Uno, por ejemplo, que no tuvo edad para ir a la guerra y que por lo tanto ha ido creciendo intelectualmente en nuestra inacabable postguerra, se considera, después de incesantes prohibiciones de censura, como un español perteneciente a nuestro *apartheid* cultural, o sea: un español discriminado[215].

El dramaturgo destacaba, no sin ironía, que la censura no trataba tanto de imponer una ideología como de prohibir las contrarias: "No es una censura segura de sí misma, o con un claro propósito orientador —suponiendo que esto sea admisible—. Parece más bien una censura que opera a la defensiva y que, por esta característica, le da a su citado triunfalismo una matización muy especial: la del miedo al ombligo de la expresión". Destacaba así mismo su excesivo celo por los aspectos relacionados con la moral sexual: "¿Qué faldas se pueden acortar y qué faldas no? Padecemos una censura más que intelectual, sensorial. Más que de prohibiciones, de condenaciones. Al fondo, sigue estando el infierno en la censura española; pero un infierno que ha perdido su ingenuidad medieval"[216]. Además, sacaba a la luz una serie de problemas relacionados tanto con su funcionamiento (dificultad de que una obra se apruebe por recurso cuando el encargado de juzgarla es el mismo censor que antes la prohibió) como con sus criterios (limitación de la liberalización a aspectos superficiales) y sus consecuencias (limitación del censo de personajes, autocensura). Finalmente, invitaba a buscar soluciones prácticas, en lugar de sumarse al fatalismo que parecía haberse impuesto en la profesión:

---

[212] Según Berenguer, Lauro Olmo "Se plantea la construcción de sus dramas desde una perspectiva bien precisa: la eficacia es la base de su preceptiva dramática" (1988b, pág. 38).

[213] "El teatro me parece el medio de expresión más apto para poner en pie un tema social" afirmaba el autor (Jover, 1965, pág. 8). En la misma entrevista, Olmo declara su preferencia por "un teatro combativo, un teatro preocupado seriamente por los 'entuertos sociales'". (Ibíd.).

[214] Olmo, 1970, pág. 53.

[215] Ibíd.

[216] Ibíd.

> Quizá, alguien, pudiera pensar que en lo que llevo dicho hay algo de res entimiento; lo cual, por otra parte, no dejaría de ser la lógica reacción de un autor excesivamente castigado. O sea: la reacción de un inadaptado. Pero no, no es el resentimiento lo que, por lo menos hasta ahora, me mueve. Es la clara y experimentada creencia de que los males de nuestro movimiento escénico, conocidos de sobra por los que podrían ponerles remedio, estén considerados poco más o menos que incurables, ya que no se ha hecho otra cosa que intentar paliarlos creando una efervescencia superficial[217].

Desaparecida la censura, tampoco sus obras alcanzaron la repercusión que cabía esperar. Se ha hablado del llamado "pacto de silencio" realizado entre los partidos durante la transición (al que se ha referido Alberto Miralles[218]) como una de las causas de que esto sucediera, sobre todo teniendo en cuenta el insobornable compromiso político del teatro de Olmo; así, Arturo Lezcano se refiere a él como "escritor independiente ante la censura de la dictadura y la *prudencia* de la transición"[219], e igualmente, Ana Diosdado hace referencia a esta doble marginalidad:

> Viejo socialista, Lauro Olmo nunca tuvo el apoyo de los socialistas nuevos. ¿Por qué? Tal vez no le consideraban "rentable". No tanto económicamente, como políticamente. Lauro Olmo era de los que amablemente, cordialmente, generosamente, se mantenía siempre en el mismo lugar y no se casaba con nadie[220].

Uno de los problemas que más preocupaban al autor era el de la autocensura. Tal como señala Fernández Insuela, ya desde antes de dedicarse al teatro, el autor expuso su idea de que "las dotes creadoras necesitan cielo, campo o calle abierta", pues "los momentos esenciales, plenos, no pueden surgir de mentes encasilladas, mutiladas"[221]. En 1965 la señalaba como principal deficiencia del teatro español, sobre todo por la coacción que ejercía sobre los autores al escoger los temas. Denunciaba "la situación de desamparo en que se halla el autor novel que no se autocensura", y la situación en que se encontraban muchos de ellos al "escribir con miedo, con la zozobra de si su obra pasará o no pasará". Todo ello, señalaba, repercutía en el teatro español: "esto anula o hace muy difícil la revitalización de un auténtico teatro nacional actual"[222]. Años más tarde, el dramaturgo insistía en este punto:

> En mi caso, […] considero esterilizador, no sólo el hecho de pensar que existe la censura, sino ese mecanismo psicológico inconsciente, ese reflejo que, ya por inercia, nos predispone a los españoles a la autocensura. A unos más y a otros menos, claro; pero estos innegables condicionamientos nos mediatizan de tal modo que llegan a anular la

---

[217] Art. cit., pág. 57.

[218] Miralles, 1986.

[219] A. Lezcano, "Una sola camisa", *La Voz de Galicia*, 21-VI-1994. Artículo recogido en: Alonso de Santos (et al.), 1995, pág. 40.

[220] En: Alonso de Santos (et al.), 1995, págs. 60-61.

[221] José Antonio Novais, "Lauro Olmo, un escritor con fe en la sociedad", pág. 14. Citado por Fernández Isuela, 1986, pág. 207.

[222] Olmo, 1965, pág. 11.

> espontaneidad de las intuiciones en el proceso creador. Los resultados, a la vista están: anemia en el teatro español actual[223].

Refiriéndose a su propia obra, declaraba que escogía los temas "con bastante ingenuidad", sin ejercer la autocensura en ningún caso. De acuerdo con su objetivo de "ayudar al mejoramiento social", en su opinión, los temas escogidos debían estar enmarcados "en nuestro tiempo, ahora, en una época en que el mejor teatro, desde una postura testimonial, ejerce la crítica y la autocrítica de la sociedad que lo produce"[224]; actitud que chocará con la intención de los censores de alejar al máximo en el espacio y en el tiempo las obras de contenido crítico.

En otro lugar, de forma aún más rotunda, afirmaba que la censura suponía "la anulación de todo proceso creador"[225]. Y en una entrevista, señalaba que esta había afectado a los creadores en varios aspectos, no sólo en el laboral, ya de por sí suficientemente grave, sino, sobre todo, denunciaba que la censura había ido "anulando su desarrollo" al privar a los autores "del enfrentamiento con su propia obra", de ir "recibiendo 'la lección' en público de sus aciertos o desaciertos", de ir "acumulando experiencia". Y concluía: "Dada la entidad que como autorrealización posee el teatro, podríamos llegar al extremo de denunciar al censor como 'asesino metafísico'"[226].

Aunque en algún momento llegó a afirmar que a quienes "tratamos de hacer un teatro realista, vivo, la censura nos preocupa no durante la creación de la obra, sino después"[227], cuando estrena *El cuerpo* señala que el autor, al tratar ciertos temas comprometidos "no debe traspasar ciertos límites, ya que, por experiencia, sabe que el hecho de traspasarlos hubiera supuesto dificultades para el estreno"[228]. Para Fernández Insuela, en esta obra, escrita tras la prohibición de *La condecoración*, el autor adopta una actitud más *posibilista.* Según este autor, en ella la intención política está "en exceso disimulada bajo la apariencia de un conflicto familiar"[229], y esta precaución sería la causa de que las declaraciones que el dramaturgo realizó con motivo de su estreno resultaran "muy suaves e incluso en apariencia incoherentes respecto de otras", pues afirmaba que la censura no le había impedido expresar sus ideas en esta obra, en

---

[223] Olmo, 1970, págs. 56-57.

[224] Olmo, 1965, págs. 10-11.

[225] Gómez García, 1971, pág. 12.

[226] Medina Vicario, 1976, pág. 26. Debido a esta insistencia en el tema, Pedro Barea llega a afirmar que la censura era una obsesión en sus artículos y en su vida. ("Lauro Olmo y el realismo", *Vizcaya*, 22-VI-1994; recogido en: Alonso de Santos (et al.), 1995, págs. 42-43).

[227] Miguel Fernández, "Lauro Olmo, el obrero de la pluma, *Arriba*. Citado por Fernández Insuela, 1986, pág. 210.

[228] Martín Prieto; "Declaraciones de Lauro Olmo..." *Arriba*, 21-V-1966, pág. 24. Citado por Fernández Insuela, pág. 210.

[229] Fernández Insuela, 1986, pág. 210.

la cual no habría dicho "más de lo que digo ahora"[230]. Según este estudioso, otro ejemplo de teatro *"posibilista,* que no conformista", sería *Historia de un pechicidio*, que supondría una "crítica irónica y burlona contra los censores", y que, según el propio autor, sería "una muestra de que sabe hacer un teatro que llega al público por procedimientos indirectos"[231]. Incluso en *La camisa* habría recurrido a tácticas *posibilistas*, a juzgar por las declaraciones del propio autor:

> Entre lo que se dice y lo que no se puede decir, hay todo un mundo de sugerencias que dicen más de lo que se dice y lo que no se puede decir. Claro que esto requiere el estar todos envueltos por un ambiente determinado, ya que desaparecido éste, muchas expresiones se quedan vacías, sin posibilidades de sugerencias[232].

De hecho, en su estudio sobre los recursos estilísticos utilizados para sortear la censura, Sánchez Reboredo pone como ejemplo de lo que denomina "contraste" la escena del II Acto de esta obra, en la que la familia está cenando sardinas arenques mientras escucha Radio Nacional y el locutor lee la siguiente noticia: "Índice informativo: la O.E.C.E. califica de espectacular la recuperación de reservas de oro y divisas de España". El contraste entre lo que el espectador ve y las palabras del locutor pone en evidencia lo falaz del noticiario, la ocultación sistemática de la realidad. "La burla directa de la radio oficial de España y de la propaganda del gobierno hubiera sido censurada. Lauro Olmo ha burlado esa prohibición con ese hábil contraste"[233]. Sin embargo, al igual que sucedía con Buero Vallejo y Alfonso Sastre, el recurso a lo implícito o a lo indirecto no sólo está vinculado con la censura, sino también con la necesidad de construir un discurso artístico y no meramente panfletario.

También podemos hablar de un cierto *posibilismo* en la escritura de *El cuarto poder*, obra en la que evita localizar la acción en un contexto concreto; de hecho, el dramaturgo empleó esta inconcreción como un argumento frente a los censores cuando solicitó la revisión del dictamen de esta obra. A la pregunta sobre si se autoprohibía al escribir, Olmo asentía: "la culpa puede ser mía, pero no toda. Vivimos en unos determinados condicionantes y a esa culpa me refiero"[234].

En definitiva, tal como señala Ángel Berenguer, Lauro Olmo no toma una postura definida en la polémica sobre el *posibilismo* teatral, sino que "se sale por la tangente" con su lenguaje arraigado en la tradición del sainete:

> Lauro Olmo aparecía uniendo los posibles antagonismos, cada vez más evidentes, surgidos entre lo que llamaremos el "modo Buero" (más técnicamente conocido por *posibilismo*) y

---

[230] Martín Prieto; "Declaraciones de Lauro Olmo...", ibíd.

[231] M.A. Brunet, "Con Lauro Olmo, autor prohibido, *Aragón Exprés*, 22-II-1974. Citado por A. Fernández Insuela, 1986, pág. 212.

[232] "Algunas puntualizaciones...", Taurus, pág. 79. Citado por Fernández Insuela, 1986, pág. 211.

[233] J. Sánchez Reboredo, 1988, pág. 115.

[234] M. A. Brunet, "Con Lauro Olmo, autor prohibido", *Aragón Exprés*, 22-II-1974. Citado por Fernández Insuela, pág. 213.

> la "actitud Sastre" (o *imposibilismo*). Evitándose (dentro de lo posible en un ambiente tan cerrado como el que nos ocupa) tener que tomar partido, Olmo se sale por la tangente del conflicto con su nuevo lenguaje (no ausente en algunos parlamentos de *Historia de una escalera*), su peculiar recuperación de una tradición dramática (más por afinidad expresiva que ideológica), y su nueva representación de un ambiente popular[235].

Opinión en la que parece coincidir el autor, al situarse al margen de esta polémica declarando que "nunca he entrado en el juego del posibilismo y del imposibilismo. He hecho, sencillamente, mi teatro. En esto sigo siendo muy ingenuo"[236]. En cuanto a esa otra forma de autocensura consistente en admitir los cortes impuestos por los censores, Olmo accedió a estrenar algunas de sus obras con cortes y modificaciones, debido a que no consideró que estos fueran esenciales[237]. Precisamente porque creía en la función social del teatro, no podía resignarse a que sus textos no llegaran al público, pues creía que mayor aún que el perjuicio ocasionado a los creadores era el que la censura causaba a la propia sociedad:

> Lo más importante y decisivo es que se priva a la sociedad de esa dinámica que le obliga a la crítica y a la autocrítica, al examen de conciencia, en fin, que es la misión esencial del teatro. Y esto, naturalmente, supone un estancamiento. Pero un estancamiento de nuestro teatro nacional actual[238].

Esta preocupación no sólo se refleja en sus declaraciones públicas, sino en su propia relación con la censura; en efecto, Lauro Olmo, lejos de aceptar la prohibición, presentó recursos y escribió a las autoridades pertinentes cuando esto podía contribuir a la autorización de sus obras.

4.1. Valoración de su obra por los censores

A pesar del éxito obtenido con *La camisa*, Lauro Olmo no llegó a gozar de un reconocimiento por parte de los censores como el que obtuvo, por ejemplo, Buero Vallejo, por lo que estos continuaron prohibiendo sus textos sin demasiados reparos. El propio autor llegó a pensar que su obra estaba siendo objeto de un trato discriminatorio, tal como confesó en su carta a Carlos Robles con motivo de la presentación a censura de *English spoken*. Su caso es muy similar al de José María Rodríguez Méndez, también desconocido para los censores y también duramente prohibido durante estos años.

En una encuesta, Olmo apuntaba la idea de que fue precisamente el éxito de *La camisa* lo que alertó a la censura para sus estrenos posteriores: "*La camisa* me facilitó las relaciones a nivel empresarial, pero, a juzgar por todo lo que me ha venido

---

[235] A. Berenguer, 1988b, pág. 23.

[236] Medina Vicario, 1976, págs. 25-26.

[237] Heras y Rivera, 1974.

[238] L. Olmo, 1965, pág. 11.

ocurriendo, puso en guardia a la censura, que es de la que proceden mis mayores dificultades"[239]. Sin embargo, aunque en parte puede que fuera así, hay que tener en cuenta que ya antes del estreno de *La camisa* se le prohibió su obra *Magdalena* (1959), e incluso *La camisa* se prohibió cuando se presentó por primera vez en 1960, por lo que el éxito de esta obra no supuso un cambio rotundo en su relación con la censura. De hecho, un año después del estreno de *La camisa*, se autorizó *La pechuga de la sardina*. Los expedientes muestran que se valoraron sobre todo los propios textos, más que la significación del autor, pues, a diferencia de lo que sucede con otros autores (Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Rafael Alberti o Fernando Arrabal, por ejemplo), en su caso, apenas encontramos comentarios sobre su persona.

En muchos casos, sus textos fueron prohibidos por motivos claramente políticos. Así sucedió con *Magdalena*, *La camisa*, *El cuarto poder*, *Plaza Menor*, *La condecoración*, *Mare Nostrum, S.A.* e incluso la obra infantil *Leónidas el grande*, escrita en colaboración con Pilar Enciso; algunas de las cuales fueron tildadas de "tendenciosas" y "demagógicas"; *El milagro*, en cambio, se prohibió por motivos religiosos. Otro de los aspectos de su teatro más problemáticos fue su lenguaje: en los informes se comenta su "crudeza", y en ocasiones, su "grosería" y "mal gusto". Esto sucede sobre todo en aquellas piezas en las que el autor intenta reproducir con mayor fidelidad el habla popular, incluidas sus palabras malsonantes, como sucede, por ejemplo, en *La pechuga de la sardina* y *Plaza Menor*.

En cuanto a los juicios sobre la calidad de sus obras, en algunos casos, vamos a encontrar comentarios elogiosos (así sucede en *El cuarto poder* y *Mare Nostrum, S.A.*, que, paradójicamente, fueron prohibidas); en otros, hubo disparidad de opiniones (*La camisa*, *La pechuga de la sardina*); sin embargo, fueron mayoría las obras que recibieron juicios adversos en este sentido (entre ellas, *El milagro*, *Plaza Menor* o *Historia de un pechicidio*), como veremos a continuación.

4.2. Obras sometidas a censura

De toda su producción, le fueron prohibidas *Magdalena* (1959), *La camisa* (1961), *El milagro* (1963), *La condecoración* (1965 y 1967), *Plaza Menor* (1967), *Junio siete stop* (*Historia de un pechicidio*) (1967), *El cuarto poder* (1969 y 1970), *Mare Nostrum, S.A.* (1970) y *El retablo de las maravillas y olé* (pieza breve que forma parte de *El cuarto poder*, presentada a censura de forma aislada en 1972). Únicamente fueron autorizadas en la primera lectura *La pechuga de la sardina* (1963), *Todos jugamos la final* ([1965]; posteriormente titulada *Spot de identidad*), *El cuerpo* (1965) y *English spoken* (1967). Algunas, aunque prohibidas al ser enjuiciadas por vez

[239] En "5 preguntas a los autores que estrenaron", págs. 20-21. Esta misma opinión la recoge F. García Pavón, quien afirma que *La camisa* supuso un "claro aviso para la censura, que en lo sucesivo, analizó con microscopio las nuevas obras de Lauro Olmo. Obras en las que el autor se vio obligado a eludir todo planteamiento concreto, como en *El cuerpo* y *La pechuga de la sardina* o guardarlas en la gaveta como *La condecoración*, *Mare Nostrum* o *El cuarto poder*". (García Pavón, 1976. Recogido en la revista *Teatro*, 8 (1995), pág. 39).

primera, se autorizan posteriormente, como *La camisa* (1962), *Historia de un pechicidio* (1972) o *La noticia* y *El mercadillo utópico* (ambas pertenecientes a *El cuarto poder*, se autorizan para funciones de cámara en 1967 y 1970)[240].

Mejor suerte corren sus adaptaciones de obras extranjeras, como el espectáculo titulado *Yo, Bertolt Brecht* (1970), *El señor de Puntilla y su criado Matti* (1970), también del autor alemán, o *La viuda y el oso* (1971), de Chéjov, todas ellas autorizadas para mayores de dieciocho años, con distintos cortes.

En cuanto a su teatro para niños, escrito en colaboración con Pilar Enciso, también en algún caso sufrió la prohibición (*El raterillo*, prohibida en 1960, se autorizaría en 1966) o la retención (*Leónidas el grande*, retenida en 1970). Este teatro infantil no es menos comprometido e ideológicamente combativo que el que escribía para adultos, de acuerdo con su idea de que "El destino del hombre se siembra en la infancia, y la metralleta de los siete años suele, adquiriendo gigantescas proporciones, explotar a los veinte en Hiroshima"[241].

Magdalena, obra inédita y perdida[242], fue presentada a censura en junio de 1959 por la Compañía Teatral de Educación y Descanso, y fue enjuiciada por Manuel Díez Crespo, que dictaminó su prohibición. El censor realizó un breve resumen del argumento que puede darnos una idea de la obra:

> Unos jóvenes son detenidos por hacer propaganda por "un mundo mejor". El padre de la casa no está de acuerdo con esas teorías de los jóvenes. Dice que él ya pasó la edad en que se creen esas cosas, y le parece bien la detención. La hija, a la fuerza, porque la madre la obliga, visita a cierto señor influyente. Éste, abusa de ella para "cobrarse el favor". Más tarde, se pide que el joven sea puesto en libertad si dice quién es el cabecilla. El cabecilla es el Hombre. El autor simboliza en este personaje a Cristo, o tal vez al Evangelista. Al fin el Hombre aparece en la casa. Y lo denuncia el viejo, a quien todos llaman Judas.

Díez Crespo tildó su valor literario de "mediocre" y su valor teatral de "discreto", y justificaba su dictamen prohibitivo por su contenido social y político, así como por su escaso valor artístico:

> No dudamos de la buena fe con que puede haber sido escrita esta obra. Pero el desarrollo y lenguaje, son totalmente demagógicos. Sus escenas, son excesivamente crudas desde el punto de vista social y político, y tampoco podemos decir, que la calidad y técnica de la obra, posean méritos y atracción artística suficiente, para que pueda ser puesta en escena, como ejemplo.

---

[240] Las prohibiciones de la censura no se limitan a sus obras de teatro. En 1953, en la concesión del Premio Leopoldo Alas, la censura le prohibió su libro *Doce cuentos y uno más*. (Á. Berenguer, 1995, pág. 8).

[241] L. Olmo, "Y: ¡Pum!", *Primer Acto*, 71 (1966), pág. 31. Acerca del teatro para niños de L. Olmo y P. Enciso, véase también: C. Santolaria, "Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud", *Teatro*, 13-14 (jun. 1998-jun. 2001), págs. 459-487, especialmente págs. 465-468.

[242] Ni tan siquiera en el expediente de censura se conserva un ejemplar de esta obra. Según el testimonio de Pilar Enciso, el dramaturgo acudió al registro de la censura a retirarla, y posteriormente la destruyó, aunque aprovechó elementos de su comienzo en *Junio siete stop*, que a su vez, constituyó un primer boceto de *Historia de un pechicidio o La venganza de don Lauro*, que en su versión definitiva habría sufrido importantes modificaciones, entre ellas, el número de personajes, que se incrementó de cuatro a seis. (Entrevista personal con Pilar Enciso).

A continuación se presentó ***El león enamorado***. Escrita en colaboración con Pilar Enciso esta obra se autorizó con la calificación de "Tolerada para menores de 16 años", con posibilidad de radiación y con un corte, en junio de 1960, tras ser leída por Adolfo Carril. Este la definió como "Cuento escenificado sin problemas a los efectos de censura", y en el apartado referido a su valor literario, destacó su "diálogo fluido".

Años más tarde, en noviembre de 1973, Pilar Enciso solicitó incluir unas canciones ("Canción del buen y del mal león", "Canción de la cuesta de nunca parar", "Canción del burro" y "Canción del 'a mí que' o 'a mí plin'"), que, no por infantiles dejaron de despertar cierta suspicacia. Así, Luis Tejedor señaló que "Queriendo pensar mal, pudiera atribuirse cierta intención a estas cantables, todas ellas fustigadoras de la fuerza impuesta", y Vázquez Dodero propuso suprimir dos intervenciones[243]; sin embargo, las canciones se autorizaron sin cortes, en las mismas condiciones que el resto de la obra.

Por las mismas fechas se presentó ***La niña, el raterillo y la cajita de música*** (más conocida como ***El raterillo***, título que adoptaría posteriormente), también dirigida a los niños, probablemente con el fin de representarlas en un espectáculo conjunto. La obra fue prohibida en junio de 1960, sin que se puedan conocer los detalles del proceso, ya que falta su expediente[244]. En diciembre de 1966, se presentaría de nuevo, esta vez junto con *Asamblea general*, para ser representadas en un mismo espectáculo[245]. En esta ocasión, Barceló la autorizaba sin reparos; en cambio, Vázquez Dodero señaló que tenía "trastienda político social", y Aragonés encontró dos aspectos "deliberadamente tratados con injusticia": el hecho de que los Poderosos S.A. quisieran usar el tesoro robado al pueblo con fines bélicos, y el desprestigio de la autoridad ante los niños, ya que "El Comisario es tonto y el agente se apellida Tontez", aunque finalizaba señalando: "Pero quizá los niños no sean tan influibles [sic]...". A pesar de todo, esta vez se autorizó sin cortes para todos los públicos.

También en diciembre de 1966, el grupo guipuzcoano Jarrai presentó una versión en vasco, con el título *Lapurtxiqui*, a la que se abrió un nuevo expediente. La obra se autorizó para todos los públicos, al igual que la versión en español. El delegado provincial de Guipúzcoa, encargado de informar sobre la obra, escribió que se trataba de "un juguete cómico", sin "ningún contenido político ni social".

---

[243] Estas eran una en la que Burrote exclama: "¡Un loro a un león trata de... ja, ja, ja", pronunciada tras un verso que concluía con "vencer", pues consideró que el "ja, ja, ja" equivalía a "joder", y así lo escribió sobre el ejemplar de censura; así como otra de Loristo: "el que de 'amarse los unos a los otros' trata / y el otro: el de la gata. / Este es el mejor / para urdir la trampa", junto a la cual escribió: "Me parece muy irrespetuoso".

[244] El expediente de esta obra, por su numeración (157-60), debería estar en la misma caja que contiene los de *El león enamorado* (156-60) y *La maquinita que no quería pitar* (158-60); sin embargo, se produce un salto entre estos expedientes. Únicamente consta como prohibida en el fichero del AGA.

[245] Según señala C. Santolaria (art. cit., 1998-2001), ambas obras fueron concebidas para formar un solo montaje. De hecho, al final de *Asamblea general* reaparece uno de los personajes de *El raterillo*, Carboncito de Cok, que representaba a las víctimas, al igual que el Burro y la Gatita lo hacen en *Asamblea general*, contribuyendo así a la mayor cohesión del espectáculo.

La maquinita que no quería pitar, también infantil y presentada junto con *El raterillo* y *El león enamorado*, fue autorizada en junio de 1960, con tres cortes. Adolfo Carril, que por esos mismos días enjuició *El león enamorado*, también en este caso realizó un escueto informe en el que calificaba a su diálogo de "discreto". Además, ordenó tres cortes, que no podemos conocer a qué fragmentos corresponden, debido a que no se ha conservado ningún ejemplar censurado de esta obra.

En mayo de 1961 se presenta por vez primera a censura ***La camisa***, que fue prohibida tras haber sido enjuiciada por dos censores. En el informe que determinó la prohibición, Carril calificó su valor literario de "discreto", y argumentó así las razones por las que no consideraba "aconsejable su autorización":

> Drama social en España, orientado al tremendismo y con ciertas tendencias demagógicas. Se enmarca en un ambiente desorbitado basándose en tópicos bastante poco claros y quizá tendenciosos en algunos momentos.

El religioso Avelino Esteban Romero, en cambio, la autorizaba "para funciones de Cámara y para mayores de 18 años en los grandes centros urbanos", con algunos cortes. En su "Informe Moral", emitió el siguiente juicio:

> Se trata de una trama amarga —la situación de la pobre gente del Suburbio, que apenas tiene para comer, que vive de la ilusión de las quinielas de fútbol y que se ve obligada a emigrar a Alemania para vivir.
>
> Dentro de este clima, como es lógico, existen las miserias sociales y morales consiguientes, aunque sin exagerar la nota ni presentar la realidad de un modo excitante o demagógico. No estará de más advertir, no obstante, a los que vayan a representar esta Comedia, de no exagerar ni deformar luego el texto aprobado, evitando toda agravación en los recursos que pueden emplear los actores.

Unas semanas más tarde, en junio de aquel año, Josefina Sánchez Pedreño, que proyectaba representarla, presentó un recurso solicitando la revisión del dictamen, aunque no hay constancia de que volviera a leerse en aquella fecha; es posible que la respuesta se limitara al "silencio administrativo". En enero de 1962, la directora de "Dido" volvió a solicitar autorización para representarla en el Teatro Goya de Madrid. Según se indica en una nota conservada en el expediente, en esta ocasión la obra se entregó directamente al Director General, Jesús Suevos, y éste la autorizó sin cortes para representaciones de cámara[246]. El 8 de marzo de 1962 se estrenaba *La camisa* en el Teatro Goya, en régimen de función única, y unos días después, a petición de la compañía de Conrado Blanco, se autorizaba para representaciones comerciales, esta vez con cortes en seis de sus páginas[247], visado del ensayo general, sin posibilidad de

---

[246] "Personal y verbalmente comunicó al Jefe de la Sección, que podía autorizarse para Teatros de Cámara, sin tachaduras", se indica en una nota interior.

[247] Los cortes que se impusieron eran en su mayoría de tipo erótico: "¿O es que no te has fijado en que ya mancha las sábanas?" (Acto III, pág. 7); "¡Que se le levantaran los pechos y ya veríamos!" (Acto III, pág. 13); "Mire usté, abuela: las sábanas de mi noche de bodas, están más vivas que yo. ¡Y han bregao lo suyo […]" (Acto III, pág. 15) y

radiación, y restringiendo la gira a Madrid y Barcelona. Esta autorización vendría a desmentir, en cierto modo, el enfoque personalista, centrado en las figuras de Manuel Fraga y García Escudero, que en ocasiones se ha dado a la operación de la "apertura".

Cuando en 1962 se estrenó en Barcelona por la compañía de Justo Alonso, el Director General de Cinematografía y Teatro escribió una carta al Director General de Política Interior informándole sobre el estreno, lo que nos da una idea de la importancia conferida al mismo. En su escrito, Suevos señalaba que la obra "ofrece indiscutibles calidades como pieza teatral, independientemente del interés que supone el descubrimiento de un nuevo autor con evidentes y positivas condiciones en tan difícil faceta literaria", y explicaba los detalles del proceso:

> En el aspecto censor, la comedia fue concienzudamente estudiada por este Centro Directivo, limitándose en principio su puesta en escena para Teatros de Cámara, y autorizada posteriormente, previa introducción de correcciones, ciertamente importantes, para su estreno en Madrid y Barcelona, es decir, con una exigente limitación de ruta previsora de posibles dificultades, tan ligada a personales y subjetivos criterios en públicos no suficientemente preparados.

Cuando en 1996 esta obra se repuso con carácter de homenaje a Lauro Olmo, en el programa de mano de la representación se podía leer: "La obra más prohibida y galardonada del teatro español". La censura sufrida por la obra quedaba ahora equiparada a sus premios y servía, en este caso, como engañoso reclamo publicitario.

El milagro fue presentada a censura por el autor, según su propio testimonio, con intención de representarla en la velada que *Primer Acto* intentó organizar con motivo de los Premios Larra en 1963[248]. En abril de 1963, era prohibida tras haber sido enjuiciada por cuatro censores. Tres de ellos, los tres religiosos, votaron por su prohibición. José María Artola encontraba en ella un fondo de ateísmo: "Salvo mejor interpretación del sentido de la obra, el tema y contenido de la misma es la inutilidad de la oración y la no intervención de Dios en la vida". La idea sostenida en la obra, señala, es la de que "La religión sólo sirve para ilusionar". Con mayor firmeza defendía la prohibición Carlos María Staehlin, para quien la obra incurría en una de las normas prohibitivas (ya aprobadas para cine, aunque aún no aplicadas al teatro oficialmente); además, emitía un duro juicio acerca de su calidad dramática:

> La obra, de ínfima calidad, abunda en cosas desagradables y no merece un análisis. Frases irreverentes contra la religión, puestas en labios del protagonista y de algún otro: el vino es como Dios (pág. 6), es una tontería confiar en Dios (pág. 3), sólo un milagro puede hacer que la mujer de un pobre no sea una puta y que su hijo no sea un chulo (pág. 7). La obra, sin nada positivo, carece del mínimo de elevación estética que compense en algo lo negativo. Si fuese una película se prohibiría por la norma 14, por tratamiento inconveniente

"yo no quería tumbarme" (Acto II, pág. 32); a excepción del referido a las noticias que emite la radio, de posibles connotaciones políticas ("La O.E.C. califica de espectacular la recuperación de reservas de oro y divisas en España" y "El Ministro y Presidente del Consejo de Economía Nacional, Don Pedro Gual Villalbí, pronunciará el pregón de las Fiestas de la Merced", Acto II, págs. 21-22).

[248] Heras y Rivera, 1974.

> del tema religioso. Aprobar esta obra para minorías equivaldría a aprobar para un cine-club una película prohibida y sin especiales valores estéticos que justifiquen su presentación a un público minoritario. En resumen, creo se debe prohibir.

Por último, Jorge Blajot destacó su realismo: "La obra refleja, y con vigor, un ambiente y una situación de trágica realidad". Sin embargo, señaló que "El tratamiento del tema es deprimente y cruzado de groserías", así como que "Situar en el centro de la trama, subrayado por el título, el fallido milagro, con el consiguiente fracaso de la oración de la mujer, resulta dañoso y desesperanzador".

Hubo un único informe aprobatorio, el de Florencio Martínez Ruiz, quien, no obstante, señaló la necesidad de que la leyera un sacerdote. Este censor, aunque advirtió que la función tenía "una intención límite" y encontró que el personaje de Pedro actuaba de acuerdo con una "justicia social muy especial" al reclamar como suyo el dinero del maestro del taller, opinó que debía autorizarse, puesto que las situaciones eran "más o menos" reales, no había "recámaras" a primera vista, y no revestía "un carácter radical"; es decir, consideró que la obra intentaba reflejar la realidad, y no manipularla de forma tendenciosa, al igual que hiciera Avelino Esteban Romero al autorizar *La camisa*, y de forma coherente con la autorización de otras obras del realismo social, como la misma *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo.

Antes de que pasaran dos meses desde la prohibición de *El milagro*, en junio de 1963, se autorizó ***La pechuga de la sardina***. En la primera sesión, los tres vocales reunidos optaron por autorizarla, aunque solicitaron que fuera leída por dos vocales más, y éstos a su vez decidieron que la obra fuera enjuiciada por el Pleno, en el que dos vocales, ambos religiosos, votaron por la prohibición. En esta ocasión, las objeciones no se debieron a cuestiones políticas ni religiosas, sino a la crudeza de su lenguaje y de sus situaciones, lo que se resolvió mediante la imposición de numerosos cortes. (Recordemos que en ella se aborda la represión sexual de las mujeres españolas o, en palabras del dramaturgo, "los seudodogmas y prejuicios" que han dificultado "el devenir de la mujer española")[249].

Algunos censores señalaron la abundancia de "expresiones de mal gusto" (M. Arroitia-Jáuregui), "excesos de lenguaje" (F. Soria), "expresiones francamente groseras" (A. Baquero) o "groserías y procacidades" (C. M. Staehlin) en el texto. Otros, en cambio, señalan que este lenguaje era coherente con la situación y los personajes reflejados en la obra. En este sentido, se dijo que se trataba de una obra "desgarrada" (F. Martínez Ruiz), "de orientación neo-realista o popularista, con sus ribetes asainetados", en la que se intentaba "ofrecer un trozo de vida, o mejor, un trozo de ambiente con la mayor fidelidad posible al modelo escogido" (S. B. de la Torre). A pesar de todo, también estos censores ordenaron varios cortes. Así, De la Torre proponía suprimir "algunas expresiones demasiado radicales", e igualmente, el también dramaturgo Adolfo Prego suprimía "algunas frases que son fuertes y no me

[249] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 89.

parecen imprescindibles", aunque justificaba la utilización de este lenguaje del siguiente modo:

> No es posible rectificar todo el lenguaje de los personajes, porque estos pertenecen al mundo de la miseria y se expresan como quienes son. La misma técnica literaria del autor se encuentra ligada a ese modo de expresarse. La comedia es cruda, pero lo es porque se retrata un mundo suburbial cuyo acceso al escenario es tan legítimo como cualquier otro menos desagradable.

En cuanto al tema y su tratamiento, ninguno de los censores encontró una tesis reprobable o tendenciosa. Así, para Marcelo Arroitia-Jáuregui,

> La obra plantea el tema del amor en las mujeres solas, en tono de tragicomedia. De un lado, la actitud de la sociedad, más o menos representada por Doña Elena, que las rechaza al menor tropiezo y sin tener en cuenta las circunstancias. De otro lado, la actitud de los hombres, que en la obra salen muy malparados: cuando no son unos sinvergüenzas aprovechones, son unos cobardes o unos chulos. El sentido de la obra me parece positivo, sin ningún personaje exagerado ni ninguna conclusión rechazable.

Para S. B. de la Torre, el único propósito del autor había sido crear un fresco con personajes populares. El mayor problema, en su opinión, eran las camas en escena, en las que varias mujeres "se acuestan y se levantan a la vista del público con harta frecuencia", por lo que habría que cuidar "especialmente" la puesta en escena, y advertía: "Según las acotaciones, la intimidad es en ocasiones harto desenfadada de acuerdo con el tono realista en que se ha concebido la obra". José María Artola mostraba sus dudas hacia el tratamiento, poco edificante en su opinión, de la soltería femenina: "El problema de la soltería forzosa de la mujer está tratado de modo estridente, justificado parcialmente por el medio social y cultural en donde se desenvuelve". Como "Objeciones de fondo", señalaba "la reducción del problema de la soltería a su aspecto sexual elemental sin otros horizontes explícitos", así como "cierto posible confusionismo" —aunque apostillaba "involuntario sin duda"— entre la discreción religiosa y las figuras de las beatas. El también religioso Luis G. Fierro votaba por prohibirla, al tiempo que cuestionaba su valor literario, del que, según dice, se habló largamente durante las reuniones del Pleno:

> Dejando a un lado el valor literario de la obra, del que tantas veces aquí se ha hablado y que me parece, en contra de otros pareceres, bastante pobre, considero que es una tragicomedia inaprobable, no sólo por el ambiente y el lenguaje, sino porque habría que hacerle, a mi juicio, tal cantidad de recortes y arreglos de frases que quedaría falseada.

Finalmente, se autorizó para mayores de 18 años, con cortes en veinticinco de sus páginas[250] y a reserva de visado del ensayo general.

---

[250] La mayoría de los fragmentos que se suprimieron eran alusiones de carácter sexual, como: "llevaba la sardina enclaustrá" (Acto I, págs. 6 y 7); "[echaré unas lagrimitas] que brotarán de la matriz" (Acto I, pág. 12); la canción "Como sardinas en lata / conservo yo el pescaíto, / y no daré el abrelatas / más que a un mozo formalito" (Acto I, págs. 15, 16 y 22); "el culo", "la puñetera" (Acto I, pág. 31), o "dura de nalgas y el pecho firme como un limón" (Acto II, pág. 22), entre otros; aunque también se tachó alguna alusión de connotaciones religiosas, como la

La condecoración fue prohibida en marzo de 1965, tras ser leída por el Pleno de la Junta de Censura. En noviembre y diciembre de 1966 fue sometida de nuevo al dictamen del Pleno, y de nuevo se prohibió. De la documentación emitida en ambas ocasiones, únicamente se conservan los dictámenes de los censores en ambos plenos: en el primero de ellos, tres censores la autorizaban con un "arreglo", y los diez restantes votaron por su prohibición; en el de 1966, hubo cinco votos de autorización y uno dudoso, frente a ocho prohibitivos. Sin embargo, no se conservan los informes, los libretos ni el resto de documentación, por lo que desconocemos si el texto que se presentó en 1966 había sufrido modificaciones con respecto a la versión de 1965. Los únicos informes que se conservan sobre esta obra son los emitidos en febrero y marzo de 1976, cuando la obra fue prohibida por tercera vez, y los de diciembre de ese año, en que finalmente fue autorizada. Como veremos, estos informes muestran que los reparos hacia esta obra eran sobre todo de tipo político. Recordemos que en ella el autor aborda un conflicto entre un militar y un hijo, estudiante universitario que se niega a acudir a la ceremonia de la condecoración de su padre, que reflejaba la desafección de los jóvenes universitarios hacia los valores que el sistema había tratado de imbuirles. Debido al tema tratado, esta obra fue considerada *imposibilista,* dentro de la producción del autor[251].

En 1965 se presenta a censura un texto titulado ***Todos jugamos la final***, que no consta en ninguna de las relaciones de obras del autor. Según el testimonio de Pilar Enciso[252], sería una primera versión de *Spot de identidad*. Su primer título fue *La olimpiada doméstica*, que después se sustituyó por este, con el que se presentó a censura. Aunque en la ficha del autor consta que la obra fue autorizada el 10 de noviembre de ese año, su expediente no se encuentra localizable. En 1975 se presentó como *Spot de identidad*, abriéndose entonces un nuevo expediente y autorizándose para mayores de 18 años, como veremos.

Tras la prohibición de *La condecoración*, Lauro Olmo escribe ***El cuerpo***, en la que plantea "una crítica del machismo a escala doméstica"[253] y en la que utiliza un lenguaje más críptico que en aquella. A diferencia de dicha obra, esta se autorizó en

---

acotación en la que se indica que habría sobre la cama un cuadro de la Virgen del Carmen sacando almas del purgatorio (Acto II, pág. 1), o la alusión al "libro de Misa" de una de las beatas (Acto III, pág. 15).

Fernández Insuela llama la atención sobre el hecho de que un censor seglar (Arroitia-Jáuregui) prohibiera una frase de contenido religioso ("pasan varios años sin que canonicen a nadie" [Acto III, pág. 4]), hacia la cual ninguno de los censores eclesiásticos mostró reparos. (Fernández Insuela, 1998, pág. 35). Casos como éste son bastante frecuentes. El propio Fernández Insuela se remite a unas declaraciones en las que el escritor y periodista Vicente Romero relata una situación semejante, y en los informes vamos a encontrar bastantes casos en los que los censores seglares, al abordar cuestiones religiosas, muestran un celo superior al de los propios censores eclesiásticos, aunque en otras muchas ocasiones se suman directamente al dictamen de estos últimos.

[251] "*La condecoración* es drama desigual, y hoypor hoy, imposibilista", escribía Ricardo Doménech en 1969. ("El teatro de Lauro Olmo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 229, 1969, págs. 161-172. Recogido en la revista *Teatro*, 8, (1995), pág. 51).

[252] Entrevista personal con Pilar Enciso.

[253] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 89.

enero de 1966 para mayores de 18 años, tras ser leída por los tres censores preceptivos, sin necesidad de someterse al trámite extraordinario que suponía la lectura del Pleno. Se le impusieron, sin embargo, cortes en siete de sus páginas (con la finalidad de "rebajar el clima erótico de la obra", según informa el Subdirector General en una nota enviada al ministro Fraga Iribarne), además de los condicionantes habituales de impedir la posibilidad de radiación, y el visado del ensayo general.

Al enjuiciar este texto, el censor religioso Jorge Blajot se limitó a señalar algunos cortes y destacó la necesidad de "vigilar mucho" la puesta en escena, sin añadir juicio alguno sobre la obra. Para Bartolomé Mostaza, la obra constituía "una rechifla de quienes se precian de su fuerza física y del deporte por el deporte"; mientras que para Florencio Martínez Ruiz se trataba de "una exaltación del cuerpo, en su concepción hedonista y carnal, que termina con cierta catarsis de tragicomedia, desesperanzadamente". Este censor hacía la siguiente valoración:

> Lauro Olmo ha montado la obra según un proceso de relojería con símbolos referentes al sexo, a la fuerza viril, a la potencia hormonal, al machismo, mediante las bolas de peso, los biceps, el cuarto de hora, los saltos y el alibí, alabá, que son siempre metáforas de lo erótico y sexual. Este *juego*[254] aparece constante en la obra y la carga de clima, aunque es difícil rebajarlo porque, en comparación con otras veces, no es tan directamente grosero.

A pesar de todo, señaló varios cortes, al igual que sus compañeros. No sabemos con exactitud qué fragmentos se suprimieron, ya que en el dictamen no aparecen transcritos. No obstante, tanto en las frases tachadas en el libreto como en las indicadas en los informes, encontramos alusiones a la religión, alusiones sexuales, y escatológicas[255].

Ninguno de los censores, pues, percibió que este texto permite una lectura en clave de alegoría política: el forzudo en decadencia que es vencido por el joven inteligente simbolizaría el fin de un período gobernado por la fuerza bruta y el inicio de una nueva etapa, lectura que sugirió Ruiz Ramón y que es apoyada por las propias acotaciones del texto:

> La tragicomedia del forzudo en decadencia nos parece encerrar una intención alegórica que va más allá de la confesada crítica del machismo, y que podría resumirse así: la fuerza ciega, inútil y estéril sosteniendo la bola del mundo. ¿Sería esta obra un intento de parodia desmitificadora del poder político estribado en la fuerza?[256].

Este autor encontraba cierta ambigüedad en la obra, e igualmente, para Fernández Insuela, en ella Olmo no logra acertar con unos procedimientos indirectos capaces de sugerir aquello que no puede ser dicho explícitamente. En su opinión, "*El cuerpo* falla

---

[254] Subrayado en el original.

[255] Entre estas alusiones se encontraban: "sacrosanto" (Acto I, pág. 11), "de paro en el clero" (Acto II, pág. 2); "con el trasero al aire" (Acto I, pág. 11), "llevan el sexo detrás" (Acto I, pág. 13), "con acompañamiento de órgano y todo" (Acto I, pág. 16), "¿cuántas veces eres capaz de alzar y bajar las bolas?" (Acto II, pág. 19), "el hueco pedo" (Acto II, pág. 18) o las "referencias al retrete" (Acto I, pág. 11).

[256] Ruiz Ramón, 1992, págs. 497-498.

por el excesivo alejamiento entre el plano real y el simbólico"[257]. De hecho, en el montaje la alegoría debió quedar aún menos clara, ya que tampoco la crítica dio cuenta de esta posible interpretación.

Como se dijo, en diciembre de 1966 ***Asamblea general*** se presenta de forma conjunta con *El raterillo*. En esta ocasión ambas obras fueron autorizadas, con un corte en *Asamblea general*[258]. Barceló señaló que se trataba de "Teatro infantil sin reparo de ninguna clase"; sin embargo, Vázquez Dodero y Aragonés advirtieron, no sin razón, que se trataba de una alegoría política[259]. El primero de ellos encontraba "un simbolismo en torno al poder político: el león es el tirado [sic]; el lobo y la zorra los aduladores", en lo que coincidía con Aragonés, para quien se trataba de "una traslación al campo de los animales de la lucha de clases y del predominio de los poderosos, astutos o serviles sobre los humildes dignos", aunque este añadía: "Pero el final modificado quita hierro a la negativa tesis de la obra". Puesto que esta fue la primera ocasión en que fue sometida a censura (o al menos, no hay constancia de que hubiera un dictamen anterior), es posible que este "final modificado" al que hace referencia el censor sea el "Epílogo" con que se cierra la obra, en el que el Burro se dirige a los niños y les cuenta que no se ha muerto, ya que sigue vivo en todos ellos.

Seis años más tarde, sin embargo, *Asamblea general* fue prohibida por el Pleno de la Junta de Censura, cuando se presentó con el título *Leónidas el grande*[260]. El resto de las ocasiones en que se presenta como *Asamblea general* fue autorizada, incluso en fechas muy próximas a la de la prohibición de *Leónidas el grande*. Es posible que, al tratarse de una obra ya enjuiciada, la autorización se renovara automáticamente, mientras que al presentarse con un título distinto, seis años más tarde y en un contexto distinto, los censores creyeran que se trataba de una nueva obra.

A continuación se presenta ***La noticia***, breve sátira sobre el clima de miedo producido por la represión, que más tarde pasaría a formar parte del conjunto de piezas breves *El cuarto poder*. Los tres censores que la enjuiciaron coincidieron en autorizarla para sesiones de cámara, sin emitir siquiera informes sobre la obra: "autorizada para cámara y en estas sesiones típicas", escribió Florencio Martínez Ruiz, y "Aprobada para lo que piden", el padre Fierro; únicamente Vázquez Dodero argumentó que la decisión de restringir la autorización para estas funciones era "Cuestión de prudencia política más que de moral". Sin embargo, el jefe de la Sección,

---

[257] Fernández Insuela, 1986, pág. 213.

[258] El corte en cuestón era el siguiente: "LEÓN.—¡Verdúguez! ¡Dale cuerda al garrote! / ZORRA.—*(Adelantándose.)* Un momento, majestad. *(Al cocodrilo.)* ¿Católico o protestante? / COCODRILO.—A punto de entrar en mi estómago, oí que gritaba ¡Viva Lutero! / LEÓN.—*(Al verdugo mientras la zorra vuelve a su sitio.)* Deja el garrote, Verdúguez. *(Sigue comiendo.)*". (Pág. 44).

[259] Vid. C. Santolaria, art. cit., págs. 466-468.

[260] Aunque el dictamen, según consta en el Archivo, fue prohibitivo, es posible que a Olmo no le fuera entregada la hoja de prohibición, ya que, según decía en la "Encuesta sobre la censura" que publicó *Primer Acto* (Heras y Rivera, 1974), pensaba que la obra había sido retenida mediante el "silencio administrativo" ("*Leónidas el grande* no fue autorizada ni prohibida, pero sí 'retenida'. Es una obra infantil 'para todas las edades'".).

José María Ortiz, se mostró partidario de prohibirla, argumentando que se trataba de una "Obra de marcada intención política", cuya representación juzgaba "peligrosa e improcedente", por lo que decidió consultar al Director General de Cinematografía y Teatro. Este, a su vez, pasó el texto al Director General de Información, acompañado de una carta en la que advertía que el montaje iba a ser realizado por el Aula de Teatro de un Ateneo, lo que debió actuar a favor de su autorización. Finalmente, se autorizó sin cortes para representaciones de cámara en febrero de 1967.

Plaza Menor —obra sobre "el miedo al diálogo y el reflejo de este en la colectividad", en palabras del autor[261]— supondría para Lauro Olmo una nueva prohibición. Presentada por el productor Justo Alonso en mayo de 1967, con la intención de estrenarla en el Teatro Eslava (así se indica en la solicitud), recibió duras críticas por parte de los censores, que encontraron en ella una excesiva acumulación de expresiones soeces y, sobre todo, una clara intencionalidad política. El religioso Jesús Cea, partidario de prohibirla, justificaba su dictamen mediante el siguiente informe:

> Si el teatro fuera una escuela de mal decir, a buen seguro que esta obra ocuparía un puesto preferente, ya que en ella se pretende ofrecer un espectáculo a base de un lenguaje y situaciones soeces, obscenas y degradantes, y de unos personajes dementes, borrachos e inmorales. En todo ello la estética y los buenos modos brillan por su ausencia. Además, se descubre una manifiesta intención política contraria al régimen actual.

Para S. B. de la Torre, también partidario de prohibirla, la intención del autor era "de rebelión política manifiesta". Señalaba además que aquí todo era "real y directo", sin ningún tipo de "cerebralismo o intelectualismo". Al igual que el anterior, criticó su "zafiedad y grosería en ocasiones inaceptables", además de llamar la atención sobre las "acometidas eróticas" de la obra. También Mampaso la consideró políticamente inconveniente: la definió como "comedia dramático-cómica y fundamentalmente política, en el estilo típico del autor", cuya "tesis política" se basaba en "la miseria de las clases humildes", causada por culpa de "los opresores reaccionarios (la Iglesia, el militar y el 'leguleyo')" y por "la ingenuidad de los otros, el pueblo y los viejos republicanos decimonónicos", aunque la autorizó con la condición de que se suprimieran el Himno de Riego, los desnudos, las expresiones "groseras" y las de "demagogia roja".

Tras su prohibición en la primera lectura, unas semanas más tarde, autor y productor presentaron un recurso tras introducir algunas modificaciones en el texto[262]. La nueva versión fue leída por el Pleno, que a principios de julio ratificó la prohibición. Al tener noticia de este recurso, el propio García Escudero escribió al ministro Fraga Iribarne expresándole su voluntad de que la obra continuara prohibida, dadas sus "evidentes implicaciones políticas"; además, emitió un informe, como el

---

[261] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 89.

[262] Así se desprende del informe de Vázquez Dodero, quien añade que "en realidad está igual que cuando fue rechazada", aunque no hemos podido contrastar este dato, ya en el expediente sólo se conservan cinco copias idénticas de una misma versión.

resto de componentes de la Junta, en el que escribió: "Entiendo que procede la prohibición, por el gran número de cortes que habría que hacer para evitar las obvias implicaciones y referencias políticas de la obra". Apoyaba este dictamen el subdirector, Florentino Soria, quien escribió: "El simbolismo de la obra, aunque parezca en una lectura un tanto oscuro, quedará seguramente aclarado con la representación", además de destacar una "evidente intención política de actualización basada en 'guerra, cárcel y tortura'" a la que calificó de "inadmisible".

Ya entre los vocales, también hubo varios partidarios de prohibirla por razones políticas. Entre ellos, Florencio Martínez Ruiz, "por sus directas alusiones a instituciones y personas del país, así como por su evidente grosería y desenvoltura respecto de esas instituciones y personas", y añadía: "De alguna manera pretende ser *subversiva*"[263]. Bautista de la Torre señaló que la obra estaba compuesta por "elementos populares no muy coherentes en el conjunto, pero demasiado claros en la intención", y Díez Crespo señaló que "Todo es, no obstante su apariencia de teatro realista, pura simbología. Es un sainete dramático en el que hasta la escenografía entra en el juego político-social". Y proseguía:

> Como todo es tan evidente, tan directo, a pesar del propósito del autor de mixtificar un poco la acción para velar un tanto el sentido marcadamente subversivo, encontramos muy peligrosa esta obra para poder ser representada en un teatro de empresa privada o comercial. O en un teatro de sesiones diarias, con taquilla abierta.

Los partidarios de autorizarla utilizaron argumentos como su tono irreal y fantasmagórico. Así, Barceló la autorizaba con un solo corte ("Desnudo y, por cierta parte, no llegabas ni cuarto de kilo!"), debido al "tono de farsa, de desmesuramiento y de fantasmagoría irreal que debe tener la obra", según se desprendía de las acotaciones. Otros, como Gabriel Elorriaga, esgrimieron la dificultad de entender su mensaje, que la haría inofensiva para públicos no preparados: la definió como "Espectáculo pretencioso de intenciones sociales que, por su poca claridad y confuso simbolismo, difícilmente llega a insinuar nada preciso". No obstante, propuso vigilar el ensayo general para ver escenificadas las "rejas" y "torturas", así como la "canción protesta" a la que se hace referencia, además de suprimir varias frases. Por razones similares la autorizaba Federico Muelas, para quien la obra era tan oscura que, en caso de encubrir alguna intención crítica, esta no iba a ser entendida:

> Yo no sé si el autor ha querido decir tantas cosas que, honradamente, yo no entiendo ninguna. Este lenguaje de alusiones me parece [palabra ilegible], evasivo, casi surrealista, esperpéntico. [...] Yo lo autorizaría plenamente sin un solo corte. Subrayar esta o la otra frasecita me parece ñoño. Y conceder una dinamita solapada a lo que acaso la tenga ya pero yo no veo, me parece también excesivo. Mi opinión es, por tanto, *autorizarla plenamente y sin tocarla*[264].

---

[263] Subrayado en el original.

[264] Subrayado en el original.

También hubo quien la autorizó, sorprendentemente, por una supuesta afinidad ideológica, como Federico Romero, quien argumentó que carecía de "un tema ni una tesis concretos rechazables o plausibles". Según este censor, las palabras de estos personajes "no serían más acusatorias que las de Monseñor Añoveros, obispo de Huelva, en su hermosa y reciente pastoral que sólo desplació a los señoritos andaluces, tan denostados por José Antonio, andaluz de casta y señorito de nacimiento". Añadía además que "No se deduce tampoco del contexto que se hayan de anarquizar las relaciones sexuales". En cuanto a su intención política, escribió que "Si la hay, aparece poco inteligible", ya que los personajes "que golpean" son calificados "de chulos y sádicos, no de fascistas, retrógrados, tiránicos, etc.", y explicaba que "las intervenciones del Viejo Republicano son grotescas mojigangas que no incitan en verdad a la exaltación de su viejo partido". Para evitar simbolismos, indicó que podría pedirse "un boceto del decorado para comprobar que las rejas no dan la impresión de policíacas, como el autor admite, sino de sociales, mentales, etc."[265], e igualmente, señaló que "convendría sustituir el Himno de Riego por una marchilla sin especial significación pretérita".

Bien distintas eran las razones que aducía Juan Emilio Aragonés para autorizarla: desmentir a quienes cuestionaban la "apertura" por no haber repercutido en los temas políticos. Según él, debido a su torpeza constructiva, esta obra produciría un efecto contrario al deseado:

> Con las supresiones indicadas, puede autorizarse... y en el pecado llevará su penitencia el autor. La obra de Lauro Olmo es zafia de lenguaje y muy tendenciosa y parcialista de situación. Nadie se maleará por obras como ésta, y quizá su autorización contribuya al tambaleo de la tan extendida especie según la cual la "apertura" afecta sólo a lo sexual, y en nada se nota para lo político. Es tan burda la invención escénica de Olmo que resultará contraproducente. […].

También fue muy severo el juicio de la censora María Luz Morales sobre el valor artístico de la obra: tras señalar que la obra carecía de argumento (en lo que coincidieron varios censores), limitándose a ser "una suma de procacidades e incoherencias", escribió:

> No me juzgo capacitada para juzgar la intención o el alcance político que pueda entrañar la obra. Bastan a rechazarla, a mi juicio, el más elemental buen gusto y el decoro de la escena. [...] Si el Autor intentó darnos un esperpento, a lo Valle-Inclán, le falló, evidentemente, el genio —ante todo— y la potencia creadora que es su consecuencia. Lo que, sin advertirlo, claro está, trató de suplir con una supuesta osadía que, no sólo cae en lo escatológico y demás, sino también en lo discursivo, confuso, reiterativo y efectista. Con lo que la pieza no es defendible por ningún ángulo que se la mire.

---

[265] Este censor ironizaba: "Si el escenógrafo logra estas interpretaciones, sería un genio, porque no puede materializarse una reja sino con barrotes más o menos gruesos, más o menos próximos, sin celosía o con ella; rejas que proliferan en todo el paisaje urbano de España si los edificios no son funcionales".

Como se dijo, la obra fue prohibida y no se autorizaría hasta el año 76, ya durante la Transición, aunque tampoco entonces alcanzó el estreno.

Junio siete stop, posteriormente titulada *Cronicón del medievo* y más tarde *Historia de un pechicidio o La venganza de don Lauro*, fue presentada por la compañía de Justo Alonso en julio de 1967 para abrir temporada con ella en el Teatro Cómico de Madrid. Aunque se trataba de una crítica a la censura encubierta y llena de humor, en la primera lectura, los tres censores que la enjuiciaron coincidieron en autorizarla. Tanto para Díez Crespo como para Nieves Sunyer, se trataba de una sátira de costumbres; aquel la tildó de "juego absurdo y con escasa gracia", y añadía: "Parece ser que el autor de una manera harto desdichada pretende demostrar cómo aún no se han desterrado entre nosotros ciertas costumbres anticuadas". Para Sunyer, se trataba de una obra "que trata de satirizar a una nobleza decrépita y reprimida pero con sus instintos desatados, bajo una apariencia, que intenta en vano luchar por el honor". Florencio Martínez Ruiz, en cambio, restringía la autorización para sesiones de cámara, aunque, según explicaba, no por su posible simbolismo, sino por su "chabacanería": aunque advertía que era una obra "de clave", señalaba que no por eso había que prohibirla, pues "directamente no critica al Régimen sino a algunos de los tabúes españoles: la represión sexual", y añadía: "Ver en el padre a Franco o a un dictador es excesivo y ver en la hija a España, también".

En la segunda lectura, tampoco aparecen razones políticas para prohibirla, aunque varios censores atacaron su calidad artística. J. E. Aragonés la prohibía argumentando que "ya está bien de verdulerías sin gracia", y Pedro Barceló escribió que "No es precisamente ingenio lo que domina en esta producción; hay bastante zafiedad y abundante mal gusto". Finalmente, Artola consideraba que era una obra "de la peor estofa", por lo que pidió que le fuera devuelta al autor para que la "limpiara".

En todos los informes, incluso en el del censor que la prohibió, se contemplaba la posibilidad de autorizarla para funciones comerciales si se realizaban una serie de cortes; además, en ninguno de ellos se dijo que vulnerara ninguna de las Normas prohibitivas. Sin embargo, en septiembre de ese año, el texto se prohibió por la Norma 18 (que prohibía "la acumulación de escenas que en sí mismas no tuvieran gravedad crearan, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso"); decisión que posiblemente se debió a algún cargo superior. En este caso, además del la dura valoración hacia su calidad, que descartaba una posible autorización por su calidad literaria o dramática, la repercusión pública de una prohibición de este autor tampoco parece preocuparles. Como hemos visto, más problemas parecía presentar en un primer momento la autorización de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, de Martín Recuerda, y sin embargo esta obra se leyó y se modificó tantas veces como fue necesario hasta que finalmente se estrenó en el Teatro Español, con la mediación del director de este teatro, Adolfo Marsillach; lo que muestra claramente que no todas las obras recibían la misma atención por parte de la censura.

Aún habría de ser sometida a la lectura de los censores una vez más en el período siguiente, hasta que finalmente fue estrenada en la inauguración del curso 1973/74 de la Universidad de Salamanca.

Dos años habían pasado desde la autorización de *El cuerpo*, cuando en enero de 1968 se autorizó el que sería el cuarto estreno comercial de Lauro Olmo: ***English spoken***, obra en la que el autor volvía a plantear el tema de la emigración. En esta ocasión, los juicios de los cinco censores que la leyeron no fueron mucho más benévolos que en las anteriores, aunque coincidieron en que se podía autorizar si se suprimían ciertas alusiones y se vigilaba el ensayo general. De nuevo los principales reparos fueron de tipo político, sobre todo por las alusiones a la guerra civil. Para Sebastián Bautista de la Torre, la obra era tan confusa "que es difícil penetrar la verdadera intención", aunque, señalaba: "Con todo y pese a las dudosas propensiones del autor, no parece desprenderse de esta obra excesivas implicaciones repudiables"; únicamente llamaba la atención sobre las referencias marginales a los dos hermanos combatientes de la guerra y la carga erótica de ciertas situaciones. Jesús Cea la encontró "Lasciva, grosera y morbosa", lo que "unido a reparos de orden político, con intenciones y sugerencias de dudosa ortodoxia", hacía "imprescindible" que se realizaran numerosos cortes. Para Nieves Sunyer, se trataba de una obra "muy floja para expresar sus ideas políticas", cuya idea principal consistía en que "Sólo salen a flote los sucios y los miserables, los honrados son traicionados y acaban en la cárcel". Esta censora llamaba la atención sobre las escenas de la guerra civil en que Basilio se salva traicionando a su hermano, que muere en la cárcel.

También Alfredo Mampaso encontraba una intención tendenciosa por parte del autor, no sólo en esta obra sino en todo su teatro; sin embargo, consideraba que tanto la realidad descrita como la forma de enfocarla estaban muy alejadas de la sensibilidad de los españoles, por lo que no haría mella alguna en el público:

> De endeble construcción teatral, de diálogos pobres y de lenguaje vulgar esta nueva producción de Lauro Olmo vuelve a repetir sus personajes, de barrio, que quieren ser populares y son barriobajeros trasnochados, sus ambiciones, que no pasan de querer obtener una colocación lucrativa y digna, para lo que han de marcharse de España, y el mismo ambiente de plazuela, entre gentes que pasaron la guerra civil del lado rojo, con su secuela de héroes y traidores de la "causa". Pese a su evidente tinte social izquierdista y de alusiones contra la España actual, el enfoque del tema por el autor es tan particular y alejado de las reales inquietudes de nuestra juventud que no ofrece ninguna peligrosidad

Este censor, sin embargo, indicó que era necesario suprimir "expresiones groseras" y, sobre todo, "la representación de los personajes de la guerra civil, en esta obra con la que nada tienen que ver y que merecen mayor respeto, reservándolos para situaciones y obras de mayor hondura política y teatral". Para Florentino Soria se trataba de una "Tragicomedia social con referencias políticas", cuya intención era evidente: "Estas referencias pretenden tendenciosamente presentarnos el agrio y negro cuadro de situaciones y personajes como resultado político y social del Régimen". Por

ello, proponía "extremar el rigor" en suprimir estas referencias, aunque, a diferencia de otros censores, proponía permitir "el máximo posible de desgarro en el lenguaje".

Finalmente, esta obra se autorizó para mayores de 18 años, con cortes en trece de sus páginas. Dos meses más tarde, el autor solicitó que le fueran autorizadas algunas de las frases prohibidas, que consideraba necesarias para la coherencia de la obra (algunas de ellas referidas a la guerra civil), y algo después añadió otras nuevas, todas las cuales fueron autorizadas. Es probable que influyera en este dictamen el hecho de que el recién nombrado Director General de Cinematografía y Teatro, Carlos Robles, se interesara personalmente por ella, después de recibir una carta del dramaturgo en la que este denunciaba el injusto trato al que había sido sometido a lo largo del año anterior. En su carta, Olmo le recordaba a Robles que recientemente había declarado que "los ciudadanos españoles gozan hoy de plena libertad para expresar su opinión", declaración que contrastaba con su caso personal:

> Sin pasar a discutir todo lo que antecede, y teniendo en cuenta la reciente llegada de V.E. a esa Direc[ción] G[ene]ral de Cultura y Espectáculos —lo cual, dicho sea de paso, me parece esperanzador—, me permito informarle de que, en lo que va de año, me han sido prohibidos tres estrenos teatrales, tres obras que, pensando en las que dan motivo para que en el artículo de *Le Socialiste* y los mencionados comentarios se habla de "plena libertad de expresión", me hacen creer que conmigo se están utilizando métodos, no sólo injustos y anacrónicos, sino discriminatorios.

El autor le informaba de que recientemente se había presentado a censura *English spoken*, y le solicitaba personalmente autorización para su estreno, "pidiéndole que tenga a bien ordenar que cese conmigo ese extremado rigor que me viene condenando y haciendo imposible mi actividad profesional". Tras la lectura de los censores, Carlos Robles respondió a la carta de Olmo, en tono cordial y respetuoso, anunciándole que su obra estaba autorizada. La carta está fechada en abril, fecha en que Robles leyó la obra, aunque esta estaba autorizada desde enero, por lo que es probable que el autor recibiera la autorización con tres meses de retraso.

Paradójicamente, cuando *English spoken* se estrenó en 1968, los estudiantes universitarios rechazaron la pieza. Una de las actrices, Tina Sáinz, cuenta cómo estos interrumpieron la función el día en que se ofrecía un recital conmemorativo por las cincuenta representaciones de la obra, y señala la tristeza de Olmo ante este desengaño: "si los universitarios no me apoyan, si son ellos, precisamente, los que me hunden, ya no sé..."[266]. Al igual que unos años atrás sucediera con *La cornada*, de Sastre, también en esta ocasión José María Pemán, desde las páginas de *ABC*, rompió una lanza a favor de la obra cuando esta atravesaba un momento crítico.

[266] T. Sainz, 1968, pág. 48.

5. JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Al igual que Olmo, Rodríguez Méndez[267] es uno de los dramaturgos con mayor número de obras prohibidas por la censura durante estos años, y también como él y como otros autores realistas, mantiene el firme propósito de denunciar los males de la sociedad en la que le ha tocado vivir, denuncia que este autor realiza de una forma especialmente beligerante tanto en sus textos de creación como en sus artículos periodísticos —"Quisiera que cada conclusión lógica susceptible de desprenderse de mi obra fuera un bofetón rotundo que extirpara los dientes de muchos sinvergüenzas"[268], afirma en uno de ellos—, lo que explica en parte este alto número de prohibiciones.

En consecuencia, sus estrenos durante el franquismo serían muy escasos: en todo el período, únicamente estrena dos obras en Madrid, núcleo de la vida teatral de la época: *Los inocentes de la Moncloa* (1964), y once años después, *Historia de unos cuantos* (1975); en ambos casos, sin gran repercusión. Además, estrenó varias obras en Barcelona y otras ciudades españolas, a veces lejos de los circuitos comerciales (en locales no teatrales como tabernas, parroquias, etc.), con grupos independientes, como el TEU de Barcelona o "La Pipironda"[269], pues, en su propósito de hacer un teatro popular, lleva sus obras a escenarios humildes, alejados de los espacios tradicionales a los que la clase obrera no tiene acceso[270].

Al reflexionar sobre lo que la censura había supuesto en su trayectoria, el autor se refería a "las persecuciones sufridas y las cortas tolerancias o amnistías disfrutadas" por su obra a lo largo de la dictadura ("estos tiempos inquisitoriales"), generalmente por motivos políticos: "Desde que en 1959 presenté al público mi primera obra dramática, *Vagones de madera*, me he visto zarandeado de aquí para allá a causa de las supuestas implicaciones políticas de mi agónico teatro". Lamentaba que todas sus obras hubieran sido juzgadas como obras de repercusión política ("Todas nuestras obras han tenido que pasar por el cedazo de la censura previa y por ende, desde su

---

[267] Aunque comienza a escribir en el período anterior (*El milagro del pan y de los peces* es de 1953 y *Vagones de madera* de 1958), hasta 1959 no se produce su primer estreno, y hasta 1960 (según los datos del AGA) no se presenta ninguno de sus textos a censura, por lo que parece más procedente situarlo en este período.

[268] Rodríguez Méndez, "Lo poco que yo puedo decir", 1968a, pág. 18.

[269] Recordemos que se trata del grupo fundado por Ángel Carmona, en el que Rodríguez Méndez colaboró como autor y como actor. En su intento de acercar el teatro al pueblo, hacían representaciones en los barrios marginales de Barcelona.

[270] Además de las obras de creación y de su práctica teatral con "La Pipironda", la vocación popular del autor da lugar a distintos escritos teóricos (Rodríguez Méndez, 1965; 1966; 1968b; 1968c, entre otros).

nacimiento han sido juzgadas —lo fueran o no— como obras de repercusión política", afirmaba el autor), cuando únicamente se había propuesto crear "documentos, testimonios humanos de una época determinada, gritos o llamadas a la realidad de nuestra tierra, de nuestros hombres y nuestra historia", y explicaba:

> Las circunstancias externas, el carácter crítico que se desprende de estas obras, los temas que tratan —la marginación social, el desempleo, la emigración, el delito, la subversión vital— las llevan, implacablemente, a ser juzgadas sin la menor piedad como lo que nunca pretendieron ser; es decir: alegatos políticos[271].

Sin embargo, aunque no realice una denuncia política directa, en sus textos aflora su radical disconformidad con los valores de la sociedad franquista. En ellos, el autor convierte en antihéroes de condición trágica a los personajes marginados y las víctimas del sistema de distintas épocas, incluida la del desarrollismo franquista (*Los quinquis de Madriz*), al tiempo que denuncia la miseria moral de los personajes capaces de ascender en un sistema insolidario y perverso (*El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*).

Según Bernardo Antonio González, incluso su utilización del lenguaje del sainete y su defensa de la tradición teatral española son una forma de rebelarse ante un régimen que, en el momento en que el autor escribe su teatro, mantiene un discurso internacionalista[272]. El lenguaje realista sería, además, un signo de clase, el lenguaje de las clases humildes frente los lenguajes de la burguesía: "el único estilo admisible para representar las hazañas e inquietudes del proletariado", pues la estética del "pueblo nacional" ha de ser diferente de la de "la burguesía internacional"[273]. En este sentido, su defensa de lo autóctono frente a lo que considera tendencias extranjerizantes y colonizadoras, que en los años de la autarquía hubiera tenido un sentido bien distinto, en la nueva etapa tecnocrática supone una forma de resistencia.

Con frecuencia el autor ha atacado abiertamente a la censura en sus artículos[274]. A propósito de esta postura beligerante del autor, en 1979 César Oliva señalaba que Rodríguez Méndez "tiene excelentes y recientes piezas dramáticas que no se estrenan, y su resignación lleva consigo una batalla particular con quienes considera culpables

---

[271] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, págs. 93-94.

[272] B. A. González, 1994a, pág. 31.

[273] Ibíd., pág. 30.

[274] Así sucede, por ejemplo, en "Una interesante encuesta teatral", "Lo que no se entiende", "Teatro y política: claras incompatibilidades", "Teatro Nacional: fin de temporada", "Sobre la actualidad de nuestro teatro", etc; todos ellos recogidos en: Rodríguez Méndez, 1972, págs. 148-151; págs. 171-173; págs. 152-155; págs. 160-163, y pags. 133-135 respectivamente.

A su vez, este libro también le fue prohibido: en 1968, estando ya impreso, quedó almacenado sin poder distribuirse, hasta que en 1974 se publicó en una colección de bolsillo. (Vid. Rodríguez Méndez, 1974b). Este no fue el único libro de ensayos que se le prohibió, pues también se prohibiría *Los teleadictos* ("Biografía" de J. M. Rodríguez Méndez, *Primer Acto*, 173 (oct. 1974), págs. 11-14).

de la falta de libertad de expresión del teatro español actual"[275]. Así, en varios de sus escritos propone la eliminación de la censura, tema al que estos derivan en ocasiones, aunque inicialmente trataran otras cuestiones; por ejemplo, al referirse a los teatros nacionales, escribe:

> Puestos a soñar [...] también debería liberarse al teatro nacional de la servidumbre de la censura; de modo que el director artístico se hiciera responsable de lo que allí sucediera de acuerdo con las normas legales de carácter general, sin necesidad de someterse a la aprobación de un *buró* especial. Para mí, esto no es ninguna utopía ni mucho menos; al contrario, me parece lo adecuado en cualquier Estado de derecho[276].

En otras ocasiones, la censura teatral es el tema central de sus artículos. En cualquier caso, sus propuestas van siempre en la misma dirección, pues la política de reformas y "apertura" le resulta a todas luces insuficiente:

> La mejor reforma de la censura teatral sería, indudablemente, suprimirla como se suprimió, en parte, para la prensa y las publicaciones. Para ello tenemos un Código Penal, una Ley de Enjuiciamiento Criminal, una serie de leyes especiales, unos organismos judiciales, un Tribunal de Orden Público, etc., etc. La existencia de un organismo censor es una gran redundancia. Ya sería hora de que se hablara de supresión y no de reforma, o de ampliación o de cierto deshielo. Sería hora, sí, de que se hiciera gracia de una función que tan indigna resulta para los que se ven en la dolorosa obligación de ejercitarla —los censores— como para los que tenemos que sufrirla. Mientras exista censura, por muy reformada que se quiera, puede que se logre conseguir algún espectáculo "actual"[277]; pero nunca se conseguirá un espectáculo español que además de actual sea de incuestionable calidad[278].

Llega a decir incluso que le molesta hablar de algo tan *contra natura* como es la censura: "... a fuer de ser sinceros hemos de decir que toda operación de censura nos repugna naturalmente y el teorizar sobre algo que creemos *contra natura* nos parece ya de por sí un pecado"[279]. E inmediatamente, aprovecha para pedir de nuevo su desaparición, evidenciando las contradicciones de un sistema que se autodefine como de "bienestar" y "progreso", y que al mismo tiempo mantiene vigente la censura de obras teatrales:

> Lo que deseamos todos, en eso estamos de acuerdo tirios y troyanos, es que desaparezca esa clase de censura y permanezcan aquellos límites morales que han servido de norma desde los más remotos orígenes de la civilización.

---

[275] Oliva, 1979, pág. 65.

[276] "Teatro Nacional: fin de temporada", en: Rodríguez Méndez, 1972, pág. 162.

[277] Alusión a unas declaraciones del Director General de Cultura Popular y Espectáculos en las que éste afirmaba: "Nuestro teatro no es actual". Todo el artículo del que está tomada esta cita está dedicado a comentar esta declaración.

[278] "Sobre la actualidad de nuestro teatro", en: Rodríguez Méndez, 1972, pág. 135.

[279] "Teatro y política: claras incompatibilidades", en: Rodríguez Méndez, 1972, pág. 154.

> La desaparición total de la censura inquisitiva redundaría en provecho de la nación y sería tan saludable para los censores como para los censurados, pues ni aquellos tendrían que someterse a una labor que humanamente debe repugnarles, ni nosotros tendríamos que vernos sometidos, como menores de edad, al juicio de supuestas personas mayores en "saber, edad y gobierno". Ya sería hora de que cada cual se responsabilizara con la parte que le toca y aprendiera a calibrar el alcance de sus obras y de sus acciones.
>
> La censura teatral y cinematográfica permanece todavía bajo un rigor extremo. No es cosa de volver la vista atrás y enumerar los estragos que haya podido causar. Baste decir que es impropia de un supuesto estado de cosas que titulan "progresivas" y superadas. No es explicable de ninguna manera la existencia de tan rigurosa censura, integrada por más de veinte censores entre permanentes y "circunstanciales"[280].

"Inmundo mecanismo de defensa de esa sociedad contra los que quieren ejercer la libertad del arte y la cultura frente a las planificaciones socio-económicas"[281], "aberración de nuestro tiempo" o "una violación, en suma, del orden jurídico y de los derechos humanos"[282] son algunas de las expresiones que ha empleado para referirse a la censura. En cuanto a su funcionamiento, denuncia la dificultad de establecer un diálogo con sus responsables, así como la práctica imposibilidad de que un dictamen se modificara a través de un recurso: el autor "no tiene acceso ni a un posible diálogo con la administración de la censura y los fallos de ésta aparte de ser poco explícitos son poco recurribles [...] sobre todo si el autor tiene la desgracia de residir en una provincia"[283]. Su rechazo no sólo se dirige hacia la censura política sino, sobre todo, a la censura estética, a la que califica de "monstruosidad":

> Penosa nos parece la "censura política"; pero la "censura estética" nos horroriza. Pensar que se pretende incluso una junta de censores gramáticos, o censores estéticos que velen por el estilo y la propiedad gramatical, por ejemplo, nos hace retroceder —vertiginosamente— a los albores del "despotismo ilustrado"[284].

Ya durante la democracia, estrena algunas de sus piezas, aunque tampoco consigue estrenar con frecuencia. Por ello, el autor señalaba que su mayor obstáculo, por encima de la propia censura, había sido la mediocridad del panorama teatral y la incultura teatral española: "He crecido, he madurado con la censura. Pero el mayor dilema ha sido luchar contra un ambiente mediocre. En España ha dominado una gran incultura teatral"[285].

De forma coherente con esta actitud, el autor se muestra contundente a la hora de hablar sobre la influencia de la censura en su proceso de creación:

---

[280] Ibíd., págs. 154-155.

[281] Medina Vicario, 1976, pág. 81.

[282] Heras y Rivera, 1974a, pág. 14.

[283] Rodríguez Méndez, 1974a, pág. 43.

[284] "Una interesante encuesta teatral", en: Ob. cit., pág. 149.

[285] E. Herreras, "José María Rodríguez Méndez, un autor de pura raza", *Turia*, 1834 (29-III-1999), págs. 20-22.

> Jamás influyó la censura en mis escritos, como tampoco influyen otras limitaciones, como la necesidad de que intervengan pocos personajes y el decorado no resulte costoso, etc. Ni los halagos al poder, para conseguir subvenciones. Todo escritor para ser tal debe ser completamente LIBRE[286].

Su postura ante las dificultades para estrenar ha sido la automarginación y el orgullo de no haber cedido ante las imposiciones[287]. El dramaturgo ha insistido en varios lugares tanto en su necesidad de expresarse críticamente como en la represión de que ha sido objeto:

> Desde *Vagones de madera* a *Los quinquis de Madriz*, he querido gritar. Y me han tapado la boca una y otra vez. Por eso quiero gritar cada vez mejor, con más fuerza. Aunque no se me oiga[288].

En este sentido, afirmaba: "En realidad, mi retiro obedece en mucho a mí mismo: no he querido pactar o al menos pactar en condiciones deshonrosas", y señalaba que el suyo era "un caso especial que no se puede llevar a generalización". Cuando hace estas declaraciones, en el año 69, se mostraba esperanzado con la idea de que su teatro pudiera circular por cauces distintos de los oficiales y comerciales: "siempre he confiado en que se crearía un verdadero teatro independiente español, y todavía tengo esperanzas"[289]; en 1974, quizá tras comprobar que ese teatro independiente no había apostado por el realismo social, se autodefinía como "un hombre que no se ha vendido a nada ni a nadie"[290] y mostraba una actitud aún más radical:

> De una vez por todas voy a decir que ya no escribo para estrenar, ni me importa estrenar. Escribo porque debo de escribir "ese" tipo de teatro y si la sociedad, o el público, o quien sea no lo acepta, yo sólo digo, con cierta chulería madrileña esto: AHÍ QUEDA ESO... [291].

Su actitud resulta, pues, próxima al *imposibilismo* de Alfonso Sastre, con quien el autor confiesa su afinidad; lo califica de "infatigable luchador, [...] quizás el único que ha sabido mantenerse hasta el día de hoy en una noble postura de total inconformismo", y afirma: "Hay, claro está, en todas las posturas incorruptibles un matiz de vanidad que puede hacerlas antipáticas, e incluso ineficaces"[292]. Sobra

---

[286] Carta personal del autor, fechada en 1996, en respuesta a un cuestionario. Ya en 1968, el autor hacía declaraciones similares: "En lo que menos pienso cuando escribo algunas de mis 'respuestas' es en su posible estreno. Ni pienso en director alguno, ni en actor o actriz alguna, ni en escenario determinado, ni me importa censura o traba alguna". (Rodríguez Méndez, 1968d, págs. 16-17).

[287] Para Fernández Insuela, este autor es, de todos los realistas, el más tajante en sus declaraciones sobre la censura: "En distintos momentos, al igual que Recuerda, manifiesta que no le importa la censura y que no ha querido enmascarar el contenido de sus obras" (Fernández Insuela, 1986, pág. 218).

[288] Rodríguez Méndez, 1968a, pág. 18.

[289] "Mesa redonda. El nuevo autor español", *Yorick*, 34 (mayo 1969), pág. 25.

[290] Rodríguez Méndez, 1974c, pág. 14.

[291] Ibíd., pág. 16.

[292] Rodríguez Méndez, "Un gran libro de Alfonso Sastre", en: Rodríguez Méndez, 1972, págs. 102-105.

señalar que, al describir la postura de Alfonso Sastre, Rodríguez Méndez está definiendo la suya. Su radicalismo en este sentido le ha llevado a hacer afirmaciones como la que sigue, a propósito del ensayo de José Monléon *Treinta años de teatro de la derecha*: "Para nosotros, que negamos los *posibilismos* en unas estructuras cerradas mucho antes del período de los 'treinta años' de Monleón, todo el teatro que se ha estrenado en España (incluso lo 'silenciado' por el agudo ensayista) es *velis nolis* teatro de la derecha"[293]. Él mismo ha calificado su caso como "un poco romántico", pues afirma que el suyo es "un teatro que, de cualquier manera, dentro de la organización de nuestra sociedad, está condenado a perecer sin remedio". Esta idea la expresaba igualmente en una carta a Martín Recuerda: "Te aseguro, y el tiempo me da ya la razón, que ni tú, ni Lauro Olmo, ni Antonio Gala, ni yo, ni nadie, hará nada dentro del tinglado 'normal' del teatro actual. Nosotros tenemos que meternos en nuestra barraca. Lo demás es pordiosear y recibir burlas, humillaciones y sarcasmos"[294].

Respecto a esta postura, Martín Recuerda ha señalado que, si bien Rodríguez Méndez sigue el camino emprendido por Buero Vallejo, se aparta de él "para ser más violento e incisivo, más valiente en su ataque y denuncia a la realidad crítica española", y añade: "Buero da sus principales ideas con clave. Rodríguez Méndez las da al descubierto. No emplea el símbolo, salvo rara excepción"[295]. Este sería el motivo, según este autor, de sus conflictos con la censura: "El teatro de Rodríguez Méndez arroja, pues, violentamente, las desgarradoras denuncias que encierra. Quizá sea ésta una de las causas de las muchas prohibiciones que en España ha sufrido su teatro"[296]. En consonancia con esta actitud, el autor rechaza la utilización de símbolos y alegorías como recursos para conseguir que su obra se autorice:

> Símbolos y alegorías distraen al espectador y no dejan ver el fondo de la cuestión. Es una táctica, pero una táctica peligrosa. Es mejor no estrenar que enmascarar. Yo no enmascararé nunca mis ideas ni mis personajes[297].

E igualmente, frente al temor censorial a las obras centradas en la circunstancia española, el autor confiesa que toda su obra se refiere a la sociedad española:

> Mi teatro se refiere siempre a la sociedad española. A la sociedad actual, fundamentalmente, pero que a la vez es heredera directa de la sociedad del siglo pasado. Desde el 1898 de *Bodas*, pasando por los años 30 de *Flor de Otoño*, los 36 y 40 de *Historia de unos cuantos*, hasta los 50 de *Los quinquis*, los 60 de *Los inocentes* y *La batalla del Verdún*, para desembocar en la sociedad mafiosa y neocapitalista de la obra que pienso escribir (y de la que no digo nada), trato de expresar dramáticamente los sufrimientos,

---

[293] Rodríguez Méndez, 1972, pág. 146.

[294] Carta citada por Martín Recuerda en: S. de las Heras, 1969, pág. 30.

[295] Martín Recuerda, 1979, pág. 23.

[296] Ibíd., pág. 24.

[297] Isasi Angulo, 1974, pág. 278.

> frustraciones y esperanzas de la sociedad en todos sus estratos: desde los infrahombres de las *Bodas* a los niños burgueses y canallas de *Flor de Otoño*. Mi teatro podría catalogarse como una serie de "episodios sociales" españoles[298].

Dicho lo cual, y a pesar de todo, el dramaturgo admite haber realizado algunos "retoques" en sus obras, en aquellos casos en que estaba en juego el estreno:

> Si alguna de mis obras ha podido llegar a un escenario normal ha sido por "chiripa", porque se han producido unas coincidencias de carácter casi milagroso y porque yo también he sido bastante condescendiente como para ceder a retoques y ligeras adaptaciones, pues que la golosina de estrenar, aun lo no estrenable, es capaz de vencer a los más puritanos. Pero, en principio, lo que yo escribo no está destinado directamente a los escenarios en uso y abuso[299].

La necesidad de comunicar su visión crítica de la sociedad para contribuir a cambiarla y la represión que sobre ella ejerce la censura dan lugar a una serie de contradicciones en su discurso y en su comportamiento, al igual que ocurría con Alfonso Sastre o, de distinta manera, con Martín Recuerda.

Especial interés reviste la actuación de la censura sobre su teatro histórico, que en su caso, como en otros ya abordados, tampoco supone una forma de autocensura. Como se dijo, sus dramas históricos superan en prohibiciones a las obras ambientadas en época actual, lo que se explica tanto por su visión crítica de la historia de España, radicalmente alejada de la historia oficial, como por la época que recrea, la Restauración, que además de ser demasiado próxima —a veces peligrosamente próxima, como ocurría en *Historia de unos cuantos*, que abarca hasta los años 40—, en cierto modo constituía la cara inversa de la España imperial aireada por la retórica del régimen, al mostrarla en toda su crudeza y su decadencia. Así, uno de los censores, al enjuiciar *El círculo de tiza de Cartagena*, inspirada en la revolución cantonal de Cartagena, señaló que el autor había escogido un hecho histórico "poco edificante".

Además, al centrar su atención en la intrahistoria y escoger como protagonistas a personajes del pueblo, entra de lleno en los problemas "de clase", reflejando la miseria y la injusticia que aquejaban a los más desfavorecidos de la sociedad. Hay que tener en cuenta que el dramaturgo busca en la historia de España las raíces de los problemas de la realidad inmediata. Incluso cabe una lectura "actualizadora" de estos dramas históricos; así, Martín Recuerda encuentra homologable la situación de miseria que retrata Rodríguez Méndez en *Bodas que fueron famosas...* y *Flor de Otoño* con la de la España franquista:

> Ambas obras, dedicadas la una a denunciar al gobierno de la Restauración española y la otra a la dictadura del general Primo de Rivera [...], claman por la libertad y regeneración de una España deshecha en los años del Desastre (1898) y el año final de la dictadura de

[298] J. M. Rodríguez Méndez, 1974c, pág. 15.

[299] J. M. Rodríguez Méndez, 1968a, pág. 17.

> Primo de Rivera (1930); libertad y regeneración de una España deshecha equivalente también a la España de Franco [...][300].

El propio autor corrobora esta idea al definir su teatro histórico (al que denomina "historicista") como "un teatro en que la Historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy"[301], si bien en ningún momento se deduce de sus declaraciones que la distancia histórica fuera una táctica ante la censura, lo que resulta coherente con la actitud del autor y con la propia trayectoria censorial de estas obras.

> En lo que se refiere a mi propio teatro debo decir que he utilizado la Historia como un valioso instrumento para recrear la época a que se refiere y a la vez exponer unas cuantas tesis que precisen siempre mi discurso teatral, centrado frecuentemente en investigar el papel del pueblo español en la historia de mi patria, frente al papel interpretado por unas minorías dominantes, usurpadoras no pocas veces del acontecer histórico de España[302].

Abundando en la idea de la automarginación del autor, tanto él mismo como algunos de sus estudiosos han señalado que la consciencia de la imposibilidad de estrenar habría repercutido en una mayor libertad en su obra. Así, en 1976, José Monleón señalaba:

> En el caso de José María Rodríguez Méndez, como en el de otros de sus compañeros, se cumple un hermoso principio: el de no haber rebajado el discurso crítico y formal a los niveles exigidos por el público pequeño burgués. Es decir, el de no haberse vendido a ese público y haber proseguido una creación que acaso deba a la censura y a los empresarios dos positivos valores: mayor nitidez crítica y mayor libertad[303].

En este sentido, Monleón compara su caso y el de otros autores con el de Valle-Inclán. La falta de expectativas de estreno habría condicionado su escritura, tanto en el plano literario como en el escénico, otorgando un mayor cuidado al texto que a su posible montaje[304]. También encontraba semejanzas César Oliva, quien señaló que las acotaciones de este autor resultaban cada vez más ricas en cuanto a su lenguaje literario; así, a propósito de *Flor de Otoño*, en 1978, escribía:

> [...] los problemas de estrenar le tienen sin cuidado al autor que, gracias a esa indiferencia, arrecia en profundidad, fuerza y dramatismo. Tan se nota su falta de ilusión por el estreno que las acotaciones se agrandan de manera espectacular en esta pieza, matizando con ellas

---

[300] J. Martín Recuerda, 1979, pág. 12.

[301] Rodríguez Méndez, 1999, pág. 39.

[302] Ibíd., pág. 40.

[303] Monleón, 1976a.

[304] En la citada entrevista, Rodríguez Méndez señalaba que había conseguido mentalizarse para considerar los estrenos como algo secundario.

> los deseos teatrales del autor. Sucede algo así como con Valle en los esperpentos, convencido de sus "limitaciones" teatrales, hace toda clase de lujos expresivos[305].

Y es que el *imposibilismo* del autor va más allá de su negativa a someterse a los condicionamientos de la censura; también se niega a aceptar las condiciones de la empresa teatral española. En este sentido, señalaba que, "habiendo sido tan escasas las posibilidades de estreno", no se había preocupado de simplificar las exigencias técnicas y de reparto en sus obras, y explicaba: "¿Por qué iba a hacerlo? Ha sido una de las escasas ventajas de la marginación: poder echar la casa por la ventana en lugar de acomodarnos a la mentalidad y a los medios de la empresa privada"[306]. Por todo ello, tal como señaló F. Lázaro Carreter en un elogioso artículo acerca de *Flor de Otoño*, las numerosas dificultades que habría de afrontar quien decidiera escenificarla eran numerosas y de muy distinta índole: lingüísticas, sociológicas, económicas e incluso de reparto, además de la propia censura[307].

Otros factores que habrían contribuido a su alejamiento de los escenarios, según C. Oliva, habrían sido el centralismo, pues el autor desarrolla su actividad en Barcelona durante un período durante el cual Madrid fue la capital del teatro[308], y su labor como crítico teatral, que, según Oliva, "más que favorecer su ingreso en la profesión como autor, lo ha ido alejando, por la dureza y sinceridad de sus escritos"[309].

5.1. Valoración de su obra por los censores

A diferencia de lo que ocurre con autores más reconocidos, con Rodríguez Méndez, los censores no tienen en cuenta la significación del autor a la hora de valorar sus obras, ni tampoco emiten juicios de carácter general sobre la valía de su producción, sino que se limitan a informar sobre las obras en cuestión. En algún caso,

---

[305] Oliva, 1979, pág. 112.

[306] J. Monleón, 1976a, pág. 83.

[307] Este autor afirmaba: "[Si algún promotor decide montar la obra] sólo hallará dificultades. Está escrito en catalán y en castellano, lo cual hace inviable su montaje para públicos que no sean bilingües (su traducción le haría perder fuerza); quizá molestase aún a la burguesía liceísta poco evolucionada; y tal vez la acompañasen en su enojo algunos ácratas hodiernos; falta el "gran papel", porque el de Lluiset no coincide con lo que nuestros primeros actores suelen estimar como tal; y hay escenas multitudinarias y complejas, como la del "Bataclán" o la del Centro Obrero, el cual debe empezar a hundirse bajo el fuego artillero de las fuerzas del orden... Si, a pesar de ello, ese promotor sigue interesado, dispóngase a una previa peregrinación administrativa". (F. Lázaro Carreter, "Sobre *Flor de Otoño*", *Gaceta Ilustrada*, 25-IX-1973; recogido en *Primer Acto*, 173 (oct. 1974), págs. 16-18; cita en pág. 18).

[308] Oliva, 1979, pág. 64.

[309] El propio dramaturgo apoyaba esta idea: "Me han dicho: Un autor teatral no puede ni debe hacer crítica", y añade: "Otros, más pragmáticos que moralistas, me dicen: ¿Cómo quieres que te estrenen las obras, si te metes con todo el mundo, empezando por José Luis Alonso?". (Rodríguez Méndez, 1968a, pág. 16).

incluso, su nombre aparecía mal escrito en el encabezamiento de los informes (así sucede en *La tabernera y las tinajas*)[310].

Las objeciones que los censores encuentran en sus textos son múltiples, aunque casi siempre están relacionadas con la política y con la religión. Se critica el tratamiento "poco respetuoso" que realiza de algunas figuras históricas (Alfonso XIII en *Vagones de madera*), o de personajes relacionados con la religión católica: así, en *El círculo de tiza...* se indicó que había que suprimir "una grosería contra San José", mientras que en *El vano ayer* y en *La tabernera y las tinajas*, se dijo que habría que cuidar la presencia en escena de los sacerdotes que aparecen en ambas obras. Por motivos religiosos, el dictamen de *El milagro del pan y de los peces* se condicionó al voto del censor eclesiástico. E igualmente, en *Vagones de madera*, el Delegado Provincial de Guipúzcoa señaló que en algún pasaje se trata "despectivamente" la educación religiosa.

En otras ocasiones se tilda a estas obras tendenciosas o revolucionarias. Así, *El círculo de tiza de Cartagena*, fue calificada como "partidista", además de "pasada de moda, injusta y resentida". De *Vagones de madera*, se atacó su "antimilitarismo". En algún caso, sin embargo, los censores van a encontrar cierta ambigüedad en estas obras: así sucede con *La Andalucía de los Quintero*, e incluso con *Historia de unos cuantos*.

En cuanto a su valor literario y teatral, en la mayoría de los informes se exponen jucios negativos. Esto sucede tanto en las obras más realistas como en las próximas a las formas del esperpento valle-inclanesco, aunque sucede en mayor grado en estas últimas. Se diría que, a semejanza del caso de Olmo, al tratarse de un autor que aún no había conseguido un reconocimiento social, su teatro es atacado por los censores con menos reparos que el de otros autores más consolidados. En líneas generales, encuentran este teatro tendencioso y carente de valor artístico, aunque en alguna ocasión encontramos juicios favorables. Su lenguaje bronco y popular va a ser objeto de duras críticas, si bien algunos censores van a encontrarlo adecuado a los personajes y, en consecuencia, se van a mostrar más permisivos.

Una de las obras que recibió juicios más adversos fue *El círculo de tiza de Cartagena*. Montes Agudo, que dos años antes había defendido la calidad de *Vagones de madera*, escribía ahora que el autor tenía "un empacho valleinclanesco" y juzgaba la obra "teatralmente absurda". No menos severo fue el juicio de Mostaza acerca de esta obra ("Un monstruo y no una comedia"), a la que también Carril tachó de tener un valor teatral "escaso", aunque, al menos, admitió que tenía un "diálogo fluido". También encontramos juicios desfavorables acerca de *La Andalucía de los Quintero* ("*pasillo* desangelado"), *Los quinquis de Madriz* ("'Reportaje dramático' de protesta, en un ambiente, falso en general, de madrileñismo entre arnichesco y realista a la moderna"), *La tabernera y las tinajas* ("apólogo mal contado"; "pasatiempo paleto y

[310] Llama la atención la errata en los impresos de censura de esta obra, donde el nombre del autor aparece como "Juan Méndez" y "Juan R. Méndez".

sin gracia"), o *Historia de unos cuantos* ("Obra plúmbea y sin gracia"). Como en otros casos, el juicio sobre la estética de las obras se mezcla con las consideraciones de tipo ideológico, y con frecuencia el desacuerdo en este aspecto se traduce en un rechazo hacia la forma y el lenguaje empleados.

Sin embargo, también encontramos algún comentario elogioso. Así, en *Vagones de madera*, Montes Agudo rompía una lanza a favor de la calidad de este teatro ("nos parece descubrir en el autor condiciones de dramaturgo, por su pulso dramático acertado en tipos y diálogos"), al igual que antes hizo con Buero y Sastre. También encontramos comentarios acerca de la buena factura de *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* ("Esta especie de sainete social está bien llevado, salvo el final en el que se desflecan un tanto las posiciones iniciales", escribió Sebastián Bautista de la Torre), o hacia el acierto en el retrato de los universitarios realizado en *Los inocentes de la Moncloa*. Uno de los comentarios más elogioso fue el de Luis Tejedor a propósito de *Historia de unos cuantos*, quien se refirió a sus escenas como "Estampas madrileñas, llenas de color y vida", y escribió: "Confieso mi entusiasmo al leerlas".

5.2. Obras sometidas a censura

En total, entre 1960 y 1974, se presentaron a censura dieciséis obras de este autor, entre originales y adaptaciones, de las cuales seis fueron prohibidas (*Vagones de madera*, *El círculo de tiza de Cartagena*, *Los quinquis de Madriz*, *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, *Historia de unos cuantos* y *Flor de Otoño: una historia del barrio chino*), y una (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*), retenida mediante el "silencio administrativo" durante ocho años, según se deduce de su expediente, que está incompleto. Cuatro se autorizaron para ser representadas en régimen comercial *La Andalucía de los Quintero*, *Mujeres, flores y pitanza* (sobre un texto de María Aurelia Campmany), *La tabernera y las tinajas* y *La farsa de la donosa tabernera*, y se limitó la autorización para sesiones de cámara a *El milagro del pan y de los peces*. Se autorizaron así mismo *La trampa* y *La vendimia de Francia*, aunque desconocemos las condiciones, al estar sus expedientes incompletos.

En algunas de estas obras no hay una correspondencia cronológica entre la fecha de su paso por la censura y la de su estreno: las hay que pasaron por manos de los censores después de haber sido estrenadas, e incluso hubo piezas que se estrenaron sin que haya quedado constancia de su paso por la censura, al menos en lo que se refiere a la documentación conservada en el A.G.A. Así, *El milagro del pan y de los peces* y *La tabernera y las tinajas* se estrenaron en mayo de 1960, en el Teatro Candilejas de Barcelona, por "La Pipironda"[311], mientras que los expedientes de ambas son de 1971. Ocurre también con *Vagones de madera*: aunque se estrenó en 1959, el primer informe

[311] Rodríguez Méndez, 1968a, pág. 13.

más antiguo que se conserva data de 1960 y estuvo prohibida hasta 1964. En su informe de 1964, Arroitia-Jáuregui advertía que tanto esta obra como *El círculo de tiza de Cartagena* se habían representado en Barcelona, mientras que su representación en Madrid siempre se había prohibido. Lo mismo ocurre con *La vendimia de Francia* (estrenada en 1964 en Barcelona, y a la que se abrió expediente en 1965) y *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (estrenada en 1966, también en Barcelona, y censurada en 1972).

En cuanto a las obras estrenadas que no constan como presentadas a censura, entre ellas figura *La batalla del Verdún*, estrenada en 1965 por "La Pipironda" en el Teatro Candilejas de Barcelona. Según Fernández Insuela, esta obra no tuvo problemas para ser representada en teatro, a diferencia de lo que ocurriría cuando en 1974 fue adaptada y emitida por TVE[312]. Tampoco ha quedado constancia de que fueran presentadas a censura las piezas cortas, escritas entre 1961 y 1962, *Prólogo para Fuenteovejuna* (introducción a la versión de la obra de Lope de Vega), *Historia de forzados* (especie de entremés moderno basado en un hecho real sucedido en la república, según Oliva[313]) y *El hospital de los podridos* (adaptación del entremés atribuido a Cervantes); escritas para "La Pipironda" y representadas en los lugares habituales de este grupo hasta 1965[314]. E igualmente, carece de expediente la pieza corta *Defensa atómica*, también estrenada por dicha compañía[315].

Si bien todas las obras, independientemente de dónde se fueran a representar, pasaban por la censura ministerial y por tanto su expediente se ha conservado en el AGA, en estos casos, hay que pensar que las obras fueron censuradas directamente desde la Delegación Provincial de Barcelona y los documentos relativos al proceso no se archivaron con el resto de los expedientes (aunque, en otros casos, los informes de los delegados provinciales se conservan junto al resto de la documentación). Así parece deducirse de las declaraciones del autor, según el cual *La tabernera y las tinajas* había sido autorizada en su totalidad para sesiones de cámara y *La batalla del Verdún* habría sido autorizada sin cortes para sesiones de cámara antes de ser estrenada en 1965[316]. En algún caso, también es posible que la compañía ni siquiera presentara las piezas a censura, pues al realizar las representaciones en locales marginales, daban por hecho que la Administración no tendría noticia del montaje[317]

Además de las piezas citadas, todas ellas estrenadas, tampoco consta que pasaran por censura una serie de piezas inéditas y sin estrenar, entre las que figuran *La puerta*

---

[312] Fernández Insuela, 1986, pág. 219. Vid. igualmente: Miralles, 1977, pág. 28.

[313] Oliva, 1978, pág. 94.

[314] Miralles, 1977, pág. 24. En 1978 estas piezas estaban inéditas (Oliva, 1978, pág. 94).

[315] Oliva, 1989, pág. 287.

[316] Heras y Rivera, 1974a, pág. 14.

[317] Xavier Fàbregas enumera una serie de grupos catalanes que actuaban "muchas veces fuera de ley", entre los cuales se encuentra éste. (Fàbregas, 1976).

de las tinieblas (segunda versión de *El milagro del pan y de los peces*, escrita en 1962), el libreto de ópera *María Slodowska o la aventura del "radium"* (1964), *La mano negra* (1965), la opereta satírica *Los alegres consumidores* (1966), *Comedia clásica* (1970)[318], *En las esquinas banderas* (1971) y *Spanish News* (1975), a la que Monleón define como "crónica negra de la España del desarrollo". Limitándonos al período que ahora nos ocupa, entre 1959 y 1967 se sometieron a censura siete de sus obras, a las que nos referiremos a continuación.

De forma un tanto sorprendente, ***Vagones de madera***, obra en la que se recrea el viaje de unos reclutas españoles a África durante la época del desastre de Annual y en la que, según el autor, "defendía a la juventud pacifista que tenía que moverse al compás del famoso pasodoble de *La banderita,* allá por tierra mora"[319], se estrenó en 1959, tan sólo un año después de haber sido escrita[320]. Sin embargo, como ya se dijo, los datos de su estreno no se corresponden con los que muestra su expediente, puesto que se presentó a censura en 1960, al año siguiente de su estreno, y se prohibió en febrero de 1961.

Los censores no coincidieron en sus apreciaciones sobre el antimilitarismo de la obra, ni en la peligrosidad que podía suponer su visión del pasado histórico. De los tres informes que se realizaron en la primera ocasión, dos fueron favorables: el de Montes Agudo, que la defendió por su calidad, a pesar de considerarla "amarga, tendenciosilla, con antimilitarismo trasnochado"; y el de José María Cano, que toleró las alusiones políticas por estar localizadas en una época muy concreta; para este censor, el texto tenía defectos "de expresión" (su lenguaje le parecía "desgarrado, bronco y hasta sucio"), pero quedaban justificados por tratarse de "expresiones propias del ambiente de la época", y por la misma razón, encontraba justificados los insultos a la corona del personaje republicano. (El propio autor, refiriéndose al lenguaje de esta obra, señalaría: "Expuse allí todo el lenguaje aprendido en los cuarteles, las opiniones de las salas de banderas"[321]). Este censor señaló además que el pacifismo que se advierte en la obra no es un "pacifismo a ultranza, sino del bueno, del que busca la paz justa y la unión entre los hombres". El único informe prohibitivo lo realizó el delegado provincial de Guipúzcoa (fue un grupo vasco el que presentó la obra), Miguel Ángel R. Arbeloa, quien encontró "alusiones despectivas e injuriosas para S. M. el Rey Don Alfonso XIII", así como un "libelo contra el pueblo moro" y "alusiones más o menos directas contra el ejército", además de un trato despectivo hacia "la educación y los

[318] Estas obras aparecían como inéditas en la relación realizada por César Oliva en 1978. (Oliva, 1978, pág. 105). *Los alegres consumidores* aparecía además como "inédita y perdida" en una relación de obras del autor. (Rodríguez Méndez, 1968a, pág. 12).

[319] Rodríguez Méndez, 1999, pág. 48.

[320] La obra se publicó en *Primer Acto*, 45 (1963), págs. 39-55.

[321] Rodríguez Méndez, 1999, pág. 48.

educadores religiosos", por lo que juzgó que "todo lo que pudiera tener de contenido —que no lo tiene— sería destructivo".

El dictamen volvería a revisarse en 1962, año en que otra compañía solicitó la autorización para sesiones de cámara. En esta ocasión se consultó al Comandante Asesor Técnico del Alto Estado Mayor, Juan Guerra y Romero (que unos meses después autorizaría *Escuadra hacia la muerte*), quien señaló que "no se aprecian inconvenientes de mayor cuantía, teniendo en cuenta el carácter restringido de la representación y el que los tipos que parecen jugar a una demagogia trasnochada, obtienen la oportuna contrarréplica dialéctica y circunstancial". Aunque es posible que se autorizara, en el expediente no hay copia de la hoja de censura.

En 1964 volvió a ser leída por dos censores más: M. Arroitia-Jáuregui, que no encontró inconvenientes en su autorización ("cabría simplemente la cuestión de la supuesta inutilidad de la guerra de Marruecos, pero creo, sinceramente, que la obra no lo plantea") y S. B. de la Torre, quien la enjuició duramente: tras tacharla de "triste y un tanto desalmada", calificó las reacciones de los personajes como "violentas, primarias, con muy escasa humanidad", y el tono de la obra de "anti-heroico", y proseguía: "puede calificarse de antimilitar, ya que se desprende claramente su pobre valor de mercancías de carne humana al servicio de una inutilidad". Finalmente, se autorizó para representaciones comerciales, aunque se impusieron varios cortes, por su posible "mal efecto político"[322].

Escrita en 1960, también ***Los inocentes de la Moncloa*** fue publicada[323] y estrenada (1961) en un período relativamente breve. En este caso, la crítica del autor se centra en la competencia inhumana, el favoritismo y la injusticia que rodean al mundo de las oposiciones. A su paso por la censura, fue enjuiciada por José María Cano, quien la autorizó por su desenlace: "al fin, todo concluye con un gesto optimista, con reacciones de juventud esperanzada", a pesar de que encontró ciertas connotaciones políticas en las quejas de los jóvenes: "Seguiremos trabajando y sufriendo como la mayoría de los españoles", "igual que los negros vivimos", o "y uno tiene ganas de ver cosas nuevas", refiriéndose al viaje de un compañero a Moscú. Para este censor, "la idea que domina el drama" sería "la de presentar a unos jóvenes, víctimas de unas circunstancias sociales, que no les abren camino fácil a sus vidas".

Tras el estreno en Barcelona, el Delegado Provincial de esta ciudad envió un informe al Ministerio en el que señalaba que la obra era de un realismo "demasiado sincero", aunque calificó como un acierto el retrato de los universitarios. Como único desacierto, señaló al personaje del joven notario, "que presenta una irresponsabilidad y modo de ser muy lejos de la bien ganada fama de los que ejercen esta profesión".

---

[322] Dichos cortes aludían a la monarquía ("y ya que no podemos partirlo en la cabeza del tío de la corona..."; "¡Que se muera el tío de la corona!"), a Primo de Rivera ("por lo visto, quiere hacer la competencia a Primo de Rivera"), o a la guerra de Marruecos ("Abd-El Krim? Bah, con mejor gusto lo estrellaría en otras cabezas. En otras. En la de Abd-El Krim, no"). El autor los calificó de "leves". (Heras y Rivera, 1974a, pág. 14).

[323] *Primer Acto*, 24 (1961), págs. 24-43.

A juzgar por las palabras del autor, el principal problema fueron los cortes: se autorizó con ocho cortes para su estreno en Barcelona en 1961, a los que el autor consideró "serios", y con diez cortes y dos modificaciones en Madrid en 1964, a los que el autor calificó de "gravísimos". Por otra parte, también según el testimonio del autor[324], la obra no se autorizó para ser televisada.

Escrita en 1960 y presentada a censura en abril de 1962 por Teatro de Candil, grupo de cámara del Teatro Bellas Artes, ***El círculo de tiza de Cartagena*** se autorizó con cortes para sesiones de cámara, y poco después, para sesiones comerciales, a petición de la compañía Santacreu-Lucena, que la estrenó en el Teatro Guimerá de Barcelona en febrero de 1963. Las opiniones de los censores fueron muy desiguales. Como en otras ocasiones, el hecho de estar ambientada en el pasado —en este caso, en la revolución cantonal de Cartagena de 1870— facilitó su autorización. Así, José María Cano, al igual que cuando informó sobre *Vagones de madera*, señaló que podía autorizarse por su ambientación histórica, y en este caso, también por su tratamiento "en un tono zumbón y de burla" de las ideas revolucionarias:

> Situaciones y personajes deben tomarse como ya pasados y cualquier suspicacia, sugerencia o similitud con situaciones y personajes posteriores supondría, a mi juicio, una interpretación desorbitada y nada inteligente. Por lo tanto, sus aspectos político y social no me parece que presenten problema alguno tratándose, como digo, de épocas pasadas que además dejan en ridículo cosas viejas y despreciables.

J. L. Pelegrín, que confesó su desagrado hacia el texto ("a mí, personalmente, no me ha gustado esta obra en absoluto"), decía no ver "muy clara la intención del autor", entre otros motivos, por el tema escogido, aunque, como el anterior, la autorizaba. En su opinión, la obra "no presenta problemas de fondo", pues las afirmaciones de los personajes ("tópicos liberales, frases anticlericales, etc."), a excepción de algunas que ordenó suprimir, las encontraba aceptables en su contexto, de acuerdo con el concepto clásico del decoro (al igual que ocurrió con *Vagones de madera*): "resultan admisibles en aquéllos, teniendo en cuenta la época, las circunstancias y la calidad de los mismos personajes, revolucionarios, hombres del pueblo y pescadores".

Otros dos censores emitieron juicios muy duros tanto hacia las ideas expresadas en la obra como hacia su calidad formal, además de negarse a autorizarla. Así, Adolfo Carril, la tildó de "caricatura partidista", además de calificar de "comunistoides" las ideas de los revolucionarios y de "bastardos" sus intereses. El religioso Manuel Villares, además de atacar su calidad ("Mediocre 'espectáculo dramático-folklórico', plagado de frases revolucionarias y demagógicas y... de faltas de ortografía"), juzgó que la obra debía ser reescrita y despojada de "tanta chabacanería, ramplonería y 'revolucionarismo' de baja estopa de que está plagada toda la obra". En consecuencia, en mayo de ese año, la obra fue prohibida.

---

[324] Heras y Rivera, 1974a, pág. 14. Desconocemos cuáles serían los fragmentos suprimidos, pues en el expediente no se conservan los libretos de esta obra.

Unos meses más tarde, en noviembre de 1962, a petición de la misma compañía, volvió a ser enjuiciada. A un nuevo informe de José María Cano, que ratificó su dictamen anterior, se sumaron otros dos. Bartolomé Mostaza la autorizó por considerar que carecía de "riesgos de orden moral", aunque enjuició severamente su calidad: "Pretende el autor hacer un 'esperpento' a la manera de Valle-Inclán, pero fracasa lastimosamente. Ni chispa, ni fuerza expresiva, ni encadenamiento escénico. Un monstruo y no una comedia". Montes Agudo, en cambio, se mostraba tajante en su decisión de prohibirla:

> [...] toda la historia tiene una línea demagógica, una inclinación izquierdista manifiesta. Es como un canto libertario, una apología revolucionaria. Pasada de moda, injusta y resentida. No existe ninguna razón que justifique la puesta en escena de esta pieza, políticamente peligrosa y teatralmente absurda.

No obstante, en esta ocasión se autorizó para funciones de cámara, y posteriormente para representaciones comerciales, con cortes en cuatro de sus páginas y con visado de la puesta en escena. El autor no debió tener noticia de la prohibición inicial, puesto que en la "Encuesta sobre la censura" que publicó *Primer Acto* señalaba que esta obra fue autorizada para temporada normal con algunos cortes[325].

Aunque en el fichero del AGA consta que ***La trampa*** *(Villa y corte)* se autorizó en abril de 1964, habiendo sido presentada hacia octubre o noviembre del año anterior, no conocemos más detalles del proceso al no estar localizable su expediente. Según el autor, fue autorizada en sesiones de cámara con gravísimos cortes (un pasaje completo)[326]. Se estrenó el 29 de abril de 1965, en el Teatro de la Capilla Francesa de Barcelona.

Escrita en 1961, ***La vendimia de Francia*** se estrenó el 30 de mayo de 1964 en el Teatro de la Capilla Francesa de Barcelona, por el grupo "Bambalinas". Según el testimonio del autor, fue autorizada, con leves cortes, para sesiones de cámara[327]. Sin embargo, en su expediente consta que esta obra se sometió a censura a principios de 1965. Al no figurar el dictamen que se emitió entonces, es muy probable que se mantuviera el "silencio administrativo".

En 1967 volvió a ser leída por la Junta, y en esta ocasión se autorizó para representaciones comerciales con un corte ("Viva Fran... digo, ¡viva España y muera...!"), y con la condición de que se vigilara muy especialmente la puesta en escena, "considerando para ello tanto matices de carácter político como de índole erótica". En los informes de ese año, el padre Artola mostraba sus sospechas hacia las "posibles claves" del texto, y llamaba la atención sobre la forma en que la vieja francesa pronunciaba "L'Espagne", "con cierto desprecio"; aunque también señalaba:

---

[325] Heras y Rivera, "Encuesta sobre la censura", 1974a, pág. 14. Desconocemos a qué fragmentos corresponden los cortes impuestos, puesto que no se ha conservado el libreto de la obra en su expediente.

[326] Heras y Rivera, ibíd.

[327] Heras y Rivera, ibíd.

"la obra no ofrece reparos dentro de una gran crudeza". Afín al discurso triunfalista del momento, Florencio Martínez Ruiz encontraba que la situación que se denunciaba ya había sido superada ("Creo que es un drama costumbrista tópico que quiere ser una denuncia de la España topiquera, pobre y violenta"), por lo que concluía "La obra es ya vieja y no puede suponer problemas", teniendo en cuenta además que en ella "El recuerdo de postguerra es mínimo". El tercer vocal, Vázquez Dodero, se limitó a autorizarla, con la condición de que se vigilara la puesta en escena.

Escrita en 1965, ***Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*** se presentó a censura por primera vez en 1966 y volvió a presentarse en 1970, aunque la autorización no le llegaría hasta 1974; desconocemos los detalles del proceso, puesto que su expediente está incompleto y no figura el dictamen impuesto en las dos primeras ocasiones, aunque se puede deducir que se recurrió al "silencio administrativo"[328], ya que en todo este tiempo ni se autorizó, ni hay constancia de que se prohibiera. Al parecer, sí se prohibió su publicación, pues iba a ser incluida en un volumen junto con otras del autor, pero fue separada del mismo después de impreso por imposición de la censura, en marzo de 1968[329]. "Nunca entendí por qué la prohibieron", decía el autor a José Monleón en una entrevista[330].

A continuación se presentó ***El vano ayer***, sobre un falso golpe revolucionario durante la Restauración. Si nos guiamos por los informes que realizaron los censores, podría parecer que estamos ante una obra algo más *posibilista* de lo habitual en este autor, pues varios de ellos hacen referencia a la inconcreción de su crítica y a la importancia del drama humano de uno de los personajes sobre el drama colectivo. Así, Víctor Aúz señaló que podía autorizarse, puesto que "La tesis política, si la pretendió el autor, se desdibuja bajo el drama personal de la esposa del general". El religioso Jorge Blajot, que la denominó "fantasía", argumentó que "no hay identificación de personajes históricos, aparte de las referencias a Cánovas, etc.", aunque habría que "vigilar la presentación del sacerdote D. Augusto". Sebastián Bautista de la Torre, en cambio, mostraba mayor prevención hacia posibles alusiones a la época actual encubiertas bajo su apariencia de obra histórica:

> El autor, en una nota preliminar nos anuncia la imprecisión de los acontecimientos políticos y sociales que se mueven en la obra, destacando únicamente su interés por el estado anímico de los personajes en una época determinada. De no existir esta advertencia, podría examinarse la obra con la natural objetividad; pero después del aviso queda la duda de si realmente el autor habrá tratado de operar con clave. Y ya se hace un tanto sospechoso el juego de los exiliados, de los generales del pueblo, de las rebeldías, de los generales

[328] En la "Encuesta sobre la censura" (Heras y Rivera, ibíd.), el autor señalaba: "Nunca ha sido admitida a la censura previa".

[329] P.A., "Teatro último de Rodríguez Méndez", *Primer Acto*, 173 (oct. 1974), págs. 10-11. El volumen en cuestión incluyó finalmente los textos de *La tabernera y las tinajas* y *Los inocentes de la Moncloa* (1968a). La obra se publicó ocho años más tarde en el volumen *El teatro y su crítica* (Diputación de Málaga, 1973) y se estrenó ya en la Transición (T. Bellas Artes de Madrid, 1978).

[330] Monleón, 1976a, pág. 83.

> gobernantes, de los futuros, etc..., aunque todo ello se sitúa en tiempos de la restauración borbónica... Es lo malo de los avisos previos, que te ponen en guardia sobre intenciones que a lo mejor no existen siquiera. De todas formas, y por el camino recto del enjuiciamiento, la obra creo que puede aprobarse con alguna supresión y situándola exactamente en la época que trata de reflejar, para que con el distanciamiento se evite el posible peligro de la confusión en el espectador. De todas formas, convendría alguna lectura más por Vocal calificado de la Dirección.

Ante la duda, fue leída por otros dos vocales, que coincidieron en autorizarla. Mostaza hacía el siguiente razonamiento: "Si la vetásemos sería confesar que lo que pasa en *El vano ayer* es lo que pasa hoy. Sería impolítico, a mi juicio", y añadió: "por otra parte, no se da equivalencia de situaciones". F. Martínez Ruiz insistió en su distancia histórica para apoyar su autorización: se refirió a ella como "una obra sin mordiente peligroso y directo que en ningún momento puede referirse a una situación actual", y señaló que sus "frases aisladas realistas referidas a España" estaban "localizadas en una época histórica"; además, señaló, "el posible criticismo monárquico aparece muy evanescente y desvaído". Finalmente, se autorizó en octubre de 1966, previo visado del ensayo general y tras suprimir las expresiones "Cosa de los espadones de España, arquitecto" y "cuartelero". Unos días después, se estrenaba en el I Festival de Teatro Nuevo de Valladolid, en, con dirección del propio autor[331].

6. FERNANDO ARRABAL

Aunque Arrabal comienza a escribir en los años cincuenta, e incluso una de sus obras, *El triciclo*, se estrena en España en 1957, es a partir de la década de los sesenta cuando comienza a producirse un interés creciente —aunque siempre minoritario— por su teatro en nuestro país, que hará que varios grupos presenten textos suyos a censura; así, entre 1960 y 1966 se presentan *Oración*, *Los dos verdugos*, *Picnic en campaña*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *El cementerio de automóviles*, *Fando y Lis*, de nuevo *El triciclo* y *El arquitecto y el emperador de Asiria*. Algunas de ellas llegaron incluso a ser representadas, aunque siempre con grandes limitaciones.

Muestra de este incipiente interés son las primeras ediciones de sus textos: en 1963 *Primer Acto* publicaba *Oración*[332]; en 1965 la revista *Índice* dedicaba un número monográfico al movimiento pánico, fundado en París tres años antes; ese mismo año se editaba *El triciclo*, primero en la colección "Teatro" de Escelicer, e inmediatamente después en la revista *Yorick*, acompañado de un laudatorio artículo en el que José F.

---

[331] Rodríguez Méndez, 1968a, ibíd. Según el testimonio del autor, había sido autorizada sin cortes para sesiones de cámara (Heras y Rivera, 1974a, pág. 14). Sin embargo, la proximidad de las fechas indicadas en el expediente del AGA y la instancia en él archivada para representarla en dicho Festival confirman que son los datos del expediente los más fiables.

[332] *Primer Acto*, 39 (ene. 1963), págs. 46-48.

Arroyo celebraba que este teatro se empezara a conocer en nuestro país[333]. También en 1965 aparecía el polémico volumen que incluía las versiones censuradas de *El cementerio de automóviles*, *Ciugrena* ('Guernica') y *Los dos verdugos*[334]; al año siguiente se publicaban *Fando y Lis*[335] y *Ceremonia por un negro asesinado*[336], y ya en 1967, en revistas de menor repercusión en el ámbito teatral, *El laberinto*[337] y *La primera comunión*[338]. En una entrevista realizada con motivo del *Espectáculo Arrabal* estrenado en 1966, el entrevistador comentaba este interés que empezaba a despertar en España la obra arrabaliana:

> Se dijo que Arrabal estaba definitivamente perdido para las letras españolas, porque su "problemática" no se podía adaptar a la española. Y he aquí que su libro (el primero publicado en España) de teatro se agotó al poco tiempo de aparecer y que el número que realizó con sus amigos para *Índice* sobre el pánico se convirtió en *best-seller*. Hay, pues, que reconsiderar todas las falsas ideas en que dormía la literatura de aquí y de ahora[339].

En la misma revista, se comenta igualmente la capacidad polémica de dicha obra:

> La actualidad de Fernando Arrabal es, hoy, un hecho incuestionable. De él se habla con frecuencia. No siempre bien, claro está. En Madrid, en el Beatriz, una obra suya, estrenada por Los Goliardos, promovió una auténtica y ruidosa polémica, y una crítica feroz por parte de algún crítico.

Aun así, muchas de sus obras serán prácticamente desconocidas en España, por lo que ni siquiera llegarán a ser sometidas a censura. Esta situación contrasta fuertemente con la repercusión que su teatro alcanza fuera de nuestras fronteras: desde 1958 estrena en París al menos una vez al año, en pequeños locales de carácter vanguardista, hasta 1966, en que estrena *El gran ceremonial* en el Théatre des Mathurins. Por entonces, su teatro ha sido traducido a veinte idiomas y se ha representado en países tan diversos como Australia, Japón, Alemania, Israel, Estados Unidos, Hispanoamérica o Francia.

En realidad, en la mayoría de los casos, estas ediciones y representaciones españolas son consideradas ilegítimas por el autor. Acerca de las ediciones, en 1967 señalaba que la mayoría de ellas habían sufrido cortes, que en dos casos (*Guernica* y *El cementerio de automóviles*) transformaban seriamente las piezas[340]. En cuanto a las representaciones, afirmaría que su teatro "nunca ha podido representarse en los teatros

---

[333] Arroyo, 1965, págs. 6-7.

[334] Arrabal, 1965.

[335] *Yorick*, 15 (1966); y Madrid, Escelicer, 1967.

[336] *Primer Acto*, 74 (1966), págs. 33-48.

[337] *Mundo Nuevo*, 15 (set. 1967).

[338] *Revista de los Esteros* (1967).

[339] Henriques, 1966, pág. 6.

[340] Arrabal, 1967, pág. 4.

que se dicen 'normales'"[341]. En efecto, estas tuvieron lugar en circuitos muy restringidos y, generalmente, en malas condiciones. Por todo ello, hacía constar en una "Carta" a *Primer Acto*, su disconformidad con dichos montajes:

> Mi teatro NUNCA se ha representado de una forma "normal": tan sólo se han dado funciones únicas por grupos de aficionados o de universitarios, es decir (salvo excepciones admirables):
>
> - sin actores de valía,
> - bajo direcciones poco capaces
> - con decorados insuficientes
> - sin los medios económicos necesarios
> - dando tan sólo mi teatro anterior a 1958
>
> Es decir, que desde el punto de vista artístico y personal estas representaciones únicas, por lo general, en vez de servirme me perjudican.
>
> Estas representaciones pueden parecer coartadas para paliar ciertas carencias; no hay que olvidar que estos grupos representan obras mías prohibidas y tan sólo autorizadas en teatros de cámara. Basta, pues, que un grupo de amigos sin ninguna preparación teatral, en un decorado cuasi-inexistente, represente una noche una pieza mía (prohibida para los teatros) en el salón de actos de un Colegio para que proclamen los medios de comunicación que "a Arrabal se le representa en España".
>
> Por si fuera poco, a mis oídos llega que tal o cual pieza mía (en especial, *Oración* y *El cementerio...*) se representan con "leves" transformaciones, bajo la dirección de reaccionarios feroces...
>
> Por ello, con todo cariño, pido a los grupos de aficionados o de universitarios que, hasta que mi teatro (que tanto enfurece y asusta a los censores y a los antipoetas) no se represente normalmente en España, publiquen esta nota cada vez que representen mis piezas.

La controvertida actitud del autor va a suscitar rechazo incluso entre ciertos sectores progresistas, que le van a acusar de buscar el escándalo. En 1967, desde las páginas de *Primer Acto* se afirmaba que "Arrabal, voluntariamente, crea un clima de escándalo en torno de su persona y de su obra, y esto, sin entrar ahora sobre si es bueno o malo, lícito o ilícito, condiciona a muchos de sus críticos, que acaban entrando en su propia dialéctica iconoclasta"[342]. Este escándalo, sin embargo, no siempre se sustentaba en hechos reales; a veces incluso se utilizaba para desprestigiar al autor. Así, una nota titulada "Arrabal difamado" —difundida, al parecer, por la Agencia Efe y reproducida en el diario *ABC*[343], de la que a su vez daba noticia *Primer Acto*— informaba que, ante la condena unánime de la crítica al estreno en París de *El*

---

[341] Heras y Rivera, 1974b, pág. 6.

[342] P.A., "Defendiendo a Fernando Arrabal", *Primer Acto*, 82 (1967), pág. 4.

[343] "Arrabal difamado" (artículo sin firmar), *Yorick*, 15 (mayo 1966), pág. 8. La nota, según se informa en este artículo, se publicó en *ABC* (30-III-1966).

gran ceremonial, la dirección del local había decidido dar dos representaciones gratuitas seguidas de un debate, en el que los espectadores actuarían a modo de "gran jurado público", después del cual la obra se retiraría de cartel. La noticia, según puede verse en algunos fragmentos de críticas francesas transcritas en *Yorick*, no concordaba en absoluto con la realidad.

Tampoco los juicios sobre la calidad e importancia de su teatro van a ser unánimes entre los sectores progresistas. Así, Xavier Fábregas, al reseñar el montaje francés de *Fando y Lis* en las páginas de *Primer Acto*, señalaba que la compañía "nos ofreció una interpretación extraordinaria que nos hizo olvidar la, en ocasiones, poca consistencia del texto"[344]. También en esta revista, Carlos Rodríguez incluía una serie de descalificaciones al autor a propósito de la representación de *Ceremonia por un negro asesinado*[345], y el director de este montaje, Ángel Facio, valoraba su imagen de provocador por encima de sus textos:

> Si hace apenas unos meses se nos hubiese ocurrido poner sobre el tapete de la conversación el tema Arrabal, habríamos manejado cuatro o cinco títulos a lo sumo —*Oración*, *Fando y Lis*, *Los dos verdugos*, *Primera comunión*...—; luego le habríamos situado a la sombra de Beckett (?) y de Ionesco, un señor con barba haría su pinito aireando cierta pieza con valor en el mercado negro, y a otra cosa. Pero ha ocurrido algo. El año pasado, por estas fechas, armando mucho ruido y en París, se organizó un espectáculo "pánico". Se representaron tres "efímeros": muchos litros de sangre, sapos, culebras, mujeres desnudas pintadas de negro, varias gallinas sacrificadas... Y de allí surgió un arma de propaganda inagotable, siempre bien esgrimida por los profesionales del escándalo. A España nos llegaron las noticias, como siempre, con un poco de retraso. Y desde primeros de año subió la cotización de Arrabal: revistas de información general, publicaciones literarias, e incluso algunos diarios, lanzaron a los cuatro vientos lo que ya era noticia desde hacía tiempo. Pero no era el teatro de Arrabal lo que había triunfado, era Arrabal mismo [346].

Uno de los acontecimientos que reforzaron la imagen polémica del autor fue el conocido episodio que tuvo lugar en el verano de 1967, a raíz de la firma de ejemplares de su novela *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión* en unos grandes almacenes de Madrid, y la dedicatoria ("Para Antonio. Me cago en Dios, en la Patra (sic) y en todo lo demás") con la que respondió a un joven que le había solicitado "una blasfemia, una cosa gorda", que le costó una denuncia ante la Dirección General de Seguridad y tres semanas de prisión en Carabanchel, de donde salió tras una protesta internacional[347].

---

[344] "Fando et Lis", *Primer Acto*, 81 (1967), pág. 57.

[345] C. Rodríguez Sanz, 1966, págs. 26-28.

[346] Á. Facio, 1966, pág. 29.

[347] El padre del joven resultó ser un militar, que denunció al dramaturgo mediante una carta al Director General de Seguridad, en la que amenazaba: "es mucho lo que espero del orden público y la Justicia", pero "allí donde no pudiera llegar esa Dirección General llegará, ampliamente, la mayor o menor fuerza de mis puños". (Algunos fragmentos de esta carta se encuentran reproducidos en: Á. Berenguer, 1979, pág. 31).

Fruto de la experiencia carcelaria será el texto *Y pusieron esposas a las flores* —prohibido por la censura un año después de la muerte de Franco—, así como otra serie de obras que, en opinión de Á. Berenguer, suponen una nueva etapa en su escritura dramática, a partir de la cual el autor asume un mayor compromiso social[348]. Dos años más tarde, cuando se preparaba el estreno de *Los dos verdugos*, se veta la representación de totalidad de su obra, lo que muestra el abismo que para entonces se ha creado entre el autor y el régimen dictatorial.

En su relación con el régimen franquista también influirán otros aspectos señalados por Á. Berenguer, como sus reiteradas declaraciones antifranquistas, las descripciones del mundo carcelario que realiza en sus obras, su colaboración con varios partidos políticos de la oposición (incluido el PCE, a través del Comité Internacional de Solidaridad con España[349]), y su *Carta al General Franco*, enviada al dictador en marzo de 1971 y publicada en enero de 1972[350]; en ella, señala Berenguer, Arrabal "ataca lo más vulnerable del sistema: su incapacidad de servir al ser humano como estructura libre de convivencia"[351]. Además, participó en varios actos de protesta a nivel internacional, como la que tuvo lugar en 1974 contra la detención de Alfonso Sastre, Eva Forest y sus amigos en España, y la de 1975 contra las ejecuciones de cinco presos políticos en septiembre de ese año[352].

No obstante, el antifranquismo de Arrabal no se identifica con ningún partido político. El propio autor, al tiempo que señalaba la magnitud de su conflicto con el régimen, afirmaba que el origen del mismo no era simplemente político:

> Yo estuve en conflicto muy serio con el franquismo, y el franquismo estimó que era un conflicto político; en realidad, fue un conflicto, como le repito, únicamente religioso. Y cuando el franquismo, con su status totalitario, me quiere hacer entrar en sus conceptos ramplones y superficiales, me da los únicos galardones que podía dar aquel régimen sin mancillar al que los daba: me da el galardón de la censura, me da el galardón de la cárcel[353].

En efecto, el autor ha mantenido su independencia política con respecto a cualquier partido; aunque colabora ocasionalmente con el PCE, se muestra muy crítico hacia sus tesis. En la entrevista antes citada con Kohut, calificaba al comunismo como

---

La noticia fue difundida por los medios de comunicación y recibió respuestas como la de Juan Aparicio en las páginas de *Arriba*: "Hay que castrar al escritor Arrabal a fin de impedirle tener hijos que renieguen de su Patria". (*Arriba*, 14-VIII-1967. Cita de J. Rodríguez Puértolas, 1986, pág. 731).

[348] Á. Berenguer, 1979, pág. 32. En otro lugar este autor señala que "a partir de 1967 su antifranquismo visceral y poético se hace más político". (Á. Berenguer, "Arrabal, el gran demonio del franquismo", El Semanal de *Diario 16*, 12 (6-XII-1981), pág. 33).

[349] Á. Berenguer, "Arrabal, el gran demonio del franquismo", ibíd.

[350] F. Arrabal, 1972.

[351] Á. Berenguer, "Arrabal, el gran demonio del franquismo", ibíd.

[352] Á. Berenguer, 1991, pág. 30.

[353] K. Kohut, 1983, págs. 40-41.

"otro régimen totalitario y bárbaro", poniéndolo en paralelo con el fascismo y señalando que en realidad eran "dos hermanos gemelos"[354]. En este sentido, conviene recordar que su obra ha sido prohibida en países con regímenes totalitarios de ambos signos, como la antigua Unión Soviética, Cuba o el Chile de Pinochet[355]. Esta independencia del autor ha sido relacionada con la fría acogida que recibió por parte de un sector de la izquierda española.

Al igual que los autores del realismo social, Arrabal dice haberse hecho dramaturgo por urgencia: "Cuando queremos decir las cosas rápidamente, utilizamos el teatro"[356]; así mismo, según Diana Taylor, "Arrabal, dramaturgo por urgencia, adopta el género dramático por su poder de transformación de la sociedad (*Cementerio*) como del individuo (*Arquitecto*)"[357]. Sin embargo, a diferencia de estos, no busca la eficacia de su obra en el plano político:

> Yo lamento que tenga un impacto político. Yo quisiera que tuviera un impacto espiritual; eso es lo que más me interesaría. Si mi obra es iconoclasta, es precisamente porque lo que más he sentido es la prostitución de los valores espirituales, cuando las religiones se convierten en partido políticos[358].

Aunque la censura fue extraordinariamente severa con su obra, tampoco en su caso, como ocurre con la mayoría de los autores aquí estudiados, ésta fue la única traba que encontraron sus textos para subir al escenario, pues, tras la llegada de la democracia, su presencia en la cartelera ha sido igualmente escasa. En la Transición, dentro de lo que se dio en llamar la "operación rescate", se realizan varios montajes de sus obras (*El cementerio de automóviles*, *El arquitecto y el emperador de Asiria* y *Oye patria mi aflicción*), que, como veremos, obtienen una fría acogida de público y crítica, y suponen un fracaso en el aspecto económico. También como en el caso de Aub, su recuperación para el público español se ha producido a finales de los 90[359].

---

[354] Karl Kohut, ob. cit., págs. 49 y 59 respectivamente.

[355] F. Torres Monreal, "Introducción" a Fernando Arrabal, *Teatro completo (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pág. 69.

[356] Arrabal-Taylor, entrevista inédita, Darmouth College, noviembre 1982; cita de D. Taylor, introducción a Fernando Arrabal, *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 198, 1993[3], pág. 15.

[357] Ibíd., pág. 17.

[358] K. Kohut, 1983, pág. 48. Kohut, sin embargo, señala que "si sus intenciones no son políticas, como dice, la realidad exterior de su obra, las consecuencias en relación con España, seguramente lo son", debido a que hay en su obra "un furor iconoclasta que se opone a las tradiciones españolas muy enraizadas". Kohut destaca así mismo la importancia de la crítica a la Iglesia Católica implícita en su obra, lo que también le supondría problemas con la censura: "Arrabal trata, en las formas elaboradas de la literatura moderna, algunos de los complejos y tabúes más arraigados de la sociedad española, y comprende en este proceso crítico el papel —en su opinión nefasto— de la Iglesia española, opuesta a toda religiosidad genuina". (Ibíd., pág. 37).

[359] También en su caso, esta recuperación la ha llevado a cabo el Centro Dramático Nacional, aunque, al igual que sucedía con aquel, en montajes más que cuestionables. (Véase la introducción de Ángel Berenguer a *Carta de amor (Como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal, Revista *Teatro*, col. Textos/Teatro, 2002, págs. 15 y 16).

En cuanto a la actitud del autor frente a la censura, su opción es actuar al margen de la misma, ignorarla con todas sus conscuencias, ya que, en última instancia, esta no podía impedir que sus obras se difundieran fuera de las fronteras españolas:

> ¡La censura es una barbaridad! Pero en realidad yo *ignoro* [subrayado en el texto] la censura: jamás he escrito una línea preocupado por ella. Soy optimista: lo que hoy se nos prohibe mañana verá la luz. El censor que hoy condena ahí es doblemente irrisorio. Tras unas horas de viaje, mi texto...puede comprarse en la primera librería de Hendaya. No olvidemos que nuestros textos enterrados se publican en multicopista clandestinamente en las Universidades[360].

Aunque, al igual que sucede con ciertos textos censurados, muchas de sus obras carecen de una localización concreta, si bien en su caso no se trata de una estrategia para evitar la censura, sino que responde a un deseo de trascender unas situaciones concretas, de universalidad: "yo no cito nunca a España en mi teatro. [...] Emanu, Fando o el Arquitecto no son españoles. Tal postura es intencionada. Obrar de otro modo sería un tanto simple"[361]. No obstante, a veces, esta característica, así como su alejamiento del realismo, favoreció la autorización de algunos de sus textos. Así parecen demostrarlo ciertos informes sobre *El cementerio de automóviles* ("La tesis supone dosis de peligro, pero es indudable que se mantiene en una especulación bastante abstracta"), o sobre *El arquitecto y el emperador de Asiria* ("precisamente por esa proyección irreal pueden admitirse con mayor tolerancia situaciones y frases que en otra obra tal vez resultasen peligrosas"). En algún caso, se dice que la obra es tan oscura que, de haber un "mensaje", éste no iba a ser comprendido por el público; así sucedió con *Oración*: "Una fábula que no quiere decir nada y que, si lo quiere decir, está tan oculto que *no se nota*" [subrayado en el texto].

No cabe hablar, pues, de autocensura en el caso de Arrabal, al igual que ocurre con otros autores de su tendencia, pues ni la tuvo en cuenta en su proceso de creación (según testimonio del propio dramaturgo), ni aceptó condición alguna para posibilitar la difusión de sus obras ("Por no aceptar ninguna censura hoy mi teatro, representado en el mundo..., es casi desconocido en España...", declararía el autor en 1973[362]); por el contrario, protestó airadamente cuando sus textos se difundieron con modificaciones, tal como sucedió cuando José Monleón, editor del citado volumen con tres de sus obras, admitió cambiar el título *Guernica* por *Ciugrena*. Esta negativa a que su obra se difundiera mutilada por la censura motivó que se le acusara de adoptar una postura "autoimposibilista"[363], o lo que es lo mismo, de procurar que su obra no se representara en España, a fin de acrecentar su figura de autor maldito y perseguido, lo cual ha sido negado rotundamente por el dramaturgo:

---

[360] Heras y Rivera, "Encuesta sobre la censura", 1974b, págs. 6-7.

[361] Isasi Angulo, 1974, pág. 233.

[362] Heras y Rivera, 1974b, pág. 6.

[363] Isasi Angulo, 1974, pág. 237.

> Lo que yo no puedo soportar es que se me achaque a mí, a culpa propia, el que no se me estrene en España. ¡Lo que faltaba! ¡Qué más quisiera yo que poder estrenar en mi propio país! Sin cambios o variaciones, claro. [...] Tiene que quedar bien claro que yo NO prohíbo que mi teatro se presente en España[364].

Desde esta perspectiva, el "autoimposibilismo" de Arrabal hubiera sido una forma de fomentar el interés por su obra. Así, César Oliva le denomina "organizador, como pocos, de su campaña de imagen"[365], y Moisés Pérez Coterillo hablaba de su "personal martirologio", a lo que Arrabal contestaba:

> Para mí lo que sería un martirio insoportable sería el de no poder escribir lo que deseo, el de tener que cercenar mis piezas, el de verme obligado a utilizar nebulosas imágenes allí donde quiero escribir una realidad que me acongoja. Para no ser mártir elegí la vía que tomé[366].

El autor ha insistido en numerosas ocasiones en el perjuicio que le ocasionó la censura, y la ha destacado como causa principal de que su teatro no se representara en España; así, en la *Carta al General Franco*, Arrabal insiste en esta idea:

> Tras veinte años escribiendo... nunca he podido ser escritor en mi país. ¡Y sólo soy un ejemplo entre tantos! Su gobierno, sus censores, que me habían podrido los pulmones, que me habían quitado a mi padre, me impedían aquello a lo que creía tener más derecho que un árbol a la tierra: escribir en mi propia lengua[367].

En una entrevista realizada en 1978, a la pregunta sobre el estreno barcelonés de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, Arrabal contestaba denunciando la persecución a que le sometió el régimen de Franco y la condición de extranjero a que le habían condenado sus compatriotas ("Pour l'Espagne, je suis quasiment un écrivain étranger"), y se refería a la "censura total" que habían sufrido sus textos ("De l'ancien régime espagnol, j'ai reçu le seul hommage que pouvait en recevoir un poète, c'est-à-dire la censure totale, la calomnie et l'insulte")[368]. En alguna ocasión, ha llegado, incluso, a insinuar que se le vetó desde el primer momento:

> Franco quiso hacerme creer que mi obra era tan peligrosa que si solamente hubiera una obra mía representada en España durante sus 20 o 40 años, el gobierno se habría tambaleado. Tienen que ser un poco más sensatos los españoles y comprender que si mi teatro, si mi cine, si mis novelas se hicieran en España, no harían temblar al régimen[369].

---

[364] Isasi Angulo, 1974, págs. 237-238.

[365] C. Oliva, 1989, pág. 418.

[366] Arrabal, 1973, págs. 8-9. Esta carta es una respuesta al artículo de Moisés Pérez Coterillo "*Et ils passerent des menottes aux fleurs*, de Fernando Arrabal", *Primer Acto*, 152 (ene. 1973), págs. 66-67.

[367] Ob. cit., págs. 168-169.

[368] Á. Berenguer y A. Chesneau, 1978, págs. 119-120.

[369] K. Kohut, 1983, pág. 59.

En otro lugar, sin embargo, el dramaturgo, consciente de que no todos los textos antifranquistas eran prohibidos, reclamaba un apoyo por parte de los escritores del interior hacia los exiliados: "No me digas que la censura no permitiría tales publicaciones. Se puede hacer más de lo que parece"[370].

6.1. Valoración de su obra por los censores

La postura de los censores respecto al teatro de Arrabal va a ir cambiando con los años. Si en un primer momento dictaminan en función de los propios textos, sin que influya la significación del autor, desde finales de los sesenta se va a producir un cambio sustancial. A partir de entonces, el comportamiento público del autor y sus declaraciones en los medios de comunicación serán tenidos en cuenta en los dictámenes tanto como los propios textos —al igual que ocurría con Alfonso Sastre o Rafael Alberti—, en un proceso que culminará con el veto a la totalidad de su producción en 1969, situación que se prolongará hasta después de la muerte del dictador.

En efecto, sus primeras obras sometidas a censura no van a encontrar más problemas para ser autorizadas que las de otros autores aquí tratados; una de ellas, *Picnic*, se autorizó incluso para todos los públicos. Su relación con la censura comienza en 1957, año en que se presenta por primera vez uno de sus textos, y la primera prohibición oficial no le llegará hasta 1968, aunque ya en 1966 *El arquitecto y el emperador de Asiria* había quedado retenida, sin que se entregara a la compañía la autorización dictaminada por los censores.

A partir de la segunda mitad de los sesenta, los censores son conscientes de que sus dictámenes sobre las obras de Arrabal iban a tener una repercusión pública, y lo tienen en cuenta en sus informes. Así, S. B. de la Torre, que en 1966 había autorizado para sesiones de cámara *El cementerio de automóviles*, dos años después, cuando se solicitó representar esta obra en régimen comercial, proponía autorizarla con varios cortes, pero se hacía la siguiente pregunta: "¿Hasta qué punto esa eliminación podría hacerse con un autor como Arrabal tan inserto en las preocupaciones de un sector pendiente sólo de su intocable personalidad?"; y a continuación, escribió: "En tal sentido tal vez conviniera ponderar el posible escándalo de la autorización o del rechazo". También en 1968, J. E. Aragonés argumentaba que si el autor se había querellado contra la editorial Taurus por las supresiones realizadas en esta obra, "no hay por qué pensar que vaya a admitir cortes de esa misma versión ya mutilada". Tan sólo unos meses después, al dictaminar sobre *La juventud ilustrada*, se escribió en una nota adjunta al resto del expediente el siguiente texto: "¿Procede autorizar *esta obra de Arrabal?* La pieza no tiene problemas; *¿pero el autor?*" [Subrayado en el texto]. Similares comentarios encontramos en los informes sobre *Primera Comunión*, en los

[370] Isasi Angulo, 1974, pág. 236.

que dos censores señalaron que había que tener especial precaución por tratarse del autor melillense. También es significativo el que los informes realizados en 1973 sobre una versión de *El arquitecto y el emperador de Asiria* fueran mucho más severos que los realizados en 1966 sobre la obra original, cuando el autor aún no era tan conocido en nuestro país. Entre marzo de 1969 y diciembre de 1970, se le prohibieron tres obras (*La juventud ilustrada*, *Primera comunión* y una versión de *La grande y pequeña maniobra*, de Adamov) de forma consecutiva, tras haber sido leídas por los ministros de Información Fraga Iribarne y Sánchez Bella respectivamente. A partir de entonces, y hasta 1976, se niega a las compañías la guía de censura de obras antes autorizadas, argumentando que Arrabal era un "autor prohibido". En todo este tiempo, únicamente se autorizó una versión de *Oración* (1974).

Los juicios sobre la calidad de los textos arrabalianos son muy diversos: encontramos testimonios de admiración hacia su escritura junto a otros de desprecio hacia unas obras que, en su opinión, parecen escritas por un demente; informes que atribuyen a estas obras una ingenuidad y bondad que les dotaría de un valor moralizador y otros en los que se emplean adjetivos harto despectivos hacia unas obras consideradas peligrosas y hacia el propio autor.

Entre las obras que recibieron comentarios elogiosos se encuentra *El cementerio de automóviles*, de la que se escribió: "La obra tiene un valor indiscutible y tengo que reconocer que Fernando Arrabal sabe lo que se hace. La obra es fuerte pero tiene calidad" (N. Sunyer); así como: "Es una obra que resulta apasionante por su belleza plástica y su constante experimentación" (José E. Guerra). Igualmente, al referirse a *El gran ceremonial*, se hizo referencia al "innegable talento y originalidad del autor" (F. Soria); de *Primera Comunión*, que era un "expléndido [sic] apunte surrealista". (José E. Guerra). Ya en diciembre del 76, otro vocal decía autorizar la obra para funciones comerciales debido al "decidido propósito de la Dirección General de dar a conocer este buen teatro nuestro que sólo se disfruta en el extranjero, y que en buena medida es perfectamente exponible [sic] a nuestro público" (F. Mier).

Como se dijo, en algunos casos, los censores encuentran en estas obras una ingenuidad y una bondad que les resta peligro. Sebastián Bautista de la Torre insiste en varios informes en este aspecto; así, por ejemplo, acerca de *El cementerio de automóviles* escribió: "la obra conserva el tono ingenuo y casi infantil peculiar en el autor. Ello le salva de ciertos atrevimientos que con otro trato serían inadmisibles". Comentarios del mismo tipo hizo acerca de *Oración*, *El triciclo*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *Fando y Lis*, e incluso de la prohibida *Ciugrena* (título con que se presentó a censura *Guernica*). Pero también otros vocales vieron cierta bondad en estas obras, especialmente en el caso de *Oración*.

Sin embargo, también hay informes claramente despectivos, a veces incluso referidos a las mismas obras que otros censores elogiaban. En ocasiones, se dice que estas obras parecen escritas por un loco. Los dos vocales que leyeron *El triciclo*, cuando Arrabal aún no era conocido, coincidieron en señalarlo. Años más tarde, refiriéndose a *El cementerio de automóviles*, el religioso Jesús Cea escribió que "más

que de una mente humana parece el engendro de una mente diabólica". Todavía en 1977, José E. Guerra en su informe sobre la misma obra, hacía referencia a "la enfermísima mente del autor", y al informar sobre *Oración,* insistía en destacar los "peculiares traumas" del autor.

Buena parte de los comentarios adversos se deben a la falta de una lógica argumental tradicional en sus obras. Así, se dijo que los dos actos de *El triciclo* "se reducen a diálogos estúpidos y reiterativos", carentes de valor literario, o a "una broma tan trágica como absurda", con "todo el color de un juego universitario en fiestas" (E. Morales de Acevedo). De *El cementerio de automóviles*, se dijo: "La obra es mala y carece de interés" (B. Mostaza); además de tildarla como "uno de los conocidos *inventos* de Arrabal" (P. Barceló), o como "diálogos y actos estúpidos, cuando no groseros..." (M. Luz Morales). También *El arquitecto y el emperador de Asiria* fue definida como "historia bastante pesada" (P. Barceló). En 1973, A. de Zubiaurre se refería con desprecio a "las *calidades* [subrayado en el texto] de este substancioso engendro", para después, al referirse a Arrabal, apostillar con ironía "'el mejor dramaturgo español de hoy', según podemos leer en Francia en letras de molde". José E. Guerra, convencido de que el prestigio internacional del que gozaba la obra arrabaliana era infundado, en su informe sobre *El cementerio de automóviles* sugería que la fama de este autor y otros vinculados al movimiento "Pánico" se debía al buen hacer de quienes habían colaborado con ellos. Refiriéndose a *Primera Comunión*, señalaba que el autor estaba sobrevalorado debido al desconocimiento de su obra, y comentaba que su representación defraudaría al público, por lo que proponía autorizarla sin cortes.

Los reparos hacia los textos de Arrabal van a estar motivados por causas muy diversas; las hay de tipo religioso, erótico, moral, político y escatológico. En cuanto a los temas religiosos, varios censores señalaron que estos aparecían tratados de forma irrespetuosa en algunas de sus obras. La que más polémica suscitó entre los miembros de la Junta por este motivo fue *El cementerio de automóviles*, en la que el paralelismo entre Emanu y Jesucristo fue enjuiciado de formas muy distintas; también aparecen comentarios en este sentido en los informes sobre *Oración* y *El arquitecto y el emperador de Asiria*, a la que algunos censores achacaron que rozaba la blasfemia. Los reparos de tipo erótico aparecen sobre todo en los informes sobre *El arquitecto y el emperador de Asiria* (se habla de "perversiones" que aconsejaban prohibirla), *El gran ceremonial* (donde los reparos de índole sexual se mezclaban con la moral y la religión) y *El cementerio de automóviles*, sobre todo cuando fue releída en 1976. En cuanto a los temas propiamente políticos, los censores no siempre muestran un desacuerdo hacia aspectos concretos de la obra del autor. Así, en 1977, J. Emilio Aragonés, mostrando una clara contradicción con el régimen al que tantos años había servido, advertía en su informe sobre *El cementerio de automóviles* que resultaba "inobjetable" la postura del autor contra la pena de muerte, "tal como la expone".

6.2. Obras sometidas a censura

En estos años, según los datos del fichero del AGA, se presentan a censura once nuevas obras de Arrabal, además de *El triciclo*, que es sometida a dictamen por segunda vez. De ellas, dos fueron autorizadas para representaciones comerciales (*Los dos verdugos* y *Pic nic en campaña*), una retenida (*El arquitecto y el emperador de Asiria*), cuatro prohibidas (*El gran ceremonial*, *Ciugrena*, *La juventud ilustrada* y *Primera comunión*), y el resto autorizadas para representaciones de cámara (*El cementerio de automóviles*, *Ceremonia por un negro asesinado*, que unos meses después se autorizaría para representaciones comerciales, *Oración* y *Fando y Lis*; las dos últimas con posibilidad de ampliar la autorización a sesiones de carácter comercial).

Como ya se dijo, buena parte de sus textos no llegaron a ser sometidos a censura. En el período que ahora nos ocupa, las obras que escribe y que no se presentan son: *La bicicleta del condenado* (1960), *El strip-tease de los celos* (1963), *La coronación* (1963; en 1969 se convertiría en *Le lai de Barabbas*), *Ceremonia para una cabra sobre una nube* (1966), *¿Se ha vuelto loco Dios?* (1966), *El jardín de las delicias* (1967), la ópera pánica *Ars Amandi* (1967-68), *Bestialidad erótica* (1968), *Una tortuga llamada Dostoievski* (1968) y *La aurora roja y negra* (1968)[371].

Oración fue presentada por varias compañías entre 1960 y 1967 (Dido Pequeño Teatro, La Máscara, TEU de Gijón, TEU de Filosofía y Letras de Valladolid, Teatro Estudio de San Sebastián, El Tiempo), a las que se autorizó a representarla en sesiones de cámara. Cuando se presentó en 1960, el único censor que la leyó, José María Cano, apuntó la posibilidad de autorizarla para mayores de 18 años, aunque se autorizó para cámara debido a que se había solicitado para este fin. Lejos de parecerle subversiva, este vocal encontró en la obra una lección casi ejemplar. Tras referirse al intento de Fernando y Luce de ser buenos, guiándose para ello con la Biblia, escribió:

> El fin es bueno. Más bien la razón para decidirse a ser buenos se funda en un sentimiento poético ante las evocaciones de la Biblia. Pero para el buen andar, hay muchos caminos. Las citas bíblicas aunque no son literarias son exactas y correctas en su sentido

En 1964 volvió a presentarse esta obra (para entonces, ya publicada en España[372]), con el fin de representarla junto con *Los dos verdugos*. Esta vez, Sebastián Bautista de la Torre escribía: "La mezcla de ingenuidad y de malicia de la obra responde al antecedente beckettiano del inconformismo, pero no ofrece reparo alguno por el limpio deseo de bondad que se advierte en los protagonistas". Sin embargo, otro censor dramaturgo, Adolfo Prego, señaló que los personajes "tratan de la Biblia con poco respeto", y se sumaba al dictamen del censor eclesiástico, aunque este último se limitó a enjuiciar *Los dos verdugos*, debido a que los dos textos se presentaron con este único título, y no emitió dictamen sobre *Oración*. Finalmente, se autorizó una vez más para funciones de cámara.

---

[371] Á. Berenguer, 1979.

[372] *Primer Acto*, 39 (ene. 1963), págs. 46-48.

En todos los casos se autorizó sin cortes, a excepción de la ocasión en que la presentó el grupo "El Tiempo" (1967), al que se le hizo suprimir la frase "También que tú me desnudas para que tus amigos se acuesten conmigo". Con posterioridad, ya durante el veto a la producción total del autor, esta obra fue prohibida, hasta que finalmente, en 1976, se autorizó su representación en funciones comerciales.

En cuanto a ***Los dos verdugos***, se presentó en varias ocasiones entre 1964 y 1968, y en todas ellas fue autorizada sin cortes, tanto para sesiones de cámara (al TEU de Gijón, a La Máscara del Ateneo Jovellanos de Gijón, al grupo El Tiempo) como para representaciones comerciales (a Antonio Guirau, que en 1967 había solicitado representarla en el Teatro Marquina de Madrid, y a Nuria Espert en 1968). Los censores no encontraron reparos graves en este texto. S. B. de la Torre la valoraba así: "El diálogo es de hábil expresión psicológica y de moderna concepción teatral que no soslaya ostáculos (sic). No le encontramos reparos para la representación de Cámara que se solicita". Por su parte, Prego, se limitaba a señalar que "está compuesta por una madre que se lamenta continuamente y que logra causar la muerte de su marido, apareciendo siempre como víctima. Ella y sus hijos acuerdan vivir en paz después del crimen". El religioso Artola señaló que "La hipocresía maternal y su triunfo no es ciertamente un factor moralizante para jóvenes", aunque la autorizó para mayores de 18 años.

En noviembre de 1968, la compañía de Nuria Espert solicitó la autorización para representarla en el Teatro Reina Victoria de Madrid. Al igual que en las ocasiones anteriores, se autorizó, "habida cuenta que en ninguna de ellas la citada obra dio lugar a problemas políticos o de cualquier otro tipo", se dice en una Nota Informativa, fechada en la víspera del estreno, en la que se advertía que "en previsión de contingencias", se había decidido realizar un riguroso visado del ensayo general. El 7 de febrero de 1969, día en que estaba previsto el estreno (junto con *Las criadas* de Genet, ambas dirigidas por Víctor García), se dictó una Orden Ministerial en la que se suspendía la representación y se ordenaba la intervención de toda la publicidad, según se explica en una carta del delegado provincial al Director General de Cultura Popular y Espectáculos, en la que se indica también que, tras el ensayo general, se hizo alguna observación sobre la obra de Genet y se dejó "para ulterior resolución" lo concerniente a *Los dos verdugos*. *Las criadas* se autorizó, pero no la obra de Arrabal. Los documentos del expediente no explican a qué se debió la decisión de impedir el estreno. Según señala José Monleón[373], a ello contribuyó una feroz autocrítica publicada por el dramaturgo en el diario *ABC*. El propio Arrabal explicaba así lo ocurrido:

> El 11 de febrero de 1969, cuando se iba a estrenar los únicos 20 minutos "tolerados" de mi teatro por la censura (*Los dos verdugos*), la policía armada ocupó el teatro, destruyó el decorado, los carteles e incluso los caracteres de imprenta del programa, prohibiendo *manu militari* la representación de mi acto. Ni antes ni después se ha permitido nunca que una

[373] Monleón, 1971a, pág. 112.

> sola de mis piezas se haga en "teatro normal". Recordaré que actualmente tengo 11 volúmenes de teatro publicados (en Francia) con más de treinta piezas[374].

Recordemos que esto sucedió en días especialmente conflictivos, ya que el país se encontraba en estado de excepción. Al igual que la pieza anterior, en adelante será prohibida cuando vuelva a presentarse a censura, y se autoriza en el 76, a la compañía Corral de Comedias.

En noviembre de 1965 se presenta ***Picnic en campaña***, que fue autorizada para todos los públicos, sin cortes e incluso con la posibilidad de emitirla por radio, con la única condición del visado del ensayo general. Los tres censores que la leyeron coincidieron en autorizarla para todos los públicos. Uno de ellos, Vázquez Dodero, exponía el argumento sin emitir juicio alguno, y Víctor Aúz, igualmente sin entrar a valorarla, señaló que no presentaba ningún reparo. Únicamente el religioso J. M. Artola advirtió que se trataba de una "obra pacifista" en la que se tocaba "en tono de farsa la tragedia de la guerra", que a su vez era tratada como "un invento de los gobernantes contra la voluntad de los que verdaderamente la sufren". En este caso, sólo una compañía presentó la obra a censura: el Teatro de Cámara de Zaragoza.

Unos días después que *Picnic*, se somete a censura ***Ceremonia por un negro asesinado***, que fue autorizada primero para funciones de cámara, y unos meses más tarde, en abril de 1966, para mayores de 18 años, con seis cortes, todos ellos de tipo escatológico y sexual: "mierda", "culo", "meadita", "no me cabrees", varias referencias a un "orinal", y "que le hicieran cosas feas". En la primera lectura, dos de los censores (F. Martínez Ruiz y P. Barceló) coincidieron en que no ofrecía dificultades para teatro de cámara, aunque el censor eclesiástico, Luis G. Fierro, señaló que habría que realizar varios cortes ("se ridiculizan sentimientos, hay palabras de mal gusto, etc., que hay que quitar"), que en esta ocasión no se llegaron a hacer. El censor religioso la calificó como "Obra de un autor, que aquí parece no ser muy normal, o que quiere dar la sensación de ello. Puede ser también que crea que con esta obra pone una 'pica en Flandes' del teatro". También con tono despectivo, Barceló se refirió a la obra como "larga y confusa disquisición acerca de personalidades deformes".

Según informa el delegado provincial en una carta al Director General de Cinematografía y Teatro, cuando Los Goliardos representaron esta obra en el Ateneo de Madrid, no se pudo realizar el "visado" del ensayo general, debido a que esta entidad no estaba obligada a solicitar autorización para los actos que se realizaran en su sede, por lo que durante la representación se produjeron "excesos, tanto en el texto autorizado, como en su realización escénica"[375]. A raíz de esta representación, José

---

[374] Arrabal, 1975, pág. 5.

[375] Al parecer, este comportamiento del público fue provocado desde la dirección del montaje, a cargo de Ángel Facio, quien relataba así lo sucedido: "Nada más apagarse la luz de la sala se provocó al público con un efecto morboso y la proyección de diapositivas nada ortodoxas. Automáticamente se creó un clima de polémica y de participación activa, hasta el punto de que la representación se alargó más de media hora sobre lo previsto. Las continuas interrupciones por parte del público obligaron a los actores a improvisar libremente, olvidándose de la

María García Escudero solicitó al Director General de Información que a partir de entonces el Ateneo se atuviera a las mismas limitaciones que el resto de locales.

Al mes siguiente de su representación en el Ateneo, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo solicitó autorización para representarla en funciones de cámara continuadas en el Teatro Beatriz de Madrid. En esta nueva lectura, los informes realizados tampoco muestran una especial prevención contra el teatro de Arrabal. Bautista de la Torre señaló que se trataba de un "teatro nuevo y diferente", en el que a pesar "de la crudeza de algunas situaciones y del tremendismo de otras", el texto contenía "un cierto aire ingenuo de humor inocente que le resta peligrosidad". Luis G. Fierro escribió: "Considero que este autor, para los que le conocen no es un descubrimiento, y para los que es desconocido llevarán una sorpresa positiva o negativa según sus gustos o formación. Por ello no veo inconveniente en que pueda permitirse para el teatro que solicitan". Barceló y Martínez Ruiz, que también informaron en esta ocasión, señalaron la necesidad del visado de ensayo y varios cortes. Aunque algunos de los censores la autorizaban para mayores de 18 años, también ahora, al haberse solicitado la autorización para funciones de cámara, se autorizó en esta modalidad.

También en estos años se volvió a presentar ***El triciclo***. Aunque se había estrenado en la etapa anterior, entre 1964 y 1968 varias compañías universitarias y aficionadas la presentan de nuevo a censura, y se les autoriza su representación en sesiones de cámara. En el año 66 se realizaron nuevos informes, tras los cuales se incluyó la posibilidad de autorizarla para mayores de 18 años si se suprimía un fragmento ("mirando, detrás de los árboles, orinar a los hombres"), además de mantener la autorización sin cortes para representaciones de cámara. En esta ocasión, Víctor Aúz, que la encontró "Sin reparos", optaba por autorizarla sin cortes para mayores de 14 años, sin necesidad de visado del ensayo general e incluso con posibilidad de ser radiada; mientras que S. B. de la Torre y A. Baquero restringieron algo más estas condiciones, hasta acordar el dictamen que finalmente se impuso. Por entonces, los censores ya han leído varias obras de Arrabal, sin que por ello su imagen se haya cargado de connotaciones negativas (así, De la Torre señala que "la obra conserva el tono de humor ingenuo que es peculiar en el autor"). En 1972, la compañía El Cilicio vuelve a presentar esta obra, aunque se le denegará la autorización debido al veto a la totalidad de su producción que entonces sufría su autor.

En mayo de 1966 se autorizaba para funciones de cámara ***El cementerio de automóviles***, a petición del grupo Ara, que proyectaba representarla en el Teatro Beatriz, dentro de la programación del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. En 1968, la compañía de Armando Moreno y Nuria Espert la presentó de nuevo para explotarla en régimen comercial, pero, tras ser leída por el Pleno, no se autorizó. Aunque no se

---

lucidez del texto. (Uno de los objetivos que debe alcanzar el pánico)". (A. Facio, 1966, pág. 32). Carlos Rodríguez Sanz (1966) da cuenta del escándalo de buena parte del público ateneísta —del que el propio cronista parece participar— ante la obra de Arrabal.

impusieron cortes, las páginas dobladas y las tachaduras realizadas en los libretos son muy numerosas.

Uno de los aspectos más controvertidos fue el paralelismo que se establece entre Emanu y Jesucristo. Cuando se leyó por primera vez en 1966, los cinco censores que la enjuiciaron emitieron opiniones muy diversas al respecto, aunque no se propuso prohibirla por este motivo, pues incluso el censor eclesiástico José María Artola contemplaba la posibilidad de autorizarla para representaciones de cámara, a pesar de que mostraba su confusión al respecto: "No sé hasta qué punto esta reinterpretación de la vida de Cristo es, dentro de un estilo, un ataque o un homenaje a Cristo". También la autorizaba Víctor Aúz, "ya que esa especie de Cristo está tratado con el debido respeto dentro de la anarquía formal". Para S. B. de la Torre, sin embargo, este paralelismo era "lo más delicado" de la obra, y señalaba: "Su encarnación actual, aunque no caiga en la irreverencia, tampoco me resulta del todo aceptable". Más severo se mostraba B. Mostaza, pues señaló que la evocación de la pasión de Cristo resultaba, "adrede o sin quererlo, una ridiculez". Por último, F. Martínez Ruiz, aunque vio en la obra una "denuncia sobre la inutilidad del cristianismo", no apreció en ella una "fuerte radicalidad". Este censor, tras señalar que había que juzgar la obra "con la flexibilidad necesaria" que requería un teatro nuevo, la autorizó representaciones de cámara, debido a que la obra se mantenía "en una especulación bastante abstracta", y a su "tono experimental e inquisitivo".

Cuando en 1968 fue presentada de nuevo por la compañía de Nuria Espert, se decidió que pasara al Pleno. En esta ocasión, el citado paralelismo fue motivo de numerosos reparos. De la Torre escribía ahora que esta identificación le parecía "peligrosa y tal vez irreverente por ir adornada con otros excesos eróticos que descomponen y mixtifican la figura ante el espectador", y añadía que "Si pudiera quedar sólo en el personaje benéfico que se dedica a aliviar a los pobres con su toque de trompeta, acaso pudiera admitirse como expresión permanente ideal", pero mostraba sus reservas ante la reacción del dramaturgo si se realizaban cortes en su obra. Así mismo, Artola encontraba que el principal problema era el personaje de Emanu, del que un público "mayoritario" podría realizar una interpretación que rayara en lo "irreverente", por lo que la reservaba para un público minoritario, "capaz de discernir" el correcto sentido de la obra. Por su parte, F. Martínez Ruiz solicitó que fuera leída por el Pleno, no tanto por sus posibles connotaciones religiosas como por las escenas de erotismo en el interior de los automóviles:

> El alegato social aparece tolerable, pero no así la presentación de este "campo de placer" como es el interior de los coches donde se oyen los gritos y los deseos eróticos de las parejas. Indudablemente, existe una gran violencia en esta presentación tan directa que a pesar de su "lejanía" artística, nos oprime con un realismo exacerbado. […].

Ya en el Pleno, la gran mayoría de los informes insisten en el peligro del paralelismo del personaje protagonista con Cristo. Así, el religioso Jesús Cea aseguraba que "El matiz simbólico que podría ofrecer la obra queda tan diluido en el

contenido impío, blasfemo, irreverente, poniendo en entredicho la misma pureza de Cristo y burlándose de la Eucaristía, que sólo un calificativo humano nos merece: lamentable". Díez Crespo coincidió en que el personaje creado por Arrabal estaba tratado "sin la suficiente seriedad y veneración". Otros informes que insisten en este aspecto fueron el de Mampaso, para quien "el autor hace una vil parodia de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo", por lo que señaló que incurría "en todas las Normas de Censura", o el de F. Soria: "Lo que hay de parodia de Cristo en el personaje del trompetista Emanu, que cae en irreverencia y a veces bordea lo sacrílego, hace que no pueda autorizarse"; entre otros. Para N. Sunyer, Emanu era "la caricatura del hombre bueno y tonto", aunque dudaba si el paralelismo con Cristo podía llegar a la "irreverencia religiosa", por lo que se unía al criterio de los censores eclesiásticos. De todas formas, esta censora decía reconocer la calidad del texto de Arrabal: "La obra es fuerte pero tiene calidad". No menos paradójico era el comentario de María Luz Morales, la cual mostraba su profundo rechazo hacia esta obra, aunque, según su propio testimonio, no contra la globalidad de la obra del autor ni contra el teatro de vanguardia:

> Arrabal —uno de nuestros corifeos del "absurdo"— lleva aquí el absurdo a sus últimas consecuencias. Y la grosería y la estupidez, alternadas. No hay línea argumental, todo se pierde en un imponderable e inaguantable galimatías. Nada tengo contra Arrabal, no se me oculta que su fama dentro de la "vanguardia" escénica ha traspasado las fronteras, y, desde luego, he defendido siempre los *valores auténticos* de esa "vanguardia" como posible impulso renovador de las formas escénicas en peligro de anquilosamiento... No puedo, sin embargo, traicionar la sinceridad de mi juicio dando, ante esta obra, otro dictamen que no sea el de PROHIBIDA.

Aún más drástico, Vázquez Dodero ni siquiera emitió informe, limitándose a dictaminar: "Prohibida, si de mí dependiera, de modo irrevocable". Otros informes atacan también los aspectos eróticos de la obra; así, por ejemplo, J. E. Aragonés la calificó de "morbosa, lasciva, irreverente y antisocial". Las Normas a las que apelaron distintos censores para prohibirla fueron la 8ª (artículos 2º y 4º); la 9ª (artículos 10º, 11º y 13º); 14ª (artículos 1º, 2º y 3º); 17ª (artículo 1º), y 18ª.

La Junta acordó mantener el dictamen que restringía la autorización para representaciones de cámara. No obstante, según se anotó sobre la tarjeta en la que constaba el dictamen de la obra, se consultó al Director General si se consideraba vetado al autor, y este decidió "demorar la decisión", y a continuación escribieron: "Vetado". La nota está sin fechar, aunque es posible que el dictamen se retrasara (los informes más recientes son de diciembre de 1968), e interfiriera lo ocurrido con *Los dos verdugos* en febrero de 1969. Desde entonces, no consta que ninguna otra compañía volviera a presentar esta obra, hasta que, ya en la Transición, fue autorizada.

Presentada por el grupo Bambalinas en mayo de 1966, que poco después la estrenaría en el Teatro Romea de Barcelona, ***Fando y Lis*** fue leída por tres censores, que no vieron en ella problemas graves. Dos de ellos, Vázquez Dodero y Luis G. Fierro, se limitaron a autorizarla señalando algún corte, mientras que S. B. de la Torre

escribió que en esta obra, "Arrabal mantiene el tono acostumbrado de expresar con aire inocente las más desgarradas expresiones humanas", y añadía: "Ese tono aleja la peligrosidad aún en las escenas, que con distintos tratamientos resultarían inaceptables". Finalmente se impuso un doble dictamen: autorizada para funciones de cámara, sin cortes; y para mayores de 18 años, con dos supresiones[376].

Cuando se representó, junto con *El triciclo*[377], recibió unas críticas severas en su mayoría, que mostraban la distancia que aún faltaba por recorrer para que este teatro se aceptara en España; de ellas, una nos interesa especialmente, la de María Luz Morales, quien se incorporaría poco después a la Junta y votaría por la prohibición de *El cementerio de automóviles*, como vimos. En su crítica, Morales escribía:

> Teatro deliberadamente deshumanizado, se salva, no obstante, pese a la aridez de su forma, a la sádica crueldad de su fondo, por lo que en determinados momentos, por ciertos inesperados resquicios, se "cuela" de ternura humana, de sutil poesía, de auténtico humor. En conjunto tragedia sin grandeza, circo sin diversión ni alegría, los valores auténticos de este teatro vienen a perderse en la rigidez esquemática de los contrastes y —lo que es menos perdonable— en un exceso de palabrería difusa y confusa. (*Diario de Barcelona*).

Entre 1966 y 1968 esta obra fue presentada por cuatro compañías, sin que variara sustancialmente el dictamen[378], y en 1969 volvió a presentarse, aunque no aparece reflejado el dictamen que recibió en esta ocasión; es posible que se prohibiera, ya que es en este año cuando se produce el veto.

El arquitecto y el emperador de Asiria se presentó por vez primera en 1966 para ser incluida en la programación del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. En esta ocasión únicamente fue leída por tres censores, que coincidieron en autorizarla para representaciones de cámara. El religioso Artola encontró "múltiples simbolismos" en la obra, aunque sus mayores reparos se dirigían a las transformaciones de los protagonistas en personajes femeninos; Arcadio Baquero la autorizó sin emitir informe, mientras que Sebastián Bautista de la Torre hizo el siguiente comentario:

> Teatro en el teatro, movido por lo absurdo del diálogo habitual en las corrientes de vanguardia. Las claves utilizadas por el autor son difícilmente penetrables dentro de su concepción más subconsciente que real. No obstante, se observa una mayor madurez que en sus obras anteriores en las que el tono ingenuo dominaba las situaciones. Precisamente por esa proyección irreal puede admitirse con mayor tolerancia situaciones y frases que en otra obra tal vez resultasen peligrosas.

---

[376] Los fragmentos señalados en las páginas correspondientes a tales cortes son: "Fando.- [...] ya lo mejor cuando estabas en el mes" (pág. 5), y "Fando.-*(Realmente satisfecho.)* Miren los muslos que tiene, tan blancos y tan suaves. *(Fando sube la combinación a Lis para que los hombres le vean los muslos.)*" (pág. 14).

[377] Véase un resumen de las mismas en "Espectáculo Arrabal", *Yorick*, 17-18 (verano 1966), pág. 33.

[378] Según Fernández Insuela, cuando César Oliva quiso montarla, se encontró con una serie de dificultades y prohibiciones, a pesar de que antes había sido representada por Gonzalo Pérez de Olaguer; en el expediente, sin embargo, no se encuentra la petición del TEU de Murcia, por lo que es posible que se haya extraviado. ("Al margen del teatro", *Yorick*, 22 (feb. 1967), pág. 2. La cita es de Fernández Insuela, 1986, pág. 209).

La Junta la autorizó para funciones de cámara, e incluso para representaciones comerciales, si se realizaban varias supresiones. La mayoría de las supresiones propuestas eran de tipo erótico y escatológico [379]; aunque también propusieron cortes de tipo religioso (alusión al sacrificio de Cristo, "Siento, como Santa Teresa... Oh, Señor") y político (alusión a la audiencia militar). No obstante, se acordó no emitir la hoja de censura hasta corroborar que la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previa consulta al ministro, hubiese acordado su programación en el Teatro Beatriz, y finalmente no se llegó a emitir, quedando así en una situación de "silencio administrativo". En 1973 se presentó una adaptación de esta obra que fue prohibida, y se autorizaría ya en el 76, al igual que sucedió con las anteriores.

Guernica fue la primera obra de Arrabal prohibida oficialmente por la censura. Presentada como *Ciugrena*, en diciembre de 1968 fue prohibida por unanimidad por los tres vocales que la enjuiciaron, debido a que, a pesar del cambio de título, los tres advirtieron que se trataba de Guernica. G. Elorriaga la calificó como "peligrosa", tras referirse a su temática: "Alusión a la tragedia de Guernica y a situaciones de la guerra española. Antimilitarista". F. Soria señaló que, aunque la reflexión podía servir para cualquier guerra, "ciertas alusiones al 'árbol' y a un general que es un hambrón que quiere 'todo o nada' y que tiene aliados muy poderosos la hace rechazable", y S. B. de la Torre la calificó de "Obra de clara intención antimilitarista y antibelicista"; aunque la "ingenuidad" en el tratamiento del tema le inclinaba a autorizarla para funciones de cámara, las referencias a Guernica determinaron su voto prohibitivo:

> […] Este Ciugrena no es otro que Guernica, y así lo explica el juego del arbolito, cuya alusión inocente viene a ser la constante de toda la obra. Descubierto el propósito, maliciosa o estúpidamente enmascarado en el título, no creo pueda dársele paso por razones elementales de oportunidad.

La norma por la cual se justificó la prohibición fue la 14, 2º, mediante la cual, como vimos, se prohibía "la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra instituciones o ceremonias que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente".

Por las mismas fechas que la anterior, también en diciembre de 1968, se prohibía ***El gran ceremonial***. Esta obra fue presentada por la compañía de Nuria Espert para representarla en el Teatro Reina Victoria de Madrid, probablemente, en previsión de un posible prohibición de *El cementerio de automóviles*, pues se presentó tan sólo dos días antes de que Armando Moreno recurriera el dictamen de aquella. En este caso, ni siquiera fue leída por el Pleno, pues se prohibió tras su lectura por cinco censores. En la primera lectura, dos de ellos la autorizaban con varios cortes: J. E. Aragonés, quien

---

[379] Entre ellas: "entre mis piernas", "en que uniendo sus bajos vientres", "y me parecía que yo entero era un pez que pasaba entre sus piernas", "(sustituir con mímica la puesta de prendas femeninas íntimas)", "lo acariciara con su boca de madre", "nos besábamos", "¿Cómo harían con todo esto para dejarse meter mano?", "beber los orines de sus compañeros de clase", "Pero esta señora se meaba encima", "¿Cómo lo has hecho, duro o blando?", "No me hables de olores", etc.

explicaba que "la crudeza de situaciones y diálogos queda atenuada por lo disparatadamente esperpéntico de la trama" y añadía que después del *Espectáculo Sartre* no había inconveniente en representar esta obra, y A. Mampaso, que imponía numerosas supresiones:

> Terror, sadismo, erotismo y muy levemente una alusión irreverente en el paralelismo de las vestiduras de las víctimas con las del Nazareno. No creo que haya simbolismos políticos, morales o religiosos en la obra, aunque algunos quieran encontrárselos. Pura provocación con los peores medios de personajes anormales y un lenguaje soez en una serie de situaciones rebuscadas.

En cambio, F. Soria se refirió a ella como un "Cúmulo de atrocidades", aunque decía admitir su calidad: "si literariamente se salvan por el, a mi juicio, innegable talento y originalidad del autor, resultan, desde el más elemental criterio moral, absolutamente inadmisibles". Ya en la segunda lectura, José María Artola definía la obra como "un testimonio extraordinario de la degeneración a que puede llegar el amor", y afirmaba que "Como tal testimonio tiene su valor positivo", pero la acumulación de "groserías" y de "perversiones sexuales" hacía inviable su presentación ante el público. También la prohibió S. B. de la Torre, quien la encontraba inadmisible por su "acumulación de masoquismo, sadismo, necrofilia, fetichismo, amén de la irreverencia y alguna que otra expresión blasfematoria", y añadía: "Aquí la conocida posición un tanto inocente del autor para tocar temas y situaciones tremendas pierde el tono habitual y se hace más realista y peligrosa en sus monstruosas implicaciones".

De nada sirvió la carta dirigida por Armando Moreno a José María Ortiz (5-XII-1968), en la que, previendo lo que podía suceder, advertía: "Yo sé que hay situaciones vidriosas (¿en qué obra importante moderna no las hay?), pero quiero —y ésta es la razón por la que te escribo— que ese Ministerio no olvide que la obra será representada por esta Compañía". El empresario de la compañía de Nuria Espert aportaba tres argumentos para refutar que la razón fundamental de esta obra fuese la *"obscenidad de situaciones o la pornografía temática"* [subrayado en el original]: "1) Yo no la habría presentado a censura; 2) Nuria Espert no se prestaría a interpretarla, bajo ningún concepto, y 3) No estaría considerada como una de las más relevantes piezas del teatro actual". Para concluir, escribía:

> Confío en que no se la tache de eso, ni mucho menos se tema que nosotros podemos prestarnos a un montaje con tan detestables puntos de apoyo; la más ligera duda de que así pudiera ser, nos humilla y ofende.
>
> Acudo en defensa de esta obra porque es, ante todo y sobre todo, un patético documento filosófico y poético del más alto valor.

Tras su prohibición en ese año, no hay constancia de que esta obra volviera a ser presentada a censura por ninguna otra compañía.

7. LUIS RIAZA

Luis Riaza es uno de los llamados autores "marginados" o "subterráneos" que inician su trayectoria en la última década del franquismo. Durante la dictadura, sus escasos estrenos se producen en ámbitos siempre restringidos y minoritarios, como el Festival de Sitges. Como veremos, en más de una ocasión fue la censura la que determinó que sus obras no salieran de este ámbito.

Al referirse a la censura en la encuesta ya citada, el dramaturgo la definía desde una óptica marxista, como una faceta de la lucha de clases:

> Absolutamente nefasta para el cumplimiento de los fines que el teatro comporta. No se olvide que el hombre de teatro ha sido siempre un sospechoso, un hereje, un atípico, en relación con las ideas dominantes que, como es sabido, no son otras que las del grupo social dominante. Y no puede ser de otra manera desde el momento en que el teatro significa siempre el anuncio (en el terreno de lo significante, como un experimento con conejos de Indias-signos, necesario y previo al paso a la aplicación al enfermo-realidad) de un cambio social. El cual, forzosamente, pretende la sustitución de aquellas ideas establecidas en beneficio general de la dinámica social. Lo que sucede es que la minoría detentora de la hegemonía, que ejerce la censura en defensa de sus intereses particulares, procura enmascarar el hecho mediante la conocida extrapolación impostora de lo particular a lo general. Su moral es considerada como la única posible. *La Moral* dada de una vez y para siempre. Y en su nombre dictamina las prohibiciones[380].

En la misma encuesta, denunciaba el perjuicio que la censura causaba no sólo a los profesionales, sino también al público, y en definitiva, a la sociedad española:

> Pero no sólo contribuye la función censora a la castración de los que podríamos llamar gestadores —autores, actores, directores, etc.— del hecho teatral. También afecta de una forma decisiva a los receptores privados de un verdadero teatro. El mayor mal que la censura en general, y la española en particular, y otros medios de fijación monoideológica han ocasionado al teatro ha sido la pérdida de todo un público abierto a los proyectos de cambio social que se les hubiera podido proponer desde una escena[381].

Ya en la Transición, se estrena uno de sus textos en el Centro Dramático Nacional, *Retrato de dama con perrito* (1979), estreno que le supone un reconocimiento profesional, aunque no llega a traspasar el ámbito de lo minoritario. Debido a la precariedad en que hubo de desenvolverse el teatro ajeno a los cauces comerciales también en la democracia, Riaza habla de la existencia de una censura económica tan fuerte como la estatal: "En todo caso, la merma de la presión política, antes y después de la dictadura, no dio lugar sino a un cambio del disfraz censor: la prohibición del poder político pasó a ser una prohibición económica". Y comentaba su caso particular:

---

[380] Heras y Rivera, 1974b, pág. 7.

[381] Ibíd.

"Un teatro como el mío, destinado a cuatro gatos de catacumba, tenía, por fuerza, que ser 'censurado' por los que sólo pensaban en los dineros inherentes al éxito"[382].

Se ha dicho que el tema fundamental de su obra es la libertad, una libertad entendida "no sólo en el sentido político, sino en todas sus manifestaciones, sean de tipo social, religioso, sexual o artístico"[383], y como contrincante de esa libertad, en continua pugna con ella, el poder[384]. De hecho, la presentación de los personajes poderosos o la alusión a la revolución en alguna de sus obras le supuso conflictos con la censura. La propia censura aparece como tema en su obra *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973), en la que, según César Oliva aparecen criticados irónicamente la represión, la moral y el poder[385].

En lo que se refiere a la influencia de la censura a la hora de escribir, el autor señalaba que esta no había influido de forma significativa ("No demasiado, al menos de manera consciente", contestaba al ser preguntado sobre este tema), e igualmente, señalaba:

> Lo mejor para contrarrestar la censura es ignorarla y no convertirse, con la obsesión del censor, en el propio censor. He intentado escribir lo que tenía necesidad de escribir y si luego tenía que pasar por las diversas cribas, la del censor, la del ponedor de escena, la del público, etc., etc., eso era ya cuestión de los cribadores, no mía. Esto puede sonar a exceso de orgullo, pero si también se tiene que prescindir de ese pequeño engaño, ¿qué le queda a uno?[386].

De este modo, el autor se situaba en una zona próxima a la postura *imposibilista.* Se diría que se desentiende de la censura y no intenta comprender sus mecanismos para sortearla. Así, a la pregunta sobre la causa de sus problemas con la censura, contesta simplemente "Lo ignoro"[387]. (De modo similar, Arrabal contestó "Pregúntenselo al Sr. Antolín")[388]. Miguel Bilbatúa definió su escritura como "suelta, no agarrotada, no constreñida por la necesidad de ofrecer bajo signos cabalísticos el mensaje salvador", y señaló que si existía "una homología entre su teatro y la realidad", esto sucedía sin que el autor lo pretendiera[389]. En realidad, su alejamiento del realismo, al igual que ocurre con otros autores próximos a la vanguardia, como Arrabal, Francisco Nieva o Romero Esteo, no supone tanto un mecanismo para evitar la censura como un interés por la experimentación formal; interés que no está reñido

---

[382] Carta personal del autor, en respuesta a un cuestionario.

[383] Cazorla, 1981, pág. 12.

[384] Ibíd.

[385] Oliva, 1989, pág. 384.

[386] Carta personal del autor, en respuesta a un cuestionario.

[387] Heras y Rivera, 1974b, pág. 7.

[388] Ibíd., pág. 6. Mario Antolín era por entonces el Director General de Cultura Popular y Espectáculos, y en consecuencia, máximo responsable de la censura teatral.

[389] Bilbatúa, 1974, págs. 5-8.

con la búsqueda de la eficacia social: "El teatro ceremonial puede atacar más la conciencia del espectador burgués"[390], señalaba el dramaturgo. En una entrevista publicada en 1974, Riaza exponía su concepto de lo que debía ser un teatro revolucionario:

> La revolución en el teatro la creo posible sólo a través de las formas. Si elaboramos unos signos nuevos, podremos lograr un mundo nuevo. [...]. Un teatro verdaderamente revolucionario debe incidir más en la revolución formal que en la de contenidos[391].

Su uso de la metáfora y su alejamiento del realismo son considerados por Hazel Cazorla como un componente esencial de su poética: su empleo del ritual tendría como finalidad desvelar los mecanismos con los que el poder se instala en la conciencia de sus víctimas:

> Efectivamente, el drama de Riaza no somete al espectador a ningún proceso de hipnotización; todo lo contrario; este queda distanciado, con su capacidad crítica, de la acción. Lo que sí ejerce una horrorosa fascinación sobre los participantes es el ritual del poder mismo, el poder que exige un ritual, una representación simbólica y repetida como requisito para instalarse en la conciencia de sus víctimas. Al examinar el misterio del Poder, Riaza revela que tiene su existencia en el ceremonial, que se alimenta del ceremonial […] En cierto sentido, se iguala el ceremonial con el poder, pero gracias al espíritu crítico del autor, nos mantenemos fuera de su círculo hipnótico[392].

Esta autora llega a proponer una lectura en clave política de tres de sus obras, a partir de las heroínas femeninas (Leidi en *El desván…*, Francisca en *Retrato de dama…* y Chica de Botica en *El palacio de los monos*):

> Es posible, además, si consideramos estas obras como posibles alegorías políticas, aceptar la figura de Ladi/Francisca/Chica de Botica como sugerencia del auténtico pueblo español, viviendo durante la época franquista en una España que tenía mucho de balneario deslucido o de casa noble venida a menos, un pueblo aislado de contactos con el exterior, sometido a una "versión oficial" de las realidades pero que sobrevive obstinándose en desconfiar del Poder, íntegro, como las tres protagonistas de Riaza [393].

Así mismo, Óscar Cornago coincide en parte con esta interpretación, al afirmar que "Esta serie de ceremonias, danzas y juegos se convertían en una expresión formalizada a través del rito, del propio poder del que manaban ceremonias de perpetuación del mando absoluto, presentadas, no obstante, como estategia consolatoria para aquel que sufría el yugo del poder y que soñaba con que, en una de esas ceremonias, el ciclo se rompiese y el tiempo volviese a fluir"[394]. E igualmente,

---

[390] García Pintado, 1974, pág. 12.

[391] Á. García Pintado, 1974, págs. 8-9. En otro lugar, insiste en esta idea: "mi teatro es un intento, sobre todo, de 'insumisión formal'". ("Encuesta a los que no estrenan (y 2)", *Pipirijaina*, 7 (jun. 1978), pág. 63).

[392] Cazorla, 1981, pág. 24.

[393] Ibíd., pág. 14.

[394] Cornago, 1999, págs. 149-150.

Ruiz Ramón encontraba en la obra de Riaza "la misma voluntad ética de desenmascarar falsas estructuras y falsos mitos a la vez sociales, de raíz española […] y culturales"[395]. De hecho, los propios censores encontraron que se trataba de un teatro con una clara lectura política, como veremos.

En cuanto a las modificaciones impuestas a sus textos, a juzgar por las propias declaraciones del autor, estas no fueron muchas, pues se autorizaron siempre en circuitos muy restringidos:

> En las escasas representaciones, en general, no fueron demasiado mutilados los textos. Sin embargo, en algún caso en que se abrió la posibilidad de posteriores puestas en escena, los grupos correspondientes prefirieron no hacerlo, dado que el texto quedaba irreconocible para esta amplificación de auditorios. Y quede constancia que todo se desarrollaba dentro de un potencial teatro independiente, con su carácter "clos" y su indudable asistimiento de un público restringido. Desconozco, porque no se me ha presentado tan peregrino caso, lo que hubiera podido suceder en caso de pretender el acceso a representaciones más abiertas, es decir, a las llamadas "comerciales"[396].

Aunque el autor, a juzgar por estas declaraciones, no le concedía excesiva importancia a los cortes sufridos, lo cierto es que fueron bastante numerosos, si bien se trataba sobre todo de frases y expresiones sueltas, más que de fragmentos completos. El autor muestra también un cierto *posibilismo* al permitir la representación de sus textos censurados y en representaciones únicas, a diferencia de lo ocurrido, como vimos, con Arrabal. E igualmente, a pesar de las limitaciones que pesaban sobre un Festival como el de Sitges, declaraba que "vale la pena participar, pese a todos los condicionantes"; condicionantes de los que, en su opinión, el principal es la censura[397]. Actitud que le costó, a él y a otros participantes, una polémica con Manuel Martínez Mediero, quien descalificó al Festival por no haber incluido una obra suya que fue prohibida[398], a lo que contestaron Riaza y otros autores en una carta abierta[399] en la que hacían constar:

> […] Impugnar la validez del festival porque la censura hubiese rechazado sendas obras de Mediero y Pérez Casaux -¿y de quién no, en una u otra ocasión?- nos parece un poco infantil. La censura es un mal general que pesa sobre el teatro y la vida de los españoles; no un mal específico del festival de Sitges[400].

---

[395] Ruiz Ramón, 1992, págs. 553-554.

[396] Heras y Rivera, 1974b, pág. 7.

[397] "Sitges: Mesa de autores", *Primer Acto*, 151 (dic. 1972), págs. 14-20. Cita en pág. 14.

[398] M. Martínez Mediero, "Sitges: un festival para andar por casa", *Primer Acto*, 152 (ene. 1973), págs. 17-19.

[399] José Arias Velasco, Manuel Pérez Casaux, Luis Riaza y John Richardson, "Carta a Mediero", *Primer Acto*, 154 (mar. 1973), págs. 8-9. A su vez, esta carta fue contestada en el mismo número de *Primer Acto* ("Contestación de M. M. Mediero", ibíd., pág. 9.

[400] Ibíd., pág. 8.

Tal vez esta aceptación de un ámbito tan minoritario para su teatro tenga su origen en que, a diferencia de los autores realistas, Riaza no busca al público popular ("No hay firmeza sobre cuál será el teatro del futuro, pero seguramente será el de un público selectivo que pretenda encontrar espectáculos más ricos, tanto en las formas como en el contenido", declaraba el autor[401]), llegando a defender un "teatro elitista".

7.1. Valoración de su obra por los censores

La principal objeción que encuentran los censores en las obras de este autor son las alusiones políticas susceptibles de ser aplicadas a la situación española. Aunque estas alusiones no eran explícitas ni todos los censores coincidieron en valorarlas como tales, la sola sospecha de que pudiera ser así fue suficiente para impedir su representación en condiciones normales. Por ello, cuando se presentó a censura *El desván de los machos...*, el director del grupo TECH realizó una Declaración Jurada en la que aseguró que en el montaje no se usarían decorados ni vestuarios de la época actual. Cuando esta obra fue leída por el religioso Cea, este condicionó la autorización al visado, con carácter vinculante, de la vestimenta y los uniformes de los militares. Siempre con la obsesión por las posibles "actualizaciones", F. Martínez Ruiz señalaba que la vieja dama de *Drama de la dama pudriéndose* no parecía tener "peligrosas correspondencias", aunque un mes después, en su segundo informe, advertía del peligro de que en el montaje se extremaran "los mimetismos con viejas damas españolas". Así mismo, en *Las jaulas* los censores encontraron elementos de crítica social, y en *Los muñecos*, una obra "subversiva" susceptible de convertirse en un "mitin político". Al informar sobre esta última, F. Soria hablaba de su "tendenciosidad", y ordenaba suprimir "cuanto recuerde la circunstancia española y cuanto contenga exaltación directa a la violencia o juego irónico sobre el orden público", aunque admitía que "la oscuridad de los símbolos le resta peligrosidad".

Otros reparos de los censores estaban relacionados con el tratamiento de la sexualidad y de la religión. En cuanto a la primera, J. E. Aragonés calificó al *Desván de los machos...* como "a la vez grotesca y tendenciosa, ceremonial y lúbrica, con personajes de sexo cambiante y maníacos sexuales". En el libreto se tacharon numerosas alusiones sexuales, aunque no todas se prohibieron. Así mismo, en el ejemplar de *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* hay varias tachaduras de este tipo[402]. En su informe acerca de *El desván de los machos...*, Jesús Cea explica los motivos por los que propone varios cortes: uno "por groserías", otro "por recoger textos de un místico en un marco grotesco", otros dos "por cita de un lugar español", y otro "por tono religioso". Igualmente, este censor señaló numerosas

[401] David Cuevas, "Musarañas. En la trastienda de Riaza", *El Público*, 7 (abr. 1984), págs. 20-21.

[402] Dichas tachaduras eran las siguientes: "MADRE.— [Un fuera de serie] con el raspador" (Pág. 22); "REVENTADOR.— [No es el temor] ni al punzón ni a la cucharilla [el que nos hubo de mantener con el cofrecillo sellado en los momentos de la tentación]" (Pág. 24); "INFERIOR.— [sábanas] ensangrentadas" (Pág. 25).

supresiones en *Los círculos,* con el fin de "moderar ciertas libertades de lenguaje [...] bien sobre instituciones respetables, bien porque se abusa del equívoco en sentido peligroso o se desbordan los límites de decencia y buen gusto". Especialmente destacados aparecían los fragmentos de un rezo, así como la acotación en la que se indicaba que una actriz se quedaba en bikini. En otros casos, los censores llamaron la atención sobre los elementos puramente escatológicos. Así, acerca de *Drama de la dama pudriéndose,* F. Martínez Ruiz señaló que "En sí la obra, aparte la coprología y la suciedad residual no es grave", y añadió: "En este sentido, allá el autor".

La valoración de la calidad de las obras de este autor es muy variable. Los mismos vocales emiten juicios muy diferentes acerca de las mismas obras con sólo unos meses de diferencia. En el caso de *Los círculos,* hay quienes encuentran que puede tratarse de una propuesta interesante y quienes se refieren a ella en tono despectivo. En otros casos (*Los muñecos*), los censores coinciden en valorar negativamente su calidad.

Con frecuencia, los censores aluden a la necesidad de vigilar la puesta en escena, aunque no tenemos constancia de que durante los ensayos generales se tomaran decisiones que alteraran algún dictamen. Por señalar sólo unos ejemplos, F. Martínez Ruiz y S. B. de la Torre señalaban la necesidad de una "Visión rigurosa de escena" y "un riguroso examen de la puesta escénica" respectivamente, antes de autorizar *Los círculos,* y en *Representación del Tenorio...,* A. de Zubiaurre remachaba "Necesario", junto a la indicación de visado del ensayo general. También encontramos advertencias sobre la necesidad de vigilar la puesta en escena en *Los muñecos*.

7.2. Obras sometidas a censura

Según consta en el fichero de autores del AGA, entre 1967 y 1977 fueron sometidas a censura nueve obras de este autor, de las cuales cuatro fueron autorizadas para funciones de cámara (*Los círculos, Los muñecos* —el texto original primero y una adaptación de César Oliva después—, *Las jaulas* y *El desván de los machos y el sótano de las hembras*); dos, para mayores de 18 años en representaciones comerciales (*Drama de la dama pudriéndose* —título con el que se presenta en 1976 *Retrato de dama con perrito*— y *Representación del Tenorio a cargo de las meretrices ambulantes*), y tres, autorizadas en condiciones que no se detallan, al estar sus expedientes incompletos (*Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* y *Retrato de dama con perrito*) o extraviados (*Los huevos de Lamoscarda*). Otras piezas no llegaron a ser presentadas, como *El palacio de los monos* (1977), la pieza de café-teatro *Los mirones*[403] (1970), o la pieza primeriza *El caballo dentro de la muralla*[404] (1954).

---

[403] Esta pieza se menciona en una "Nota biográfica" de Luis Riaza (*Primer Acto*, 172 (sep. 1974), pág. 9).

[404] Citada por Pedro Ruiz Pérez, en "Epílogo" de *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, de Luis Riaza, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1998, pág. 85.

Aunque ninguna de sus obras consta como prohibida, la mayoría de ellas se autorizaron con importantes restricciones, como la de ser representadas en función única, y con numerosos cortes. El propio autor era consciente de que si su teatro no se prohibía era debido al escaso número de espectadores que solían asistir a estos montajes: "En general, supongo que, dado que la supuesta asistencia de público se iba a limitar a cuatro gatos mal contados, la censura se lo olería y no se preocuparía demasiado del asunto".

Un importante porcentaje de sus estrenos se produjo en el marco del Festival de Sitges. Según declaraba en 1972, algunos de sus textos presentados para su inclusión en el mismo no llegaron a estrenarse, sin que se le aclararan los motivos, pues se le dijo tanto que su obra no había sido seleccionada como que había sido prohibida[405]. Esta información difiere de la que se desprende de los expedientes, pues las dos únicas obras que constan como presentadas antes del 72 para Sitges (*Los muñecos* y *Las jaulas*) fueron autorizadas únicamente para dicho Festival, y de hecho se representaron, tal como confirma en otro lugar el propio autor[406]. Es posible que los programadores del Festival no llegaran a someter a censura esas otras piezas a las que se refiere el autor, lo que explicaría el que su expediente no se encuentre localizable.

Presentada por la compañía Teatro Estudio de Madrid en abril de 1967 para representarla en régimen de cámara en el Teatro Beatriz, ***Los círculos*** fue leída por tres censores que coincidieron en autorizarla sólo para sesiones de cámara, así como en señalar la necesidad de vigilar cuidadosamente la puesta en escena. Los censores mostraron su extrañeza ante este lenguaje nuevo para ellos. El censor y dramaturgo S. B. de la Torre se refirió a la obra como "espectáculo multiforme, confuso, profuso y difuso, especie de *pandemonium* en el que se dan cita las más diversas sugestiones de las antiguas y modernas corrientes teatrales". Encontraba en ella una mezcla de estilos (Brecht, Ionesco, Torrado y "los más conspicuos autores de revista", todos ellos "en una mescolanza alucinante") que, "encauzados con mayor coherencia acaso dieran resultados estimables". Únicamente advertía que en el montaje se cuidaran "los excesos a que se presta un conjunto tan abigarrado de intenciones". F. Martínez Ruiz, en cambio, se refirió a ella como "el 'mixto' espectáculo", y tras autorizarla para cámara, escribió: "Allá cada cual con su responsabilidad artística". Por su parte, Jesús Cea encontraba que, en principio, se podía autorizar, aunque propuso suprimir varios fragmentos: así, señaló que aunque "no se advierte una actitud irreverente maliciosa y deliberada", habría que suprimir ciertos fragmentos, unos sobre "instituciones respetables", y otros "porque se abusa del equívoco en sentido peligroso o se desbordan los límites de decencia y buen gusto que ni el mismo género bufo puede desdeñar y dejar de respetar".

---

[405] "Sitges: Mesa de autores", ibíd., págs. 14-15.

[406] Á. García Pintado, 1974, pág. 11.

Finalmente, la obra se autorizó para una única función, con cortes en seis de sus páginas y con visado del ensayo general. Algunos de los fragmentos prohibidos estaban relacionados con la religión[407]; además, se tachó una acotación en la que una de las actrices se queda en bikini y otra en bañador, una frase de posibles connotaciones políticas[408] y otra de tipo escatológico, también con posibles connotaciones políticas[409]. La obra no se estrenó en esta ocasión, sino en 1974, por el grupo de teatro Aguilar. Tras su estreno, el crítico de *Primer Acto* señaló como uno de sus aspectos más destacables su "crítica feroz a la ideología que subyace en el lenguaje retórico del teatro burgués"[410], algo que los censores no llegaron a sospechar.

Más objeciones que el texto anterior, tanto políticas como artísticas, recibió ***Los muñecos***, que en agosto de 1968, tras haber sido leído por tres censores, se autorizó igualmente para una única sesión, aunque con mayor número de cortes. Los censores coincidieron en que se prestaba a una lectura política. Florencio Martínez Ruiz mostraba su confusión sobre este aspecto:

> ¿Obra de clave? Pudiera ser, pues de lo contrario, su memez es manifiesta. Pero no veo —aun admitidos algunos efectos verbales y frases con intención— el posible fondo. Por esta falta de concreción y por su indudable estilo confuso, la obra es un misterio. Haría falta verla en el escenario […].

Este censor mostraba su temor ante la posibilidad de que la representación se convirtiera en "un mitin político", y advertía: "Que aunque las frases —graves e inoportunas— están algo desconectadas, siempre puede suceder lo peor". Más contundente se mostraba la censora Nieves Sunyer, quien no dudaba sobre la intención de las alusiones políticas: "A pesar de que el autor trata de ocultar a través de los muñecos y de la muerte final que parodia la de Luis XVI de Francia, no hay duda de alusiones directas a la situación política española y también social". Y más aún, De la Torre, que la calificó directamente de "subversiva", y alertó sobre el "riesgo de escándalo" a que se prestaba el "abigarrado conjunto de incitaciones", además de destacar la importancia de vigilar su representación:

> La intención subversiva es manifiesta, aunque de escaso efecto, dada la incoherencia y dispersión que produce el tratamiento. Acaso lo más molesto sean las mescolanzas anacrónicas y las alusiones identificables, amén de ese tufillo incestuoso de rara congruencia entre Ti Prans y Leidi... Y lo más peligroso sin duda, el montaje y la interpretación. Hasta el punto que debería condicionarse a la información previa sobre la puesta escénica, la posibilidad de autorización de la obra. […]

---

[407] Los cortes eran los siguientes: Cartel 9: *"El verbo reflexiona"* (pág. 36); Cartel 10: *"Paz en la Tierra a los dioses de buena VOLUNTAD"* (pág. 38); "DIRECTOR.—El líbranos del mal. / TODOS [INCLUSO EL DIRECTOR].—¡Amén!" (pág. 43).

[408] HOMBRE DE LA ESCALERA.—[...] / apuntando con su sable / a un sol-caja de ahorros" (pág. 78).

[409] "TODOS [INCLUSO EL DIRECTOR].—¡Viva la Lamemerda!", pág. 87.

[410] J. L., "*Los círculos*, de Luis Riaza", *Primer Acto*, 166 (mar. 1974), pág. 68.

Esta obra tampoco salió bien parada en su valoración artística. De la Torre la definió como "un batiburrillo indigerible, mezcla de Brecht y Weis (sic), pero a lo pobre", y Martínez Ruiz cuestionaba si realmente se trataba de una obra de teatro ("Estamos ante un teatro —si es que lo es— absurdo y onírico con desplantes automáticos"), además de definirla como una obra "inabarcable de imposible de contar".

En el ejemplar de censura se realizaron abundantes tachaduras. En los fragmentos tachados se alude a las cacerías a las que tan aficionado era el dictador, a las milicias universitarias, a la ciudad de Toledo, a una Marcha Solemne que no se especifica, o a un tal "Manolo del Ministerio" (clara alusión a Fraga Iribarne), así como a una escena en la que aparecen el Rey y la Reina roncando en el lecho; además de las consabidas palabras malsonantes ("puta", "jodía", "puñetera"...). Tal vez los cortes impuestos en dieciséis de sus páginas, junto con la insistencia de los censores en vigilar la puesta en escena influyeran en la confusión que encontró la crítica en el montaje del TEU de Murcia:

> Hay a veces un confuso doble juego de persona-muñeco, realidad-ficción [...]. Las dificultades de *Los muñecos*, su cierto confusionismo, exigían un marcadísimo contraste entre los dos mundos presentes [...]. Pero esta dirección se fue como esfumando, como diluyendo, lo que aumentó, a veces, la confusión ya existente en la obra[411].

8. ALFONSO VALLEJO

A pesar de que Alfonso Vallejo comienza a escribir en los años sesenta (escribe trece textos entre 1960 y 1973)[412], y de que seis de sus obras fueron presentadas a censura entre 1964 y 1977, ninguna de ellas subió al escenario en la España de Franco, si exceptuamos las esporádicas representaciones de *Cycle* (obra escrita en francés y estrenada en el Instituto Francés en 1966), *La sal de la tierra* (estrenada en el Teatro Beatriz, en función única, en 1965) y, aún mientras existía la censura, *Ácido sulfúrico* (en la RESAD, en fecha tan tardía como junio de 1977[413]).

Aunque la única obra presentada a censura en el período que ahora nos ocupa (*La sal de la tierra*) fue autorizada en 1964, hasta diez años después no vuelve a presentarse ante la Junta ninguno de sus textos. En esos años, sus obras no sólo no

---

[411] *Yorick*, 28 (nov. 1968).

[412] Lola Santa-Cruz, "Alfonso Vallejo, teatro para hambrientos", *El Público*, 9 (jun. 1984), págs. 26-27.

[413] A. Sánchez Aguilar, "*El cero transparente*, de Alfonso Vallejo", en Aznar Soler (ed.), 1996, págs. 89-94.

alcanzan el estreno comercial, sino que ni siquiera se difunden en los circuitos del teatro independiente, ni se dan a conocer en las revistas especializadas como *Primer Acto* o *Yorick* ni en las colecciones teatrales del momento. No será hasta la Transición cuando sus textos comiencen a ser premiados y cuando se produzca su primer estreno significativo, *El cero transparente* (1980), que supone para muchos el descubrimiento de este autor. Por tanto, y a pesar de que ya en la Transición también se le prohíbe algún texto, la censura no va a ser el principal problema que impida la difusión de su obra.

Debido a este desconocimiento de su obra, el estreno de *Vuelomagia* y *El cero transparente* en el Orange Tree en 1979 y la buena acogida de la crítica londinense cogen por sorpresa al público y a la crítica de nuestro país, tal como reflejan varios diarios del momento; así, Carmen García Moya escribe en *Diario 16*: "Mientras la crítica teatral londinense de *The Guardian, Time-Out* o *Richmond and Twickenham Times* califica a Alfonso Vallejo de 'escritor interesante y lleno de talento', en España es un completo desconocido"[414], y en *ABC*, Ángel Laborda encabezaba su columna con el título "Alfonso Vallejo: un autor español sólo para extranjeros"[415].

Críticos y periodistas comienzan entonces a preguntarse por las causas que han dado lugar a esta extraña situación del autor en el teatro español, encontrando tres motivos fundamentales: el carácter experimental de su teatro, los condicionamientos económicos de la escena española y el hecho de ser un autor novel. En un comentario recogido en *Informaciones*, el autor destacaba la primera de ellas, y definía el suyo como un teatro "con el que la escena española no está actualmente en condiciones de jugarse los millones que puede costar una representación"[416]; así mismo, en una entrevista publicada en *Ya*, con motivo del estreno neoyorkino de *Eclipse*, insistía en este aspecto: "Creo que el hecho de no haber podido estrenar en España se debe, por una parte, a condicionamientos de tipo económico; por otra, al desafío que mi obra supone, quizá, para la escena española"[417].

A pesar de las dificultades, Vallejo no adopta una actitud de automarginación; por el contrario, confiesa haber hecho todo lo posible por estrenar, sin resultado alguno:

> Yo no es que hubiera estado escribiendo y guardando mis obras en un cajón, todo lo contrario. He estado dando vueltas por aquí, y en vista de que no había posibilidades, me hice una estrategia: si dentro de quince años —me dije—, cuando crea que estoy maduro y que lo que ofrezco no es un producto adolescente, siguen sin hacerme caso aquí, yo voy a

---

[414] *Diario 16*, 18-X-1979, pág. 24.

[415] *ABC*, 20-X-1979. Este crítico destacaba la buena acogida que había tenido allí la obra de este autor: "Hay críticas de admiración: 'Una velada fascinante y diferente', 'Un teatro vigoroso, divertido y atractivo', 'Se sale del teatro con la impresión de que se ha chocado de cabeza contra un verdadero escritor', escribe en *The Guardian* Michael Billington"

[416] C. M., "Alfonso Vallejo estrena por vez primera en Nueva York", *Informaciones*, 6-VII-1979.

[417] J. M. B., "Alfonso Vallejo estrena en Nueva York *Eclipse*", *Ya*, 6-VII-1979, pág. 46.

> estrenar, y aunque cuando esto suceda sea un fracaso, seguiré escribiendo, porque creo que en la vida se hacen las cosas simplemente porque a uno le da la gana[418].

El autor tampoco se siente marginado con respecto a otros dramaturgos de su generación. En la citada entrevista de *Diario 16*, Vallejo señalaba que su situación no era en absoluto anómala dentro del panorama teatral español, un panorama adverso a toda una generación de autores que no habían tenido oportunidad de probar sus textos en los escenarios:

> El hecho de que yo no haya estrenado en España no ha sido por causa personal. Es que en los últimos años ha estrenado muy poca gente. Es un mal endémico. Mi caso no ha sido de victimación personal, política o de aislamiento. Creo que ha sido por un fenómeno más complejo, por el que toda una generación que está escribiendo ha tenido un difícil acceso a los escenarios[419].

En su opinión, el que la situación fuera adversa a los intereses de los dramaturgos españoles se debía, más que a la censura, a los condicionantes de la empresa teatral. Definía la vida teatral española como "un buen ejemplo de agonía teatral, a la vez que de paradojas", y destacaba el hecho de que las escasas piezas que se estrenaban al margen del teatro comercial eran de autores extranjeros[420]. En efecto, a juzgar por sus declaraciones en distintos medios, y al igual que ocurre con otros autores que comienzan a escribir en los últimos años del franquismo, Vallejo no considera que la censura juegue un papel importante en su trayectoria personal. Este autor señala que si esta influyó en su proceso de creación lo hizo, al igual que en el resto de autores del período, "por el estado de empobrecimiento general del teatro"[421].

Insistiendo en la indagación de las causas por las que el teatro de Vallejo no subía al escenario, Eduardo Haro Tecglen —quien se refería de forma conjunta a este autor y a otros como Fernando Arrabal y Agustín Gómez Arcos— señalaba que tales causas iban mucho más allá de la estructura empresarial: el problema se remontaba siglos atrás y englobaba al conjunto de la sociedad española, una sociedad a la que calificaba de "negada, cerrada. Como suicida":

> El problema que plantea Vallejo —los vallejos— es difícil. La estructura teatral española no les absorbe. Pero esa estructura teatral no es más que una parte ínfima de una sociedad cerrada. Cerrada muchas veces en contra suya —de sus intereses— porque no sabe ser de otra manera: las ideas fijas, la cerrazón, el desprecio y el miedo por lo otro les viene desde la escuela y por una tradición oral: cuando ha sido preciso, por el juego de castigos y recompensas[422].

---

[418] *Diario 16*, 18-X-1979, pág. 24.

[419] Ibíd.

[420] Entrevista de José F. Baumont, *El País*, 6-X-1979, pág. 25.

[421] Carta personal del autor, en respuesta a un cuestionario sobre la censura.

[422] E. Haro Tecglen, "La resistencia de la sociedad", *Hoja del Lunes*, 15-X-1979, pág. 41.

En la entrevista antes citada, J. Baumont sugería que estas dificultades se debían a que este "era considerado político", aunque el autor no encontraba que lo fuera realmente: "Algunas de mis obras fueron censuradas, pero no me considero ninguna víctima. Mi teatro ha sido político, pero no de denuncia política"[423]. Desaparecida la censura, Vallejo señalaba que las condiciones para estrenar eran algo más favorables, aunque no habían cambiado de forma sustancial: "Antes existía una censura política que todos hemos sufrido. Ahora existe la censura del desconcierto"[424].

Ciertas características de su teatro harían pensar en una cierta autocensura a la hora de escribir. Así, César Antonio Molina señala que, a pesar de que los textos de Vallejo contenían "una fuerte carga crítica y evidentes connotaciones socio-políticas", había en ellos una falta de concreción, nunca se referían a situaciones históricas determinadas. Sin embargo, la explicación del autor sobre este aspecto no apunta precisamente a la censura; en su caso, responde a un deseo de no querer hacer un teatro didáctico ni panfletario:

> Verá usted, a mí nunca me han gustado los sermones [...]. Para mí el teatro es un juego fresco, bello, un esfuerzo placentero. [...] Por descontado que también la crítica social, la guerrilla y todo lo que usted quiera es posible en el teatro. Pero también muchas otras cosas... todo. [...] También se puede convertir en una tribuna de acusación pública. Y los actores pueden hacer de fiscales. ¿Por qué no? Pero a mí eso no me ha interesado como fenómeno teatral porque las acusaciones públicas son más efectivas por otros cauces. De la misma forma la militancia política se convierte en mucho más teatral y política cuando no hace referencia directa ni a la militancia ni a la política, sino cuando se hace referencia al hombre..., al hombre político, desde luego, pero al hombre que es también otras cosas [425].

Así mismo, Miguel Medina Vicario había observado que sus textos se localizaban en "espacios no concretos" y los nombres de los personajes eran extranjeros o inventados, tal vez buscando "un tono universal", idea que el autor corroboraba y explicaba de la siguiente forma:

> No hacerlo así sería negarse a la evidencia histórica y actual de que ya no existen más barreras entre los hombres que las políticas y las económicas. El desarrollo de la cultura y la ciencia ha permitido que así sea. Gilson dice que ha comenzado la "historia planetaria". Nos encontramos todos embarcados en un mismo barco redondo flotando en el universo. Los problemas esenciales que nos atañen son los mismos. […] Está claro que una situación concreta puede ser objeto de un estupendo teatro, pero siempre que sea identificable por personas ajenas a la misma y sentida como propia [426].

En su caso, por tanto, esta falta de concreción no es una forma de *posibilismo*. No obstante, el autor admite una cierta preocupación por la censura en el momento de

---

[423] Entrevista de J. F. Baumont, *El País*, 6-X-1979, pág. 25.

[424] M. Medina Vicario, "Con Alfonso Vallejo, el drama poliédrico", *Primer Acto*, 205 (sep.-oct. 1984), pág. 78.

[425] C. A. Molina, "Alfonso Vallejo aguarda la temporada nacional", *Informaciones*, 23-VIII-1979, supl.

[426] M. Medina Vicario, art. cit., pág. 79.

escribir, aunque limitada a ciertas expresiones: "Intenté esquivar directamente las frases malsonantes. Pero conservando el sentido de lo que quería decir"[427].

8.1. Valoración de su obra por los censores

Acerca de este autor no se ha conservado ningún expediente completo, por lo que resulta imposible transcribir ningún juicio de los censores, e igualmente, desconocemos las condiciones en que se autorizaron algunas de ellas. El único referente para estudiar la censura de sus obras son los libretos, en los que aparecen tachadas numerosas expresiones e incluso párrafos y páginas enteras, y el dictamen final (sin detalle de cortes, visado, etc.) que aparece en el fichero del AGA. En muchos casos las tachaduras corresponden a expresiones de tipo escatológico, aunque también hay expresiones de tipo político y religioso, además de palabras malsonantes.

8.2. Obras sometidas a censura

Según consta en el Archivo, se presentaron a censura seis obras de este autor, de las cuales dos fueron prohibidas (*El Rodriguello* y *¡Psss...!*), y cuatro autorizadas (*La sal de la tierra*, *Vuelomagia*, *El desguace* y *Ácido sulfúrico*), aunque desconocemos las condiciones, por los motivos ya indicados. No consta que se presentaran a censura los textos *Cicle*, *Latidos*, *A tumba abierta*, *Monólogo para seis voces sin sonido*, *El cero transparente*, *Eclipse*, *Infratonos* ni *La espalda del círculo*.

La sal de la tierra, única obra que se presenta en estos años, fue autorizada en enero de 1964. Su expediente no se encuentra localizable, aunque, por su numeración, el texto debió presentarse a censura en los últimos días de 1963. Se estrenó en representación única en el Teatro Beatriz de Madrid, en 1965.

[427] Carta personal del autor, en respuesta a un cuestionario.

CAPÍTULO CUARTO

AISLAMIENTO Y REPRESIÓN DEL TEATRO CRÍTICO

I. EL PERÍODO DE DECADENCIA (1969-1975)

1. CRISIS DEL SISTEMA FRANQUISTA Y REVITALIZACIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

Cuando Max Aub regresó a España en 1969, encontró que la "mediocridad intelectual y la miseria moral" de la dictadura se reflejaba en unos jóvenes que vivían ciegos al pasado. En efecto, una gran parte de los españoles habían adoptado, en palabras de Manuel Aznar, "una actitud conformista y acomodaticia ante el silencio y el olvido impuestos por el régimen franquista", por lo que Aub encuentra una sociedad "en donde la voluntad de ascenso social determina la insolidaridad dominante [...], en que la televisión es el instrumento fundamental de la alineación popular y de la subcultura de masas"[1]. No obstante, a pesar de la decepción que la nueva situación produce a quien se exilió de una España radicalmente distinta, muchas cosas habían cambiado en el interior del país: las protestas estudiantiles, el surgimiento de los curas contestatarios, la rebelión del clero vasco y las cada vez más numerosas huelgas anuncian que la sociedad, tras largos años de letargo, empieza a perder el miedo a manifestarse, tal como señala Abella[2]. Los grandes cambios culturales y sociales iniciados en los sesenta fructifican en este período y, frente a la decadencia del régimen, comienza una etapa de renovado vigor y agitación para la sociedad y la cultura española. Al mismo tiempo, a pesar de la imagen triunfalista del régimen y de la bonanza económica, se agravan las crisis internas y se quiebra definitivamente el

[1] Aub, 1995, pág. 48. Así mismo, Miguel Ángel Ruiz Carnicer señala que las penurias de la posguerra habían dado lugar a "un materialismo feroz que buscaba disfrutar de lo que había sido inalcanzable para la mayoría de los españoles". (Gracia García y Ruiz Carnicer, 2001, pág. 242). Esta actitud pasiva y resignada de buena parte de los españoles quedaría reflejada críticamente en obras como *Una familia normal* y *Gente que prospera*, de Domingo Miras (1970 y 1971), ninguna de las cuales llegó a estrenarse. (Domingo Miras, *Una familia normal. Gente que prospera. Aurora*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Asociación de Autores de Teatro, 1999).

[2] Abella, 1996, págs. 310-327.

equilibrio entre los distintos sectores del franquismo[3]. Distintos historiadores han situado en 1969 el inicio de una nueva etapa en la historia de la dictadura caracterizada por el agravamiento de las crisis internas y la dificultad para hacer frente a la creciente conflictividad social[4].

En julio de ese año se produce la designación del príncipe don Juan Carlos de Borbón como sucesor al trono. Tal como señala Abella, "El futuro había comenzado bajo los auspicios de un sucesor que hacía expresa declaración de lealtad a los Principios Fundamentales"[5]. Los autores del período intentarán dar cuenta de estos hechos, pues, en palabras de Alberto Miralles, se produce entonces "una auténtica neurosis obsesiva por la sucesión del poder"[6]. Como veremos, también entre los censores se produce una especial susceptibilidad hacia cualquier alusión a la monarquía.

Por entonces, era evidente la existencia de dos amplios grupos, a los que se dio en llamar "inmovilistas", representados por Carrero Blanco y los ministros del Opus Dei, y "aperturistas"[7], representados sobre todo por aquellas "familias" postergadas en beneficio de los tecnócratas; entre ellos, Fraga Iribarne y los sectores más próximos a la Falange, así como los católicos que habían aceptado las conclusiones del Concilio Vaticano II. La pugna entre "aperturistas" e "inmovilistas" culminaría en el escándalo Matesa, mediante el cual se destapó ante la opinión pública la existencia de un fuerte

---

[3] Esta quiebra del equilibrio propicia la aparición de una extrema derecha muy beligerante (representada sobre todo por Blas Piñar y por Girón) que evidenciaba la crisis interna del sistema.

[4] Distintos historiadores coinciden en establecer el inicio de un nuevo período a partir de este año. En 1969 confluyen varios hechos fundamentales en la historia de la dictadura: el nombramiento del príncipe don Juan Carlos de Borbón como sucesor al trono, los disturbios universitarios en Barcelona y Madrid, y el *affaire* Matesa, entre ellos. También en ese año, tras la aprobación del decreto-ley por el que prescribían las responsabilidades penales por delitos cometidos durante la guerra civil, salió a la calle por primera vez un hombre que había pasado treinta años escondido en su casa de Mijas sin atreverse a salir por temor a las represalias. El hombre de Mijas, al que sucedieron otros similares en distintos puntos del país, se convertiría, en palabras de Rafael Abella, en "un símbolo del espanto colectivo que unas circunstancias inhumanas llegaron a sembrar". (Abella, 1996, págs. 303- 305).

[5] Abella, 1996, pág. 314.

[6] *El hombre y la mosca*, de José Ruibal; *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Arrabal; *Las hermanas de Búfalo Bill*, de Martínez Mediero; *El adiós del mariscal*, de Luis Matilla; *Guadaña al resucitado*, de Gil Novales; *El testamento*, de Jerónimo López Mozo; *La curiosa invención de la escuela de plañidores*, de Pérez Casaux, y *Golpe de estado en el año 2000*, de Alonso Alcalde, son algunas de las obras que abordan este tema. (Miralles, 1977, pág. 151). Aunque estas obras no son un reflejo inmediato de los hechos históricos referidos (en ocasiones son incluso anteriores en el tiempo, como sucede con *El hombre y la mosca*, o *El arquitecto y el emperador de Asiria*), reflejan la preocupación de los españoles por este tema.

[7] Los exponentes del "inmovilismo" perseguían una solución monárquica manteniendo la estructura autoritaria del sistema político. El talante de su principal adalid, Carrero Blanco, quedaría evidenciado en declaraciones como: "Que nadie, ni desde fuera ni desde dentro, abrigue la más mínima esperanza de poder alterar en ningún aspecto el sistema institucional, porque aunque el pueblo español no lo toleraría nunca, quedan en último extremo las fuerzas armadas" (Apud. E. Moradiellos, 2000, pág. 156), o "La Democracia no se adapta a la naturaleza española. Sólo un régimen de autoridad puede aportar la paz y la prosperidad" (Sánchez-Arcilla Bernal, 1994, págs. 121-122). Los "aperturistas" pretendían impulsar una reforma incorporando a las oposiciones moderadas al juego político, y habían prometido mayor libertad para la prensa. (Santos Juliá, 1999, pág. 204).

antagonismo en el seno del Gobierno[8]. Esta pugna trascendería también al teatro de la época y quedaría materializada en un montaje emblemático: el *Tartufo* de Adolfo Marsillach y Enrique Llovet, claro ataque a los tecnócratas, cuyo estreno tuvo lugar durante los últimos días del mandato de Fraga[9]. A raíz del escándalo Matesa, se emprendió un reajuste total del ejecutivo, encabezado por Carrero Blanco, en el que todos sus miembros clave eran próximos al Opus Dei (por lo que pasaría a la historia como "el gobierno monocolor"). Fraga Iribarne, al que se hacía responsable de la "inmoralidad" que la liberalización había traído consigo, fue cesado como ministro de Información, lo que quebraría definitivamente la tradición de equilibrio entre "familias" franquistas, y supondría el fin del discurso aperturista, tal como muestran estas palabras de Carrero:

> ¿Qué es peor, que nos critiquen nuestros enemigos o que les dejemos, en nombre del aperturismo y de todas esas zarandajas, lograr su objetivo de corromper la moral de nuestro pueblo por lo que, además, Dios nos habría de pedir un día estrecha cuenta?[10].

Además de los conflictos internos, el equipo de Carrero hubo de afrontar otras graves dificultades. Entre 1970 y 1973 se quebró definitivamente la "paz de Franco" y el gobierno se vio casi impotente ante un cúmulo de desafíos: la conflictividad laboral, la contestación estudiantil, la defección eclesiástica y la actividad terrorista. El gobierno respondió con medidas represivas tanto a la creciente movilización de los trabajadores[11], como a la de los estudiantes universitarios, que se habían incrementado de forma considerable en los últimos años y acusaban la influencia de las ideas neomarxistas[12]. El régimen se encontró además con la pérdida del apoyo de la Iglesia, que abandona definitivamente el nacional-catolicismo y opta por la continuación de la

---

[8] El escándalo financiero, en el que estaban implicados dos ministros del Opus Dei, salió reflejado en las páginas de la prensa diaria con el apoyo de Solís y Fraga, en un intento de hacer frente a la ya imparable expansión del sector tecnócrata.

[9] Esta obra, estrenada durante los últimos días del mandato de Fraga, continuó en cartel con Sánchez Bella en el ministerio, aunque cuando finalizó las funciones en el Teatro de la Comedia de Madrid fue prohibida para su representación en gira. (Marsillach, 2002, pág. 323).

[10] Citado por Moradiellos, 2000, pág. 174.

[11] En estos años, organizaciones sindicales clandestinas como la Unión General de Trabajadores, la Confederación Nacional del Trabajo y Comisiones Obreras organizan frecuentes huelgas y ponen de relieve la ineficacia de la Organización sindical. De 1972 a 1974, las horas de trabajo perdidas con motivo de las huelgas se multiplicaron por tres, una magnitud que sólo podía compararse con los momentos más conflictivos de la República. (Moradiellos, 2000, págs. 209-210).

[12] Poco después de cesar al ministro Villar Palasí, promotor de la reforma y expansión educativa, por su supuesta debilidad, Carrero Blanco emitía este severo juicio sobre el estado de la universidad española: "Se trata de formar hombres, no maricas, y esos melenudos trepidantes que algunas veces se ven no sirven ni con mucho a este fin. [...] Hay que borrar de los cuadros del profesorado de la Enseñanza General Básica y de la Universidad a todos los enemigos del régimen y hay que separar de la Universidad a todos los alumnos que son instrumento de subversión". (Moradiellos, 2000, pág. 177. A su vez cita a Tusell, 1993, pág. 431).

línea reformista aprobada en el concilio Vaticano II[13]. A estos conflictos hay que sumar las tensiones regionales en Cataluña y el País Vasco. El inicio de la actividad terrorista de ETA en agosto de 1968 propició un recrudecimiento de la represión y convertiría a la organización terrorista en el principal objetivo político y policial de las autoridades franquistas. En diciembre de 1970, las seis condenas a muerte dictadas en el proceso de Burgos, alcanzarían gran repercusión internacional, con una violentísima campaña de protesta ante las embajadas españolas. El régimen vio cómo se desmoronaba la imagen pseudodemocrática que había intentado ofrecer y, con ella, su política internacional[14]. Junto a los grupos terroristas de la oposición, surgieron también grupos de extrema derecha dispuestos a aplicar el terror: Guerrilleros de Cristo Rey y Batallón Vasco-Español o Triple A, que en algún caso también provocaron la suspensión de ciertos espectáculos teatrales[15].

Frente a la creciente conflictividad, el régimen no pudo permanecer aferrado a los programas del "gobierno monocolor". En julio de 1973, tras treinta y siete años de mando exclusivo y personal, Franco nombró presidente del Consejo de Ministros a Carrero Blanco, quien intentó subsanar el error de haber prescindido de las que seguían siendo poderosas facciones del régimen y recuperó en parte el equilibrio entre tecnócratas y azules, a la vez que se disponía a considerar tímidamente la posibilidad de más reformas, aunque se encontró con el rechazo del sector inmovilista más radical, que se estaba agrupando en el llamado "búnker"[16]. La tarea de preparar la continuidad futura del régimen se presentaba, señala Moradiellos, "plagada de dificultades casi insalvables":

> No en vano, España era un Estado confesionalmente católico y donde la propia Iglesia condenaba al régimen y exigía su reforma; un Estado que prohibía las huelgas y donde los conflictos laborales proliferaban a millares pese a la feroz represión; un Estado autoritario opuesto al liberalismo y que buscaba ansiosamente alguna forma análoga de legitimación democrática; un Estado garante de la moralidad y buenas costumbres tradicionales y donde se extendían las más modernas y vanguardistas actitudes sociales y concepciones vitales. Sin añadir que la vieja receta de vender prosperidad a cambio de democracia se hacía cada

[13] Así lo indicó la elección del cardenal Tarancón como presidente de la conferencia Episcopal Española, defensor del pluralismo democrático, el respeto a los derechos humanos y la separación entre las esferas religiosas y estatales.

[14] Entre quienes se unieron a la protesta se encontraba Rafael Alberti, que escribió el poema *Condena*, "en el que predecía que si los mataba ellos serían los seis clavos de su caja, los que clavarían su vida para siempre". El poema apareció en periódicos de todo el mundo, y entró en España clandestinamente: "Me enteré más tarde, por alguien que lo presenció, que en un consejo de ministros, ante el Caudillo, Sánchez Bella mostró una copia para demostrar que eran sólo los comunistas los que habían desatado la campaña en favor de los vascos", explica el poeta. (*La arboleda perdida (Segunda parte)*, Barcelona, Seix Barral, 1988[2], pág. 197).

[15] A finales de septiembre de 1970, cuando el grupo Tábano estaba representando *Castañuela 70* en el Teatro de la Comedia, un escándalo provocado por un grupo de ultraderecha, probablemente los "Guerrilleros de Cristo Rey", motivó que se suspendieran las representaciones por orden gubernamental.

[16] S. G. Payne, 1987, pág. 614.

> vez más inviable desde principios de 1973 en vista de la severa crisis energética que habría de precipitar la recesión económica internacional[17].

En cualquier caso, el Gabinete presidido por Carrero Blanco apenas duraría seis meses, pues su asesinato por ETA en diciembre de 1973 supondría el fin del proyecto continuista. Su sucesor, Arias Navarro, dio cabida a los "aperturistas" nombrando ministro de Información a Pío Cabanillas. No obstante, dos semanas después de la promesa de apertura, se produjo un grave enfrentamiento con la Iglesia, que abrió una profunda brecha en el gobierno y favoreció la ofensiva antiapertuista del llamado "búnker"[18]. Si la cesión ante la Iglesia podía interpretarse como debilidad, la posterior ejecución de Salvador Puig Antich, junto al súbdito polaco Heinz Chez (ejecuciones de las que daría cuenta el teatro de estos años, mediante el espectáculo *La Torna* de Els Joglars), quiso ser una muestra de fuerza que precedió al retorno del "búnker" a la escena política, de la que ya no se apartaría hasta la muerte de Franco. Este grupo conseguiría igualmente el cese, a finales de octubre, de Pío Cabanillas, que fue seguido de nuevas restricciones y multas a los medios de información.

Aunque seguía estando lejos de tener la fuerza necesaria para derrocar al régimen, la oposición de izquierdas había crecido notablemente[19]. También la oposición social continuó creciendo y manifestándose, impulsada además por los primeros síntomas de la profunda crisis que comenzó a afectar a la economía española desde 1974. A finales de ese año, flaqueaba gravemente la imagen triunfalista del régimen. Tras la muerte del dictador, los miembros de su gobierno se encontraron con que el tipo de sociedad y cultura en el que el régimen se había sustentado habían dejado, en gran parte, de existir, lo que imposibilitó, tal como señala Stanley G. Payne, la pervivencia del régimen[20].

La evolución de la cultura, tal como señala Fusi, dejaba al descubierto el asombroso vacío cultural, ideológico e intelectual sobre el que descansaba el régimen en sus años finales: "Desde luego, el divorcio entre el pensamiento español y el régimen de Franco era ya, hacia 1970, abismal, algo que sería decisivo en la transición

---

[17] E. Moradiellos, 2000, págs. 181-182.

[18] El origen de la crisis fue una homilía en la que el obispo de Bilbao, Antonio Añoveros, pedía respeto a la lengua y a la identidad cultural vasca y una política de reconocimiento de los derechos de las regiones. Ante su negativa a retirar tal homilía, se decidió expulsarle del país, a lo que este a su vez respondió, apoyado por el Vaticano y por el episcopado español, con una amenaza de excomunión ante la que el gobierno hubo de retractarse. (S. Juliá, 1999, pág. 205).

[19] Sólo el Partido Comunista (que por entonces había optado por el modelo más moderno del "eurocomunismo"), apoyado por sus homónimos europeos, disponía de medios e infraestructura para organizar reivindicaciones obreras. Las agrupaciones políticas comienzan a organizarse y a estar cada vez más unidas: en julio de 1974 se crea la Junta Democrática, en la que aparecían coaligadas varias fuerzas políticas antifranquistas, y en junio de 1975, la Plataforma de Convergencia Democrática a la que se incorporaron otros partidos de la oposición.

[20] Payne, 1987, pág. 670.

a la democracia"[21]. Desde finales de los sesenta se pudo apreciar en el pensamiento y en el arte español un enriquecimiento y una diversificación, una apertura hacia nuevas ideas y tendencias que evidenciaban que la cultura española, pese a las prohibiciones y dificultades, estaba recuperando el discurso de la modernidad[22]. Esta renovación afectará igualmente a la actividad teatral, ya que a partir de la segunda mitad de los años sesenta se abría un período de extraordinaria vitalidad para el teatro español: la recuperación de los lenguajes de vanguardia que tiene lugar en Occidente desde finales de los sesenta penetra igualmente en nuestro país y da lugar a nuevos lenguajes escénicos y nuevas formas de entender la creación teatral[23].

2. EVOLUCIÓN DE LA CENSURA: LA PUGNA ENTRE "APERTURISTAS" E "INMOVILISTAS"

Tal como señala Abella, la Ley de Prensa, con todos sus defectos y limitaciones, había dilatado el techo informativo, y por vez primera en muchos años los periódicos se acercaban a la realidad del país: conflictos universitarios, expedientes a profesores, huelgas o vistas ante el Tribunal de Orden Público comenzaron a ser noticias cotidianas[24], lo que suscitó las protestas de los elementos más conservadores del régimen[25]. En opinión de Carrero Blanco, la situación era intolerable, y ello se debía a la nueva Ley de Prensa y la indulgente dirección de Fraga en el Ministerio de Información:

> La situación de la prensa y los demás órganos de información debe ser corregida a fondo. Está produciendo un positivo deterioro moral, religioso y político. Todos los escaparates de las librerías y las casetas de la Feria del Libro están abarrotadas de obras marxistas y de las novelas de erotismo más desenfrenado. Por otra parte, el crecimiento de la inmoralidad de los espectáculos ha sido tremendo en los últimos tiempos. El daño que se está haciendo a la moral pública es grave y hay que ponerle fin... Mucho me temo que el actual titular de Información no sea capaz de corregir ya el estado de cosas señalado[26].

En los últimos meses del mandato de Fraga se empiezan a tomar una serie de medidas restrictivas. Tal como señala Román Gubern, en 1967 se podía constatar el

---

[21] Fusi, 1999, págs. 145-146. Según este autor, "No le faltaba razón a Aranguren cuando escribía que el verdadero *establishment* cultural hacia 1970 no era ya el régimen de Franco, sino la recobrada tradición liberal, esto es, la tradición que continuaba la cultura iniciada por el krausismo, la Institución Libre de Enseñanza y la generación del 98 y, sobre todo, por Ortega y sus colaboradores". (Ibíd., pág. 135).

[22] Ibíd. pág. 141. Así mismo, para Jordi Gracia García, "El franquismo como poder institucional no agoniza al filo del año 1970, pero desde luego sí moría entonces un modo muy rancio y defectuoso de concebir el arte, el ejercicio de la inteligencia estética o la propia vida moral". (J. Gracia García y M. Á. Ruiz Carnicer, 2001, pág. 342).

[23] Vid. Cornago, 1999.

[24] R. Abella, 1996, pág. 298.

[25] R. Gubern, 1980, pág. 24.

[26] Memorándum enviado a Franco (10-VII-1968). (Citado por Payne, 1987, pág. 540).

agotamiento de las posibilidades de la "apertura", en un contexto de endurecimiento político general[27]. Sin embargo, esta represión no consiguió acallar a los medios, sino que provocó el efecto contrario; tal como ha señalado Fusi, a falta de otros cauces en los que entablar un debate político cada vez más necesario, se aprovecharon los estrechos límites de la Ley de Prensa para convertir a los periódicos en un auténtico "parlamento de papel" que daba cabida a una amplia gama de tendencias y opiniones y actuaba como sustituto de una vida política real[28].

En el gobierno de octubre de 1969, Fraga fue sustituido por Alfredo Sánchez Bella, a quien Payne define como "un diplomático veterano de extracción católica ultraderechista"[29]. Las valoraciones de su mandato son diversas y a veces opuestas, aunque la más extendida es que supuso un retroceso en la apertura. Así, R. Gubern señala que este ministro "acentuó notablemente la política de represión sobre los medios de comunicación social"[30], prohibió películas previamente autorizadas, y llevó a cabo una política que condujo a la extinción de los cines de Arte y Ensayo. Sin embargo, los autores de *España actual* señalan que los cuatro años que duró su mandato se caracterizaron "por una mayor bonanza en la confrontación diaria con los periódicos", a pesar de que se produjo entonces el cierre del diario *Madrid*[31]. En realidad, también en esta etapa las medidas represivas conviven con la necesidad de aparentar una cierta tolerancia informativa y cultural. El propio dictador, en un alarde de incoherencia, en su discurso de Navidad de 1972, declararía que "tenemos que apartarnos de cualquier criterio cerrado y exclusivista. La disparidad de ideas y tendencias es no sólo legítima sino necesaria"[32].

---

[27] Gubern, 1980, pág. 25. En diciembre de 1967 la ley de Secretos Oficiales ponía un nuevo obstáculo a la prensa impidiendo el tratamiento informativo de cualquier tema que, a juicio de la autoridad, entrara en las materias reservadas. (Ley de Secretos Oficiales de 15 de abril de 1968).

La misma Ley de Prensa se aplicó por entonces con más severidad: a lo largo del período, se multiplicaron los expedientes y sanciones: semanarios como *Destino*, *Sábado Gráfico*, *La Codorniz* o *Triunfo* fueron suspendidos durante varios meses; otros como *Cambio 16*, *Posible* y *Doblón* vieron sus ediciones secuestradas; el diario *Madrid*, fue perseguido hasta que se le hizo desaparecer; *El Alcázar*, forzado a un cambio de tendencia mediante una maniobra inaceptable desde el punto de vista jurídico. (Abella, 1996, págs. 298 y 322).

[28] Según Fusi, tanto el diario católico *Ya* como *Informaciones* se distinguieron durante el primer lustro de los setenta por sus críticas al régimen y por la abundancia y calidad de su información. (1999, pág. 146). El semanario *Cambio 16*, creado en 1971 y partidario, como indicaba su título, del "cambio" democrático, se estableció pronto como el principal medio informativo nacional. Por estas fechas se publica en la revista *Triunfo* la serie "Crónica sentimental de España", de Manuel Vázquez Montalbán. (J. P. Fusi, J. C. Mainer).

[29] S. G. Payne, 1987, pág. 569. Sánchez Bella se inició en los medios eclesiales (fue presidente de Acción Católica en su Valencia natal y Secretario de Pax Romana), y había trabajado en el CSIC, el Instituto de Cultura Hispánica y la representación diplomática. Tampoco le era ajeno el mundo de la comunicación: aparte de haber dirigido el periódico *Levante*, había creado una de las publicaciones de más prestigio en el conjunto de las revistas culturales del Régimen: los *Cuadernos Hispanoamericanos*. (Andrés-Gallego et alii, 1995, pág.435).

[30] R. Gubern, 1980, págs. 26-27.

[31] Andrés-Gallego et alii, 1995, págs. 435-436.

[32] *Tres Discursos de Franco*, Madrid, 1973. La cita es de Payne, 1987, pág. 610.

Tras el nombramiento de Carrero Blanco como Jefe del Gobierno en junio de 1973, Sánchez Bella fue relevado por Fernando Liñán y Zofío[33], el cual apenas tuvo tiempo de marcar una huella propia en su gestión, pues seis meses después, tras el atentado contra Carrero, le sucedería Pío Cabanillas, de quien distintos historiadores han destacado su liberalidad[34]; según Gubern, al nuevo ministro "le correspondió la tarea de relanzar la 'apertura' informativa en libros y revistas", aunque, en el ámbito cinematográfico, "la 'apertura' censora fue muy controlada y selectiva", afirmación que resulta igualmente aplicable al teatro. Este autor señala que la liberalización fue contestada con una serie de protestas, como las suscitadas tras la autorización de *La prima Angélica* (1974), de Carlos Saura, que revelaban las agudas contradicciones internas del sistema y que condujeron a la destitución del ministro en octubre de 1974, por su gestión excesivamente liberal[35].

El éxito de la revolución portuguesa en 1974 frenó el ritmo del aperturismo en Madrid y provocó una nueva campaña del sector más reaccionario contra el relajamiento de la censura[36]. La simple exposición de los hechos que ocurrían en el país —huelgas en Fasa o en Seat, manifestaciones en Bilbao o demandas en cumplimiento de las promesas asociativas— fue motivo suficiente para que Blas Piñar solicitara la vuelta a una censura previa:

> La subversión está en nuestra propia vivienda. Denunciamos la existencia en la universidad de un puñado de profesores al servicio de la masonería y del comunismo. Hay una prensa canallesca y antinacional que desata malas campañas y debe ser sancionada. Queramos o no, la guerra no ha terminado[37].

Las discrepancias en el seno del Ministerio, al que llegaba la misma colisión de tendencias que se daba en nuestra vida cotidiana, dieron lugar al cese de Cabanillas, al que siguió la dimisión de otros altos cargos partidarios del aperturismo, como Ricardo de la Cierva (Director general de Cultura Popular) o Marcelino Oreja (subsecretario de Información). Su sucesor, León Herrera, que había sido anteriormente uno de los responsables del Gabinete de Enlace de Fraga Iribarne, pertenecía al ala más

---

[33] Era, ante todo, un técnico. Especializado en Matemáticas aplicadas a la Economía, había entrado en los círculos políticos con ocasión del Plan de Desarrollo. (Andrés-Gallego et alii, 1995, pág. 436).

[34] Para Abella, la presencia de Cabanillas en la cartera de Información y Turismo "permitió una notable tolerancia informativa", observable en la disminución de secuestros de periódicos, en la reducción de expedientes administrativos y en la vía libre a gran número de publicaciones. (Abella, 1996, pág. 336-338). Para los autores de *España actual*, el nuevo ministro mostró un talante "liberal", aunque "sin excederse; la prueba es que cupo perfectamente en el régimen" (Andrés-Gallego et alii, 1995, pág. 436). Según Payne, eliminó prácticamente lo que quedaba de censura en España, excepto en lo tocante a las críticas directas contra Franco o el gobierno (Payne, 1987, pág. 623); opinión que contradicen en parte los expedientes, en lo referido a la censura teatral.

[35] Gubern, ob. cit., pág. 28.

[36] La campaña estaba dirigida por José Antonio Girón quien, contando con la complicidad de Antonio Izquierdo, el editor ultra de *Arriba*, publicó una diatriba apocalíptica contra las consecuencias del reformismo. (*Arriba*, 26-IV-1974, apud. Payne, 1987, pág. 626).

[37] Citado por Abella, 1996, pág. 336.

conservadora del Régimen[38]. En el escaso año que aún quedaba hasta la muerte de Franco, el número de sanciones y de conflictos con los medios de comunicación experimentó un nuevo ascenso, aunque también se llevó a cabo una reforma de la censura cinematográfica —"llevada a cabo con todo sigilo", señala Gubern— que liberalizaba en parte el uso del desnudo. 1974 se convirtió así en el "año del destape", aunque la discusión sobre temas políticos tardaría algo más[39]; de hecho, algunas de las obras que se apuntaron al "destape" tenían un importante trasfondo conservador.

En sus últimos años de existencia, la propia censura se convierte en noticia en un abundante número de publicaciones periódicas[40], que a veces adoptan un tono irónico o burlesco impensable unos años atrás[41].

3. LA CENSURA TEATRAL. MARCHA ATRÁS EN EL DISCURSO APERTURISTA

Centrándonos ya en el teatro, en este período se acometen algunas reformas legales, entre ellas, una nueva reorganización de la Junta de Censura de obras Teatrales[42], así como una normativa por la que se regulan las autorizaciones para representación de espectáculos de revista[43]. También aquí la opinión más extendida es que la etapa en que Sánchez Bella estuvo al frente del Ministerio de Información y Turismo supuso un retroceso en la "apertura" teatral (José Monleón la califica de "breve y penosa"[44]), aunque lo cierto es que, como en el resto de los campos de la

---

[38] Los autores de *España actual* recogen una de sus primeras declaraciones como Ministro: "He nacido y madurado no sólo física sino también intelectualmente en el Movimiento Nacional. Soy un hombre del Movimiento cien por cien y franquista hasta la médula". (Andrés-Gallego et alii, 1995, pág. 436)

[39] La reforma dio lugar a unas nuevas Normas de Censura Cinematográfica (Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975) muy similares a las de 1963, cuya mayor novedad radicaba en la admisión condicionada del desnudo, "siempre que esté exigido por la unidad total del filme, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incida en la pornografía"; medida que, según Gubern, obedeció a las presiones comerciales de la industria del cine y de las multinacionales del espectáculo. (1980, pág. 28).

[40] Véase en el Centro de Documentación Teatral la carpeta que recoge los documentos referidos a la censura (archivo de Varios — Política Teatral), con material aparecido en la prensa y revistas de los años setenta.

[41] Así, por ejemplo, Ángel García Pintado reclamaba en *Pipirijaina* unos nuevos censores: "Este país se merece, está clamando a gritos, unos censores jóvenes, bien peinados, con raya a un lado y corte a navaja, y no esa panda de calvos taciturnos, aburguesados por la nómina. Unos censores limpios y esmerados, puestos al día, como el presidente del gobierno, y que, si es necesario, puedan también *off de record* hacer desmentidos públicos. El país quiere censores responsables que den la cara. [...] El pueblo tiene el derecho de conocer a los censores. Tendría el pueblo así la posibilidad de entablar un diálogo positivo que le sacara del error en que se ve inmerso. Unos censores razonables, dialécticos, humanos, darían mucho juego a la Reforma. Podrían hacerse amigos de los autores, presentarse a las mujeres y a los niños, ir juntos al teatro y entablar sanas y constructivas discusiones". (1976, págs. 44-45).

[42] 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, pág. 18612.

[43] Orden de 30 de octubre de 1971 del Ministerio de Información y Turismo. (BOE, 29-XI-1971).

[44] 1988, págs. 6-15.

cultura, persisten las contradicciones; de una parte, entre la necesidad de mostrar al exterior una imagen liberal y la intransigencia inherente al sistema; de otra, entre el deseo de endurecer la política censorial y la imparable modernización de la sociedad española.

En 1970, una insólita justificación de la censura, redactada, al parecer, por Alfredo Sánchez Bella, aparecía como "Introducción" a la Orden de ese año por la que se reorganiza la Junta de Censura de obras teatrales[45]. Su lenguaje queda ya muy lejos del "aperturismo" de la etapa anterior. En él se descalifica a los partidarios de la libertad de expresión con declaraciones como: "con frecuencia se clama por la libertad de creación, cuando lo que se quiere es cultivar las más bajas pasiones humanas", y algo después se dice:

> La mayoría de los que piden esa libertad sin limitaciones, se pondrían inmediatamente a producir engendros con ofensas a la moral, a la Patria, a las instituciones, a la familia, al Ejército y a la Iglesia; a todo cuanto pesa e influye en forma vital en el individuo y en sus relaciones con el ambiente que le rodea.

Se mantiene que la censura española había actuado con "tolerancia y flexibilidad", pues, "de lo contrario, no se habría producido el avance y la evolución del teatro hasta llegar a la fase en que actualmente se encuentra". Como muestra de la bondad del papel intervencionista del Estado, se señala que "son los teatros nacionales los que acogen los textos más avanzados y los montajes más audaces". En definitiva, se concedía a la censura franquista un papel benefactor sobre la categoría moral y estética del teatro español, al tiempo que se negaba su talante intransigente:

> La Administración promociona el teatro con categoría, belleza y elevación. Lo que no puede hacer bajo ningún pretexto es abrir las puertas al panfleto subversivo ni al manifiesto pornográfico. Abdicaría de su condición de árbitro y educador si dejase introducir el desenfreno y la violencia. Esto, en un régimen de tan honda raíz cristiana como el nuestro, sería imperdonable. La censura no tiene hoy el talante intransigente del cura del *Quijote*, ni provoca ningún auto de fe literario.

Según este texto, las normas de censura dejaban al dramaturgo "un amplio margen de movimiento", ya que "se admite la crítica desarrollada con rectitud", aunque precisaba:

> No tendrá franquicia cuanto mine las raíces familiares o morales, ni a las lacras, taras o delitos que provoquen sugerencias peligrosas. Tampoco la gratuita obscenidad ni la crueldad morbosa, ni el mal gusto, ni la falta de respeto a las ideologías y las religiones. Asimismo se descarta cualquier interpretación tendenciosa de nuestro pasado histórico. La defensa del honor patrio, la evitación de manifestaciones de odio entre los pueblos, aquello que despierte sentimientos en los niños —torpes sentimientos—, será mirado con expresa atención.

[45] Orden de 1970 por la que se reorganiza la Junta de Censura de obras teatrales. Folleto editado por el Ministerio de Información y Turismo.

Recordaba de nuevo que "en casi todos los países" existe censura, y destacaba la independencia de los censores en un contexto difícil en el que se les reclamaba mayor liberalidad o mayor severidad desde distintos frentes:

> Entre nosotros, la censura se mueve con la mayor flexibilidad y obedece a criterios muy abiertos. En ocasiones la tarea de sus componentes se realiza con dificultad por el apasionamiento de los propios sectores de opinión. Por un lado se le exigen libertades totales y por el otro nunca faltan quienes la tildan de demasiado progresista. Ajenos a imposiciones ni a coacciones, sus miembros interpretan con arreglo a conciencia el dispositivo legal, seguros de cumplir un deber por el que no tienen que avergonzarse. El trabajo no es ingrato, pero el organismo funciona correcta y eficazmente y está siempre propicio a cualquier perfeccionamiento en los matices. Si alguna vez se equivoca es de absoluta buena fe.

Por otra parte, los políticos de este período van a endurecer su discurso. El talante del primer Subdirector general de Teatro de esta etapa, Antolín de Santiago, quedaba en evidencia cuando comentaba los criterios de selección de grupos y obras del Festival de Teatro Nuevo, en el que intervenía directamente: "Por encima de todo, no queremos que el Festival sirva de trampolín político para nadie. […] Cualquier brote en este sentido se aborta al momento". E inmediatamente, caía en una nueva contradicción: "Buscamos una libertad teatral y nos esforzamos de verdad en conseguirla"[46]. A Antolín de Santiago le sucedió, entre 1971 y 1975, Mario Antolín[47], el cual procedía del TEU de Zaragoza y había dirigido el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Como muestra de su talante, valgan estas declaraciones:

> Es frecuente que incluso algunos grupos que alardean de contestatarios hayan gozado y gocen de una amplia protección estatal. Pienso que la subvención debe darse exclusivamente por méritos culturales, nunca por miedo. Porque si el que recibe está en contra, seguirá estándolo sólo que con más dinero. A veces digo que el problema del Régimen es que no sabe ser fuerte. Sabiéndose a quién se da el dinero se evitarán, creo, falsos mártires[48].

A partir de entonces, señala Alberto Miralles, en la profesión teatral pasaría a considerarse que "todo el que tuviera subvención estatal carecía de honestidad, y su teatro de eficacia crítica". Al ser interrogado acerca de la censura previa, Mario Antolín, ya sin querer aparentar "aperturismo" alguno, apelaba a una especie de paternalismo hacia los trabajadores del teatro para justificar su existencia:

> [...] opino que la lectura previa evita la posibilidad de que una obra, un esfuerzo y un montaje, puedan resultar inútiles al ser prohibidas después de su presentación, ya que hay que tener en cuenta que del teatro viven todos los que trabajan en él y, al aumentar los

---

[46] G. Pérez de Olaguer, 1968, pág. 62.

[47] "Con Mario Antolín, nuevo Subdirector General de Teatro", *Yorick*, 49-50 (oct.-dic. 1971). Este cambio se producía tras el *affaire* de Tábano y su *Retablo del Flautista*.

[48] *La Vanguardia*, 12-X-1971. La cita es de A. Miralles, 1977, pág. 58.

> riesgos de la empresa, que de por sí no suele ser demasiado arriesgado, creo que la censura empresarial sería más dura que la existente[49].

En general, en estos años cesa la política de autorizar obras anteriormente prohibidas para mejorar la imagen de la censura. Obras prohibidas o retenidas años atrás se presentan de nuevo sin conseguir la autorización, como *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez; *El cuarto poder*, de Lauro Olmo; *Furor*, de Jesús Campos; *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).

La mayoría de los censores que entran en esta etapa a formar parte de la Junta tampoco destacan por su talante aperturista. Entre ellos se encuentran Antonio de Zubiaurre, Jesús Vasallo, Antonio Albizu, Luis Tejedor, José María García-Cernuda o el director de escena Vicente Amadeo Ruiz Martínez.

También ahora se produce el escándalo por la prohibición de hacer gira al espectáculo *El círculo de tiza caucasiano* (1971), de Bertolt Brecht, tras su representación en el Teatro María Guerrero[50]. Según García Escudero, esta prohibición fue significativa porque detrás de ella "estaba, según se aseguró, la persona a la que nos había costado Dios y ayuda contener desde el Ministerio: el vicepresidente del Gobierno, almirante Carrero Blanco"[51]. Un año más tarde, en la temporada 1972/1973 se prohibió una versión de Brecht de *Coriolano* que iba a ser montada en el Teatro Español, y se sustituyó por un *Otelo*, adaptado por Emilio Romero[52]. No obstante, también en esta etapa se representan otras obras de Brecht (el espectáculo *Yo, Bertolt Brecht*, adaptado por Lauro Olmo, en 1970; *El señor de Puntilla y su criado Matti*, en 1973) y de otros autores claramente adversos al régimen como Jean-Paul Sartre (*Las moscas* en 1970, *Los secuestrados de Altona*, en 1972). Cuando esta última se representó en el Teatro Nacional de Barcelona (1972), el crítico de *Yorick* comentaría: "No deja de ser paradójico el hecho de que un Sartre, representante máximo del existencialismo, dificultado en más de una ocasión para ser representado, lo sea ahora de la mano de la propia Administración. (Claro que trece años después de su estreno en París)"[53].

---

[49] V. Romero, 1971, pág. III.

[50] J. Rubio, 1995, pág. 33.

[51] J. M. García Escudero, 1995, pág. 312.

[52] C. Oliva, 1989, pág. 343.

[53] Pérez de Olaguer, "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 54 (sep.-oct. 1972), pág. 79.

A estas alturas, la prohibición de obras de autores como Sartre, Weiss o Brecht podía resultar problemática para la imagen del régimen; así, al enjuiciar el espectáculo *Yo, Bertolt Brecht*, adaptado por Lauro Olmo, Florentino Soria, proponía suprimir varios poemas y vigilar celosamente la puesta en escena, "por razones de prudencia política", dada la significación de Brecht: "No deja de ser delicada sin embargo cualquier decisión, tanto la prohibición como la autorización, teniendo en cuenta la importanc ia y significación del autor". También la imposición de cortes a estos autores resultaba conflictiva, tal como muestra el comentario de A. de Zubiaurre sobre la versión de *De cómo el señor Mockinpott consiguió librarse de sus padecimientos*, según el cual estos eran "más difíciles de aplicar en un autor de la talla notable de Peter Weiss".

El hecho de que anteriormente se hubieran representado otras obras de estos autores fue tenido en cuenta como factor favorable a la hora de autorizar otros espectáculos; así, al enjuiciar *Yo, Bertolt Brecht*, F. Martínez Ruiz hacía ver que "se han autorizado obras de Brecht evidentemente escritas en este 'clima'". E igualmente, el cambio de imagen buscado por el régimen hace que se consideren por completo ajenos a la circunstancia española los ataques al nazismo o a otros tipos de totalitarismo; así, Luis Tejedor opinaba que los poemas de Brecht eran inofensivos en la coyuntura de la España de 1970: "Aunque muchos de ellos tienen un marcado carácter político, su franca significación germana y anti-nazi, los hacen absolutamente inocuos en España y en nuestros tiempos".

Además, se sigue teniendo en cuenta que se trata de espectáculos minoritarios. En el caso de *Yo, Bertolt Brecht*, el peculiar régimen de las representaciones previstas en el Teatro Bellas Artes (una vez a la semana, en función nocturna, durante el día de descanso de la compañía titular) reducía los "riesgos" y aminoraba "su posible improcedencia", según el Jefe de la Sección, José María Ortiz. E igualmente, al enjuiciar la versión de *El dragón*, de Jewgenij Schwartz firmada por Francisco Nieva y Angélica Becker, los censores coincidieron en que se trataba de una pieza de intención política, en la que el dragón simbolizaba un tipo de tiranía "más o menos encubierta" e incluso una "dictadura militar", aunque la autorizaron por su estilo fantástico y por la falta de alusiones a situaciones políticas concretas, así como por su carácter minoritario: "pese al gran fondo del tema, no parece que origine otros problemas que las reflexiones que suscite en públicos capaces de interpretarla".

A pesar de todo, también se prohíben textos de estos autores, tal como sucedió con *De cómo el señor Mockinpott consiguió librarse de sus padecimeintos*, de Peter Weiss, en versión de Alfonso Sastre. Quienes la autorizaron basaban su dictamen en su tono de farsa, en su falta de localización concreta y en el hecho de que la divinidad apareciera encarnada en Júpiter. Quienes la prohibían argumentaban que atentaba contra la religión, aunque también hubo quien la prohibió por razones "de prudencia política". En este caso, prevalecieron los criterios más intransigentes: aunque hubo ocho votos a favor de su autorización para teatro comercial y ocho en contra, el Presidente de la Junta decidió prohibir la obra en julio de 1971.

En otros casos, la autorización de ciertas obras se justifica por "su inconcreción y carácter abstracto, sin entronque con la realidad", así como "su intención metafísica", tal como se argumentó para autorizar para funciones de cámara *La grande y pequeña maniobra*, de Adamov; siempre que se sustituyera la palabra "Movimiento" y se evitara en el montaje cualquier localización geográfica ni temporal. En los informes sobre esta obra aparece un nuevo argumento que se repite a la hora de autorizar obras problemáticas: su carácter de obras "superadas"; así, Jesús Vasallo, que se refirió a esta obra como "Obra conocida con intención política y sobre la guerra", señaló que se trataba de un "Teatro muy superado ya". E igualmente, al enjuiciar la versión de Víctor o los niños en el poder, de Vitrac, a cargo de Nieva, A. de Zubiaurre advirtió que los años transcurridos desde que el texto fue escrito le restaban peligrosidad: "Hoy día 'Víctor' conserva el valor casi histórico de su 'antigua novedad' en el teatro 'superrealista' o, mejor, sobrerrealista, de hace medio siglo".

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 obras[54]. 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 aquí revisados. Así, en junio de 1974, Juan Emilio Aragonés 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".

Durante su mandato se autorizan algunas obras prohibidas anteriormente, entre ellas, *De cómo el señor Mockinpott consiguió librarse de sus padecimientos*, de Peter Weiss, en versión de Alfonso Sastre; *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez, retenida desde 1966, y una versión de *Oración*, de Fernando Arrabal, cuando aún no se había levantado el veto que pesaba sobre el autor; también se autorizó para representaciones comerciales, aunque con cortes, *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza, autorizada en el año anterior exclusivamente para su representación en el Festival de Sitges. Se autorizaron además, aunque desconocemos las condiciones, obras como *Morir por cerrar los ojos* y *Discurso en la Plaza de la Concordia*, de Max Aub; *Asalto nocturno*, de Alfonso

[54] Según varios testimonios orales (entre ellos, el de un antiguo funcionario del Ministerio de Información y Turismo que ha preferido que omitamos su nombre), la noche en que murió el dictador se formó una hoguera en el patio interior del Ministerio de Información en la que se quemaron 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.

Sastre; *Pasodoble*, de Romero Esteo; *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* y *En un nicho amueblado*, de Jesús Campos García, y *La Saturna*, de Domingo Miras. A pesar de todo, también se prohíben algunas obras, como *Flor de Otoño: una historia del barrio chino*, de José María Rodríguez Méndez; mientras que otras quedan pendientes de resolución, como *Pelo de tormenta*, de Francisco Nieva, o *Lozana andaluza*, de Alberti.

A lo largo de 1975, ya con León Herrera al frente del Ministerio, aún se seguirán prohibiendo textos, entre ellos: *El cerco*, de Max Aub, *Oye, patria, mi aflicción*, de Fernando Arrabal, *El Rodriguello* y *¡Psss...!*, de Alfonso Vallejo, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, y *Fiestas gordas del vino y del tocino*, de Miguel Romero Esteo. No obstante, ese año se adopta el eufemismo "Junta de Ordenación de Obras Teatrales", que sustituye a "Junta de Censura", con el fin de suavizar su imagen. Igualmente, en el invierno de ese año, Vicente Romero señalaba que "*Apertura* es la palabra de moda desde hace varios meses en las tertulias de toda España", a pesar de que ni la censura había desaparecido ni se había modificado su reglamento, aunque sus normas permitían ser interpretadas "con una enorme flexibilidad por parte de la Administración"[55]. Romero encontraba que la "apertura" no sólo se había percibido en el menor número de prohibiciones, sino, sobre todo, en la política de protección al teatro promovida por el entonces Subdirector General de Teatro, Carlos Gortari (ya con Mario Antolín como Director General de Teatro y Espectáculos[56]). Destacaba el apoyo a los grupos de teatro independiente y el hecho de que dos salas madrileñas, el Benavente y el Alfil, hubieran iniciado una línea de programación experimental e independiente, al igual que desde unos años atrás venía haciendo el Capsa de Barcelona, con el apoyo del Ministerio.

3.1. Los autores frente a la censura

En esta etapa de agitación de la sociedad española, también la profesión teatral se muestra cada vez más combativa. Se va perdiendo el miedo a reivindicar ciertos derechos, y en este marco tiene lugar la primera huelga del espectáculo[57], así como la firma de cartas de protesta, que, pasado el tiempo, según Alberto Miralles, se convirtieron en rutina ante el desprecio que de ellas hacía la Administración. Así, por ejemplo, tras la prohibición al Grupo Tábano de *El retablo del flautista*, varios profesionales protestaron conjuntamente por lo que, en su opinión, formaba parte de "un proceso esterilizador que de un tiempo a esta parte y sistemáticamente, se viene

[55] V. Romero, 1975a, págs. 50-51.

[56] Desde 1974, la antigua Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos pasa a ser Dirección General de Teatro y Espectáculos, con un período intermedio entre 1972 y 1974, en que se denomina Dirección General de Espectáculos.

[57] Según Juan Margallo, esta fue "una huelga claramente política que ponía en cuestión la representatividad del Sindicato Vertical de la época franquista". (Margallo, 1985, pág. 272).

observando en la historia cultural española", y denunciaban el daño que se hacía tanto a los creadores como a la sociedad:

> Está alzando barreras para impedir a un nuevo teatro, vital y renovador, entrar en contacto con un sector de público mayoritario; e imposibilita, a la vez, que exista una labor creadora en la que se vienen experimentando modernos modos de expresión dramática. A través de ella, autores y grupos independientes intentan una identificación que ya da sus frutos y que tiene como propósito esencial el de comunicarse con la sociedad a la que intentan servir. Precisamente es esta sociedad quien resulta mayormente perjudicada al escamoteársele la clase de espectáculo que espera[58].

También en los festivales la censura es objeto de discusión y de polémicas. Así sucedió en el I Festival Internacional de Teatro Independiente de San Sebastián (1970), al que pronto se dio en llamar "Festival Cero", es decir, casi *non nato* porque no pasó de su primera convocatoria, y aún ésta no llegó al final, debido a que los participantes "ocuparon" el teatro como protesta por la prohibición de las representaciones de *Kus, my lord*, de Muñoz Pujol, y *Farsas contemporáneas*, de Martínez Ballesteros. En palabras de Pérez de Olaguer, "La mecha de la censura —tema lógico como debate— hizo estallar el polvorín, y la puesta en marcha de un creciente histerismo colectivo hizo lo demás"[59]. Poco después se interrumpió el Ciclo de Teatro Español Actual (1970) organizado por Alberto Miralles en el Teatro Romea de Barcelona, debido a que la censura prohibió una de las obras[60].

Junto a las prohibiciones, también se dan algunos signos de liberalización. Así, en el I Festival Internacional de Teatro de Madrid (1970), los censores llegaron a permitir que una actriz portuguesa saliera desnuda al escenario: "Supongo que guiados por una mezcla de deferencia hacia los grupos participantes y de interés porque estos se lleven a sus países la idea de la libertad que existe en España para representar cualquier texto", comentaba el dramaturgo Jerónimo López Mozo. Este autor llamaba la atención sobre la diferencia con lo ocurrido en San Sebastián y explicaba: "Lo sucedido ahora da una imagen totalmente deformada de la realidad, pues la censura sigue funcionando para las compañías y autores españoles"[61].

---

[58] La carta, que se publicaría en el diario *Madrid*, estaba firmada por María Aurelia Capmany, Jaume Melendres, Xavier Romeu, Vidal Alcover, Josep Maria Benet, Ramón Gil Novales, Jerónimo López Mozo, Diego Salvador, Jiménez Romero, Manuel Martínez Mediero, José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros, Luis Riaza, Luis Matilla, Ángel García Pintado y el propio Miralles. (A. Miralles, 1977, pág. 64).

[59] Pérez de Olaguer, 1970, págs. 58-61. Estos sucesos fueron objeto de duras críticas incluso por parte de profesionales progresistas, que, de este modo retomaban el debate entre *posibilismo* e *imposibilismo*. Así, Pérez de Olaguer, tras preguntarse si fue justa la decisión que se tomó, afirma: "Personalmente creo que no. Que la protesta ante la Administración por la censura era lógica [...] [pero no] la forma que seguro no resolvería nada y sí en cambio echaba por tierra poco menos que con seguridad las posibilidades de llevar a cabo futuros Festivales como aquel". (Ibíd.).

[60] Miralles, 1977, pág. 63.

[61] López Mozo, 1970, pág. 13. Al parecer, este festival transcurrió en un ambiente mucho más oficial que los anteriores, a lo que contribuyó el elevado precio de las entradas

Y también en 1970 se celebró en Tarragona el III Congreso de Teatro Nuevo, dedicado a los autores noveles, en cuyas conclusiones aparecía nuevamente la referencia a la censura, aunque en este caso la petición era bastante moderada: "Que se solicite del Ministerio de Información y Turismo que la censura funcione como control de calidad literaria de obras y montajes, y con una mayor apertura en el resto de los problemas que una obra plantea"[62]. También ahora se suspendió la representación de una de las obras previstas, *Su Majestad la Sota*, de José Ruibal, aunque no hubo respuesta por parte de los congresistas, debido, según el redactor de *Yorick*, al "carácter selectivo" de los mismos[63]; sin embargo, también hubo una ponencia en la que se atacó duramente a la censura, la de Lauro Olmo, quien denunció su carácter clasista al afirmar que la española era una "censura de facción", pues "opera en servicio de la ya clásica media España, tratando de mantener a raya, no sólo a la otra media, sino la posible y nacionalmente deseable evolución de la parte a que sirve"[64].

Citemos finalmente el comentario de Salvat sobre el Festival de Sitges de 1971, informando de que "Se habló mucho, muchísimo en Sitges, de los problemas de la censura, incluso se me informa que las personas que figuran en el Comité de Selección de Obras presentaron un escrito a la organización y a los organismos responsables"[65]. Aquel año la censura fue especialmente activa, según informaba Santiago Sans, quien se refería irónicamente a "la extraordinaria labor" llevada a cabo por los censores: "Sí, labor en verdad extraordinaria: la casi totalidad de las obras seleccionadas para la Semana obtuvieron el veto de la censura"[66]. En consecuencia, el comité de la V Semana de Sitges declaró: "Resulta, pues, obligado por parte de la Administración variar sustancialmente los criterios que precisen la acción censora de las piezas teatrales"[67]. Añadiendo una nueva contradicción a las muchas de la censura, entre los firmantes, se encontraba la vocal de la Junta María Luz Morales.

Centrándonos ya en los autores, también en esta etapa se multiplican sus protestas. Alberto Miralles cita como altamente significativas las reuniones convocadas en estas fechas por José Ruibal, en las que se hablaba de un grupo de autores críticos desconocidos a causa de la censura[68]. En febrero del 70, Miralles denunciaba en un editorial de *Yorick* el grave perjuicio que la censura había infringido a la creación dramática, especialmente, a la obra de los autores no consolidados:

---

[62] Vid. "III Congreso Nacional de Teatro Nuevo", *Yorick*, 40 (mayo-jun. 1970), págs. 48-50.

[63] Art. cit., pág. 49.

[64] Olmo, 1970, págs. 51-57.

[65] Salvat, 1971, pág. 106.

[66] "V Semana de Teatro Actual de Sitges", *Destino*, 23-X-1971. Reproducido parcialmente en *Yorick*, 49-50 (oct.-dic. 1971), pág. 107.

[67] "V Semana de Teatro Actual de Sitges", art. cit., pág. 110.

[68] A. Miralles, 1977, pág. 45.

> La censura ha creado en el joven autor un desconcierto absoluto. Uno de los mayores problemas es el de la propia mutilación que el escritor lleva a cabo escribiendo al cincuenta por ciento de sus deseos o bien ni arriesgándose al cincuenta posible, por lo cual se producen obras tibias o no se produce nada. Otra consecuencia es el estupor de ver obras casi al cien por cien de los propósitos iniciales no sólo estrenadas, sino patrocinadas por la Administración, con lo que el joven autor no comprende que le sea prohibida una obra que en el mayor de los atrevimientos no dice, sin embargo, cosas superiores a las que antes vio representadas, protegidas y exitosas.
>
> [...] De cualquier modo, con habilidad para sortear a la maga de tijeras o sin ella, el autor joven —comprometido o no con su realidad— no estrena y no estrena porque no es rentable para el teatro comercial por ser desconocido; pero para ser conocido necesita estrenar; pero no estrena por no ser rentable y no es rentable por ser desconocido y es desconocido porque no estrena y no estrena... *ad infinitum*. Un callejón sin salida deprimente que sólo al tópico —y no por eso menos cierto— de las estructuras debe culparse[69].

Otro documento de primer orden que expresa el rechazo de los autores a la censura fue el llamado "Manifiesto Blumenthal", fruto de las jornadas organizadas en 1972 por el Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de la Sorbona bajo la dirección de Ángel Berenguer, en la que se reunieron autores españoles del interior y del exilio[70]. En dicho Manifiesto se pedía la supresión de la censura en España:

> Las autoridades de la España de hoy, temiendo que toda reunión de españoles se convierta en manifestación antigubernamental, imponen una censura y una represión fortísima en el teatro.
>
> En la España actual se dan tres casos:
>
> - El teatro oficialmente aceptado, a pesar de que a veces expresa dignamente su misión.
>
> - El teatro desterrado: el de autores, por lo general universalmente famosos, que no pueden ejercer su profesión en España.
>
> - El teatro amordazado del interior, un teatro nuevo y exaltante que por su audacia formal o por su carácter revolucionario no puede representarse normalmente en la Península.
>
> Considerar el teatro español refiriéndose tan sólo al primer caso significa aceptar el orden cultural impuesto por el gobierno de España.
>
> El deseo de todos los hombres de teatro españoles es que la censura cese, es decir, que la libertad de expresión reine en el país.
>
> Que la alternativa destierro o mordaza debe cesar.

---

[69] A. Miralles, "Editorial", *Yorick*, 38 (feb.-mar. 1970), pág. 4.

[70] El esbozo del Manifiesto lo había preparado Fernando Arrabal, aunque posteriormente sería modificado en algunas líneas y firmado por varios dramaturgos: Alfonso Sastre, Rafael Alberti (que se adhirieron por teléfono), Alfredo Crespo, Martín Elizondo, Manuel Martínez Azaña, José Ruibal, A. Amorós, A. Martínez Ballesteros y Fernando Arrabal. (A. Miralles, 1977, págs. 67-68). Su significación va más allá de la protesta contra la censura, pues, tal como señala Miralles, a partir de ese momento "el Nuevo Teatro había entrado en la Universidad". Puede verse una crónica de dichas Jornadas en *Primer Acto*, 152 (ene. 1973), págs. 52-67.

> Teniendo en cuenta la gravedad de la situación del Teatro Español actual, pedimos la mayor solidaridad entre todos nosotros.

Además de este testimonio de la Sorbona, también otros estudiosos de países extranjeros habían alzado otras voces contra la censura franquista: desde 1966, Patricia O'Connor venía publicando en Estados Unidos una serie de artículos sobre el tema y sacaba a la luz las dificultades que había tenido Antonio Buero Vallejo para estrenar[71]; en 1970, George E. Wellwarth publica *The new wave Spanish drama*[72], donde presenta a una serie de dramaturgos españoles cuya característica común es la de haber sido prohibidos.

En 1974 *Primer Acto* publicó una "Encuesta sobre la censura"[73], a la que respondieron treinta y nueve autores. Según sus resultados, setenta obras de autores españoles estaban prohibidas, y más de ciento cincuenta se habían autorizado con modificaciones o cortes, o en régimen de sesión única. A ello se añadía el caso de Arrabal, cuya producción entonces estaba vetada en su totalidad. A pesar de las cifras, en general, los autores no consideran que la censura sea su principal obstáculo. Si en los años cincuenta y sesenta los dramaturgos realistas opinaban que era el problema más grave, ahora se la considera una más de las muchas causas que dificultan la difusión de su obra, no mucho más grave del que supone la estructura empresarial. Otras causas señaladas estaban muy relacionadas con esta última, como la concepción del teatro como objeto de consumo y las preferencias del público, señaladas por varios autores, la falta de confianza de los empresarios en los autores españoles (Lauro Olmo), la falta de cultura teatral (Martín Recuerda), la existencia de "clanes" o "monopolios" en el teatro español (Germán Ubillos), o los intereses económicos de traductores y adaptadores (José María Bellido[74]). En otro lugar, Alfonso Sastre declaraba: "En mi trabajo teatral me he encontrado con dos murallas distintas: la censura, en un principio, y más tarde, el mundo profesional teatral"[75]. También por estas fechas se habla de la escasez de obras de autores españoles en los escenarios. *Primer Acto* califica a la temporada 73-74 como "tacaña" para el teatro español, y

---

[71] O'Connor, 1966, 1969 y 1973.

[72] Wellwarth, 1970b.

[73] Heras y Rivera, 1974a y 1974b.

[74] Este autor se negó a responder a la misma por entender que "la causa principal por la que este año, como los anteriores, el ochenta por ciento de los textos que se representan son extranjeros, no es la censura, porque si desapareciera la proporción seguiría siendo la misma". Para este autor, la causa principal era económica y no política, y consistía en la facilidad con que la Sociedad de Autores amparaba a traductores y adaptadores de obras extranjeras, generando derechos de autor en quienes no lo eran. En la carta enviada al autor de la encuesta, este autor afirmaba: "Y que conste que yo también tengo obras prohibidas. Pero tengo muchísimas más aprobadas que no se ponen en pie".

[75] A. Fernández Torres, "El autor y su entorno social", art. cit., pág. 140.

"agobiada de traducciones y de versiones de banales extranjerismos"[76]. Como principales responsables de esta situación, los autores señalan a los empresarios, aunque también comentan el papel de la censura a este respecto[77].

El colectivo de actores, en cambio, se mostraba bastante menos crítico ante la censura: un 38'8% la encontraban "conveniente siempre que actúe de acuerdo a un código de censura razonable y conocido por los profesionales", frente a un 34'2% que optó por responder "Es innecesaria siempre"; hubo además un 15,6% para los que era "necesaria con un criterio claro y menos rígido"; un 8'4% partidario de sustituir la censura por el Código Penal; un 2,3% que contestó "Es necesaria tal como está", y un 0'6% que no respondió a la encuesta[78].

3.2. Los defensores de la censura

> *Al Estado, en uso de sus facultades, le compete el inexcusable deber de velar por que las salas teatrales no se cubran de lodo con el pretexto de divertir. La moral está por encima del simple entretenimiento. El teatro ha sido escuela de la vida y espejo de las costumbres. Mal servicio prestaría a la comunidad si se convirtiera en una abyecta mercancía. Instruir al público, contribuir a su educación, hacer que se eleve en sus ideales, ha de ser su norte.*
>
> Alfredo Sánchez Bella [79]

En ocasiones se ha afirmado que la censura sirvió como coartada a muchos autores, cuando en realidad el principal motivo de que sus textos no se representaran era su falta de calidad. Los defensores de esta idea, en general, proceden de sectores afines al Régimen; entre ellos, los propios censores, que se presentan así como protectores de las obras de calidad que sólo vedan el paso a aquellas que no merecen subir al escenario. Así, el censor y crítico de *El Alcázar* Manuel Díez Crespo afirmaba:

---

[76] "El teatro se ve como un mercado y al margen de las calidades manda el hecho económico. Manda la demanda", comentaba este autor. ("5 preguntas a los autores que estrenaron", *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ago. 1974), págs. 14-21; cita en pág. 14).

[77] Así, por ejemplo, Lauro Olmo encontraba un freno de primer orden en la empresa teatral; Luis Matilla hablaba de la censura como uno de los problemas fundamentales, junto con la "falta de madurez" y las "dificultades para el descubrimiento de una estética escénica que lo haga viable"; Buero Vallejo coincidía con la mayoría de los autores en destacar el papel de la censura y el del régimen económico de los teatros, y destacaba el trato desigual que recibían autores españoles y extranjeros, así como autores reconocidos y noveles; Jerónimo López Mozo apuntaba a la empresa y el público teatral como causas principales; Alberto Miralles coincidía en señalar la diversidad de problemas que impedían estrenar a los autores españoles: la censura, el snobismo de cierto público que sólo buscaba obras extranjeras, la crítica de la propia izquierda, la crítica de los sectores reaccionarios, el interés mercantilista de los empresarios y la consideración del teatro como una ocupación menor. ("5 preguntas a los autores que estrenaron", Ibíd., págs. 14-21).

[78] "Teatro-Actor 74", encuesta realizada por "Equipo de Estudios Teatrales", *Primer Acto*, 173 (1975), págs. 48-55. (Reproducido en: García Lorenzo, 1981, págs. 203-218).En ella participaron 345 encuestados.

[79] Introducción a la Orden de 1970 por la que se reorganiza la Junta de Censura de obras teatrales. Folleto editado por el Ministerio de Información y Turismo. (Folleto editado por el Ministerio de Información y Turismo).

> Cuando una obra es, de verdad, importante, está por encima de la censura. Podrá haber excepciones. Yo conozco pocas. De todas maneras, como la obra importante se produce pocas veces —a la historia del teatro me remito— creo que de existir la censura debe proceder con más propiedad, salvando las obras que por su calidad no merecen el fuego. En cuanto a las mediocres, y no digamos las infames, el fuego; el fuego sin piedad. Lo dañino no son las ideas, sino las mediocridades[80].

Se llegó a decir que la censura había creado en torno a los autores prohibidos un halo de malditismo que les habría favorecido al ocultar su mediocridad. Esta idea era compartida por varios miembros de la Junta, como Juan Emilio Aragonés, quien en su informe acerca de *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa*, de Romero Esteo, señalaba que "en casos así, lo mejor es posibilitar el criterio del público, para que esta Junta no sea responsable de equívocas mordazas". Así mismo, participaba de esta opinión Manuel Díez Crespo:

> Por otra parte, yo dejaría muchas obras que hoy se consideran "censurables" para "descubrir" a muchos pobres hombres que hoy pasan por glorias oscurecidas por la "mano negra" de la censura. Creo que la censura está obligada a no hacer "héroes" a aquellos que no son más que unos pobres diablos llenos de vacío[81].

Este censor negaba que la censura hubiera perjudicado al teatro español, aunque admitía que este estaba desfasado respecto al teatro europeo:

> Sin duda alguna, nuestro teatro "actual" nada tiene que ver, en sus temas y en sus formas, con el teatro europeo. El teatro español de estos años es pobre, triste, sin autenticidad, alejado de los problemas del hombre de este tiempo y sin la menor proyección universal a través de lo español[82].

Y, seguidamente, a la pregunta sobre las razones de este desfase, señalaba:

> La primera, la falta de talento dramático creador. La segunda, no haberse creado un "clima" propicio al desarrollo del buen teatro. Y, en fin, la tercera, la cobardía, ignorancia y falta de generosidad de la mayor parte de los directores y empresarios no dando entrada a los jóvenes, para ir, poco a poco, ganando batallas modestas, que algún día podrían convertirse en renovadoras y fieles a los problemas de estos difíciles e interesantes tiempos[83].

Semejantes argumentos eran compartidos por los empresarios al uso, tal como denunciaba la autora Ana Diosdado:

---

[80] M. Gómez García, 1971. De hecho, en alguna ocasión se argumentó para prohibir una obra el "buen gusto" (*La pechuga de la sardina* y *Plaza Menor*, de Lauro Olmo; *Y pusieron esposas a las flores*, de Fernando Arrabal), aunque, cuando esto sucede, suele ir acompañado de reparos de tipo moral o político. Así, por ejemplo, Manuel Fraga de Lis, prohibió *Los muñecos*, de Luis Riaza, argumentando: "además de las razones que se aducen de orden político-moral, por las que pueden razonarse en cuanto a buen gusto, a lo que de arte tiene el teatro y lo que el teatro es en sí".

[81] Ibíd.

[82] "Encuesta sobre la situación del teatro en España, I (Responden autores, críticos y directores)", *Primer Acto*, 100-101 (nov.-dic. 1968), págs. 52-67. Cita en pág. 53.

[83] Ibíd., págs. 53-54.

> Recientemente he oído de labios de un importante empresario teatral español que si la censura confirma su actitud aperturista, los autores españoles vamos a tener serios problemas, porque hasta ahora nos había beneficiado mucho (!!) el hecho de que algunos extranjeros, o algunas obras, estuviesen vetadas en el país, por los temas que trataban, y por la altura con que los trataban, cosa que según dicho empresario, los españoles están incapacitados para realizar. Personalmente, y orgullo de grupo aparte, creo que los autores españoles se verán por el contrario muy beneficiados, caso de que la supuesta apertura se confirme, ya que podrán tener más vuelos, menos limitaciones y más tranquilidad de espíritu para trabajar[84].

También en la ya citada "Introducción" a la Orden por la que se reorganiza la Junta de Censura de obras teatrales[85] se introducía el argumento de que la censura era un recurso de los autores de poco talento para justificar su fracaso:

> Suele suceder que cuando una creación artística fracasa, se cargan las culpas a la censura. Así ésta viene a ser como una válvula de escape, un comodín para paliar los fallos personales o de la acción colectiva en un espectáculo. Nadie ha errado. Solamente aquellos que tienen la noble misión de velar por que los textos que aparezcan ante el público se atengan a determinados preceptos legales.
>
> Es fácil el recurso. Como el auditorio no puede comprobarlo, se hace impunemente cualquier imputación. Sobre las espaldas de los censores recaerá el yerro ajeno. Ya hay disculpa pronta, que el espectador ingenuo está dispuesto a tragarse [...].
>
> Pocos se ocupan de decir que algunos autores achacan a este organismo sus propias frustraciones. Es cómodo alegar que no se estrena porque lo impiden los medios oficiales. Vivir de las rentas de esta afirmación, cuando la verdad es muy distinta y por lo general obedece a no tener nada que comunicar, a abulia, a falta de ilusión y disciplina en el trabajo; a sequedad imaginativa. También se hurta a general conocimiento el hecho de que los escritores con auténtica hondura, apenas han tenido ningún tropiezo con la Junta censora cuando le enviaron sus obras.

Idea en la que se insiste algo más adelante:

> Lo que sucede es que se fomenta la confusión. No es cierto, por ejemplo, que no se puedan exponer los problemas del tiempo en que vivimos. De hecho, partiendo de ellos, algunos de nuestros autores han conseguido, con el apropiado tratamiento que no excluye la gallardía, dramas de considerable altura, que gozaron del precio oficial, del asentimiento crítico y del favor del público. Mas, para ello, lógicamente, hay que tener talento. Y esa es una cualidad que no todos poseen. Llenar cuartillas es relativamente fácil; el número de obras que cada año pasan por la Junta Censora es enorme. A veces, la labor se convierte en ardua. Son numerosísimos los españoles que se dedican a escribir obras de su cosecha o ejercen el oficio de traductores. Pocos, en cambio, los que de verdad tienen algo que decir, con limpieza y rigor en el concepto y claridad y elegancia en la exposición.

---

[84] "5 preguntas a los autores que estrenaron", art. cit., págs. 15-16.

[85] Folleto editado por el Ministerio de Información y Turismo. (Recogido en: M. Medina Vicario, 1976, págs. 463-466).

3.3. Signos no textuales y censura escénica

La creciente consciencia de la importancia de los signos no verbales por parte de los creadores de este período trae consigo una reivindicación de la figura del director de escena, al tiempo que una reivindicación de la función del autor como artífice del espectáculo en su totalidad[86]. Esta última postura será la adoptada por Jesús Campos, que va a encargarse de la puesta en escena y de la escenografía de sus textos, así como por autores vinculados a compañías estables, como Salvador Távora y Albert Boadella; también lo harán, aunque de forma ocasional, otros autores como Francisco Nieva y Fernando Arrabal.

También la censura en este período se va a caracterizar por un especial interés hacia los elementos ajenos al texto dramático[87]. El destacado papel de los signos escénicos no verbales en el teatro de estos años va a poner en guardia a unos censores cada vez más conscientes de su importancia, que insistirán en la necesidad de vigilar el ensayo general antes de emitir un dictamen definitivo, ante la dificultad de hacerlo a partir del texto dramático. Siendo Subdirector General de Teatro, Mario Antolín afirmaba que el autor y el director de la obra podían negociar con los censores las condiciones del montaje[88], al tiempo que justificaba la prohibición de espectáculos cuyos textos estuvieran autorizados:

> Hoy un texto sigue siendo la base del espectáculo, pero ya no es la totalidad del espectáculo. El director marca la intencionalidad de una obra y el matiz, el gesto o el vestuario, pueden desvirtuar por completo la impresión que un texto produce en su lectura[89].

En los informes de los censores encontramos numerosas muestras de esta preocupación por la puesta en escena, sobre todo al referirse a autores que manejan códigos no realistas, como Arrabal, Nieva, Campos o Romero Esteo. Así, respecto a *La candelaria de los gigantes y la frágil princesa*, de este último, A. de Zubiaurre señaló que las acotaciones le parecían "insuficientes" para hacerse una idea del montaje. E igualmente, a propósito de *El cementerio de automóviles*, de Arrabal, S. B. de la Torre escribió:

---

[86] Sobre la concepción del autor como creador del espectáculo, véase F. Nieva, 1975b.

[87] Esta circunstancia, tal como señala Alberto Miralles, no era ninguna novedad, pues ya Meyerhold tuvo que sufrir que un texto editado fuera prohibido cuando se representó: "En su lectura no había levantado ninguna inquietud por parte de las autoridades. Fue por la mímica, las pausas, las suspensiones, las abreviaciones, el gesto, las diversas actuaciones de los actores del tipo Mochalov, cómo se ponía la luz a su interpretación y a lo que el texto no expresaba con palabras. La sala captaba perfectamente y reaccionaba. Después de tal espectáculo, los censores se arrancaban los cabellos y prohibieron representar la obra". (Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1971. Citado por A. Miralles, 1977, pág. 122)

[88] Vicente Romero, 1971, pág. V.

[89] Ibíd., pág. III.

> [...] en caso de admitirse, habría que condicionarla a la puesta escénica tan proclive a desmanes de interpretación, muy peligrosas igualmente si se cargan las sugestiones morbosas que promueven las acotaciones. Ya es sabido que la obra de Arrabal es una mezcla de ingenuidad y tremendismo. De que priven una u otra depende en mucho la posibilidad de la aceptación.

La censura, pues, influye sobre los elementos espectaculares y sobre la dirección escénica al igual que lo hace sobre los textos, e igualmente los directores verán truncada su tradición y se verán obligados a realizar importantes concesiones. No obstante, la marginación y el descrédito que acompañó al colectivo de autores a la llegada de la democracia por este motivo, y que comentaremos en el siguiente capítulo, no afectó a los directores de escena, tema cuyo análisis excedería los límites de este trabajo y que merece sin duda una reflexión más detenida.

El fortalecimiento de la oposición en este período se reflejará en la aparición de un importante número de creadores antifranquistas y en esporádicas tentativas de recuperar a ciertos autores del exilio. A finales de los sesenta surge el importante fenómeno del teatro independiente, que supone un nuevo concepto de la producción teatral, desvinculada de los circuitos habituales y ligada a la militancia antifranquista[90]. Los autores realistas, sin embargo, van a encontrar aún más dificultades que en la etapa anterior. A excepción de Buero Vallejo, que consigue estrenar, no sin problemas con la censura[91], dos de sus textos fundamentales, *El sueño de la razón* (1970) y *La fundación* (1974), además de *Llegada de los dioses* —mientras *La doble historia del doctor Valmy* continúa retenida—, el resto de autores van a encontrarse con graves restricciones por parte de la censura, además de la pérdida de interés de los empresarios por su obra y la indiferencia de los grupos independientes.

En todos estos años, el único texto original que estrena Alfonso Sastre es la obra para niños *Historia de una muñeca abandonada* (1969); el resto de obras, continuando la tendencia iniciada en el período anterior, son adaptaciones: *Rosas rojas para mí*, de Sean O'Casey (1969), *Las moscas* (1970) y *Los secuestrados de Altona* (1972), de Sartre. Además, se presenta a censura *M.S.V. (La sangre y la ceniza)*, que queda retenida. Similar es el caso de Lauro Olmo, que únicamente consigue estrenar *Historia de un pechicidio* (1973), además de reponer los textos infantiles escritos con Pilar Enciso y adaptaciones de autores extranjeros (*Yo, Bertolt Brecth*, *El señor de Puntilla y su criado Matti*, de Brecht, y *La viuda y el oso*, de Chéjov). Entretanto, se le prohíben *El cuarto poder* y *Mare Nostrum, S.A.*, además de la obra infantil, después autorizada, *Leónidas el grande* (*Asamblea general*). El silencio es total en el caso de José Martín Recuerda y José María Rodríguez Méndez. El primero únicamente escribe

---

[90] Estos grupos se autodefinen como "aquellos cuya finalidad esencial sea la expansión del teatro y cuyas actividades no estén condicionadas por personas o instituciones de las cuales pudieran depender de alguna forma". ("Estatutos de la Federación de Teatros Independientes", *Yorick*, 20 (nov. 1966), pág. 4).

[91] Vid. mi trabajo "*La Fundación* ante la censura franquista". (Muñoz Cáliz, 1999).

dos textos, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* y *El engañao,* sin que ninguno de ellos se estrene hasta la Transición; en el caso de *Las arrecogías…*, debido a la censura. De Rodríguez Méndez se presentan ante la Junta varios textos, de los cuales se prohíben *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, Los quinquis de Madrid, El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras, Historia de unos cuantos* y *Flor de Otoño*; únicamente se autoriza *La Andalucía de los Quintero,* aunque, por distintos motivos, no se estrena hasta 1975.

Aunque las diferencias éticas y estéticas entre el realismo social y el teatro de vanguardia que emerge por entonces son demasiado profundas y complejas para reducirlas a un mero conflicto generacional, lo cierto es que por entonces los autores realistas comienzan a ser considerados antiguos o desfasados por algunos de los que comienzan entonces a escribir. A este respecto, Alfonso Sastre hablaba de "la traición de los jóvenes"[92], idea que es compartida por Rodríguez Méndez, quien afirmaba: "Muchos nos tratan como si fuéramos soldados que hicieron el servicio y ya están licenciados"[93], y por críticos como José Monleón, quien destacó que tampoco en su día estos autores tuvieron oportunidad alguna, debido a la censura[94]. Incluso algunos de los jóvenes autores que empezaban a escribir por entonces denunciaban esta situación, como Luis Matilla, quien advirtió:

> Mientras en cualquier país la edad supone una garantía para el "descubridor", aquí es un impedimento. "Tiene demasiada prisa. Espere, espere", y cuando te has dado cuenta, ya hay otros en la puerta que te gritan "Quítese del camino, abuelo, que ahora nos toca intentarlo a nosotros". ¡Desesperante![95].

Paralelamente, se produce un auge de las creaciones colectivas, muy ligadas al teatro independiente, que tiene su etapa de mayor esplendor entre 1968 y 1975[96]. Entre los grupos más significativos cabe citar a Tábano, Goliardos y Cátaro, entre otros

---

[92] Refiriéndose a los autores jóvenes, Sastre afirmaba: "[...] dedican alguna iracunda patadita, no precisamente a sus reales opresores, sino —siguiendo al pie de la letra el esquema burgués— a la "generación" anterior: "los viejos" que no nos dejan paso, ¡ay, Dios mío!, y si cae algo, venga de donde venga, lo atrapan con una avidez que denuncia el más grosero oportunismo". ("¿Umbral de qué?", XVIII extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo: España 1970*. Citado por A. Miralles, 1977, págs. 73-74).

[93] Ibíd., pág. 86.

[94] Intentando explicar esta actitud, José Monleón apuntaba que estos autores, al haber estrenado obras de cierta repercusión en los sesenta, en la década siguiente fueron considerados como autores de otro tiempo: "El hecho de que la censura y el aparato teatral —en tácito acuerdo— asfixiaran luego vuestras posibilidades de estreno ha introducido un elemento falso en la perspectiva de mucha gente. Es como si 'hubierais tenido una oportunidad' que ya pertenece al pasado, como si detrás de vosotros hubieran aparecido una serie de autores, también críticos, que no han gozado de la oportunidad que vosotros sí tuvisteis y no aprovechasteis. Creo que esto es falso, pues la 'oportunidad', salvo alguna coyuntura particular y pasajera, no la tuvisteis nunca. La consecuencia de aquella especie de 'reina por un día' que casi todos tuvisteis y que no han conocido los autores posteriores, condenados a una clandestinidad casi radical, os ha prestado una falsa dimensión de vejez, como si vuestro tiempo hubiera vencido definitivamente". (J. Monleón, 1976a, págs. 85-86).

[95] "Encuesta", *Yorick*, 39 (abr. 1970), págs. 14-15.

[96] Vid. Fernández Torres (coord.), 1987.

muchos, y entre los estrenos de mayor repercusión, *Quejío*, de La Cuadra (1972), al que nos referiremos más adelante, o *Castañuela 70* (1970), de Juan Margallo y el grupo "Tábano". Esta última, una "anti-revista" en clave de sátira social y política dirigida a un público de clase obrera, se representó en locales de los suburbios de Madrid y consiguió llenar el Teatro de la Comedia durante el verano de 1970, hasta que ocurrió el incidente ya comentado y se suspendieron las representaciones por orden gubernamental. Algunos de estos grupos también representan textos de los nuevos autores, como *El retablo del flautista*, de Jordi Teixidor; *El bebé furioso y Las hermanas de Búfalo Bill*, de Manuel Martínez Mediero; *Nacimiento, pasión y muerte de… por ejemplo: tú*, de Jesús Campos; *Pasodoble* y *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, de Miguel Romero Esteo; *Viva el duque, nuestro dueño*, de José Luis Alonso de Santos, o *Las jaulas* y *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza.

Los grupos independientes muestran una clara vocación de cambiar la sociedad, e intentan buscar para sus espectáculos al público popular; de hecho, en los Estatutos de la Federación de Teatros Independientes[97] se menciona entre sus finalidades la de "Conseguir que el teatro como fenómeno cultural sea la expresión de la situación y problemas de la sociedad actual y por tanto esté presente en la evolución histórica del país"[98]. En torno al teatro popular se realizaron debates, encuentros y mesas redondas, como la celebrada en Palma en 1970, en cuyas conclusiones se definía a este teatro como "aquel que se dirige con autenticidad de expresión a cada uno de los estamentos sociales, sin que implique una exclusividad a cada uno de ellos"; para conseguirlo, se proponía representar obras inteligibles por todo tipo de público, aconsejando los montajes naturalistas y farsescos, y se instaba a la reforma de la censura: "consideramos necesario agilizar y replantear el sistema de censura"[99]. Este propósito de hacer un teatro popular se materializa en representaciones en espacios nuevos y distintos, más próximos al público popular que los escenarios convencionales:

> Grupos como La Pipironda, Adrià Gual, L'Esperit, Els Joglars, y algunos más, se han decidido a divulgar su ejercicio en el ámbito de los que no van al teatro: abren su bártulos en cualquier tabladillo de extrarradio y villatorios, en aulas y naves industriales, en rincones de tabernas, en tarimas de salas de baile, sobre andamiajes mineros... y allá van, sin que les importe que la crítica les promocione ni se les otorgue premios anuales. Ha nacido un joven sacerdocio escénico[100].

---

[97] "Estatutos de la Federación de Teatros Independientes", *Yorick*, 20 (nov. 1966), pág. 4.

[98] Uno de sus protagonistas, Juan Margallo, insiste en la función política de su actividad al señalar entre sus características "la búsqueda de un público popular, la creación de nuevos espacios, la escritura colectiva de textos y la lucha antifascista". (Margallo, 1985, pág. 272).

[99] "Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", *Yorick*, 45 (ene.-feb. 1971), págs. 61-68. Cita en pág. 67.

[100] Juan Germán Schröeder, "El tímpano roto", *Yorick*, 32 (mar. 1969), pág. 45.

No obstante, pese a esta vocación popular, los grupos independientes se moverían siempre en circuitos muy restringidos, ya que la censura va a imponer unas condiciones sumamente restrictivas, muy similares a las de las sesiones de cámara y ensayo (de hecho, las autorizaciones que se entregan a estas compañías van a ser idénticas a aquellas en muchos casos), por lo que muchas de estas obras se van a ver en la contradicción de ser representadas en sesiones únicas, o, como ya se dijo, en festivales minoritarios. De este modo, la censura acabó abortando el proyecto ético y estético del teatro independiente y limitándolo a un fenómeno de minorías.

Gran parte de estos grupos y de los autores vinculados a ellos dieron a conocer su obra a través del Festival de Sitges, que desde 1967 se convertiría en uno de sus cauces fundamentales. De hecho, la propia censura actuó de forma inusual al autorizar algunos textos sólo para su representación en dicho festival (así ocurrió, por ejemplo, con obras de Luis Riaza, Miguel Romero Esteo y Jesús Campos); en ocasiones, especificando que podría considerarse la posibilidad de autorizarlas para otros circuitos (generalmente, con cortes sobre la versión autorizada para Sitges). Pero tampoco todos los textos se autorizaron para su representación en este festival: sus programadores presentaban numerosos textos, y la censura ejercía un primer filtro al prohibir algunos de ellos (*Prólogo patético*, de Alfonso Sastre —uno de los pocos textos realistas presentados para el festival—, o *Furor*, de Jesús Campos). Además, estos grupos contaron con pequeñas salas dedicadas a divulgar sus montajes, primero en Barcelona (Capsa, Villarroel) y poco después en Madrid (Cadarso, Magallanes, Alfil).

El público de estos espectáculos a menudo acudía movido por razones políticas, convirtiendo la asistencia a las representaciones en actos de militancia antifranquista, al igual que antes sucedió con el teatro realista. Las connotaciones políticas que adquieren estas representaciones no pasan desapercibidas a los censores. Si en los años anteriores el único expediente en el que encontramos testimonios de temor a que la representación pudiera convertirse en un "mitin" era el de *Tierra roja*, de Alfonso Sastre (1958), a lo largo de este período, son numerosos los informes con alusiones de este tipo, no sólo acerca de obras de los nuevos autores, como *Los muñecos*, de Luis Riaza ("creo que pudiera autorizarse […] pero sabiendo datos de que no van a convertir aquello en un mitin político"), o *Qué culta es Europa y qué bien arde*, de Jesús Campos ("más que teatro es un mitin político antieuropeo y por tanto antiespañol"); también en obras de los autores del exilio: *La juventud ilustrada*, de Arrabal ("representar una de sus obras, podría provocar un 'mitin' pro-Arrabal"), y *Comedia que no acaba*, de Max Aub ("Otro intento de mitin político anti-Régimen con el pretexto de un montaje teatral"), así como en las de los autores realistas: *El caraqueño*, de Martín Recuerda ("Me inclino a prohibirla porque se transparenta una intención política tendenciosa que puede convertir la representación en mitin"); *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* ("Pero la obra con su intención política provocará un mitin. Y creo que por tanto, salvo mejor opinión, y riesgo evidente de problema de orden público, me parece que debo prohibirla"); *¿Quién*

quiere una copla del Arcipreste de Hita?, del mismo autor ("Ese tono de mitin y su intención, no tiene nada que ver, desde luego, con todo aquello que ha escrito Juan Ruiz"); *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez ("la obra no deja de ser un mitin político de 'rojillos' desengañados y derrotados"), y *El cuarto poder*, de Lauro Olmo ("Es más un 'mitin protestatario' que una pieza teatral"). Incluso en la Transición, las encontramos a propósito de *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo ("Para la oposición politizada sería ocasión para convertirla en un mitin de lo más grave"). También en algunas obras extranjeras encontramos comentarios de este tipo: así, acerca del espectáculo *Yo, Bertolt Brecht*, Jesús Cea proponía suprimir varios poemas "por su especial estridencia y propensión a provocar un clima de rebeldía".

Si en ocasiones el sentido político de estas obras se lo otorgaban los propios receptores, en otros casos se trataba de un teatro con clara vocación testimonial y de denuncia. Buena parte de este teatro no pudo cumplir su vocación de inmediatez debido a la censura, y perdería en parte su sentido tras la desaparición de la misma, tal como explicaba Alberto Miralles:

> La inmediatez para nuestro teatro crítico [...] no ha sido posible a causa de la represiva y arbitraria censura, apoyada por una burocracia paralizante y un concepto gubernamental de la cultura no como bien del pueblo, sino como perpetuadora de su ideología o como producto mercantil. Un teatro escrito para hoy y estrenado diez años después, ¿cómo no iba a ser viejo? Los dramaturgos que escriben motivados por la realidad del momento son, más que notarios de esa realidad, denunciadores de la misma, agitadores, guerrilleros que disparan la metralla de la verdad con su pluma sin trincheras, acaso porque comprenden que la verdad por sí misma, desnuda, es revolucionaria, sobre todo en un país donde tanto se la oculta y tergiversa[101].

En realidad, las dificultades con que se encuentran la mayoría de los autores realistas en este período, así como las restrictivas condiciones que se imponen al teatro independiente o el creciente temor de los censores a la repercusión política de los espectáculos configuran un panorama en el que las posibilidades para los autores parecen aún más limitadas que en etapas anteriores del franquismo. Por ello, entre los nuevos autores cunde la sensación de que las oportunidades para ellos son más escasas aún que las que tuvieron años atrás los realistas. Así, Ruibal, en réplica a Sastre, declaraba: "ya quisieran los jóvenes autores tener las posibilidades con que contó Sastre para llevar a escena sus obras"[102].

La censura continuó afectando hasta el último momento también al teatro conservador: en la "Encuesta sobre la censura" antes aludida, Alonso Millán declaraba que, a pesar de que no tenía ninguna obra prohibida —dato que se contradice con las dos obras prohibidas que figuran en el fichero del Archivo, así como las posibles obras retenidas que comentamos en el período anterior—, las casi treinta que llevaba

---

[101] A. Miralles, 1977, pág. 141.

[102] Entrevista con Ricard Salvat, *Tele/Exprés*, 11-V-1971. La cita es de Miralles, 1977, pág. 74.

estrenadas habían sufrido modificaciones. Algo antes, en 1972, este autor declaraba que la censura le parecía "algo propio de países subdesarrollados"[103], y en otro lugar denunciaba que la censura era la mayor traba a la que habían de enfrentarse los autores: "Para el teatro nacional la censura es bastante dura. Los problemas sociales y políticos no se pueden tocar. Por lo tanto, el autor joven que no haga un teatro de evasión, cómico o poético, tiene muy difícil la entrada en los escenarios"[104].

También Antonio Gala sufrió sus consecuencias: según sus propias declaraciones, había tenido prohibidas sus obras *Suerte, campeón* y *Carmen Carmen*, mientras que *El sol en el hormiguero* se había estrenado "con ochenta y tantos cortes, algunos de folio o folio y medio"[105]. Este autor destacaba la existencia de una forma de "autocensura" inconsciente derivada del propio desconocimiento de la realidad social debido a la manipulación los medios informativos:

> [...] yo pienso que, mucho más importante que la censura oficial y que la autocensura consciente del autor, el gran peligro es la autocensura inconsciente. Como la censura influye en el entorno social, hay una serie de problemas que el autor no ve, no conoce. Existen una gran cantidad de conflictos en el entorno social que no se nos plantean y que incluso la misma sociedad española no logra captar, porque están siendo sistemáticamente ocultados. Los autores debemos esforzarnos por manejar datos reales, cosa que no hacemos[106].

Al propio Paso (que a estas alturas se ha alejado en gran medida de sus presupuestos iniciales, llegando a afirmar: "Cuando uno no sabe hacer teatro, se mete con el Gobierno"[107]), se le prohíbe en esta etapa *Cuatro secretos de alcoba* (1971).

3.4. Un lenguaje para la censura

Como venimos viendo, las limitaciones impuestas por la censura no se van a detener en el número de representaciones, la limitación de los circuitos, la supresión de ciertos fragmentos o la prohibición de textos completos, sino que van a afectar a la creación. En un artículo titulado, significativamente, "Teatro para cómplices", Alberto Miralles, tras exponer las dificultades para realizar un teatro crítico en España, hablaba de sus repercusiones en el proceso de creación de los dramaturgos:

> Ante esa situación, nuestro autor, o bien suaviza su obra, perdiendo acaso su validez, o no renuncia, sino que cambia la táctica del cuerpo a cuerpo y se enmascara. Y en ese sentido doy como característica principal y peligrosa […] el virtuosismo de muchos escritores,

---

[103] "Los dos autores más comerciales", en *Primer Acto*, 145 (jun. 1972), págs. 12-13. Cita en pág. 13.

[104] "5 preguntas a los autores que estrenaron", *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ago. 1974), págs. 14-21. Cita en pág. 14.

[105] O'Connor y Pasquariello, 1976, pág. 28.

[106] A. Fernández Torres, "El autor y su entorno social. (Mesa redonda)", *Pipirijaina*; 6-7 (ago.-sep. 1974), págs. 48-53. Recogido en: García Lorenzo, 1981, págs. 136-152, cita en pág. 139.

[107] Comentario aparecido en la sección "Punto final" de *El Alcázar*, reproducido en *Yorick*, 49-50 (oct.-dic- 1971), pág. 66.

> demostrado en el momento de disimular personajes incómodos, geografías próximas y actualidades innombrables para conseguir, contando con la complicidad del público que habrá de aceptar el juego, el permiso de la Junta de Censura para la representación. De esta manera, donde se dice "hombre" se pone "gallo" o "perro" o "urraca"; donde se dice "España", cualquier país imaginario y en vez de "hoy", "ayer" o "mañana"[108].

La parábola, ya utilizada años atrás por algunos autores dentro de las coordenadas del realismo (*La mordaza*, de Alfonso Sastre; *El cuerpo*, de Lauro Olmo), va a ser utilizada en gran medida por los nuevos autores. Su uso se intensifica en esta etapa y ya no sólo se limita a la localización temporal y espacial —con las consiguientes repercusiones en los nombres y atuendos, referencias a personajes o instituciones, himnos, etc.—, sino que llegará a afectar a la totalidad de los elementos de la obra, dando lugar a una forma de alegoría crítica que se presenta como alternativa estética al realismo. Entre los casos de localización en lugares y tiempos extraños, Miralles señala numerosos ejemplos, como: "La acción transcurre en un lugar de nuestro mundo más cercano, pero... ¿por qué acordarse del nombre?" (*Los mendigos*, de A. Martínez Ballesteros); "Época: la del hombre" (*El último gallinero*, de M. Martínez Mediero), entre muchos otros. Las parábolas animales son especialmente frecuentes en estos años (como muestran las *Fábulas zoológicas* de Martínez Ballesteros[109], *La máquina de pedir*, o *El asno*, de José Ruibal), aunque no totalmente nuevas en la España de posguerra (recordemos las obras infantiles escritas por Lauro Olmo y Pilar Enciso en los años 50 y 60[110]). Este autor concluía afirmando:

> El enmascaramiento es como la piel del cordero puesta sobre el lobo; es el empleo de la astucia ante la ausencia de fuerza. A veces el enmascaramiento lleva a plantear tantos problemas de comprensión que se convierte en una finalidad —ese es el peligro al que antes aludí— y lo que había de servir para disimular, se convierte en espeso bosque oculto por los árboles[111].

En consecuencia, para este autor, el "enmascaramiento" no sólo hizo que los textos perdieran eficacia, al resultar a veces ininteligibles, sino que fracasó en su cometido de burlar a la censura, pues, por el contrario, trajo consigo una mayor suspicacia de los censores:

> El invento no sirvió más que para empeorar las cosas, ya que a la crítica ideológica, expresada por el lenguaje textual, se le unió la crítica plástica y del gesto, y en escena un asno era la autoridad civil, un pavo real la aristocracia, la Iglesia un cuervo, el tirano un cerdo y el explotador un pulpo. La doble crítica no pasó desapercibida a los voraces equipos ministeriales con consignas de genocidio cultural.

---

[108] A. Miralles, 1977, pág. 47.

[109] Vid. K. Pörtl, 1985, pág. 196.

[110] Tal como señalaba Alberto Miralles refiriéndose al uso de la parábola, "Aristófanes sabía de ello y Brecht y Buero Vallejo como también Ruibal y Mediero". ("Editorial", *Yorick*, 38 (feb.-mar. 1970), pág. 4).

[111] A. Miralles, 1977, págs. 55-56. Véase igualmente: A. Miralles, "Editorial", *Yorick*, 38 (feb.-mar. 1970), pág. 4.

Al ser menos explícitas, las formas no realistas serían tachadas de *posibilistas* por la crítica marxista más ortodoxa. Así, por ejemplo, Miguel Bilbatúa [112] creó el marbete de "generación postrealista" (en la que incluye a José Ruibal, José María Bellido, Manuel Martínez Mediero, Antonio Martínez Ballesteros y Vicente Romero), para referirse a un grupo de autores cuyo rasgo común sería "un cierto simbolismo castrador y esquematizante", pues al pretender que sus obras pasen la barrera de la censura a cualquier precio, éstas "aparecen repletas de sobreentendidos", y explica:

> Se parte de una operación muy compleja, de la cual no están exentos de culpa algunos críticos "progresistas" que la han ensalzado como ejemplar "posibilismo", y que podemos esquematizar en el siguiente proceso: el dramaturgo quiere estrenar una obra A que contiene resonancias políticas inmediatas; si la escribe como debiera la obra sería prohibida por la censura y, por consiguiente, no podría ser inmediatamente estrenada, lo que constituye el objetivo fundamental del dramaturgo; por ello escribe una obra B, que es la misma que A sólo que en ella todos los elementos concretos en que se fundamentaba han sido sustituidos por elementos abstractos. Como, por otra parte, y según se deduce de sus obras, el rigor ideológico no parece ser el punto fuerte de nuestros dramaturgos, resulta una obra B incoherente, pero que se supone que permitirá al espectador reconstruir en su mente, cuando la vea representada, la obra A original. Proceso de inversión que parece un poco aventurado exigir al espectador, pero que no llega a producirse por la sencilla razón de que la incoherencia de la obra B elimina su posible subida al escenario[113].

Se ha querido ver en algunas de las características de este teatro una consecuencia directa de la censura; así, por ejemplo, su rechazo del realismo, su dimensión universalizadora, el uso de la alegoría y en general su hermetismo, serían una forma de rodear los temas que no se podían tratar directamente. Para Pörtl, el procedimiento de encubrir expresiones directas y alusiones a realidades actuales es una reacción obligada ante las normas de censura teatral[114]. Alberto Miralles llamaba la atención sobre la contradicción que supuso el uso de un lenguaje críptico en un teatro con vocación popular:

> Desgraciadamente, los autores usaron de un procedimiento que fue invalidado por la represión franquista, obligándoles a enmascarar la verdad para que pudiera ser pronunciada, con lo que ni la verdad lo fue del todo, ni su eficacia conseguida. Sin la fuerza de la ley, el autor debía emplear la astucia. Y lo directo se convirtió en indirecto, y lo popular en elitoso: "Eso que dice quien lo dice, no lo dice quien lo dice, sino quien yo me sé y lo que dice no es lo que dice, sino lo que le obligan a callar, pero que yo adivino". Ejercicios de descodificación que convirtieron el nuevo teatro crítico en un juego adivinatorio para cómplices. Quien no supiera las reglas, no entendería el juego. "Dos cazadores pasean por el bosque. No tienen escopetas. Temen al lobo. "¡No me digas más!: el lobo es Franco, las

[112] M. Bilbatúa, 1974, págs. 7-8.

[113] Ibíd.

[114] K. Pörtl, 1985, pág. 200.

> escopetas la revolución, el bosque España y los cazadores el pueblo". Rocambolesco. Y lo que se pretendía popular, por estar exento de retórica, fue más críptico que nunca[115].

Sin embargo, el alejamiento del realismo social no siempre perseguía la finalidad de burlar a la censura; se trataba, sobre todo, de incorporar nuevos lenguajes a la empobrecida dramaturgia española:

> Se trataba de hacer un teatro no sujeto a coordenadas españolas; pretendíamos universalizar nuestros temas; ser ciudadanos del mundo. Era tanto el agobio de los Pirineos, que salir era preciso y para ello nuestro teatro tenía que ser igualmente válido aquí como en cualquier otro lugar de occidente. A eso le llamaba Ruibal "lenguaje planetario". Quizá por eso, Wellwarth sí pudo entender las obras, porque están lejos de los modelos españoles y por vía de la experimentación se acercaban a Europa y América, conscientes y deseosas de ser deudoras de las nuevas estéticas, por lo que en nuestro teatro se podían rastrear incluso estéticas antagónicas. Todas esas contradicciones podían explicarse si se piensa que el nuevo autor tenía que ponerse al día tras un retraso de más de 50 años, provocado por el inmovilismo y la incomprensión[116].

En realidad, si algunos de los "nuevos autores" utilizan el símbolo como táctica frente a la censura, otros lo hacen como alternativa estética al realismo, sin que ello suponga *posibilismo* alguno. Para Andrés Franco, la actitud de estos autores sería más combativa y radical que la de los realistas:

> A mi modo de ver, las intenciones de estos dramaturgos van más allá del mero reformismo: están haciendo un teatro de signo revolucionario. No pretenden corregir el sistema, sino abolirlo. Si los autores realistas disidentes ponen de manifiesto las injusticias que produce el sistema, el nuevo teatro ataca el sistema mismo, siendo, por tanto, mayor su agresividad[117].

A finales de los sesenta, se produce en España una eclosión de la vanguardia teatral similar a la que tiene lugar en otros países de occidente. A lo largo de este período se irán recuperando progresivamente los vínculos con la tradición anterior a la guerra civil (con la fundamental recuperación del expresionismo de Valle-Inclán) y se ensancharán los cauces de comunicación con el teatro occidental (aunque siempre con restricciones y generalmente con retraso, se dan a conocer el teatro del absurdo, el drama documental, el teatro épico brechtiano, el teatro ceremonial, el *happening* y las experiencias del Living Theatre). También en estos años cobra vigor el lenguaje del mimo, que además de su interés en la búsqueda de nuevos códigos expresivos, se revelará como una eficaz fórmula para desorientar a la censura.

La diversidad de opciones estéticas del teatro de este período hizo que se englobara bajo un marbete único a un grupo muy heterogéneo de autores que tenían en común su ideología antifranquista y su alejamiento de la estética del realismo social. El término más difundido para denominar a tan heterogéneo conjunto fue "Nuevo

---

[115] A. Miralles, 1977, pág. 143.

[116] A. Miralles, 1977, pág. 50.

[117] "Apuntes sobre un nuevo teatro español", *Ínsula* (1973). Citado por A. Miralles, 1977, pág. 88.

Teatro Español", aunque también se le aplicaron denominaciones como "*underground*", "soterrado", "marginado", "del silencio", etc., en clara alusión a la censura que pesaba sobre estos textos[118]. El estudioso George G. Wellwarth, autor de la denominación "*underground*", señalaba: "He llamado a este movimiento de autores *spanish underground drama* porque si la mayoría de sus obras no han sido ni publicadas ni realizadas es por el resultado de la censura"[119]. A partir del estudio de Wellwarth, teatro de vanguardia pasó a considerarse sinónimo de teatro censurado, al tiempo que se magnificó el valor de ciertas obras prohibidas, lo que a su vez generó un desencanto hacia las mismas al llegar la democracia[120]. No obstante, cuando se trató de fijar unas características estéticas aplicables al conjunto del "Nuevo Teatro", muchas de ellas no eran aplicables a la obra de algunos de los autores más significativos del período[121].

En algunos casos, estos autores tratan de buscar un lenguaje aún más incisivo y crítico que el del realismo social. Como venimos diciendo, en el politizado contexto de estos años, incluso los autores con más voluntad de experimentación estética ven mezclada su tarea artística con la lucha antifranquista. Como muestra, valgan estas palabras de Miguel Romero Esteo: "Hay que escribir con veneno, coño; mezclando la mierda y la necrofilia que son constantes muy nuestras y con las que se puede hacer más daño que denunciando a la pata la llana, sin creatividad"[122]. La confusión de los censores frente a estos textos es notable, tal como veremos al referirnos a sus informes, no sólo en cuanto a la valoración de su "peligrosidad", sino también en su valoración artística, donde encontramos opiniones muy dispares.

---

[118] Teresa Valdivieso titulaba así su bibliografía: *España: bibliografía de un teatro "silenciado"* (1979). Esta autora daba como título a su tesis doctoral: *Una aproximación semiológica al teatro clandestino español* (Arizona, State University, 1975).

[119] Nueva York University Press and University of London Press, 1970.

[120] Para Alberto Miralles, dicho estudio posee "un apriorístico valor del teatro que analiza junto con una fobia cegadora contra la censura que le lleva a la errónea creencia de que todo lo censurado es bueno y lo que se permite no, por haber pactado y rebajar grados a su crítica política". (A. Miralles, 1977, pág. 120).

La censura afectó al propio libro del estudioso norteamericano. En la segunda edición de *The Theater of Protest and Paradox. Developmentes in the Avant-Garde Drama* (Nueva York, 1971), Wellwarth añadió a la primera, un capítulo nuevo sobre el teatro español de protesta, que hubo de suprimirse en la edición española por razones de censura, según indica el editor en la nota al prólogo.

[121] El propio Alberto Miralles, uno de sus paladines, señalaba que tanto Nieva como Romero Esteo eran "dos autores cuyas obras poseen más personalidad y complejidad, haciéndose difícilmente representativos del 'nuevo teatro español'". (Ob. cit., pág. 55). Y lo mismo podría decirse de otros autores, como Jesús Campos, Domingo Miras o Alfonso Vallejo, no incluidos en muchas de las nóminas de "nuevos autores", y cuyas obras difícilmente se sujetan a las características que se han señalado como generacionales.

[122] A. Miralles, ob. cit., pág. 54.

II. LOS AUTORES ANTE LA CENSURA

1. ANTONIO BUERO VALLEJO

En los últimos años de la dictadura, a su situación, ya comentada, de privilegio dentro del conjunto de autores críticos, se suma su condición de académico, que posiblemente también le supuso ciertas ventajas frente a la censura, tal como él mismo explicaba en una entrevista:

> En un país como el nuestro, el título de académico es muy considerado. Uno vive —como escritor— a la intemperie; pasa el tiempo y, a pesar del prestigio ganado, uno está siempre a punto de la bofetada ajena o del percance con la censura. La Academia cubre en gran parte. Quizá no habrían aprobado esta última obra [*Llegada de los dioses*] —a pesar de los cortes, que los hay— si no fuera ya académico[123].

De hecho, en uno de los informes censoriales sobre *La Fundación* se hace alusión a la condición de "ilustre académico" del autor, como veremos. En otro lugar, el dramaturgo llamaba de nuevo la atención sobre la desventaja de que eran víctimas los autores noveles: "Hay una alarma, quizá aumentada, que hace que la dureza censora y crítica frente al novel sea mayor que frente al autor ya famoso. Entonces las nuevas promociones de autores están padeciendo un calvario importante[124]".

En cuanto a su propia trayectoria, al contrario de quienes le acusaban de haberse acomodado, el autor encontraba que sus obras más recientes eran más críticas que en etapas anteriores:

> Mis últimas obras son las más significativas y las más críticas. Esto quiere decir que en una trayectoria de 32 años, evidentemente, yo he evolucionado, pero no para amortiguarme, claudicar o acomodarme, sino más bien para hablar todo lo alto que podía […][125].

De hecho, de todos sus textos, a excepción de *Aventura en lo gris* y *La doble historia del doctor Valmy*, fueron *El sueño de la razón* y *La Fundación*, ambos presentados en estos años, los que sufrieron un proceso más largo y complicado.

1.1. Obras sometidas a censura

En estos años, se presentan tres textos escritos durante este período: *El sueño de la razón* (1969), *Llegada de los dioses* (1971) y *La fundación* (1973), además del libreto de ópera *Mito*, presentado en 1969, aunque escrito dos años antes, y una versión en vasco de *En la ardiente oscuridad* (1970). A excepción de *Mito*, que aún hoy continúa

---

[123] Isasi Angulo, 1974, pág. 77.

[124] Pérez de Olaguer, 1971, pág. 9

[125] Pérez de Olaguer, ibíd.

sin estrenar, el resto de obras subirían al escenario unos meses después de haber sido escritas, tal como era habitual en la trayectoria de Buero Vallejo.

Mito se autorizó en marzo de 1969 únicamente para sesiones de cámara, para las que, según indica uno de los censores, se había solicitado. Los vocales encontraron en ella múltiples elementos censurables, aunque su formato musical ayudó a que se autorizara. Florentino Soria señaló que, aunque "incorpora las interpolaciones críticas al uso en las literaturas actuales llamadas comprometidas", podía pasar siempre que en la puesta en escena no hubiera "concreciones que la acerquen demasiado a una circunstancia española". S. B. de la Torre coincidía en que la obra era "delicada", y en que los elementos "tendenciosos" quedaban rebajados con "el adorno musical, el recitado y las cantatas" —idea también señalada por el anterior—, así como con "el verso". Al no encontrarse en el expediente la solicitud de la compañía, desconocemos quién la presentó, y dónde y cuándo estaba previsto estrenarla, aunque lo cierto es que no llegó a estrenarse.

En esta ocasión no encontramos los habituales informes elogiosos, sino que, por el contrario, este texto fue considerado poco menos que una extravagancia del autor: Soria la califica como "desahogo ideológico" que desemboca en "un futurismo, con platillos volantes y todo", y De la Torre señala que su versificación es "bastante gris", y que en ella se da rienda suelta al "erotismo más desenfrenado, con coitos escénicos colectivos, lesbianismos, homosexualismos y demás lindezas, expuestos ante el público en una escena que recuerda mucho a la final del *Marat-Sade*", escena a la que se refería algo después como la "famosa e incalificable orgía de marras", y a la imponía un "riguroso" visado. Como único aspecto a favor, señalaba su tema, "válido por lo que supone de ideal soñado en todas las épocas", si bien advertía que uno de los personajes que se enfrentan a la corrupción, "por rara casualidad, es perseguido implacablemente por la policía como organizador de una huelga revolucionaria...".

El sueño de la razón, texto fundamental del teatro histórico de estos años y, en opinión de varios estudiosos, cumbre de la obra bueriana, estuvo retenido durante cinco meses y medio. Cuando fue leído por primera vez en julio de 1969, los censores se mostraron partidarios de autorizarlo, aunque uno de ellos propuso someterlo al "juicio de la superioridad" antes de emitir un dictamen definitivo. Ya en diciembre, fue leído por el Pleno y autorizado sin cortes, con la condición de que se cuidara especialmente la escena de la violación de Leocadia. Aunque no se ha conservado ningún documento que pruebe si fue leída por algún superior, según comentaba el propio Buero, su autorización coincidió con la llegada de Alfredo Sánchez Bella al Ministerio de Información y Turismo: "Ya se sabe que cada nuevo ministro se apresuraba a aprobar cosas dificultadas por el antecesor para dar buena imagen"[126].

---

[126] M. de Paco, 1993b; a su vez, este autor cita una Carta particular de Buero Vallejo (fechada el 21-I-1991). Según De Paco, fue necesario solicitar varias veces su aprobación, sin respuesta por parte de la Junta. En el expediente, sin embargo, sólo hemos encontrado una petición de la compañía de José Osuna (9-VII-1969), aunque puede que hubiera otras que se hayan extraviado o que el resto de intentos fueran verbales.

En la primera lectura, el censor que sugirió que la obra fuera leída por un superior, S. B. de la Torre, encontraba un claro paralelismo con la época actual:

> El autor se aprovecha de nuevo de la oportunidad de una circunstancia histórica para exteriorizar sus posiciones. Y a fin de evitar el compromiso cercano que supuso *El tragaluz*, se aleja más de un siglo y nos remite a las postrimerías del goyismo, con la estampa agria del absolutismo opresor encarnado por Fernando VII y el triste y sombrío espectáculo de los liberales oprimidos. Algo así como el enfrentamiento de la España negra y reaccionaria y la España abierta y progresista.

Para este censor, la obra tenía "un innegable tufillo tendencioso", sobre todo en las escenas finales, en las que "al autor se le ha ido la mano con el chafarrinón folletinesco y subversivo", aunque admitía que en otros momentos había un clima de "supuesta objetividad". Otros censores la autorizaron por su distancia temporal, como Nieves Sunyer ("Todos conocemos la intención del autor, pero está la obra tan localizada en un personaje GOYA, y en una época Fernando VII, que considero puede autorizarse"), o como el religioso José María Artola ("Creo que la obra está centrada en un momento concreto de la historia española y su tratamiento pudiera ser discutible pero queda dentro de las normas de censura").

Cuando la obra fue leída por el Pleno, Florencio Martínez Ruiz, desmarcándose de la intransigencia de la que solía hacer gala la Junta de Censura, emitió un informe francamente elogioso. Admitía que la crítica del absolutismo era "rigurosa" y "matizada a través de una documentación histórica", y añadía:

> La gran calidad hace que *El sueño de la razón* tenga un poder catártico que se eleva sobre la propia circunstancia y quizá la aleja, incluso si hubo intención, de posibles aproximaciones temporales. Creo que puede ser más radical que *El tragaluz* en su denuncia de la falta de libertad, pero es más universal y posee una grandeza que ya es de algún modo moral.

Del mismo modo, Federico Muelas mostraba su rechazo hacia la etapa histórica recreada en el texto, evidenciando, una vez más, las contradicciones que por entonces vivía el franquismo: "Creo es una de las mejores obras del autor. La crítica de la monarquía absoluta y de Fernando VII, en aquel amargo período, nunca será lo bastante dura". También Jesús Cea mostraba su acuerdo con lo expuesto en la obra, al señalar que "se ajusta con bastante exactitud a la historia, por lo que a la realeza absolutista se refiere", aunque aconsejó someterla al juicio de un superior por el "impacto" que pudiera causar en el público. Igualmente, Marcelo García Carrión y Luis Tejedor coincidían en la valoración que hacía Buero del absolutismo fernandino: el primero señaló que "La obra está presentada con limpieza y seriedad, sin exabruptos, aunque descarnadamente realista en ocasiones"; además, calificó sus valores morales como "de alta calidad". Por su parte, Tejedor hacía este elogioso comentario:

> Estamos probablemente ante la mejor comedia de Antonio Buero Vallejo, el más considerable autor de los autores españoles contemporáneos.

> En esta obra, Buero Vallejo ha recreado amorosamente los últimos días de don Francisco de Goya. Y, naturalmente, ha tenido que pintar la época y el mundo en que vivió el pintor aragonés.
>
> A este respecto quiero recordar que, últimamente, al juzgar de dos comedias biográficas, se mantuvo el criterio, a mi juicio acertadísimo, de que el autor no era culpable de las crudezas de su obra cuando éstas reflejaban el personaje o la época elegidos. Pues esto mismo hay que decir en el caso de la comedia que nos ocupa. Si don Francisco de Goya convivió con un monarca arbitrario y cruel, del que fue víctima, el autor no falta a la verdad cuando pinta a aquel tipo de Borbón. No olvidemos, aunque sólo sea a título anecdótico, que Fernando VII es el único monarca de esa familia que no tiene calle en Madrid. Por algo será.

Sin embargo, fueron mayoría quienes opinaron que esta era una obra tendenciosa. Entre ellos, Manuel Díez Crespo, quien, más coherente con el régimen al que representaba, la calificaba de "fantasía", en la que "al finalizar se recargan las tintas para mostrar los abusos de los que intentan amordazar al pintor". Vázquez Dodero participaba de esta opinión, pero elogiaba su calidad formal: "Es obra de excelente calidad literaria, de intención política que tergiversa el vivir de Goya". También Fraga de Lis destacaba su "trasfondo político" y advertía que autor, "haciendo uso de la justa libertad para la creación literaria", había falseado la historia, por lo que insistía en la importancia de vigilar el montaje para que no se "cargaran las tintas" aún más.

Suevos elogió la "calidad" y la "fuerza" del texto, y propuso autorizarlo sin cortes, aunque no sin consultar a la superioridad, e incluso sugirió la posibilidad de consultar a la Academia de la Historia, "pues los posibles problemas son de fondo y no de detalles". J. E. Aragonés, por su parte, hacía la siguiente advertencia: "Convendría dejar también la *nota previa*, en la que el autor declara que sus dardos no van contra la institución monárquica, sino contra el absolutismo". Desde una postura algo más flexible, Barceló señalaba que la interpretación que ofrecía el autor de Goya y de su época podía ser "discutible", aunque la consideraba "lícita", pues, en definitiva, "se trata de una interpretación y no de una lección de historia".

Florentino Soria, en cambio, encontró que la circunstancia del intelectual perseguido por el poder guardaba más similitud con la situación de Rusia o Checoslovaquia que con la de España, aunque advierte: "No faltará, claro, quien quiera aludir también a la circunstancia española, pero ello sería, a mi juicio, querer apurar demasiado". A diferencia de otros vocales, valoró en menor medida su calidad con respecto a los anteriores dramas históricos del autor, y recordaba que ya en la férrea etapa de Arias Salgado se habían estrenado algunos de ellos:

> La obra se inserta en la línea de teatro histórico con trasfondo político que Buero ha llevado anteriormente a la escena con *Las Meninas* y *Un soñador para un pueblo*. Quizá en éstas, que presentaron los Teatros Nacionales en la etapa de Arias Salgado, con mayor sugestión que en *El sueño de la razón*. El autor aclara en una nota preliminar que su obra no es un ataque a la institución monárquica sino a los excesos del poder absoluto. Podemos dar por buena esta explicación.

En ella, como en *Un soñador para un pueblo*, Buero sitúa la acción en los orígenes de la España contemporánea; si allí el tema abordado era la intransigencia de los sectores más reaccionarios ante las reformas de la Ilustración, aquí se centra en el reinado absolutista de Fernando VII; época que, tal como señala Luis Iglesias, guarda cierto paralelismo con los primeros años del gobierno de Franco, lo que explicaría las sospechas de algunos censores:

> Para todos los ilustrados españoles, 1808 debió de ser algo parecido al fin de un mundo, la cancelación definitiva del optimismo acumulado por la ideología racionalista a lo largo del siglo anterior; la creencia en el progreso, las luces y el imperio de la razón se vino abajo con estrépito en una orgía de crueldad y barbarie que las épocas posteriores no consiguieron cancelar del todo. La sensación de que algo terminaba para siempre no debió de ser muy diferente a la sentida por el hombre entre 1939 y 1945[127].

Ilumpe goritan, traducción al vasco de ***En la ardiente oscuridad***, fue autorizada para mayores de 18 años en diciembre de 1970, a petición del Grupo de Arte y Declamación Vasca del Ayuntamiento de San Sebastián. Fue leída por un único censor, Antonio Albizu, quien destacó que en ella no se ponía en juego "ningún principio moral ni religioso ni político", pues se centraba en "el aspecto psicológico". Únicamente restringió la edad de los espectadores a la ya referida, "en razón de que las emociones del drama son muy fuertes y hay un crimen".

El expediente de ***Llegada de los dioses*** no se encuentra archivado en el lugar que le correspondería, y, al igual que ocurría con *El tragaluz*, tampoco se encuentra su ficha, lo que hace pensar que ambos se hicieran desaparecer. La única información de que disponemos, reflejada en la ficha del autor, es que se autorizó en junio de 1971, sin que se especifiquen las condiciones. Ya durante la democracia, en 1978, el antiguo censor Antonio de Zubiaurre realizó un informe de calificación de edad en el que mostraba sus reservas ante ciertas escenas "de marcado erotismo", y su "obsesivo antibelicismo", aunque la autorizaba para mayores de 14 años:

> Por lo demás, esta obra, buena en conjunto —aunque rallana en lo folletinesco y en lo melodramático—, tiene evidente fondo moral, como lo tiene siempre el teatro de Buero Vallejo. Esta vez más desesperanzado que en otras obras. Un obsesivo antibelicismo y un excesivo temor a los males de la sociedad actual (explotación, egoísmo, especulación, contaminación...) le llevan a extremos de trágica tristeza. Lo cual, en verdad, no deja de estar justificado.

Zubiaurre concluía así su informe: "En resumen, una obra de calidad —no de máxima calidad— que puede ver un muchacho de 14 años sin que salgan perjudicadas su formación moral ni su recto sentido del vivir".

Sometida a censura por la compañía de José Osuna en 1973, ***La Fundación*** estuvo en manos de los censores durante algo más de tres meses. Aunque se autorizó para mayores de 18 años, se suprimieron fragmentos en siete de sus páginas y se supeditó la autorización de la obra al "visado" del ensayo general, que se impuso con carácter

[127] L. Iglesias Feijoo, 1982, pág. 407.

vinculante, con la condición de que el montaje debería "responder a una inconcreción acorde con la universalidad del tema propuesto por el autor y la generalidad de su planteamiento". También la aprobación de esta obra, según Buero[128], fue posibilitada por un cambio ministerial. En este caso, coincidió con la llegada al Ministerio de Información de Liñán y Zofío, y lo cierto es que, a pesar de que la mayoría de los informes se redactaron en los meses de marzo y abril, la hoja de autorización no se emitió hasta el 28 de junio, una vez incorporado el nuevo ministro, aunque no hay documentos que prueben su intervención en el proceso.

Como era habitual, en la primera sesión, el texto fue leído por tres vocales –Zubiaurre, García Cernuda y Mampaso–, los cuales, aunque coincidieron en autorizarlo, recomendaron que fuera leído por el Pleno, debido tanto a los elementos problemáticos del propio texto (las referencias a una cárcel con presos políticos) como a la significación política de su autor. Así, Mampaso destacaba la carga ideológica de la obra y recordaba la significación política del dramaturgo:

> Es otra vez el Buero Vallejo de los buenos oprimidos y los malos en el poder, de los vencidos y de los verdugos, el de los recuerdos de sus años de cárcel, aunque en esta ocasión la obra está menos localizada y no tiene alusión a la Guerra Civil, ni a España y en algún pasaje se insinúa la duda fatalista de si el triunfo será siempre así, si los mismos revolucionarios encarcelados, no llegarían a ser también verdugos en su hipotético triunfo...
>
> Yo, pese a la definida personalidad del autor, ilustre Académico ya y permanente pesimista del acontecer político del Régimen, que le encarceló, no le veo problema de censura, para su autorización. No obstante, creo que esta obra debería dictaminar el Pleno de la Junta y así lo propongo, sin perjuicio de dar mi voto de autorización.

Ya en el Pleno, la mayoría de los censores coincidieron en apreciar la calidad del texto, emitiendo juicios como: "Teatralmente, obra de gran categoría" (A. de Zubiaurre), "Tema y obra importantes" (P. Barceló) o "una gran parábola" (F. Martínez Ruiz). La única opinión adversa fue la de Jesús Vasallo, quien, tras señalar que se trataba de una "obra importante pero contada en clave", la calificó de "larga y farragosa". En un clarificador informe, Manuel Díez Crespo se sumó al elogio de su calidad ("Creo que es una obra importante y bien hecha, en torno a la opresión"; "Sus calidades son excelentes"), al tiempo que advirtió que el "carácter universal" del tema hacía que se pudiera representar "sin ningún peligro".

En efecto, la ausencia de una localización espacio-temporal concreta para la cárcel en la que transcurre la acción fue un argumento decisivo a la hora de autorizar la obra. Así lo muestran los informes de Albizu ("la descripción de la cárcel se escapa a toda concreción y la referencia a las torturas por parte de los carceleros, y las crueldades y delaciones entre sí de los encarcelados son desgraciadamente patrimonio general de la humanidad"); Barceló ("El autor lo da como 'fábula' en un 'país imaginario'; si se

[128] Beneyto, 1977, pág. 25. Véase también "5 preguntas a los autores que estrenaron" (*Primer Acto*, 170-171, jul.-ago. 1974, pág. 14).

respeta esto, aprobada"), Cea ("Pienso que, si la acción se mantiene como se desprende del texto en un país inconcreto, puede autorizarse"), o F. Martínez Ruiz ("Su autorización tiene que justificarse en gracia a su universalidad y a sus problemas genéricos"). Insistiendo en eliminar elementos que pudieran identificar la situación real con la imaginaria, J. E. Aragonés señaló la necesidad de vigilar los símbolos de los uniformes, para evitar la identificación con los símbolos del régimen[129], y Cea propuso eliminar "las voces de los centinelas a la española".

La mayoría de los vocales opinaron que su intención no era política, sino que reflejaba una problemática universal y humana. Así, Albizu escribió: "En mi opinión la obra no es de contenido político, sino una concepción muy pesimista de la condición humana, que no sabe dónde está la verdadera libertad, ni si existe siquiera y es mera alucinación". También Zubiaurre encontró que la cárcel era simbólica, no en un sentido político, sino moral: "La prisión como tal es también síntesis de la malicia humana, de la crueldad y la violencia". Muy distinta era la interpretación de Luis Tejedor, aunque también se alejaba de la lectura política: "La supuesta 'Fundación', en la que acaban como presos todos los personajes, no es un credo político: es la actual sociedad de consumo, sea cual fuere la política vigente". Por su parte, Cea encontraba varias lecturas posibles: una más general en la que la fundación podía tener múltiples interpretaciones ("desde la sociedad, pasando por toda la gama de gobiernos y autoridad, hasta la prisión, todo cabe en él"); otra según la cual la obra abordaría la situación de los intelectuales en un contexto de represión ("La moraleja en este caso es evidente: el intelectual, portavoz de las libertades y el progreso, debe seguir luchando por sus ideales de justicia contra toda posible opresión"), y una tercera según la cual se abordaría "el abuso del poder contra los indefensos" (lo que conllevaba "una manifiesta simpatía por todos los delincuentes, encarcelados o desterrados, como si de inocentes se tratase").

Pero no todos los reparos procedían del plano político; también hubo objeciones de tipo erótico: así, se dijo que convendría evitar "que una escena fuerte [...] entre el loco y una visión femenina a la que derriba sobre una cama, traspase los límites del buen gusto" y llegara a "extremos innecesariamente groseros", y se destacó la necesidad de vigilar "las escenas de cama y escatológicas"[130].

---

[129] Esta falta de referencias a una realidad histórica concreta le supuso alguna crítica adversa por parte de un sector de la izquierda. En una entrevista realizada tras el estreno, José Monleón confiesa que dichas observaciones reprobatorias le habían sorprendido, "ya que cuanto pueda haber de implícito o de alusivo en *La Fundación* pertenece a esa carga que toda obra de arte, por clara que sea, debe tener, a menos que se trate de una obra con fines declaradamente didácticos", opinión que es corroborada por el propio dramaturgo (1974a, págs. 4-5).

[130] En el libreto se tachó la acotación que describe un encuentro amoroso entre Berta y Tomás imaginado por éste (pág. 94), así como la frase de Lino "Vamos, que se la meneaba" (pág. 95). Además, se prohibieron los gritos anónimos de "¡Asesinos!" (págs. 142, 146 y 147), así como la advertencia de Asel de que la Fundación sería una celda para todos aquellos que no se sometieran, aunque no estuvieran encarcelados (pág. 101).

2. ALFONSO SASTRE

Estos son años extremadamente difíciles y conflictivos en la relación entre el autor y el sistema franquista, lo que repercutirá en los dictámenes de sus obras. En esta etapa se acentúan sus problemas con la policía: en octubre de 1974 él y su esposa, Eva Forest, son encarcelados en Carabanchel y en Yeserías respectivamente, acusados de colaborar con el grupo terrorista ETA en el atentado de la madrileña calle del Correo[131]; ocho meses y medio después, Sastre sale de la prisión tras pagar una fianza —se le retira la acusación de terrorismo, pero se le imputa el delito de asociación ilícita—, aunque ella continúa encarcelada. En cuanto a la censura de sus obras, esta nueva etapa, Sastre llegó a tener problemas incluso con obras que no se estrenaron en España, como es el caso de *Askatasuna*: a causa de su retransmisión en la televisión sueca en 1972, la policía registró su casa, lo detuvo y le retiró el pasaporte[132]. Ese año, a la pregunta de si continuaban sus dificultades con la censura, contestó: "No sólo siguen, sino que se agravan. Depende de la situación política; esperar la modificación de aquélla sin el cambio de ésta, es pedir peras al olmo"[133]. En 1973 pesa un veto sobre él que impide que se representen incluso sus obras autorizadas anteriormente, como *Escuadra hacia la muerte.*

La imagen que los censores tienen del autor ha cambiado mucho desde que se presentaran sus primeros textos, y ello va a influir negativamente en sus dictámenes. Cuando *Prólogo patético* se presentó a censura en 1971, con motivo del Festival de Sitges, los censores la juzgaron de forma muy distinta a como lo habían hecho en los años 50; así mismo, cuando en 1972 se presenta la versión vasca de *En la red*, el censor que la enjuició no mostraba la menor duda sobre la situación que en realidad quería reflejar el autor: las torturas infligidas por la policía a los terroristas de ETA. Tal vez por este motivo, cada vez son menos sus textos originales presentados a censura.

Sin embargo, cuando se presentan sus versiones de obras extranjeras, no parece que su nombre influyera a la hora de dictaminar; por el contrario, en la mayoría de los casos, los censores se limitan a informar sobre el texto, sin referirse al adaptador; incluso hubo juicios favorables hacia alguna de las versiones, como la de *De cómo el señor Mockinpott consiguió librarse de sus padecimientos*, de Peter Weiss, acerca de la cual dos de los vocales señalaron que era mejor que otra presentada anteriormente.

2.1. Obras sometidas a censura

---

[131] Los detalles de la detención, las referencias de los artículos aparecidos a raíz de este hecho en la prensa internacional, así como una carta en la que Eva Forest relata su detención aparecen recogidos en la revista *Estreno*, 1 (invierno 1975), págs. 41-45.

[132] Santonja, 1991, págs. 27-28.

[133] Isasi Angulo, 1974, págs. 97-98.

En estos años, su único texto original que se presenta a censura por vez primera es *M.S.V. (La sangre y la ceniza)*, escrito en el período anterior (1962-65), aunque entonces no fue leído por los censores. Además, escribe otros que no se sometieron a dictamen: *Melodrama* (1969), *Ejercicios de terror* (1970), *Las cintas magnéticas* (1971), *Askatasuna* (1971) y *El camarada oscuro* (1972). Sí se presentan, en cambio, varias adaptaciones de obras extranjeras y traducciones al vasco de obras antiguas (*La mordaza* y *En la red*), así como obras ya censuradas anteriormente (*Uranio 235*, *Prólogo patético*). Un caso especial es el de *Asalto nocturno*, estrenada en el año 65 en Barcelona, pero a la que se abre expediente en 1974, sin que conste que fuera censurada anteriormente; algo que, como vimos, sucedía también con ciertas obras de Rodríguez Méndez estrenadas en Barcelona.

Otros posibles textos, según ha comentado el autor, quedaron sin escribir a causa de la censura: refiriéndose a lo que denomina "un efecto doble de identificación y distanciación", que dice estar experimentando en los años setenta, señalaba que no había podido realizarlo en teatro "porque cuando empecé a trabajar en este aspecto teórico es cuando ya no podía representar mis obras. Así que son unos experimentos imaginarios"[134]. Sastre ha destacado así un nuevo aspecto a tener en cuenta en el estudio de la censura franquista: las líneas de trabajo que esta abortó[135].

En febrero de 1969, mientras el país se encuentra en estado de excepción, se prohíbe la representación de ***Guillermo Tell tiene los ojos tristes*** —antes autorizada para sesiones de cámara— a un grupo de estudiantes de la Universidad de Granada. En esta decisión intervino directamente el Director General de Cultura Popular y Espectáculos, Carlos Robles, quien escribió al encargado de dictaminar: "Contesta como creas oportuno. En la duda, niega el permiso". En una nota interna fechada en febrero de 1969 se puede leer: "En estos momentos no puede autorizarse la representación de dicha obra". Tres años después, en 1972, varios grupos la presentaron y volvió a ser autorizada, con las mismas condiciones que las veces anteriores.

En la edición de 1971, el autor, acorde con su postura *imposibilista* y transgrediendo las condiciones impuestas por los censores cuando la autorizaron para representaciones de cámara, invitaba a "actualizar" la representación de su obra, aunque también apuntaba otra opción abstracta más prudente, mediante la siguiente "nota" al director y al escenógrafo:

> El autor aconseja que, en el montaje de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, se huya de toda reproducción —incluso estilizada— de la arquitectura y la indumentaria de la época. Este *Guillermo Tell* puede representarse con trajes y uniformes actuales sobre escenarios abstractos. Sin llegar a eso, puede realizarse un vestuario convencional sin referencias temporales y una arquitectura simple y funcional al servicio de la mecánica que pide el texto.

---

[134] Y. Guillon Barrett, 1977, pág. 7.

[135] Vid. Sastre, *Limbus o los títulos de la nada*, Guipúzcoa, Hiru, 2002.

La obsesión por la ubicación espaciotemporal vuelve a aparecer en los informes sobre ***M.S.V. (La sangre y la ceniza)***. Cuando se presentó por primera vez, en febrero de 1971, se le devolvió el ejemplar a la compañía, con el fin de que fuera reescrito "manteniendo la precisa fidelidad a la época en que la acción se desenvuelve e incluso suprimir ciertas alusiones de tono contestatario que tampoco corresponden a la época en que la obra fue escrita". En efecto, varios censores coincidieron en señalar como principal problema la posibilidad de una lectura actualizadora. Tanto el escritor José Luis Vázquez Dodero como el director de escena Vicente Amadeo Ruiz la autorizaban sólo para funciones de cámara; este último encontraba necesario vigilar el montaje "por las ricas posibilidades de efectuar hechos imprevisibles a la simple lectura, teniendo en cuenta la actualización que se presupone". Artola coincidía en señalar que las alusiones a la actualidad podían resultar problemáticas:

> La pieza desde el punto de vista religioso no ofrece problemas especiales salvo alguna expresión. Pero hay un juego alusivo constante al mundo actual: represión policiaca, tiranía políticorreligiosa. Sería mejor que la conocieran más lectores.

Ya en la segunda lectura, Jesús Vasallo mostraba su desconfianza ante la ausencia de acotaciones y de referencias a los lugares de la acción, y concluía: "Hay que despojarla por completo de las alusiones con carga política y hechas en lenguaje actual, muy peligrosas". Sería Florentino Soria quien propondría la opción, que finalmente se impuso, de reescribir el texto "suprimiendo todas las alusiones de politización". Para este censor, "lo peor" de la obra era su "intención de actualización", al presentar a Servet como "intelectual perseguido por los defensores del orden", "por su inconveniente y pretenciosa politización".

El autor no cedió a la imposición censora y la obra no volvió a ser enjuiciada hasta la Transición, en que finalmente fue autorizada sin cortes tras pasar por el Pleno. El propio Sastre señalaba que, aunque la historia se localizaba en el siglo XVI, había incluido "muchos anacronismos, muchas referencias a la situación de la España fascista, a la situación nuestra intelectual, a la España de Franco"[136].

En marzo de 1971 se presentó a censura ***Denok ixildu egiten gera,*** **traducción al vasco de** ***La mordaza*** que se autorizaría sin cortes tras ser leída por un único censor, Antonio Albizu. A diferencia de lo que sucedería unos meses después, cuando se presenta esta obra, la significación política del autor no influyó en este dictamen. Por el contrario, el censor emitió un informe muy favorable en el que adjudicaba al texto "valores morales indiscutibles", y argumentaba:

> Contrapone el ateísmo del padre con la profunda religiosidad de la madre. El amor y la admiración de los hijos se centra en la madre y al padre sólo le respetan pero les disgusta profundamente que sea como es, y además aparece claramente que es el causante de que no haya felicidad y armonía en el hogar.

[136] Y. Guillon Barrett, 1977, pág. 20.

Este censor únicamente restringió la edad de los espectadores a mayores de 18 años, debido a las "manifestaciones rotundas de su incredulidad" que hace el padre, por considerarlas inconvenientes "para los menores que viven de las impresiones y no tienen todavía la mente desarrollada".

En julio de 1971, vuelve a someterse a censura ***Prólogo patético***, con motivo del Festival de Sitges. En esta ocasión, a diferencia de lo ocurrido en los años 50, los censores la encontraron "claramente tendenciosa" y temieron que su presentación "pudiera ser peligrosa según las reacciones del público"; incluso se llegó a decir que su título "parece indicar el triunfo de la revolución" (J. L. Vázquez Dodero). Además, se encontró que justificaba el terrorismo, negaba abiertamente la existencia de "la otra vida" (A. Albizu), y propugnaba "el odio entre los hombres y el enfrentamiento continuo entre el orden social y moral en que vivimos" (V. A. Ruiz Martínez). En consecuencia, también esta vez fue prohibida.

Un año después que la versión en vasco de *La mordaza*, en mayo de 1972, se presentaba ***Sarean* (versión vasca de *En la red*)**, que, a diferencia de aquella, fue prohibida. El único censor que la enjuició, también en este caso Antonio Albizu, encontró un claro paralelismo entre el terrorismo al que alude la obra y el de ETA: "Es la descripción de la guerra de guerrillas y de las torturas infligidas por la policía. Aunque no señala el ambiente concreto, equivale a la descripción de las actuaciones de la ETA". Para justificar su dictamen, el censor recurrió a las normas 15 y 17.

En 1974, un grupo de Orihuela volvió a presentar a censura ***Uranio 235***, y en esta ocasión se abrió un nuevo expediente, que se ha perdido. Únicamente se conserva el libreto, en el que no se realizaron tachaduras. Según se indica en la ficha del autor, la obra fue autorizada, aunque desconocemos las condiciones.

También en 1974 se presentó ***Asalto nocturno***, de la que únicamente consta que fue autorizada en octubre de ese año, habiendo sido presentada unos días antes (según se deduce de su número de expediente), aunque desconocemos los detalles del proceso, pues su expediente sólo contiene una edición de la obra sin tachaduras[137]. No obstante, como se dijo, la obra tuvo que ser leída por los censores años atrás, pues se estrenó en 1965 en Barcelona; tal vez estas representaciones fueran autorizadas directamente por la Delegación Provincial de la ciudad, sin que el texto pasara por la Junta de Censura de Obras Teatrales, y, por tanto, sin que se le abriera expediente.

Además, se presentan en estos años sus adaptaciones de *Rosas rojas para mí*, de Sean O'Casey (estrenada por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en 1969); y dos obras de Jean-Paul Sartre: *Los secuestrados de Altona*, que se autorizó para mayores de 18 años (1970), y *Las Troyanas*, que se autorizó igualmente (1970); en ninguna de las cuales los censores aludieron al hecho de que Sastre fuera el adaptador.

En 1971 se presenta su versión de la obra de Peter Weiss *De cómo el Sr. Mockinpott consiguió librarse de sus padecimientos*, que fue prohibida ese año y autorizada con cortes en el 74. De la Torre señaló que mejoraba a otra presentada

[137] Madrid, Magisterio, 1967.

anteriormente en varios aspectos, e igualmente, J. E. Aragonés coincidió en que esta era "más habilidosa". A. de Zubiaurre, en cambio, calificó como "mediana versión" la de Sastre, a pesar de elogiar el original como una pieza "de indudable valor teatral". F. Martínez Ruiz encontraba que la versión de Sastre había pretendido suavizar al original, pero seguía encontrando esta obra intolerable ("Se trata de un alegato en contra de la autoridad y de la justicia que no se ofrece en este mundo. Aunque Alfonso Sastre sustituye a Dios por Júpiter, parece que la dialéctica está clara").

También en 1971 se presentó a censura una versión reducida de *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, de Peter Weiss, que se autorizó para sesiones de cámara. Esta vez aparecía ya firmada por Alfonso Sastre, aunque esto no varió el dictamen, pues los únicos comentarios hacia la versión se centran en aspectos lingüísticos, como este de Vicente Amadeo Ruiz Martínez: "Esta nueva versión efectuada por Sastre, aunque trata de acercar el léxico al espectador y de actualizar el lenguaje en su proyección, no consigue, sin embargo, hacer menos enfanagoso (sic) el texto, en exceso barroco, de Weiss". E igualmente, De la Torre señaló que la versión no difería sustancialmente de la que se autorizó en su día. Según informaba J. E. Aragonés, la coyuntura política de ese momento aconsejaba una precaución superior a la que se tomó cuando se autorizó para sesiones comerciales en 1966; al haber sido presentada por un grupo de Eibar, se tuvo en cuenta que la obra podría representarse en el País Vasco.

3. JOSÉ MARTÍN RECUERDA

3.1. Obras sometidas a censura

En esta época el autor decide abandonar España y marcharse a Estados Unidos. Su sentimiento ante lo que el ambiente de represión y censura supuso para él y su necesidad de salir del país quedan reflejados en estas declaraciones: "[…] Esa España que tanto me ha zarandeado, desconcertado, humillado y herido, hasta el punto que, con todo mi dolor, he tenido que coger el avión en el aeropuerto de Barajas y huir, casi rabiando, de mi país, como un perro apaleado por sus amos, en busca de otros horizontes que me permitieran la creación dramática con entera libertad"[138].

Los textos que se presentan a censura en estos años son *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca, La ilusiones de las hermanas viajeras* y *El engañao*, así como el romance escénico *Romance de Juan Picó* (basado en *Las salvajes en Puente San Gil*). De ellas, quedó retenida *Las arrecogías...*, y se autorizaron las demás, aunque en el caso de *El engañao*, desconocemos las condiciones.

[138] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 99.

El texto de ***Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca***, concluido en California en 1970, fue presentado a censura en 1971 por la compañía de Justo Alonso. Fue leído por el Pleno de la Junta de Censura, suscitando opiniones muy diversas tanto hacia su significación política como hacia su calidad, si bien las palabras de J. E. Aragonés, quien la definió como "la politizada escenificación de un drama de calidad", sintetizan bien la opinión mayoritaria entre los censores.

Varios vocales compararon esta obra con la *Mariana Pineda* de García Lorca, si bien todos ellos coincidieron en advertir una mayor carga crítica en el texto de Martín Recuerda y, por lo general, mayor calidad dramática. Así, Florencio Martínez Ruiz apreció en el texto "un tratamiento crítico y expresionista que hace a Lorca un santo". E igualmente, Pedro Barceló encontraba alusiones a la situación actual:

> Frente al sentimentalismo populista de Lorca, Martín Recuerda construye una tragedia de aspereza popular. Una tragedia de exaltación posiblemente exagerada, sin duda discutible, pero realmente válida. El problema estriba en determinar dónde acaba la Mariana Pineda y dónde empiezan los disparos más cercanos. No se trata de matices, sino que está en el texto total y en el contexto íntegro. […]

F. Muelas mostraba verdadero entusiasmo hacia este texto, al que definía como "una hermosísima sucesión de estampas, muy superior a la de la obra primeriza, de García Lorca", por lo que concluía: "Por todo género de razones, esta obra merece la máxima atención"; además, apostillaba, quizá recordando el pasado del autor: *"Este autor no muestra nada censurable. Ni corregible"* (subrayado en el original). De la Torre, que insistía en la comparación con el texto lorquiano, la valoró igualmente como una obra de calidad ("bien escrita y descrita, tiene un tratamiento bronco y tremendista, muy en la línea del autor"). E igualmente se mostraron elogiosos J. M. Artola ("de calidad literaria indiscutible"), A. Mampaso ("Obra bien escrita", con "canciones de gran colorido"), y Jesús Vasallo ("Obra dramática de extraordinaria calidad y honda vena española"), quien se refería a una de sus escenas como "de lo mejor que se ha escrito en teatro en mucho tiempo".

Pero también hubo opiniones menos favorables; así, Tejedor se refirió a ella como "Farsa liberaloide de unas dimensiones que la hacen prácticamente irrepresentable", y Vázquez Dodero escribía: "Poco o no excesivo valor hay en la crudeza de lenguaje y en la exaltación de Mariana Pineda —por otro lado, mujer que se entrega a diversos correligionarios— y en la denigración tópica de Fernando VII".

Parte de los reparos de los censores tenían su origen en el tratamiento del ambiente eclesiástico: así, Albizu la restringía para funciones de cámara, "en razón de que sólo hombres de cultura madura pueden comprender sin shok (sic) el comportamiento de los eclesiásticos y el ambiente político-religioso de la época"; Barceló ordenó suprimir la referencia al "asilo eclesial" en caso de que este no fuera histórico, y Mampaso advirtió que habría que vigilar el montaje para evitar "que las monjas sean presentadas, con aspectos generalizadores o demasiado vejatorios para los hábitos". Pero la principal objeción al texto fue su carga política. Algunos expresaron incluso su

temor ante la posibilidad de que el espectáculo se convirtiera en una protesta colectiva contra el régimen, entre ellos, García-Cernuda:

> Si la representación se diese como teatro puro, sin involucrar en ella intención política actual, sería indiscutiblemente representable.
>
> Si se tuviese la certeza de que el público iría a verla solamente por ver una obra de teatro, sin politizar su intención, la prohibición de esta obra llegaría a ser ridícula.
>
> Pero el firmante teme mucho que esto no ocurra así.

En consecuencia, la aprobaba "con un riguroso visado previo para prevenir posibles tentaciones de presentar la obra con intención política actual". Igualmente, J. Vasallo encontró en ella una "gran carga política", por lo que aconsejaba un visado "riguroso" que asegurara su localización en el pasado y una lectura por parte de la superioridad, "por si tiene que formular alguna reserva ajena al valor dramático y literario". E igualmente, Soria proponía el visado con carácter vinculante y apelaba al juicio de los superiores:

> La obra tiene, digamos, una notoria "temperatura" revolucionaria. Puesta en pie en un escenario no sé si tendrá un inconveniente acento subversivo. Hay detalles que acercan el conflicto: curas que hablan mal del gobierno desde el púlpito, encierros en iglesias como protesta, etc., que convendría suprimir o suavizar. Tengo mis dudas...

Díez Crespo, partidario de la prohibición, la definió como una "Obra cruda, descarnada en torno a problemas de moral mal entendida centrada en el siglo XIX en Granada en momentos de conspiraciones y revoluciones". También la prohibía Vázquez Dodero, que se mostraba rotundo al aventurar: "la obra con su intención política provocará un mitin", e insistía en que su representación podía impliar "riesgo evidente de problema de orden público"; temor que, como vimos, ya había mostrado ante *El caraqueño*. Similar prevención mostraba Zubiaurre, quien llamó la atención sobre las acotaciones en las que se hacía referencia a un clima de "histeria colectiva" o de "pánico colectivo", y señaló que la segunda parte de la obra acumulaba "situaciones de fácil generalización y actualización". Fueron varios los censores que advirtieron sobre esta posibilidad de una lectura actualizadora: así, Florencio Martínez Ruiz señaló que no le parecía "admisible" el intento de acercar los hechos referidos a "episodios últimos de Granada"; De la Torre propuso suprimir las referencias a la época actual, "tales como la alusión a los encierros en los templos, cierre de Universidades, y la venida de los refuerzos de Burgos como tropas obligadas de la represión", y Artola advirtió que la obra ofrecía "el peligro de presentar, no sé si intencionada o casualmente, ciertos paralelismos, más o menos superficiales, con el momento actual". Muy similar era la opinión del también religioso Jesús Cea:

> La obra, de una indudable calidad, puede, sin embargo, resultar peligrosa por el acercamiento de hechos pasados al momento actual. Por la represión del pueblo al que se coarta en su libertad de expresión y de acción, por las frecuentes pinceladas antimonárquicas, por su énfasis en las reivindicaciones de libertad para la masa, por su falta

> del [ilegible: ¿contrapeso?] humanitario en el bando gubemamental, etc. Pese a todo ello, con la historia en la mano, no me atrevo a prohibir. Pienso que los políticos tienen la última palabra.

Los partidarios de autorizar la obra utilizaron como argumento principal la distancia histórica de los hechos referidos. Así, para Mampaso y Albizu, la anécdota estaba suficientemente localizada como para impedir una traslación a la actualidad, aunque ambos proponían suprimir varios fragmentos. El primero de ellos escribió:

> Los hechos históricos que se narran están muy localizados en lugares y personajes concretos y no creo que hoy "liberales" y "Fernandinos" se sientan identificados. Unos y otros quedan bastante mal en la obra, por su radical furia y excesiva violencia. No obstante la obra debe ser "peinada" para suprimir alusiones [...].

Albizu señaló que no ofrecía problemas en el plano político, "ya que se resalta la lucha entre el liberalismo y el absolutismo, que hoy en día están totalmente desfasados", aunque insistía en que la escenificación debería ser "fiel a la obra". Este censor suprimió varias frases, entre las que se encontraba "Como acaso siempre haya estado vendida la justicia" (Acto II, pág. 18). En el libreto se subrayaron además expresiones antimonárquicas, como la frase "¡Muera el rey!" (recordemos que unos meses atrás Franco había nombrado sucesor al trono a don Juan Carlos de Borbón).

Tras estas deliberaciones, la Junta dio como única respuesta a la compañía de Justo Alonso el silencio administrativo; tres años después, volvería a ser presentada por la de Aurora Bautista, con el mismo resultado[139], y aún en 1976 se realizaron nuevos informes. El estreno, como es sabido, no llegaría hasta la Transición, en que se convertiría en uno de los montajes emblemáticos del período.

La pieza breve titulada ***Romance de Juan Picó***, basada en el argumento de *Las salvajes en Puente San Gil* y adaptada para títeres, fue autorizada sin cortes en septiembre de 1972. Los tres censores que la leyeron se limitaron a autorizarla sin apenas comentarios; únicamente Díez Crespo señaló que el texto estaba "bien escrito". La petición la había formulado la compañía Quart 23, con el fin de representarla por las calles de Valencia.

Las ilusiones de las hermanas viajeras se autorizó sin cortes para todos los públicos en enero de 1973, dictamen en el que coincidieron por unanimidad los tres censores que la enjuiciaron. Mientras que S. B. de la Torre señaló que era una obra "en la misma línea nostálgica del *Teatrito de don Ramón*, del mismo autor", Jesús Vasallo encontraba unos antecedentes muy distintos para esta pieza, al tiempo que la elogiaba en gran medida:

> Literariamente entre Jardiel y Mihura, esta breve pieza es sencillamente magnífica y como un sedante entre la mucha bazofia que circula por nuestras manos. Una delicia en las situaciones y en el diálogo, lleno de ternura y de poesía.

---

[139] Según Cobo, en 1974, se obtuvo la autorización "con reparos, trabas y amenazas encubiertas a los posibles promotores del proyecto" (Ob. cit., pág. 214).

Según consta en la ficha del autor, ***El engañao*** se autorizó en febrero de 1974, aunque desconocemos las condiciones, ya que su expediente no se encuentra localizable. A juzgar por su numeración[140], el proceso fue algo más largo de lo habitual (dos meses, aproximadamente). Según señalaba el autor en una entrevista, la obra fue sometida al dictamen del Pleno, lo que resulta coherente con el tiempo empleado en dictaminar: "Aun habiendo estado en la misma situación de *Las arrecogías*... y habiendo sido juzgado por un Pleno Censor, iba a quedarse olvidado y también retenido, pero actualmente cuenta con el apoyo de la Dirección General de Teatro"[141], comentaba durante la temporada 1974/75[142]. Ya en la Transición, la primera versión de este texto, titulada *Juan el deudor*, fue emitida en forma de guión televisivo por Televisión Española (6-IV-1976).

Las vicisitudes de esta obra para subir al escenario no se limitaron a su paso por la censura; a pesar de haber ganado el premio Lope de Vega en 1975, cuyas bases contemplaban el estreno, este no llegó hasta 1981. En su resumen del año teatral 1975, Monleón achacaba las causas de este retraso al cambio del equipo oficial y la consiguiente reordenación de las subvenciones, a raíz de la salida de Cabanillas[143].

4. LAURO OLMO

4.1. Obras sometidas a censura

Dejando a un lado los textos infantiles (se reponen *El león engañado* y *El león enamorado*[144]) y las adaptaciones, la única obra que Olmo consigue estrenar en este período es *Historia de un pechicidio*, en la Cátedra Juan del Enzina de Salamanca (1973) y posteriormente en el Teatro de la Comedia de Madrid (1974). Además, se presentaron a censura *El cuarto poder* (1969 y 1970) y *Mare Nostrum, S.A.* (1970), las cuales fueron prohibidas[145]. Algunas de las piezas que componen *El cuarto poder*

---

[140] Es el 574-73, que correspondería al mes de noviembre 1973 (teniendo en cuenta que el expediente 550-73 corresponde a *Egisto*, de Domingo Miras, que fue presentada el día 4 de ese mes).

[141] En: Monleón, 1976a, pág. 68.

[142] Ibíd., pág. 66. Según el testimonio del autor, la obra estuvo retenida cerca de un año. En la misma entrevista, comentaba que por entonces la compañía Quart-23 proyectaba su estreno, aunque no llegó a llevarlo a cabo.

[143] J. Monleón, 1976b, pág. 52.

[144] Se presentan ahora a censura las obras infantiles, escritas en colaboración con Pilar Enciso, *El león engañado* (1970), *Asamblea general* (1972 y 1974) —presentada también como *Leónidas el grande* (1972)— y una traducción al vasco de *El raterillo* (1974). Todas ellas fueron autorizadas, si bien de esta última desconocemos las condiciones, al estar su expediente incompleto.

[145] Únicamente una de las piezas de *El cuarto poder*, *El mercadillo utópico*, se autorizó para representaciones de cámara.

tuvieron que estrenarse fuera de España, como *La metamorfosis de un hombre vestido de gris* (T. de L'Atelier de Ginebra, 1969), *La niña y el pelele* y *El mercadillo utópico* (ambas en el T. exAnal de Parma, 1969). Tal vez debido a esta dificultad para estrenar, en estos años el autor abandona prácticamente la escritura de obras originales para centrarse en las adaptaciones de obras extranjeras.

En esta etapa, para los censores es evidente la significación política del autor, y hacen referencia en sus informes a "su línea habitual inconformista" o a "sus conocidas orientaciones" políticas, que suelen encontrar demasiado explícitas. Aunque algunas de estas obras recibieron juicios muy negativos en cuanto a su calidad (así sucedió, por ejemplo, con *Historia de un pechicidio*), en ocasiones también encontramos comentarios que elogian el buen hacer del autor, a pesar de las prohibiciones; esto sucede tanto en *El cuarto poder* como en *Mare Nostrum, S.A.*

Presentado por primera vez a censura en noviembre de 1969, ***El cuarto poder***, conjunto de obras breves en torno a la censura de prensa, nos presenta, en palabras de Ruiz Ramón, un ambiente "definido por el miedo, el silencio, la mentira y la palabra-máscara"[146]. Aunque escritas con anterioridad a la Ley de Prensa de Manuel Fraga (entre 1963 y 1966), los censores en ningún caso las tildan de anacrónicas o faltas de vigencia; antes al contrario, las entendieron como un ataque a la prensa del momento.

En pocos casos hemos encontrado informes tan rotundos en su prohibición y que expresaran tanto temor a la reacción del público como en el de la obra que nos ocupa. En la primera lectura, los tres vocales encontraron problemas de tipo político. Así, Sebastián Bautista de la Torre señaló que su carga política era demasiado evidente como para permitir su representación:

> Este caleidoscopio escénico en el que se mezcla lo guiñolesco con lo esperpéntico y lo sainetero podría aceptarse si el rumbo se llevara por el camino de la crítica social, o de la denuncia de costumbres más o menos agresivas. Pero el autor, siguiendo unas posiciones que van siendo obsesivas, se va por lo exclusivamente político y manejando unas claves tan escasamente sutiles que hasta el más lerdo se las huele a la legua. La exaltación de la Niña, el ataque constante a clérigos y militares, los terribles silencios impuestos... y el conjunto general con sus payasadas y alusiones perfectamente identificables son tan claras y alusivas al par que absurdas que no hay manera de aceptarlas de acuerdo con las Normas 14ª, 2º y 3º, y 19ª.

Para Florencio Martínez Ruiz, las principales dificultades que presentaban estas piezas eran su "antimilitarismo y anticlericalismo"; además, encontraba "un intento de irrespetuosidad acerca de altos personajes políticos españoles". Llamó especicalmente la atención sobre *La noticia*, pieza en la que decía ver "algo realmente subversivo dentro del contexto español actual". Por su parte, Jesús Cea señaló que la obra tenía "la marcada intención de presentarnos a una prensa oprimida, sin libertad", y la calificó rotundamente como "Obra injuriosa para la institución militar, libertad de

[146] Ruiz Ramón, 1992[9], pág. 498.

prensa y presumimos que también para el Jefe de Estado". En consecuencia, los tres censores la prohibieron por unanimidad[147].

Un mes más tarde, el autor presentó un recurso en el que argumentaba que las piezas habían sido autorizadas por la censura de libros y que fueron escritas en "unas fechas y unas circunstancias que se consideran superadas por la actual mentalidad dirigente". Sin embargo, su argumento principal era la inconcreción de sus obras:

> *El cuarto poder*, basada en hechos reales de carácter universal y en el que no existe una localización geográfica concreta —su montaje escénico rompe cualquier frontera— es una obra de creación que se mueve dentro de unas constantes del teatro de hoy en el mundo, y no una crónica de sucesos de límites estrechos.

Con motivo de este recurso, la obra fue leída por el Pleno en enero de 1970. En él, dos censores votaron por su autorización y uno solicitó conocer más opiniones antes de dictaminar, aunque decía inclinarse por la autorización; sin embargo, el resto de la Junta la prohibió, por lo que se ratificó la prohibición. Uno de los vocales que la autorizaban, J. E. Aragonés, proponía suprimir varios fragmentos; el otro, Luis Tejedor, encontraba que el tono de farsa y la falta de concreción la hacían autorizable:

> Como alega justamente el autor, esta obra está basada en hechos reales de carácter universal sin que exista una localización geográfica y mucho menos española.
>
> La defensa de la libertad de prensa está hecha en un tono de farsa y humor que le quita toda agresividad.

Pedro Barceló, con más dudas que los anteriores, opinaba que no era necesario suprimir ningún fragmento, aunque exigía "un rigurosísimo visado, que mantenga el lugar y el tiempo en plano abstracto". Federico Muelas, que la prohibió, coincidió en apreciar la importancia del montaje: señalaba que el autor había creado unos "personajes con intención simbólica, que dicen —y hacen— cosas que, en definitiva, estarán vinculadas a la dirección de escena". Por ello, advertía que, si finalmente se autorizaba, era necesario el visado, pues su escritura se había hecho "con ánimo de plantear situaciones plásticas —más que literarias— poco gratas al momento político".

Quienes la prohibieron consideraron en su mayoría que la intención del autor y la localización de la obra eran evidentes. Así, para Nieves Sunyer, "La intención política del autor es innegable y muy mala y muy localizada en España a pesar de lo que dice en su recurso". Sin embargo, destacaba su calidad: "Me da pena prohibirla porque como obra de teatro para mí es de lo mejor que ha escrito". Al igual que esta censora, otros miembros de la Junta destacaron la calidad de las piezas al tiempo que las

---

[147] Este dictamen fue justificado mediante la norma 14 (art. 2º y 3º), por la cual quedaban prohibidas la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atentara de alguna manera contra instituciones o ceremonias "que el recto orden" exigía fueran "tratadas respetuosamente" (art. 2º) y el falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos (art. 3º), y la 19, que especificaba que las obras blasfemas, pornográficas y subversivas —se entiende que *El cuarto poder* obedecía a esta última modalidad— se prohibirían para cualquier público.

prohibieron. Entre ellos, Carlos Suevos, quien señaló que se trataba de una "obra de calidad" que no podía autorizarse sin una serie de cortes que la desvirtuarían; el Jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz, quien la que calificó de "buena farsa lograda por el autor", al tiempo que escribió: "No me ofrece duda, y lo lamento, la prohibición de esta obra", o Manuel Fraga de Lis, quien escribió el siguiente informe:

> La obra está escrita con soltura, pero no hay que discutir su intención. [...] Aunque el autor dice también en el recurso que el contenido de la obra "son hechos reales de carácter universal sin que exista localización geográfica y mucho menos española"... eso habría que explicárselo a los espectadores con un contenido "menos localizado". ¡Para qué engañarnos!

La mayoría de los votantes del Pleno, entre ellos alguno ya citado, encontraron un ataque a varias instituciones del régimen. Para Díez Crespo, se trataba de "Una obra tan descaradamente dirigida contra los principios e instituciones actuales que creemos, por temor al escándalo, que debe prohibirse", y Artola señaló que no se podían autorizar todas las piezas debido a sus alusiones al ejército, la guerra, la Iglesia y la Administración. Igualmente, para Carrión, la intención política de la obra no ofrecía lugar a dudas, pese al "aire de farsa" y a la falta de concreción:

> Pese a su aire de farsa guiñolesca de medias palabras, medias frases y medias ideas, descubre con suficiente claridad su juego corrosivo, de burla y mofa de valores fundamentales político-sociales: Ejército, Iglesia, Prensa, Judicatura, a los que presenta como opresores de toda libertad.

Otros censores ponían el énfasis en su ataque a la prensa del régimen, como Florentino Soria, para quien la crítica de estas piezas a los medios de comunicación estaba fuera de lugar: "Su intención tendenciosa es manifiesta y el motivo esencial, la prensa como instrumento mediatizado por el Poder, no tiene ni siquiera justificación real en esta época de libertad de prensa".

En octubre de ese año, Justo Alonso solicitó de nuevo la revisión de este dictamen, argumentando que el autor había introducido algunos cambios, por lo que de nuevo la obra fue enjuiciada, primero por una comisión de tres censores, y a continuación por el Pleno, que una vez más denegó la autorización. En esta nueva lectura, la mayoría de los vocales encontraron que los cambios eran inapreciables. Así, para Jesús Cea, esta seguía siendo "una pieza peligrosa", y añadía: "Con mucha sutileza, pero con manifiesta intencionalidad política y menosprecio, muy amañado, para con el Ejército y los símbolos y condecoraciones". Sunyer advertía igualmente la escasez de modificaciones, e igualmente, De la Torre escribió: "A mí al menos no se me alcanzan las supuestas modificaciones a que aluden en la presentación". J. L. Vázquez Dodero llegaba a dudar de la veracidad de los cambios realizados, y señalaba que la pieza no había perdido su carácter revolucionario: "En esta nueva versión, si es cierto que es nueva, sigue siendo revolucionaria, aunque quizá, efectivamente, el autor haya quitado hierro a algunas escenas". Además, advertía que "Sigue reconociéndose a España en el lugar de acción, aunque no se diga".

En efecto, de nuevo se destacó su ataque a la política y a las instituciones franquistas. Se llegó a decir que el autor había adoptado en esta obra una actitud crítica "implacable", y "violenta", que la convertía en "un caso tope", así como: "Las cuestiones políticas que configuran nuestro horizonte actual no sólo se revisan, sino que se someten a un tratamiento corrosivo" (F. Martínez Ruiz). F. Muelas señaló que el autor proseguía en "su línea habitual inconformista", enfocada a la crítica de "conceptos fácilmente identificables en la situación española actual", y advertía que "Nunca se podrá evitar que el público vea y oiga 'entre líneas', que es lo que el autor pretende". Igualmente, P. Barceló encontraba la obra altamente peligrosa: "La obra es una protesta ininterrumpida contra el orden vigente. Una invitación a romperlo todo violentamente. Es más un 'mitin protestatario' que una pieza teatral". Por todo ello, concluía: "De autorizarse la obra, más que una previa inspección teatral, sería cosa de avisar a Orden Público". No menos alarmistas eran las apreciaciones de J. M. García-Cernuda, que calificaba al texto de "intolerable manifiesto subversivo", y A. de Zubiaurre, quien escribía:

> El tema central —la prensa— y otros que inevitablemente se enlazan con él, son tratados de forma tan malévola, con tan clara intención en las alusiones y símbolos (todo referido a la España actual), que sólo cabe, a mi juicio, la prohibición.

Al igual que otros vocales antes citados, Jesús Vasallo elogiaba la calidad del texto, aunque lo encontraba problemático en cuanto a su intención política:

> Esta obra ha planteado al lector un serio problema. En primera lectura, la considero aceptable y pienso que podría autorizarse con algunos retoques. Releída, por más que le da vueltas, no ve el asunto claro. La considera como pieza teatral, francamente buena e importante. Sin embargo, la falta de comprensión pública producida últimamente para algunas aperturas, su carácter de panfleto, sus insertos tendenciosos, le aconsejan el ponerle objeciones. Es bueno cuanto tiene de pantomima, de esperpento, de gracia teatral, pero lo emborrona su pesimismo, sus disparos constantes incluso a muchas cosas nobles y respetables.

También hubo algún juicio adverso sobre su calidad dramática, como el de Manuel Díez Crespo, quien la definió como "una obra pensada con punzante intención y escaso ingenio", en la que había "trazos de brocha gorda sobre la censura". Así mismo, Federico Muelas calificó de "poco ingeniosos" los dos primeros cuadros (*La noticia* y *La niña y el pelele*). Aunque hubo quien propuso autorizarla por la inconcreción de sus críticas ("se percibe un sentido crítico que por no recaer directamente sobre personas ni nombres determinados, puede ser tolerable", escribió Rocamora), fueron mayoría los votos en sentido contrario. Tras esta nueva lectura, la obra fue prohibida por tercera vez, y empresario y autor desistieron de volver a presentarla hasta 1976, en que, finalmente, fue autorizada.

El león engañado, obra para niños que en 1954 había sido autorizada con el título *Más vale maña que fuerza*, volvió a presentarse a censura en marzo de 1970, autorizándose esta vez sin cortes, para todos los públicos, tan sólo unos días después de su entrada en el registro. En esta ocasión fue leída por cuatro censores, que

coincidieron en su dictamen y se limitaron a hacer comentarios del tipo: "Nada objetable" (F. Muelas) o "Sin problemas y pienso que sin extrañas intenciones" (J. Cea). En noviembre de 1973, Pilar Enciso, coautora de la obra, presentó una canción ("Canción del león zampón") para añadirla al texto, que se también autorizó. Acerca de ella, Manuel Fraga de Lis escribió: "por la ingenuidad misma de esta cancioncilla debe autorizarse también para niños de todas las edades... ¡Que los hay!".

Mare Nostrum, S.A. fue presentada en abril de 1970 por Justo Alonso, para estrenarla en el Teatro Reina Victoria en junio de ese año. Escrita en pleno auge turístico del país, en ella, el autor intentó abordar "algunos dogmas morales de la cultura occidental enfrentados y desmitificados por el poder celestinesco de la divisa"[148], presentando la costa mediterránea como un gran burdel al que acuden los turistas en busca de sexo y en el que los habitantes del lugar se prostituyen para poder costear sus necesidades básicas. Su lenguaje alejado del realismo hizo que alguno de los censores planteara su autorización, si bien fueron mayoría quienes la prohibieron.

En la primera lectura, tanto J. M. Artola como F. Soria mostraban sus dudas hacia esta obra: para el primero, constituía "una crítica desaforada a la sociedad", aunque el carácter "exagerado" de lo que allí se decía facilitaba su autorización, e igualmente, Soria, que la calificó de bastante "dudosa", encontraba que su "distanciamiento intelectualizado" la hacía menos problemática. Sin embargo, para S. B. de la Torre el dictamen era claramente prohibitivo, ya que el texto vulneraba la norma 14 (3º), por la cual se prohibía "el falseamiento tendencioso de hechos, personajes y ambientes históricos", y afirmaba rotundo:

> El autor, siguiendo sus conocidas orientaciones, nos ofrece ahora el panorama sórdido, desgarrado y abyecto de un país vendido al turismo. No hay que ser muy lerdo para darse cuenta enseguida de que tal país es España. Y en él un pueblo de chulos, prostitutas e invertidos, corrompidos por el dólar, la libra y el franco. Todo se vende. No hay salida. La moral, incluidos los principios religiosos, se venden sin escrúpulos. Con independencia de la crudeza del tratamiento, tanto en la expresión como en las situaciones, la supuesta simbología resulta tan identificable que no hay manera de poderla aceptar.

Ya en el Pleno, hubo una clara mayoría de votos prohibitivos, tanto por razones de moral sexual como por su intención política. Federico Muelas la prohibió por "su turbiedad y su intención claramente política", e igualmente, Jesús Cea recurría a varias de las normas (10, 13 y 18) para prohibirla, tras referirse a ella como "la estampa tendenciosa de un turismo corrosivo, la de un pueblo totalmente prostituido por las divisas, las obscenidades de toda índole". Para José María Ortiz, los principales problemas de la obra eran el "desgarro dialéctico y de situaciones", y "el apunte en algunos momentos de una crítica que rebasa cuestiones éticas o morales, para adentrarse en una intencionalidad política, francamente negativa", y advertía que este último no podría solucionarse mediante cortes sin "afectar gravemente en el orden artístico y literario a la pieza objeto de informe". En consecuencia, "lamentándolo por

[148] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 89.

lo que *Mare Nostrum S.A.* tiene de constructivo en su cruda y violentísima diatriba y por sus indiscutibles valores como creación teatral", optó por prohibirla. Absolutamente rotundos se mostraban Manuel Díez Crespo, quien encontró en ella un "sentido descaradamente demoledor contra nuestro país", y Nieves Sunyer, quien la prohibió con el siguiente argumento: "La obra puesta en escena puede convertirse por las situaciones en una obscenidad, aparte de las groserías continuas que dicen los personajes".

Entre los votos aprobatorios se encontraba el de Marcelo G. Carrión, quien argumentaba, entre otros motivos, la calidad del texto, además de encontrarlo lo suficientemente abstracto y ambiguo como para no extraer de él una crítica directa; es más, en algunos sentidos, lo encontraba aleccionador:

> Obra de difícil enjuiciamiento por la ambigüedad y doble sentido de expresiones y situaciones. Su crudo lenguaje, está, sin embargo, traspasado de un aire metafísico y poético que resta peligrosidad en el orden moral. El problema del sexo, problema del moderno vivir, se presenta como el gran mal de la época, nada atractivo y sí, en cambio, aleccionador por la náusea que provoca.

Pero no fue este el único censor que encontró la obra aceptable. Manuel Fraga de Lis, que coincidió en apreciar su calidad —aunque la prohibió—, elogió su estilo y su lenguaje "directo y brutal":

> No sería justo ni objetivo dejar de reconocer el valor de este gran guiñol que quiere ser valleinclanesco y con el que el autor ataca ferozmente contra el turismo y lo que el turismo significó para España, su moral y sus costumbres, que serían, en parte aceptables, pero las supresiones que habría que hacer en el texto lo alterarían de tal manera que modificaría sustancialmente la intención del autor, por eso, aplicando las normas generales de la Junta de Censura, habrá que prohibirla.

Otros censores se mostraban dispuestos a autorizarla si se suprimían una serie de alusiones, como F. Martínez Ruiz, quien proponía "una nueva redacción de la obra quitando las alusiones nacionales y politizadoras", o P. Barceló, quien encontraba que su tesis era la de una España corrompida por el turismo y unos españoles convertidos en chulos y prostitutas, y señaló que "podría tolerarse la tesis concreta, pero en su expresión requeriría ciertas podas", y añadía: "una cosa es un espectáculo y otra una provocación". Además, destacaba la necesidad de cuidar la escenificación mediante "un rigurosísimo visado de la puesta en escena", para conseguir un tono de "juego teatral" y no de "documento histórico-realista". Con menos reticencias que el anterior, Aragonés la autorizaba argumentando que su crítica se limitaba al "turismo que en nuestro mar busca el libertinaje", tal como señalaba una voz en *off* al inicio de la función. Otro vocal que votó por su autorización fue Luis Tejedor, quien la encontraba "magnífica" en su género:

> Estimamos la obra de Lauro Olmo como una magnífica muestra del teatro de protesta. Sobre este tema hay ya abundante literatura novelesca, y bien cruda por cierto. [...] La intención de la obra, ajena a toda política, se refiere más bien a los valores morales. Salvo

> las correcciones señaladas, por crudeza de estilo (que tampoco debieran escandalizarnos después de la labor de Camilo José Cela), la considero apta para mayores de 18 años.

Grapado a uno de los libretos, hay un informe más, sin firmar, probablemente realizado por el Jefe de la Sección de Teatro, en el que se indica que la obra "tiene mucha fuerza dramática, su lenguaje es duro, popular, a veces soez", y acerca del autor, se advierte: "Su autor lleva ya cuatro o cinco obras prohibidas. Esta es muy difícil y necesitaría muchos cortes". No obstante, la obra se prohibió.En los libretos de censura se señalaron múltiples frases, alusiones sexuales en su mayoría [149].

En junio de 1970, el TEU de Murcia sometió a censura la pieza ***El mercadillo utópico***, ahora desgajada del resto de las que componían *El cuarto poder*. Fue enjuiciada primero por tres censores y, ante el desacuerdo de estos, por dos más. En la primera lectura, S. B. de la Torre encontró que "su intención antimilitarista es manifiesta" y, aunque contempló la posibilidad de autorizarla con cortes y visado previo —argumentando que su brevedad le restaba "mordiente"—, finalmente la prohibió, al igual que Vázquez Dodero, el cual ni tan siquiera emitió informe. El tercer censor, Romero, la autorizaba para sesiones de cámara, siempre que se evitara cualquier actualización en la puesta en escena: advertía sobre el simbolismo del Hombre Limpión, que parecía encarnar "el belicismo en abstracto" y del restro de personajes, que representarían "al pueblo pacifista que se ha olvidado ya de las guerras y las desprecia". Señalaba que la obra estaba tratada "en plan de farsa" y hacía referencias a guerras pasadas, con uniformes y objetos militares antiguos. Por ello, concluía señalando que "Depende del montaje que se haga el que conserve el carácter abstracto que tiene la pieza (pacifismo-belicismo), evitando la actualización de uniformes, etc.".

En la segunda lectura, Florentino Soria coincidía en destacar la importancia de este aspecto: tras definir el texto como "Apunte dramático de carácter esperpéntico con ciertas intenciones ideológicas antimilitares y antirreligiosas", señalaba que podía autorizarse para sesiones de cámara, "cuidando mucho que condecoraciones y uniformes no sean concretos". A Nieves Sunyer, que también la autorizaba, le disgustó el tono utilizado por Olmo: "Me parecen bien las obras pacifistas que condenan las guerras con las que nadie estamos de acuerdo, pero no el tono en que lo hace el autor". Finalmente, la obra se autorizó para representaciones de cámara, tras suprimir algunas alusiones a cargos y símbolos religiosos y militares[150].

Leónidas el grande, variación de la ya autorizada *Asamblea general* con más claras connotaciones políticas que aquella, fue prohibida tras haber sido enjuiciada por

---

[149] Entre ellas: "me introdujo entre las piernas" (escena 2, pág. 1); "poco les importa dejar a medio país convertido en una casa de..." (escena 2, pág. 16); "es el sobeo"; "come la patria"; "Dame unos pechos de punta y unas nalgas que no se abollen al sentarse" (escena 3, pág. 25); "Nadie como ellos para hacer prostitutas sin dejar pruebas" (escena 3, pág. 26); "(*con las manos cogidas, están* ODILE *y* JANET" (escena 4, pág. 29); "nacional prostituta" (escena 4, pág. 31); "operación nalga" (escena 4, pág. 34), o "¿un aborto?" (escena 5, pág. 44).

[150] Entre ellas: "soldados y clérigos" (pags. 2 y 7); "y la bendijo un cardenal" (pág. 2); "encomiendas, lazos, grandes cruces y pasadores" (pág. 8).

el Pleno en 1972. La fábula escénica que en *Asamblea general* quedaba planteada como obra para niños, aquí cobraba un claro carácter de parábola política, y así lo entendieron los censores. Por ello, sólo dos de los diecisiete vocales que la leyeron la autorizaron para todos los públicos (previa supresión de todos los signos de carácter "subversivo"); siete votaron por la prohibición, cinco por autorizarla para mayores de 18 años (negando así su condición de obra infantil), y tres emitieron votos "de dudosa interpretación", en palabras del funcionario que redactó el resumen, José María Ortiz.

En la primera lectura, Sebastián Bautista de la Torre explicaba los problemas que veía en la obra: su simbología de animales opresores y oprimidos, unida a la clara localización de la fábula en España, la convertía en un claro ataque al régimen dictatorial. Este censor señalaba que a pesar del "juego de las caretas y de las máscaras" y de "los personajes se encubren con un disfraz animal", los símbolos eran "relativamente claros", y añadía: "y más todavía en referencia al apestamiento que sufre todo el país, con cita expresa incluso de localidades concretas como Cuenca, pongo por caso...". Alfredo Mampaso coincidía en esta lectura política de la obra, de la que advertía que "de infantil no tiene nada". Encontraba igualmente que los animales "representan los diferentes elementos de una sociedad humana regida autoritariamente", con el Gran Leónidas como "dictador sin escrúpulos rodeado de una 'élite' aduladora y opresora", y el pueblo representado por el burro que es condenado injustamente. Este censor proponía que el autor concretara algunos aspectos del montaje: "figurines, decorado y visionado de las películas y diapositivas que quieren proyectar", pues opinaba que "las acotaciones para la puesta en escena permiten prever una mayor ambición en la crítica política". Vicente Amadeo Ruiz Martínez votó directamente por prohibirla a partir de una lectura muy similar al anterior; también como aquel, señaló que su "subtexto socio-político-religioso" y su "intencionalidad crítica", la descartaban como obra infantil, e igualmente, advirtió la simbología de los animales y llamó la atención sobre su localización en España.

Ya en el Pleno, hubo unanimidad en advertir su carga de crítica política. Aunque no todos la prohibieron, quienes la autorizaron coincidieron en que habría que suprimir las alusiones a España y vigilar severamente el visado del ensayo general, especialmente banderas, insignias, diapositivas y otros signos no verbales. Entre ellos, Jesús Cea, quien la consideraba una pieza "políticamente peligrosa":

> Bajo la aparente ingenuidad de un cuento o de una fábula se oculta una sutil y punzante denuncia político-social en la cual quedan al descubierto los manejos que el poder emplea para ocultar la verdad, cerrar sus ojos a la injusticia, y a los atropellos y abusos de que es objeto el más débil, en este caso un sufrido burrito, el cual representa al pueblo soberano.
>
> Aunque del texto no se desprenda descaradamente, el público se aplicará y coreará muchas de las afirmaciones como aplicables a nuestro país.

José María Artola, en cambio, encontraba que "pretende aludir a situaciones más sociales que políticas, a mi entender, de nuestro país, pero que pudieran aplicarse a más países", y concretaba los cambios que habría de hacer el autor: habría que

suprimir "ciertas fórmulas que pudieran acercar la figura de Leónidas a la del Jefe del Estado", así como "las ráfagas de metralletas, los estandartes y banderas", y la alusión a España; además, condicionaba la autorización al visado con carácter vinculante, para asegurar "que el montaje no llega a donde el texto escrito no puede". Díez Crespo insistía en vigilar estandartes e insignias, aspecto en el que coincidieron la mayoría de los censores.

En cuanto a la calificación de edad, F. Soria la autorizaba para todos los públicos, pero no porque la encontrara adecuada para niños, sino porque no serían estos quienes realizaran una lectura política. Insistía en suprimir las "referencias españolas y alguna que otra inconveniencia", así como en el visado, para que "las intenciones" quedaran "muy generalizadas", y de este modo, podría autorizarse, "aunque no sin alguna preocupación, no en lo que respecta a los pequeños sino a los mayores". Igualmente, J. Vasallo señaló que se trataba de una obra muy difícil de entender para el público infantil, ya que estaba "cargada de alusiones", por lo que limitó la autorización para mayores de 14 años, siempre que se suprimieran dichas alusiones y previo visado de la puesta en escena, para que "el alejamiento de España sea total y no se pronuncie esta palabra". La lectura de F. Martínez Ruiz aún iba más allá que los anteriores, al advertir que podían referirse a algún acontecimiento ocurrido en España poco antes de que se presentara la obra, por lo que la prohibió:

> Se trata de una fábula no siempre clara y cuyas alusiones tampoco lo son. Pero este Leónidas castiga y manda matar al burrote —que sería el pueblo— por lamer las hierbas de un prado.
>
> Me quiero librar de asociar esta farsa a algún *acontecimiento multitudinario español [subrayado en el original]* más o menos reciente. Pero en este contexto de fábula —que, por serlo, permite todas las suposiciones— existen expresiones que, automáticamente, aun independientes de la acción, serían utilizables por su peligroso impacto. Si además la obra va empaquetada entre el principio y el final con una canción tan alusiva como la "A pesetita la mascarita", la intención traspasa a la ingenuidad.

También la prohibieron García-Cernuda, quien sentenciaba: "Para el firmante, la mala intención de la obra es evidente y no la estima representable"; Albizu, el cual se mostraba extrañado de que esta obra se hubiera presentado para público infantil, cuando era difícil autorizarla incluso para adultos; Zubiaurre, único censor que recurrió a una de las normas prohibitivas: "estamos ante una obra claramente *intencionada* [subrayado en el original] y que afecta a la Norma 17ª (2º)"; y Vázquez Dodero, quien calificó a la obra de "tendenciosa", y señaló que su tesis consistía en que "los poderosos tiranizan siempre a los pobrecitos humildes", y añadía: "Naturalmente, la figura del rey es la más repugnante de todas".

Los juicios sobre su calidad también fueron severos: se dijo que su valor literario era "escaso" (J. L. Vázquez Dodero), además de recibir comentarios como "esta farsa que apenas tiene la menor gracia" (M. Díez Crespo), o "Los versos satíricos los hacía

mejor un analfabeto que conocí en un pueblo de Castilla de cuyo nombre no quiero acordarme. Ya por eso debería prohibirse la obra" (F. Muelas).

El Jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz, envió el texto al Subdirector General de Teatro para consultar su opinión, y este, a su vez, según se informa en una nota manuscrita, lo envió a la Junta Superior consultora de Medios de Comunicación Social, que debió mantener la prohibición, puesto que ningún documento contradice el dictamen anterior y de hecho la obra figura como prohibida.

Tras haber sido prohibido el conjunto de obras que componían *El cuarto poder* y la pieza breve *El mercadillo utópico*, en 1972 se presentó ***Nuevo retablo de las maravillas y olé***, también en torno a la libertad de expresión, que igualmente formaba parte de este espectáculo. En la primera lectura se planteó la posibilidad de autorizarla para sesiones de cámara e incluso hubo quien la autorizó para representaciones comerciales. El vocal que emitió este dictamen, A. de Zubiaurre, otorgaba muy poca importancia a la pieza, en todos los sentidos:

> Literaria y teatralmente, poca cosa. Desde el punto de vista de censura, casi puede decirse lo mismo. Resulta muy flagrante la personificación de los tres poderes —aquí el tío de la maza, el del espadón y el del butafumeiro— junto al cuarto poder, o sea la prensa onmímoda y falaz, el "retablo de las maravillas". Así y todo, esta versión me parece aceptable para *mayores de 18 años* [subrayado en el original].

No obstante, solicitó el visado para garantizar que los personajes fueran abstractos, "como corresponde al aire de farsa de la obra". Más problemas encontró J. Vasallo, quien destacó la presencia de "interpolaciones que afectan al Ejército, la justicia y el clero", señaló que en ella se nos muestra una "España de pandereta, llevada con sarcasmo peligrosísimo", y advertía que los personajes "Ven maravilla en la prensa". Finalmente, S. B. de la Torre definió la pieza como "una especie de síntesis de elementos utilizados anteriormente por el autor con el tono crítico de costumbre", destacó la necesidad del visado si se autorizaba, "pues el mayor riesgo estriba en el disfraz y en el tono de la representación", y propuso que la obra pasara al Pleno.

Ya en el Pleno, hubo varios censores partidarios de prohibirla por razones políticas. Así, Alfredo Mampaso encontró en ella una "grave crítica de la Prensa como institución" y señaló que "la crítica es amarga y está llena de odio y resentimiento contra España". También la prohibía Jesús Cea, quien la calificó de "Sátira mordaz de la prensa dirigida y controlada por el poder", y señaló que el objetivo del autor no era otro que el de "provocar la indignación del público al verse tan artificiosamente engañado por la prensa". Por su parte, García-Cernuda la tildaba de "sarcástica parodia" en la que se atacaba a "personas representativas" de la "España actual", e igualmente la prohibió Vázquez Dodero, por encontrarla cargada de símbolos que atentaban contra el régimen:

> Si he entendido bien el simbolismo, un JUEZ, con un garrote, un MILITAR, sable en ristre, y un RELIGIOSO, con el incensario son como los guardianes de la pureza del PERIÓDICO-RETABLO, al cual no tendrán acceso los católicos progresistas, socialistas y comunistas; ni los hijos de mala madre; sólo los cristianos viejos de reconocido buen linaje.

Vicente Amadeo Ruiz iba más allá al señalar no sólo que trataba de "ridiculizar las instituciones fundamentales de nuestra nación", sino también de "crear una corriente de simpatía por el socialismo y comunismo". Así mismo, Florencio Martínez Ruiz escribió: "Considero que la intención no es buena y si esta pequeña pieza va a tener algún significado, no es otro que rompedor", aunque proponía autorizarla para sesiones de cámara admitiendo que "en última instancia, es tolerable".

Entre los partidarios de autorizarla se encontraba Juan Emilio Aragonés, quien la aprobó para mayores de 14 años con un solo corte, e incluso consideró la posibilidad de hacerlo para todos los públicos. Igualmente, Pedro Barceló la autorizó argumentando que se trataba de un discurso ya expuesto anteriormente, y no de forma menos crítica, en otros géneros como la propia prensa:

> El retablo tiene, evidentemente, su intención. Pero no creo que sea mucho más acerada de lo que se publica en numerosas revistas españolas —humorísticas y serias— ni, tan siquiera, de lo que se dice en la propia prensa diaria.

Varios censores encontraron reparos en los personajes del juez, el militar y el sacerdote, aunque se dijo que este problema podía salvarse mediante una vestimenta no realista (P. Barceló) y una puesta en escena que atenuara su "malévola intención" (F. Soria). Otros censores la autorizaron sin señalar reparos, como M. Díez Crespo, quien se limitó a señalar sus antecedentes literarios en los *exemplos* de *El conde Lucanor*, del infante Don Juan Manuel y el *Retablo de las maravillas* cervantino; Albizu, quien lo describió como un "Cuadro plástico en el que presenta las realidades españolas: emigración, turismo, conflicto generacional", y añadió: "Pero nada hay concreto que pisotee las normas", o Luis Tejedor, quien la definió como "Una típica obra de protesta", aunque dirigida "a lo social y no a lo político". No obstante, la obra se prohibió, al igual que antes se hizo con *El cuarto poder* en su conjunto. De hecho, en el dictamen se tuvo en cuenta que formaba parte de una obra prohibida (en varios informes se hace referencia a esta circunstancia).

Dejando a un lado algunas piezas infantiles, adaptaciones y obras breves, ***Historia de un pechicidio*** fue la única pieza extensa del autor que se autorizó durante este período. Ya en 1967 se había presentado otra versión de esta obra, con el título *Junio siete stop*, que fue prohibida, como vimos. En esta ocasión, fue enjuiciada por cinco censores.

A diferencia de otros textos del autor, en este caso las objeciones políticas fueron secundarias. El único censor que puso reparos de este tipo fue Antonio de Zubiaurre, quien advertió en la obra una "intención política y social con ribetes de pedagogía para aleccionar al auditorio contra los usos y mentalidad retrógrados...". Sebastián Bautista de la Torre, en cambio, puso el énfasis en que se cuidaran "las escenas del desnudismo, los efectos 'pectorales' y que la figura del Inquisidor responda en vestuario y demás al tono disparatado de la farsa". El único voto prohibitivo, el de García-Cernuda, no se debió a razones políticas, sino a las "groserías" del texto: "La obra tiene cierta gracia, pero la acumulación de groserías es tan intensa que si se

suprimen, aunque sólo fuesen las de mayor entidad, quedaría reducida a límites impresentables". También para Florentino Soria este era el mayor problema: definió la obra como "Parodia tipo *La venganza de don Mendo* sin mayores intenciones sociopolíticas que las caricaturescas lindantes con la grosería alrededor de las desorbitaciones de la virtud".

Como solución a estos reparos, Alfredo Mampaso impuso una serie de condiciones que fueron respaldadas por el resto de la Junta y que se reflejarían en la hoja de censura entregada a la compañía: 1) "Que el personaje el 'Inquisidor' no vista traje eclesiástico de ninguna clase"; 2) "Que el vestirse y desvestirse se haga dentro de los límites de decencia permitidos en un escenario"; 3) "Que todas las alusiones, verbales y de acción a los 'pechos protagonistas' no sobrepasen el aspecto cómico", y 4) "Que el buscar las pulgas y el rascar de los personajes no caiga en la grosería y que en ningún caso la acción se refiera o actúe sobre las partes genitales de cualquier personaje". Por lo demás, señalaba que, una vez cumplidas estas condiciones, no encontraba problemas en esta obra: "No le veo intención alguna a esta enorme farsa".

También en este caso su calidad artística se consideró escasa: Zubiaurre señaló que su verso era "malo y desafortunado", y hablaba de la "zafiedad" de la obra, que culminaba en el "pechicidio" que le sirve de título. También se mostró muy crítico S. B. de la Torre, quien definió la obra como "una especie de desmitificación de la virtud, llevada a extremos de desborde y disparate en el marco del medievo".

Finalmente, en noviembre de 1972, previa consulta al Subdirector General de Teatro, se autorizó para mayores de 18 años, con tres cortes, visado de carácter vinculante y las condiciones ya referidas que impuso Mampaso. La obra se estrenó en noviembre de 1973, en el Aula Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca. Poco después, en enero de 1974, el autor solicitó la inclusión de unas adiciones o "hijuelas", que se autorizaron sin cortes. En los meses siguientes se solicitaron dos cambios de título que fueron aceptados: *La venganza de Don Lauro*, primero, y más tarde, *Historia de un pechicidio*, antes subtítulo (siendo el título *Cronicón del Medievo*), que pasaba ahora a ser el título principal, con *La venganza de don Lauro* como subtítulo, a petición de la compañía Corral de Comedias.

Al mes siguiente de que esta obra se autorizara, en diciembre de 1972, volvió a presentarse a censura ***Asamblea general***, ahora en la versión autorizada en 1966, traducida al vasco. En esta ocasión, se autorizó sin cortes, con visado y con la condición de que su escenificación se mantuviera "dentro del marco de la fábula, sin aditamentos escénicos que permitan concreción actualizadora", tal como dictaminó Antonio Albizu, único censor que la leyó. En su informe, Albizu hacía notar la menor carga política de esta versión con respecto a *Leónidas el grande*, sobre la que había informado unos meses antes: "Una obra parecida presentó Lauro Olmo en castellano. Creo que bajo el título de *Leónidas el rey*. Pero aquí ya está descargada de su carácter político y contestatario".

Dos años más tarde, en 1974, se presentó una traducción al catalán de esta obra, que fue enjuiciada con mayor dureza, pues en el libreto hay varios fragmentos

tachados y, según parece, no se autorizó para todos los públicos, puesto que en el subtítulo del ejemplar de censura, "Peça dramática per infants, original de P. Enciso y L. Olmo", está subrayado "per infants", y a su lado han escrito: "NO".

También en 1974 se presentó una nueva traducción al vasco de ***El raterillo* (*Lapurtxoa*)**, cuyo libreto no presenta tachaduras, que se autorizó poco después de su entrada en el registro, a juzgar por su número de expediente. Desconocemos los detalles del proceso, puesto que el expediente de esta obra está incompleto.

Además, en estos años fueron censuradas dos adaptaciones de textos de Brecht: *Yo, Bertolt Brecht*, basado en poemas y canciones de Brecht, que se autorizó con varios cortes en 1970. F. Muelas calificó la versión de Olmo de "lamentable", e igualmente, J. E. Aragonés la tildó de "adaptación dudosamente escénica y libérrima" de la "ya tendenciosa traducción" de López Pacheco. Este censor encontraba en el texto "malintencionadas aportaciones del adaptador". También en 1970 se autoriza *El señor de Puntilla y su criado Matti.* El único comentario sobre la versión de Olmo fue el de Florencio Martínez Ruiz, quien escribió: "Por lo que se refiere a la versión de Lauro Olmo, está contenido y las crudezas expresivas están en el original y no se exageran". Al año siguiente se presenta la adaptación de *La viuda y el oso*, de Anton Chéjov: el único censor que encontró algún reparo fue Antonio de Zubiaurre, según el cual, en su adaptación, Olmo había pretendido "actualizar" algunos aspectos de la obra, aunque se autorizó igualmente[151].

5. JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Tras la intensa actividad creativa que desarrolla en el período anterior, en este únicamente tenemos noticia de la escritura de dos obras teatrales: *Historia de unos cuantos* y *Flor de Otoño*, ninguna de las cuales llega a estrenarse en esta etapa. Tal vez debido a la dificultad para estrenar, en estos años se dedica principalmente a otros géneros como el ensayo (*Ensayo sobre el machismo español*, 1971; *Ensayo sobre la inteligencia española*, 1972; *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, 1972; *Carta abierta a TVE*, 1973; *Ciudadanos de tercera*, 1974, y *La incultura teatral en España*, 1974), o los relatos (*Pobrecitos, pero no honrados*, 1972).

En 1974 la revista *Primer Acto* llamaba la atención sobre el silencio que pesaba sobre la obra de este autor en los últimos años, y advertía la estrecha relación de este silencio con el carácter crítico e íntimamente ligado a la circunstancia española de su teatro:

[151] Además, en enero del 75, estrena una versión de la *Antígona* de Anouilh (T. Reina Victoria de Madrid), aunque no se presentó a censura con el nombre de Lauro Olmo.

> Durante algún tiempo, José María Rodríguez Méndez fue —como Sastre, como Lauro Olmo, como Carlos Muñiz, como Martín Recuerda— uno de esos dramaturgos que estrenan espaciadamente, pero de los que se espera un claro asentamiento en la vida teatral del país. La mayor parte de su teatro se publicó y su nombre era indefectiblemente citado en cualquier análisis del teatro español contemporáneo. Naturalmente —de ahí sus problemas—, Rodríguez Méndez escribía un teatro crítico, de clara oposición a la línea ideológica del teatro dominante. […] frente a la propuesta de un teatro desarrigado, amorfo, alimentado de reminiscencias, Rodríguez Méndez proponía una dramaturgia íntimamente ligada a la vida española de nuestros días[152].

En el mismo artículo, se comentaban las vicisitudes que habían sufrido sus textos en cuanto a censura de publicaciones y se hacía referencia a la "apertura" de 1974, gracias a la cual se habían autorizado algunos de ellos:

> Algunos de sus textos, como el que dedicó a los quinquis de Madrid, no habían podido, ciertamente, publicarse. […] Fue *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* la que abrió una nueva etapa en la vida teatral de nuestro autor. El texto debía figurar en el volumen que dedicó a su teatro la colección "El Mirlo Blanco", de la Editorial Taurus. Se sabía ya que era un gran texto, una propuesta decididamente enriquecedora en las vías de nuestro realismo. Pero el texto no pudo publicarse. Fue separado del volumen después de impreso por decisión de la censura. Rodríguez Méndez quedaba así incorporado a la lista de los autores que, habiendo empezado después que él a escibir, habían decidido ser dolorosamente secretos ante que automutilarse.
>
> Tras *Las bodas…*, otro texto sin salida: *Historia de unos cuantos*. Y tras *La historia*, *Flor de Otoño*, obra de la que se habla desde hace algún tiempo en los medios teatrales. Las tres parecían condenadas al silencio. Hasta que apareció eso que se ha llamado la "apertura", cuya expresión en el campo del teatro ha consistido en la autorización de una serie de estrenos y en la tolerancia de una serie de publicaciones que antes hubieran sido inviables. En el primer apartado entra la hoja de censura que la compañía de Paloma Lorena y Daniel Dicenta ha recibido para estrenar *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Al segundo nos acogemos para ofrecer a nuestros lectores *Flor de Otoño*, crítica de la sociedad barcelonesa de una época[153].

La actitud beligerante del autor contra la censura se mantiene hasta el final del franquismo. Por estas fechas, escribe un artículo a raíz de la publicación en prensa de los nombres de los miembros de la Junta de Censura, en el que celebraba este hecho y se mostraba sorprendido por los nombres que allí aparecían:

> Hasta ahora, para mí al menos, los censores teatrales permanecían en una inaccesible oscuridad olímpica, tan oscura como el menester a que se entregaban: determinar, según criterios ajenos al propio género teatral, aquello que podía o no podía pasaportarse, o las manipulaciones que debían —y que deben, claro— realizarse antes de dar salida al producto teatral. Estos inquisidores sólo eran conocidos por los allegados o los demasiado curiosos, mientras que la mayoría de ciudadanos teníamos que someter humildemente nuestros productos a gentes que desconocíamos. Ahora, dentro de lo malo, sabemos ya

---

[152] P. A., "Teatro último de Rodríguez Méndez", *Primer Acto*, 173 (oct. 1974), pág. 10.

[153] Ibíd., pág. 11.

> quiénes son los que manosean nuestras obras y quiénes determinan con su juicio y voto la "responsabilidad" moral y política de nuestros escritos[154].

Calificaba de "altamente deshonesto" el hecho de que algunos de ellos fueran a su vez críticos teatrales o dramaturgos, y pedía que cesaran en esta labor mientras ejercieran como censores. Y prosigue: "Todavía aparece el nombre de algún jovencito emprendedor que tuvo a su cargo un teatro de cámara provinciano, en calidad de director y promotor[155], cuyo teatrito se distinguió como 'vanguardista' y extranjerizante; pues no cabe la menor duda de que dicho señor tendrá que pasar una cuaresma de veleidades directivas". En un intento de buscar coherencia en el funcionamiento del sistema, el autor afirmaba:

> ¿No es eso lo justo, lo congruente, lo aconsejable? No nos cabe la menor duda de que así se hará. El primer paso de esclarecimiento se ha producido al dar publicidad de sus nombres en la Prensa, y ni que decir tiene que, en caso de no producirse la incompatibilidad de hecho, moralmente sus actividades carecerán de valor fuera del ámbito en que se produzca su función primordial. Por otra parte, también cabe exigir a personas concretas una explicación acerca del juicio emitido sobre una obra. Posiblemente la publicación de estos nombres podría suponer la innovación consistente en demandar la razón o razones que motivan la prohibición o la semiprohibición, porque hasta ahora la Junta de censores sólo se limitaba a decir "sí" o "no" sin alargarse en mayores razonamientos. [...] Entendemos que la publicación exhaustiva de los nombres que integran la Junta es un primer paso hacia la suavización progresiva y la total eliminación. Sí; porque muy pronto podrá eliminarse la censura teatral... por haber desaparecido su objeto, es decir: el teatro[156].

5.1. Obras sometidas a censura

En este período se presentan siete nuevos textos originales a censura, de los cuales cuatro se prohíben, dos son autorizados para mayores de 18 años, y uno para representaciones de cámara. Se presenta además una versión, que es autorizada, y se intenta en dos nuevas ocasiones que se autorice *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Además, en esta etapa fue adaptada y emitida por Televisión Española *La batalla del Verdún* (de la que, como se dijo, no hay constancia de que pasara por la censura), con numerosos y graves cortes[157], lo que motivó, según señala Miralles, "un pequeño escándalo", ya que varios intelectuales y propio autor publicaron una serie de

---

[154] "Teatro y política: claras incompatibilidades", en: Rodríguez Méndez, 1972, págs. 152-155.

[155] Rodríguez Méndez, ibíd., págs. 153-154. (Es posible que el dramaturgo se refiera al director de escena Vicente Amadeo Ruiz Martínez).

[156] Ibíd. págs. 153-154 y 155.

[157] Dichos cortes, según Fernández Insuela, consistieron en "un bloque seguido de escenas culminantes de la obra de una duración aproximada de quince minutos, aparte de un montón de frases y diálogos". (Fernández Insuela, 1986, pág. 219). Este autor anota varios fragmentos que fueron suprimidos en dicha versión televisada. (Ibíd., pág. 268).

artículos de protesta[158]. "Las protestas que se hicieron luego —prosigue Miralles— sólo sirvieron para demostrar que era pura utopía que un organismo estatal respetara la integridad ideológica de un autor crítico"[159].

En 1969 un taller de la RESAD presentó a censura ***La Andalucía de los Quintero***, con la intención de representarla en gira. La obra fue leída por tres censores, que emitieron informes de tono despectivo, tanto hacia su contenido como hacia su calidad artística. Muelas afirmó que se trataba de "un 'pasillo' desangelado", en el que todo resultaba "grotesco y falso", e igualmente Díez Crespo señaló que no tenía "la menor gracia"; en cuanto a su contenido, afirmó que se trataba de "Una especie de burla de la Andalucía de hoy" realizada a partir de los personajes de los Quintero, en la que el autor presentaba "una sátira de las costumbres actuales en la modernización de los pueblos andaluces". Para F. Martínez Ruiz, su tema central lo constituía la emigración: "una escena crítica de la emigración y vuelta del emigrante como 'nuevo rico' con una intención revisionista", si bien encontraba que el autor, "al final, para no traicionar en exceso, contenta a todos". Finalmente, se autorizó para mayores de 18 años, con el único corte de la expresión "puta Alemania". Tres años después, en 1972, la compañía valenciana Quart-23 solicitó autorización para representarla en el Valencia-Cinema, pero, aunque se autorizó, este estreno no se llevó a cabo, y sería el TEU de Murcia el que la pondría en escena, ya en 1975.

Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, a la que ya en el 66 la Junta le negó la autorización, volvió a presentarse en 1970 con el mismo resultado, y de nuevo en 1974, año en que, finalmente, se autorizaría. Desconocemos los detalles del proceso, puesto que su expediente, como se dijo, no se encuentra localizable. Según se indica en una nota fechada en 1975, el ejemplar de censura se encontraba en poder del Director General; es posible que el resto del expediente quedara igualmente en sus manos, y nunca se devolviera a su lugar de procedencia.

Escrita en 1967, ***Los quinquis de Madriz*** fue presentada en septiembre de 1970 por la compañía de Ramiro Bascompte. Aunque la intención era representarla en una sola sesión de cámara en el Teatro Romea de Barcelona, la obra fue prohibida tras haber sido enjuiciada por tres censores. Tal como señala C. Oliva, "con esta pieza Rodríguez Méndez insiste en un teatro no representable en la estructura social en que nace, por problemas de censura"[160]. Aún hoy, permanece sin estrenar.

Los censores la prohibieron por unanimidad, debido al cuestionamiento de los valores sociales establecidos que plantea el autor. El padre Artola observó que había en ella "una especie de glorificación del 'quinqui'" y una "burla" de la policía, e igualmente, Soria, que apeló a la Norma 14, 2º, escribió:

---

[158] Miralles, 1977, pág. 199, Nota 6.

[159] Miralles, 1977, pág. 28.

[160] Oliva, 1978, pág. 105.

> Tragedia "populista" con los quinquis como protagonistas y, en cierto modo, incluso como héroes. La exaltación romántica de unos delincuentes muy del día y, sobre todo, la presentación en contraste de una policía zafia, brutal e inhumana, hace inadmisible la obra, incluso para sesiones restringidas.

Similares eran las razones de Zubiaurre, quien encontró ecos anarquistas y destacó varias frases que atacaban a distintas instituciones del régimen:

> Los "quinquis" son aquí un grupo de gente desplazada y corrompida por la sociedad injusta en que viven. Si alguna ideología se desprende de la obra es el "anarquismo". El tono dominante es de gran crudeza, culminando en frases denigratorias contra la Legión, la Guardia Civil, la Policía, la administración de justicia... Creo que procede la *prohibición* [subrayado en el original].

La también titulada *Farsa de la donosa tabernera* fue presentada a censura por el grupo universitario "Tramoya", de Valencia, a finales de febrero de 1971, con el título ***La tabernera y las tinajas***. Como vimos, en 1960 se había estrenado en el Teatro Candilejas de Barcelona; sin embargo, de los informes de los censores se desprende que la leían ahora por vez primera. Así, para F. Martínez Ruiz, esta era una "historia cómica y pícara, al aire de *El sombrero de tres picos*, sin mayores problemas", y señalaba que "El sesgo bufo del final quita toda peligrosidad a la desmitificación de las 'fuerzas vivas' del pueblo". Más peyorativos eran los informes de Barceló y Zubiaurre; para el primero, se trataba de un "Apólogo mal contado en el que habría que cuidar la escena final para que no se confundiera la actitud del sacerdote"; mientras que Zubiaurre atacaba duramente la calidad de la pieza, aunque admitía que "moralmente, no hay que objetarle nada":

> Si el argumento de esta piececita estuviera escrito como "paso" medieval y tuviera tantos siglos, resultaría encantador. Lo mismo ocurriría si lo viéramos en forma de entremés cervantino... Tal como está, es sólo un pasatiempo paleto y sin gracia...

La obra se autorizó sin cortes para mayores de 18 años, y unos meses más tarde volvió a ser presentada por un grupo parroquial salmantino, esta vez con el título ***La farsa de la donosa tabernera***, por lo que se abrió un nuevo expediente y fue leída por otros dos vocales. J. E. Aragonés, aunque la calificó "Sin problemas", enjuició severamente su calidad: señaló que su argumento se basaba "en el demagógico y burdo contraste entre el ser y el parecer de las fuerzas vivas de un pueblo español", y protestó por las faltas de ortografía del texto. Antonio Albizu, en cambio, no encontró ningún elemento demagógico; por el contrario, señaló que se trataba de un texto "intrascendente", en el que "no hay ofensas para nadie" y "se busca la comicidad". Finalmente, se autorizó con las mismas condiciones que la vez anterior.

El estreno de ***El milagro del pan y de los peces*** se había producido en 1960, en el Teatro Candilejas de Barcelona, junto al de *Auto de la donosa tabernera*. Sin embargo, al igual que aquella, pasó por la censura por primera vez en el año 71, según indica la numeración de su expediente y según parece deducirse del hecho de que los censores no aludan a un dictamen anterior. Las principales objeciones de los censores se

dirigieron hacia su presentación de la vida religiosa: Aragonés, quien señaló que "la obra es de cuidado", supeditó su dictamen al del censor eclesiástico, y lo mismo hizo Zubiaurre. Por su parte, el padre Artola restringió su representación a funciones de cámara argumentando "el clima morboso de las relaciones entre las monjas y la equívoca tesis que identifica la obra del Espíritu Santo con la liberación de las reclusas a través del asesinato de una monja". Finalmente, se autorizó para teatro de cámara con la condición de que se evitara "todo desviacionismo erótico por acción e interpretación de los personajes femeninos", y con dos cortes, que el autor consideraba "graves"[161]. En el expediente se conserva un ejemplar de esta obra, que en 1968 aparecía en una bibliografía como "inédita y perdida"[162], y así lo recogía también César Oliva diez años más tarde[163].

Escrita en 1964 y estrenada en 1966 "a medio escondidas" en diversos locales de Barcelona por "La Pipironda"[164], ***El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*** fue presentada a censura por el grupo de teatro de una parroquia barcelonesa. Los cinco censores que la leyeron advirtieron que contenía una dura crítica al régimen. Así, para Zubiaurre, su propósito era claramente subversivo:

> La obra, tan deliberadamente tejida en torno al tema de la vida obrera, con anomalías y desafueros que tocan a la actividad sindical, a la barriada de una fábrica concebida como "ghetto"... etc., manifiestan un claro propósito. El efecto presumible es, a mi entender, el de cualquier otra pieza *subversiva* [subrayado en el original].

Vicente Amadeo Ruiz Martínez, tras advertir que la acción se localizaba en España, señaló que el autor trataba de criticar "la sociedad en que vivimos, [...] criticando el poder del capitalismo y la debilidad de los sindicatos"; aunque, a su favor, encontraba que al final quedaba convertida "en un sainete melodramático de carácter sexual, manteniéndose la protagonista en un plano moral positivo". Para Mampaso, sin embargo, el ataque al sindicato vertical vulneraba claramente la Norma 15:

> Tipo sainete moderno, demagógico y casi pueril en la anécdota que nos presenta, pero que deja un *[ilegible: ¿poso?]* de crítica a la política social del Régimen al ser precisamente el cargo de Enlace Sindical el que sitúa al protagonista con fuerza para servir a la Empresa, que es a su vez la que le nombra por su ingenua y débil personalidad, útil para los intereses de la Empresa contra los trabajadores.

---

[161] Heras y Rivera, 1974a, pág. 14. Dichos cortes fueron los siguientes: "DULCE N.—[...]. Multiplica el hambre de libertad de las mujeres, hazlas voraces y rebeldes, que devoren toda esta mala circunstancia, para que pueda volver a crecer Tu Tierno Manjar" (pág. 16); "DULCE N.—[...] Dios ha hecho el milagro. Y Dios hará que el Espíritu Santo vuelva a reinar en esta casa... Dios" (pág. 22).

[162] "Obras (por orden cronológico)", en J. M. Rodríguez Méndez, 1968a, pág. 11.

[163] Oliva, 1978, pág. 80.

[164] Monleón, 1976a, pág. 81. Entre estos locales se encontraban el Instituto Francés y el Hogar "Nia Nesto" de la barriada de La Magoria.

Por su parte, Sebastián Bautista de la Torre encontró que el autor había sobrepasado los límites de lo permisible en el tratamiento de un tema ya de por sí conflictivo como las relaciones laborales, pues, en su opinión, no se había limitado a reflejar las implicaciones humanas, sino que se adentraba en sus implicaciones políticas:

> La intención crítica del autor pudiera admitirse si el tono del enfrentamiento se redujera al concepto estricto patrono-obrero, y a sus respectivas reivindicaciones; pero al dar entrada al complejo sindical y sus consiguientes derivaciones oficiales, el tema toma un cariz de acusaciones muy definidas y concretas que resultan muy delicadas en nuestro contexto actual. Por ello estimo, que lo que pudiera ser simple juego de apetencias y dobleces humanas se desvía hacia terrenos de imputación política de muy singular consideración.

La obra fue prohibida por las Normas 15ª y 19ª, y no hay constancia de que volviera a ser presentada a censura por otra compañía.

Según señaló el autor, ***Historia de unos cuantos*** fue presentada por la compañía Ángel Guimerá, de Barcelona, en 1971 y se desautorizó verbalmente[165]. La primera instancia que se conserva en el expediente, sin embargo, es de 1973, y fue presentada por la compañía Quart 23 para representarla en el Teatro Valencia Cinema.

Las objeciones que planteó su lectura en 1973 por el Pleno de la Junta fueron sobre todo de tipo político, tal como muestran los numerosos informes en los que se tacha a esta obra de tendenciosa. Se habló de su "tendenciosidad evidente" (J. E. Aragonés), de su "costumbrismo intencionado" (P. Barceló), y se dijo que "los republicanos (del pueblo bajo) idealistas e ingenuos llevan siempre la peor parte, mientras que el vividor sobrenada en todas las circunstancias y se adapta a todo con tal de seguir prosperando" (J. M. García-Cernuda), que iba a "exacerbar reacciones políticas encontradas" (J. M. Artola), que "en conjunto, suena a tendencia, y el efecto en la presentación no es previsible resulte grato..." (A. de Zubiaurre), o que "no deja de ser un mitin político de 'rojillos' desengañados y derrotados" (A. Mampaso). Vázquez Dodero escribió uno de los informes más duros tanto hacia la calidad del texto como a su intencionalidad:

> El autor de este engendro ha pretendido, sin encomendarse a Dios ni al diablo, continuar la vida de estas personas desde 1898 al invierno de 1939, tras el término de nuestra guerra, pasando por el derrumbamiento de la Comandancia de Melilla (1921), la bomba de la boda del rey (1906), los alegres años 20, las vísperas de la caída de la Dictadura, el 14 de abril de 1931, las luchas callejeras de la República y el 18 de julio de 1936.
>
> Todo eso ha pretendido el autor reflejar en esta larga obra, en diez cuadros, donde la aviesa intención es manifiesta. Tanto Felipe como Julián son antiguos socialistas (sin permiso de Ricardo Vega ni de López Silva), pero mientras el primero fracasa siempre, el otro triunfa en todos los regímenes, incluido el actual.
>
> Las supresiones serían tan copiosas que desnaturalizarían la obra; por eso la prohíbo.

[165] Heras y Rivera, 1974a, pág. 14.

Como atenuantes, se señaló que "mantiene una ambigüedad en cuanto a la decisión última del autor frente a los acontecimientos" (J. M. Artola) y que el "carácter de sainete y lo suavemente que están redactados los textos", le quitarían "peligrosidad" (A. Mampaso). Para el religioso Jesús Cea, la obra admitía una lectura favorable, al mostrar la transformación del país desde la época allí referida hasta la actual:

> En conjunto la obra me parece viable e incluso positiva. Es cierto que nos presenta una estampa de la España desordenada y pobretona desde al año 98 al 1940. Pero nadie podrá extrañarse, ya que la realidad histórica ha sido ésa y las situaciones quedan bastante bien definidas.

Tampoco encontraron el texto especialmente problemático Jesús Vasallo, quien señaló que "su intención no aparece como dañina", aunque impuso el visado con carácter vinculante, y Antonio Albizu, para quien la viabilidad del texto dependía, igualmente, de su puesta en escena: "no parece haber pretensiones políticas en el guión, aunque fácilmente puede degenerar en manos de un director, pues en el escenario aparece el cuadro de Pablo Iglesias, se canta el Himno de Riego, etc.", Aunque tampoco la prohibió, Manuel Díez Crespo optaba por restringirla para sesiones de cámara tras definirla como "Una narración pesimista de la historia de la revolución española".

En lo que se refiere a su valor artístico, los juicios fueron dispares: Jesús Vasallo la definió como "Obra plúmbea y sin gracia", mientras que Luis Tejedor señaló que se trataba de unas "Estampas madrileñas, llenas de color y vida" y escribió: "Confieso mi entusiasmo al leerlas". Sin embargo, fueron más los juicios negativos: Vázquez Dodero, como vimos, se refería a ella despectivamente como "este engendro", y Antonio de Zubiaurre, como "esa cosa". Su popularismo y costumbrismo, según F. Martínez Ruiz, "más complica que salva esta sarta de pequeñas inconveniencias, en último término, políticas", tal vez por resultar demasiado asequibles a cualquier público.

En total, fueron cuatro los votos prohibitivos, siete los que la autorizaron para mayores de 18 años, uno para cámara y otro dudoso, dictámenes que se resolvieron finalmente con la prohibición de la obra. En diciembre de 1974, a petición de la compañía de Manuel Galiana y Tina Sainz, volvió a ser leída por otros dos censores, fray Mauricio de Begoña y Vicente Amadeo Ruiz Martínez, a los que se sumó el secretario, José María Ortiz. En su informe, el censor religioso encontraba que los reparos no eran graves, aunque solicitaba el dictamen de un superior: para este censor, los personajes "ponen de relieve sus actitudes sentimentales y también sociales y políticas", y añadía: "Es aquí donde pueden sobrevenir algunas dificultades para la autorización de la obra, que se refieren a posibles sugerencias de paralelismos con la actualidad". Especial prevención le merecía el "momento sexto", correspondiente a la II República. Por su parte, Ruiz Martínez, aunque proponía autorizarla suprimiendo los himnos y las canciones patrióticas de la guerra, encontró inconveniente su defensa

de la república "en estos momentos" en que se preparaba la sucesión "de un nuevo rey", por lo que coincidía en que la obra debía ser leída "por la superioridad".

Finalmente, esta obra se autorizó para mayores de 18 años, con tachaduras en quince de sus páginas[166], y visado de carácter vinculante en diciembre de 1974, aunque no se entregó la autorización a la compañía hasta mayo de 1975, fecha en que el Director General firmó la instancia que ratificaba el dictamen de la Junta. Ya en el 75, fue estrenada en la cátedra "Juan del Enzina" de la Universidad de Salamanca, y unos meses después, en el Teatro Alfil de Madrid. Cuando se estrenó en Madrid, dos antiguos censores, Adolfo Prego y Juan Emilio Aragonés, arremetieron duramente contra ella desde las páginas de *ABC* y *Ya* respectivamente. El primero escribía:

> [La pieza] se apoya, por un lado, en la pequeña mitología popular del sainete madrileño y madrileñista y, por otro, en la estética de Brecht. Pero una vez más se comprueba que no todo el mundo puede ser Brecht, aunque aplique sus fórmulas.

Además, aprovechaba para defender la tesis de que la censura había encubierto a autores cuya obra carecía de validez:

> Cuando la censura desaparezca, todos nos veremos con mayor claridad. Porque el daño que causa no consiste tanto en suprimir tales o cuales títulos estimables, como en alimentar celebridades no contrastadas en la realidad escénica[167].

Por su parte, Juan Emilio Aragonés atacaba la construcción de los personajes y lo que estos significaban:

> [A Rodríguez Méndez] se le ha ido la mano… En su versión, los personajes extraídos de obras famosas del género chico resultan más cretinos que castizos […], representan al populacho en mayor medida que al pueblo [168].

Del expediente de su siguiente obra presentada a censura, ***Flor de Otoño: una historia del barrio chino***, sólo se conserva el libreto, que tiene tachados varios fragmentos, aunque sabemos por la ficha del autor que fue prohibida en marzo de 1974. Los fragmentos tachados con lápiz rojo hacen alusión, en su mayoría, al anarquismo: "Visca el comunisme libertariiii..."; "Visca Catalunya lliureee..." (pág.

---

[166] Algunos de los cortes impuestos fueron: "Y mientras nos gobierne ese hijo e su madre", "Si los pobres soldaos no fueran tan borregos, lo que tenían que hacer es disparar contra sus jefes, y no contra los moros...", o la acotación en la que se indica: "*III Congreso Del Partido Socialista"* y *"Unión General de Trabajadores"*, entre otros. En el problemático Momento sexto se tacharon varios "¡Viva la República!", la referencia a Fermín Galán ("¡Qué tío Fermín Galán! ¡Hay que ver, asesinarle en domingo!"),así como a "la sangre de los héroes de Jaca, Galán y García Hernández", y la copla: "Si los curas y mojas supieran / la paliza que les van a dar / subirían al coro cantando: / Libertá, libertá, libertaaa", además, de la acotación en la que se indica que se cuelgan banderas tricolores. También aparecen tachadas varias acotaciones que indican lecturas de titulares sensacionalistas o voceos de eslogans revolucionarios.

[167] Citado por Manuel Pérez, 1998, págs. 378-379.

[168] Ibíd., pág. 379.

72); "La autoridad es una mierdaaaa..." (pág. 73)[169]. Además, se subrayaron con menos énfasis algunas alusiones a la monarquía, alusiones al ejército y a la legión, e incluso un fragmento de La Internacional[170].

El texto, como se dijo, fue publicado unos meses después en la revista *Primer Acto*[171], lo que se interpretó como un signo de "apertura"; una "apertura" que, no obstante, no llegó a permitir su representación.

También se presentó en estos años una versión de *Mujeres, flores y pitanza*, sobre la obra de María Aurelia Capmany escrita originalmente en catalán, que se autorizó para mayores de 18 años con dos cortes (1971). El único comentario sobre la adaptación fue el de A. de Zubiaurre, quien escribió despectivamente: "Imagino que esta joya literaria sonará algo mejor en el original en lengua catalana".

6. FERNANDO ARRABAL

El hecho más relevante relacionado con la censura de las obras de Arrabal durante este período es el veto que se impone a la totalidad de su obra en 1969, a finales del mandato de Fraga Iribarne, veto que desmiente una vez más la imagen pretendidamente liberal —por otra parte siempre en precario—, que intentó adoptar el régimen en los años del desarrollo. Esta prohibición total contribuyó a consolidar su imagen de dramaturgo maldito y perseguido, que trascendió fuera de nuestras fronteras. Nos encontramos así con textos como el "Prefacio" a la primera edición en español de sus obras (tras la censurada de Taurus)[172], dedicado en su totalidad a denunciar la persecución sufrida por el autor, sin aludir a las obras que se publican. Su autor, Francisco González, afirmaba: "La intolerancia franquista —hija de inquisiciones seculares— ha amordazado el teatro de Arrabal desde su nacimiento"[173], y lo argumentaba del siguiente modo:

---

[169] Otras frases tachadas i gualmente en rojo fueron: "Pero quina meerda de fusell militars..."; "Compañero, ánimo, que esa sangre es la sangre de la primavera libertariaaa..."; "La primavera libertariaaa..." (pág. 75); "No pasarán, no pasarán, no pasarán..." (pág. 76). Probablemente se realizaron con la intención de imponerlas como cortes definitivos en caso de que la obra se hubiera autorizado.

[170] Así, se tacharon las acotaciones en las que se indica que un retrato de Alfonso XIII cae por el suelo y se rompe (págs. 3, 4), o la frase "[Me llevan] ante *Su Majestad el Rey*, porque había pedido que le llevaran la flor más bonita de la Rambla..." (pág. 32). "Capitán, capitán, capitán... de los Tercios de Flandes..." (pág. 39), "Pero más despacio, niño, no vayas a desnucarte y seamos dos los novios de la Muerte" (pág. 40), "Ay, si es en brazos del Ejército español, ya me puedo morir tranquila" (pág. 41) o "Todos, todos, todos, tendréis mi foto dedicada. Tesoros... Viva el Ejército Español..." (Pág. 48). "Arriba los pobres del mundooo..." (pág 73). Estos fragmentos se subrayaron con lápiz y con bolígrafo azul, probablemente considerados de menor gravedad que los anteriores.

[171] *Primer Acto*, 173 (oct. 1974).

[172] Francia, Christian Bourgois Éditeur, 1971.

[173] Ibíd., pág. 7.

— Arrabal que es, hoy por hoy, el dramaturgo español más conocido en el mundo nunca ha podido ver sus piezas representadas en los teatros españoles.

— Esta persecución contra la obra de Arrabal es única; que yo sepa, ninguno de sus colegas españoles sufre semejante censura total.

— Ninguno de sus ocho volúmenes de teatro hoy traducidos en las principales lenguas ha podido editarse en España.

— En febrero de 1969 la compañía de Nuria Espert anunció el estreno por vez primera en España de una pieza del autor (*Los dos verdugos*)[174]. La noche anterior al estreno el local fue ocupado por la policía armada, los carteles fueron lacerados y los programas de mano destruidos.

— En la prensa española las calumnias más rastreras contra el dramaturgo se publican a menudo:

El Sr. Rodríguez le denuncia en *Primer Acto* en estos términos: "Arrabal, sádico..., solemne mamarracho, indeseable... pornógrafo farsante, progresista, izquierdoso... que explota en Francia toda una veta de español perseguido"[175].

Arriba le define como "retaco, desvergonzado... pasándonos por las narices de los españoles su tuberculosis, sus mugres, sus disfraces". En este mismo periódico el co-fundador de la Falange pedía que se castrase a Arrabal para que "incapaz de ser padre no diera hijos que renegasen a la Patria".

Un título de los columnas de la *Hoja del Lunes* dice "Arrabal, un majadero", mientras que el *Ya* prefiere: "Arrabal el loco", etc.

El escritor no tiene nunca la posibilidad de defenderse.

Si bien ninguno de sus volúmenes de teatro ha sido editado en España, una editora madrileña (Taurus) ha publicado un librito titulado *Teatro de Arrabal* destinado a dar a los españoles que tan sólo pueden tener acceso a este texto una imagen injuriosa del autor: las piezas están cortadas, censuradas e incluso los títulos han sido cambiados (*Guernica* pasa a llamarse *Ciugrena*). Nada puede hacer el autor para retirar este engendro de la circulación (el proceso que intenta desde hace cuatro años ni siquiera ha podido iniciarse)... tal es la colusión de editor-justicia-autoridades en la España de hoy[176].

---

[174] El autor debe referirse al primer estreno comercial, pues el primer estreno de Arrabal en España, como es sabido, fue el de *El triciclo* en 1958.

[175] El autor hace referencia al artículo "Arrabal en el Ateneo", de Rodríguez Sanz (1966).

[176] No obstante, el rechazo hacia Arrabal en el interior del país no era unánime; aunque escasos, hay trabajos que delatan un interés por su obra, como algunos de los artículos citados páginas atrás, o, ya en estos años, el de Ricardo Doménech en *Primer Acto*, que incluye el estreno de *El triciclo* en 1958 entre los cinco más destacados del teatro español de la posguerra. (Doménech, 1968).

En el Prefacio a la edición más reciente de su *Teatro completo,* Arrabal señalaba cómo tras la desaparición de la dictadura se le había seguido perjudicando por similares motivos:

> Hasta 1975 el *poder cultural* (como le llamó Calaferte) fue ¡tan enternecedoramente pedestre! Usó y abusó de las dos palabras, *provocación* y *escándalo*. Fue coartada ¡tan corta!, para vetar o rematar. Hoy otros *poderes* (menos inciviles) se sirven, para sorpresa del cándido, de los mismos vocablos. ¡Con qué fantasmagoría penetra la quimera en la voracidad de la intolerancia![177].

Si durante el período anterior se publicaron algunos de sus textos censurados, en todo este período únicamente se publica en España, dentro de un volumen colectivo[178], el texto breve *Ceremonia para una cabra sobre una nube*; el resto de ediciones en español se realizarán en Francia o en Estados Unidos.

6.1. Obras sometidas a censura

En estos años se presentan dos nuevos textos originales, *La juventud ilustrada* y *Primera comunión* (en versión de José López del Río), y una versión de *La grande y pequeña maniobra*, de Adamov, firmada por Arrabal y Luce Moreau; además, vuelven a presentarse textos ya sometidos al juicio de la Junta con anterioridad, como *El Arquitecto y el emperador de Asiria*, en versión modificada, y *Oración*, también adaptada. De estos cinco textos, el único que se autoriza es la versión de *Oración*, en 1974. A pesar del veto, los censores no van a a prohibir sus obras automáticamente, sino que van a leer los textos y a emitir informes; incluso algún vocal va a proponer autorizar alguno de ellos para sesiones de cámara[179].

Presentada a censura por el Ateneo de Bilbao tan sólo unos días después de lo sucedido durante los ensayos de *Los dos verdugos*, ***La juventud ilustrada*** fue la primera obra de Arrabal que se prohibió por el solo hecho de ser suya, a pesar de que los censores se mostraban dispuestos, en principio, a autorizarla sin cortes para representaciones de cámara. En su informe, S. Bautista de la Torre muestra su prevención ante las posibles declaraciones del autor, en caso de que la obra se estrenara:

> [...] no encuentro razón alguna para prohibirla de acuerdo con las normas vigentes... Sin embargo me previene para un informe favorable las muy especiales circunstancias del dramaturgo. Aunque yo no advierta en la obra ningún sentido oculto de supuesta simbología, ¿quién nos asegura, siguiendo las últimas salidas de Arrabal, que la amante

---

[177] Fernando Arrabal, "Bebiendo en calaveras. Prefacio al *Teatro Completo*)", en F. Arrabal, *Teatro Completo*, vol. I., Madrid, Espasa Calpe, 1997, pág. XIV.

[178] Málaga, Curso Superior de Filología de Málaga, 1974.

[179] Además, en estos años escribe varias piezas que no se someterían a censura: *La guerra de mil años* (1971), *Jóvenes bárbaros de hoy* (1974) y *Róbame un billoncito* (1973-74).

> torturada no sea la España vencida y que el amante que la somete a las dulces caricias de los latigazos y las ortigas no sea el actual Régimen?... Y aunque así no fuera, ¿quién nos garantiza que su estreno no le brindaría la oportunidad de nuevas arremetidas contra España como ya lo hizo recientemente?...

Por su parte, Elorriaga había señalado que éste era "más suave" que otros textos del autor, aunque advertía que su posible peligrosidad dependía "del contexto en que se represente y de posibles alegorías o simbolismos plásticos no deducibles del absurdo texto". E igualmente, Mampaso insistía en que en esta obra "símbolos e insinuaciones de sadismo y erotismo", estaba "muy atenuados, no en la forma brutal y obscena de otras piezas del mismo autor", aunque añadía una nota en la que señalaba que, con independencia de la obra en sí, "que no ofrece problemas de censura", la significación del autor "podría provocar un 'mitin' pro-Arrabal", por lo que solicitaba el dictamen de un superior. En consecuencia, se consultó al ministro Fraga Iribarne, que fue quien finalmente la prohibió en abril de 1969.

A continuación, el grupo La Cábala presentó a censura una **versión de *Primera comunión* por José López del Rio**. También en este caso se consideró la posibilidad de autorizarla para sesiones de cámara con cortes, aunque se optó por prohibirla, según argumentaba F. Soria, debido a "la conocida actitud del autor ante cualquier censura"; para este censor, se trataba de una "Pieza breve muy en la línea abrupta, escandalizante". La censora Sunyer se limitó a resumir el argumento:

> […] La niña pregunta: ¿qué era ese bulto que llevaba el hombre que ha pasado? La abuela contesta que era el rabo. Los dos hombres vuelven a pasar y la niña pregunta: ¿por qué al hombre se le ha puesto el rabo tan largo? La abuela contesta que porque está excitado y a continuación le explica lo limpio que tiene que tener el retrete...

Y a continuación señaló: "Después de la explicación que considero no necesita comentarios, considero que puede autorizarse sin cortes para sesiones de cámara", e incluso estaba dispuesta a autorizarla para representaciones comerciales si el resto de censores coincidía en este dictamen; aunque advertía que, "por tratarse del autor", consideraba necesario el visado, "para no acentuar la procacidad". Finalmente, la obra se prohibió en julio de 1969. En 1976, volvió a ser presentada a censura, ahora por la compañía Corral de Comedias, realizándose en esta ocasión nuevos informes, que veremos en el período siguiente.

En 1973 se presentó una **adaptación de *El arquitecto y el emperador de Asiria,* a cargo de Hugo Benavente**, que fue prohibida. Los tres censores que la enjuiciaron se mostraban muy severos hacia la obra de Arrabal y hacia el propio autor. Así, Alfredo Mampaso, que votaba por prohibirla, escribió:

> Dada la significación política de Fernando Arrabal, su línea de teatro obsceno, irreverente y antisocial, irrepresentable en España, creo inoportuno e impolítico autorizar esta adaptación de un fragmento de una de sus obras no autorizadas para su representación en nuestra Patria.

A. de Zubiaurre indicó que la prohibición debía hacerse de una forma "diferente del simple trámite aplicable a cualquier obra presentada a censura", tal como finalmente se hizo (no se emitió oficialmente la prohibición, impidiendo así que el interesado presentara un recurso). Este censor se refirió a la pieza como "'substancioso' engendro", y señaló que había "'efectos' de sadismo, masoquismo y otras *perversiones*, visibles o aludidas", además de "*expresiones soeces*" y "*situaciones* o *escenas* también *soeces*, y muy frecuentemente con significado o matiz *irreverente* y hasta *blasfematorio*". Las normas a las que apeló para justificar su dictamen eran la 13 y la 18, aunque señaló que bastaba con la Norma 1 para justificarlo[180]. Finalmente, para José María García-Cernuda la obra era "irrepresentable", pues "Incide en la totalidad de las normas prohibitivas". Este dictamen recayó sobre la obra hasta 1976, año en que fue autorizada, una vez levantado el veto que pesaba sobre el autor.

La única obra que escapó del veto en este período fue una **versión de *Oración***, que se autorizó sin cortes para mayores de 18 años, a reserva de visado del ensayo general. Los tres censores que la enjuiciaron coincidieron en este dictamen, y en este caso no se consultó a ningún superior, por lo que la duración del proceso fue bastante breve: presentada por la compañía Gulliver, de Pontevedra, a finales de agosto de 1974, fue autorizada a comienzos de septiembre. Antonio Albizu la consideró como una "Obra moralizadora que invita a los niños a ser buenos a base de pequeños comentarios sobre los primeros textos del Génesis y del Nuevo Testamento sobre el nacimiento del Señor". Por su parte, V. A. Ruiz Martínez la describió como "Una de las primeras piezas del autor, sumido entonces en el más absoluto nihilismo", mientras que J. E. Aragonés se limitó a dictaminar, sin emitir informe alguno.

También aparece como presentada a censura en este período una adaptación, firmada por Arrabal y Luce Moreau, de *La grande y pequeña maniobra*, de Adamov, que se prohibió en diciembre de 1970.

7. LUIS RIAZA

7.1. Obras sometidas a censura

En este período se presentan a censura una versión de *Los muñecos* a cargo del TEU de Murcia (1969), *Las jaulas* (1970) y *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1973 y 1974), y por segunda vez, *Los círculos*. Todas ellas fueron autorizadas para ser representadas en ámbitos muy restringidos, con severos cortes y

[180] Recordemos que la norma 13 prohibía las expresiones coloquiales y las escenas íntimas que atentaran contra el "buen gusto"; la 18, aquellas obras en las que, por acumulación, se creara un clima lascivo, brutal, grosero o morboso; y la 1, aquellas obras que, en su conjunto, se consideraran gravemente peligrosas.

vigilancia de la puesta en escena. Así, la primera de ellas se autorizó sólo para la compañía que lo solicitó, y las tres restantes, únicamente para el Festival de Sitges, si bien *El desván...* fue autorizada unos meses después para representaciones comerciales, dictamen que también se contempló para *Los círculos* en caso de que alguna compañía lo solicitara. Además, el autor participó en la creación colectiva (junto con José Arias Velasco, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Germán Ubillos y Manuel Pérez Casaux) de *El Fernando* (1972), obra que también tuvo problemas con la censura[181].

En marzo de 1969, un año después de que ***Los muñecos*** se autorizara para funciones de cámara, se presentaba una **nueva versión del TEU de Murcia**, en la que los censores no encontraron diferencias apreciables con respecto a la anterior, según señalan en sus informes. Fue leída en la primera sesión por los mismos vocales que la vez anterior, pero en esta ocasión sus dictámenes fueron más severos y la obra pasó a la lectura del Pleno, después del cual se decidió autorizarla "exclusivamente para el TEU de Murcia", con cortes en dieciséis de sus páginas, la mayoría por sus connotaciones políticas[182], y visado del ensayo general.

La mayoría de los censores encontraron que la situación planteada y los personajes permitían una lectura actualizadora que podía resultar políticamente inconveniente, por lo que algunos de ellos la prohibieron, y quienes la autorizaron condicionaron su dictamen a la supresión de aquellos fragmentos que permitieran una actualización y al visado del ensayo general. Así, F. Martínez Ruiz escribió:

> Entre los hechos reales o con cierta semejanza con la realidad se van mezclando frases y exabruptos, más o menos radicales que pueden hacer creer —y de hecho ocurre así— que critican o ponen en burla y solfa acciones y personajes del mundo contemporáneo. Son estas frases sueltas, estos saltos en el tiempo histórico las que le dan un sentido crítico y político, pues lógicamente hay que pensar que no se pone la Revolución Francesa en un escenario para nada.

Este censor señalaba así mismo que la dignidad humana y la institución monárquica aparecían tratadas "con escasísima seriedad y verdadera falta de respeto".

---

[181] Según Romero Esteo, primero fue modificada y finalmente prohibida: "Porque sólo la autorizaron a cuentagotas. Unas cuantas gotas de cuentagotas. Porque al final ya terminaron prohibiéndola del todo". Pese a todo, desde algunos sectores se tildó a esta obra de reaccionaria, debido a que acababa pidiendo la continuación del régimen ("¡Que no se nos muera este señor, que el otro que venga puede ser peor!"), si bien, tal como afirmaría Miguel Romero Esteo, "era un sarcasmo que significaba exactamente todo lo contrario", aunque admitía que en el Festival de Sitges no había funcionado la ironía final, y advertía que ninguno de sus autores era reaccionario, argumento que apoyaba aludiendo a sus prohibiciones: "Pues no, sino que son precisamente todo lo contrario. De montajes prohibidos y obras prohibidas tienen un montón". (Romero Esteo, 1975, pág. 4).

[182] Entre los cortes propuestos, figuran expresiones como "marxistas" (pág. 10), "drásticas medidas para restablecer el orden" (págs. 14, 30), "te mandamos a las milicias universitarias" (pág. 15), y algunas referencias "actualizadoras" como la madrileña "Esquina Alcalá" (pág. 28) o el apellido castellano "García" (pág. 38), así como las alusiones a los cargos de la Administración, entre otras. Entre los cortes propuestos, figuran expresiones como "marxistas" (pág. 10), "drásticas medidas para restablecer el orden" (págs. 14, 30), "te mandamos a las milicias universitarias" (pág. 15), y algunas referencias "actualizadoras" como la madrileña "Esquina Alcalá" (pág. 28) o el apellido castellano "García" (pág. 38), así como las alusiones a los cargos de la Administración, entre otras.

Además, encontraba problemáticos aspectos como "el hecho de poner un muñeco policía, de citar a Sartre y hablar del Todopoderoso Mammon, de que al primogénito lo hacen a los tres meses coronel de los Ejércitos, las drásticas medidas para restablecer el orden" o la alusión a las milicias universitarias. Por su parte, Manuel Díez Crespo encontraba en esta obra "Un juego de muñecos que simbolizan personas y personajes de la sociedad actual", e igualmente, el padre Artola encontró en los personajes de los reyes, "una crítica excesiva de la institución monárquica". Los juicios de este tipo se repiten en los numerosos informes que se realizaron sobre este texto. Así, Nieves Sunyer destacaba que habrían de suprimirse las alusiones directas a la situación española, e igualmente, insistió en la necesidad del visado del ensayo general:

> A pesar de que el autor trata de ocultar a través de los muñecos y la muerte final que parodia la de Luis XVI de Francia, no hay duda a las alusiones directas a la situación política y social española.

Varios de ellos señalan que el montaje podría potenciar su lectura política, de ahí la insistencia en condicionar su autorización al visado del ensayo general. Por ejemplo, para Sebastián Bautista de la Torre se trataba de una "Obra confusa y compleja cuyo riesgo aumentará seguramente con la puesta escénica". Así mismo, Manuel Fraga de Lis mostraba su temor a la reacción del público, por lo que escribió que podría autorizarse para sesiones de cámara "siempre y cuando estas representaciones no se convirtieran en mítines políticos". Para este censor, incluso la dedicatoria a Brecht resultaba sospechosa: "La obra va dedicada al 'hermano Bertold' y con ello ya se marca suficientemente la intención". F. Soria definió la obra como "farsa muy intelectualizada, llena de claves políticas, más o menos oscuras", e igualmente encontró "implicaciones muy subterráneas entre la actualidad española".

En cuanto a su valoración estética, Federico Muelas elogió su elaboración lingüística pero no su estructura dramática, al señalar que estaba "bien escrita, pero mal construida". Fraga de Lis aducía razones estéticas, entre otras, para apoyar su prohibición: "además de las razones que se aducen de orden político-moral, por las que pueden razonarse en cuanto a buen gusto, a lo que de arte tiene el teatro y lo que el teatro es en sí". Intentado enmarcarla en alguna corriente conocida, José María Ortiz la situó dentro del teatro del absurdo, al igual que María Luz Morales, quien le reconocía "algunos aciertos, en su género", aunque "a cambio de una monotonía reiterativa que llega a hacerse insoportable". Así mismo, Suevos se refirió a ella como "Obra de no excesiva calidad", y Luis Tejedor la definió despectivamente como "Mezcolanza confusa entre Bertol (sic) Brecht y la historia de la Revolución Francesa según Dumas". Entre los juicios más negativos estaba el de Elorriaga, quien la tildó de farsa "cruda y siniestra". Más amable es la opinión de Díez Crespo, para quien se trataba de un "juego" escrito "con burla y desenfado", aunque advirtió que algunas escenas eran "excesivamente claras en su rebeldía".

Las jaulas, presentada en julio de 1970 con intención de estrenarla en el Festival de Sitges, se autorizó únicamente para su representación en dicho festival, con cortes en dos de sus páginas[183] y rigurosa vigilancia de la puesta en escena; condición esta última, según se indica en el acta de la Junta, impuesta para asegurar una "adecuada limitación y encauzamiento de las licencias formales que se advierten en la obra, y en especial los grandes reparos que puedan ofrecer las últimas escenas de *Antígona*" (recordemos que en ella se parodian tres tragedias griegas).

Únicamente fue leída por dos censores, que coincidieron en autorizarla para representaciones de cámara. Ambos destacaron tanto su intención crítica como su tono paródico: F. Soria la definió como una "parodia de intención crítica", "muy desenfadada de lenguaje y con toda clase de licencias formales"; por su parte, F. Romero señaló que en ella, "burla burlando, se ironiza sobre las obras clásicas y la antigüedad y se critica algunos aspectos de la sociedad actual".

Tres años después que la anterior, en julio de 1973, el delegado provincial de Barcelona presentó a censura ***El desván de los machos y el sótano de las hembras*** para su inclusión en la programación del Festival de Sitges. El texto se autorizó una semana después, únicamente para dicho festival —al igual que la anterior—, con cortes en tres de sus páginas y visado de carácter vinculante, con especial cuidado en la escena de la misa de *réquiem* que se describe en la acotación final. En esta ocasión, fue leída por dos censores, el religioso Jesús Cea y Manuel Díez Crespo. El primero de ellos mostraba su incertidumbre al calificarla como "una obra extraña", "entre lo absurdo y lo simbólico", y señalar que "No existe claramente presentación de desviaciones sexuales ni tampoco se advierte una clara tesis política. Todo es absurdo y confuso". Por su parte, Díez Crespo la definió como "Un juego un tanto confuso sobre el poder y la descendencia, en forma de farsa, aburrida y a veces desvergonzada".

En los años sucesivos este texto fue presentado en varias ocasiones. Con el argumento de que sólo estaba autorizado para Sitges, en diciembre de ese año se le denegó el permiso a la compañía sevillana T.E.C.H. (que un mes antes la había representado en el Ciclo de Teatro Nuevo de Jerez de la Frontera) para representarlo en gira por toda España, a pesar de que su director había presentado una declaración jurada en la que afirmaba que no se emplearían decorados ni vestuario de la época actual.

---

[183] Los fragmentos prohibidos hacían alusión a la píldora anticonceptiva y, posiblemente, a la educación recibida por el futuro monarca:

"Antígona.—[...]. ¿Estaría usted en favor o en contra de la píldora si en vez de asesinar ovulitos, asesinara estudiantes en edad de importunar?" (Pág. 64).

"Hombre de las Máscaras.—[...]. Nada le ha faltado a Su Alteza, ni los mejores preceptores, ni las mejores academias". (Pág. 67).

Además, se señalaron en el libreto algunas alusiones sexuales y palabras malsonantes ("rabo", "jodía", "¿cuándo te la vas a cortar de una vez", "la colita tiesa", "putón"), que finalmente no se prohibieron.

Ya en junio de 1974, la compañía Ensayo Uno en Venta solicitó representarlo en funciones comerciales. En esta ocasión, Díez Crespo se refirió al texto en términos más elogiosos: "Es obra bien escrita y compleja, así en su dialéctica como en su escritura escénica", y añadió: "Dada, pues, su buena calidad literaria —a veces un tanto confusa— creo que puede representarse en teatros comerciales". También la volvió a leer Cea, que se limitó a proponer una serie de cortes. En esta ocasión, también la leyó J. E. Aragonés, quien advertía que "Es difícil hacer una síntesis argumental de esta pieza a la vez grotesca y tendenciosa, ceremonial y lúbrica, con personajes de sexo cambiante y maníacos sexuales"; entroncaba esta obra con el esperpento valleinclanesco y con Ghelderode, y afirmaba que "el autor es de los que merecen consideración, entre los nuevos". Finalmente, se autorizó con ocho cortes y visado del ensayo general, condiciones que, unos meses más tarde, se le impondrían igualmente a la compañía vallisoletana Corral de Comedias[184]. En 1975 se presentaron unas frases anexas, que se autorizaron con las mismas condiciones que el resto de la obra.

También con motivo del Festival de Sitges, en 1974 se volvió a presentar ***Los círculos***, que obtuvo informes más favorables que en 1967. A estas alturas, muchos textos de los llamados autores simbolistas habían pasado por manos de los censores, y esta vez la obra fue calificada como "buena obra en su género", además de "Llevada con contención y equilibrio, muy bien compuesta, y eficaz y dignamente escrita" (J. Vasallo). En esta lectura, fue enjuiciada por dos censores, Vasallo y el padre Cea, quien se limitaría a ratificar su dictamen emitido años atrás. El texto se autorizó sólo para su representación en dicho Festival, sin cortes y con visado del ensayo general, aunque en el acta se indica que podría considerarse su autorización para representaciones comerciales, tras un "cambio de impresiones" con los vocales de la Junta.

8. FRANCISCO NIEVA

A pesar de que comienza a escribir en los años cincuenta, la labor de Francisco Nieva como autor teatral es prácticamente desconocida hasta la Transición Política. Durante el franquismo, su presencia en los escenarios se limita a su faceta de escenógrafo y como adaptador, mientras que su actividad como autor se limita a los estrenos de *Es bueno no tener cabeza* en la Real Escuela Superior de Arte Dramático

[184] En el ejemplar de censura se señalaron numerosos fragmentos con alusiones sexuales, aunque no todos se prohibieron: "Y para reproducirse se montan unos sobre otros. Como cerdos. Así se dispuso que lo narráramos" (pág. 4); "y enséñame ese tarrito tan calentito que le tienes guardadito a tu machito!" (pág. 11); "y señalando / bajo la panza: / '¿Cuál es el pez / que más a gusto nada / en la pecera / que aquí se guarda?'" (pág. 12); "Hembrita mía / si me enseñas la pulpa / de lo de abajo / te enseño yo la punta / de mi ca..." (pág. 13); "verá el paraíso / quien quiera catarlo" (pág. 21); así como unos fragmentos basados en el *Cántico espiritual*, entre otros.

en 1971 —en un período en que el aula de prácticas podía programar sin censura—, una versión libre de *Escorial*, de Ghelderode, titulada *Danzón de exequias*, a cargo del grupo independiente Ditirambo, y otra de *Macbett*, de Ionesco, ambas en 1973. Al margen de estos estrenos, sus textos únicamente se difundieron mediante la edición, a lo que el autor comentaba[185]: "No fue tan necesario que se representase mi teatro; entonces se leía literatura escénica bastante más que ahora, y hasta la que se consideraba marginal llegaba a las manos de algunos seres curiosos y rezagados"[186]. El principal motivo de que su teatro no se representara, según el autor, no fue otro que la censura:

> Primero, la censura, desde luego. Ante un teatro como el mío se le hacían los dedos huéspedes. En cada frase de carácter surrealista se empeñaban en ver un mensaje secreto. Eso era lo que me diferenciaba de los autores de mi generación: yo era más directo y más directamente surrealista, sin preocuparme de que hubiera o no un mensaje subliminal fijado en la política. Pero para la suspicacia de la censura no había frase mía que, según ellos, no tuviese un contenido subversivo. En este sentido, se han hecho cosas verdaderamente grotescas, o divertidas. A mí no me pudieron tachar ni una palabra, por la sencilla razón de que en vida de Franco, no pude estrenar[187].

En 1974, él mismo se definía como "escritor dramático de difícil presentación y a la greña con la censura"[188]. La citada representación de *Es bueno no tener cabeza* en la RESAD (1971), señalaba el autor, había sido "una especie de burla a la censura y a la represión"[189], dado que "aquella era una de las obras más conflictivas, precisamente por su carga erótica". A partir de entonces, se exigió que también las obras de estudio y ejercicio sufrieran una relativa censura, algo que, según el autor, evidenciaba el sumo rigor de la censura de teatro frente a la de otros géneros literarios: "Esto no pasa en la novela o el ensayo. Lo del teatro es ya una caza de brujas, un deporte sabático, un juego entre el ratón y el gato, entre el diablo y Cristobita con su garrota. ¡Pum, pum, pum!"[190].

El erotismo fue, en efecto, uno de los motivos principales por los que sus textos se prohibieron, y el propio autor era consciente de ello:

---

[185] La primera en publicarse sería *Es bueno no tener cabeza* (*Primer Acto*, 132 [mayo 1971]); a la que seguiría una selección de sus obras del "Teatro furioso" (*Es bueno no tener cabeza*, *El combate de Ópalos y Tasia*, *La carroza de plomo candente*) publicadas en una edición privada (Madrid, 1972); y a continuación: *Tórtolas, crespúsculo y... telón* (Madrid, Escelicer, 1972); *Funeral y Pasacalle* (*Primer Acto*, 148 [sep. 1972]); *Pelo de tormenta* (*Primer Acto*, 153 [feb. 1973]); *Coronada y el toro* (*Pipirijaina Textos*, 2 [1973]); dos nuevos volúmenes recopilatorios: *Teatro furioso. Riaza*, *Hormigón y Nieva* (Madrid, Edicusa, Cuadernos para el Diálogo, 1973), y *Teatro furioso* (Madrid, Akal-Ayuso, 1975); *Sombra y quimera de Larra* (Madrid, Fundamentos, 1976) y una nueva edición de *La carroza de plomo candente* (Monleón, 1976a).

[186] Nieva, 2002, pág. 329.

[187] J. L. Vicente Mosquete, 1987, pág. 13.

[188] Introducción a *Teatro furioso: Coronada y el toro*, *Pipirijaina-Textos*, 2, 1974, pág. 25.

[189] J. L. Vicente Mosquete, 1987, pág. 14.

[190] Heras y Rivera, 1974a, págs. 7-8.

> Y hay un trazo en mi teatro que es francamente muy erótico, muy orgiástico y en algún momento hasta procaz. Ese sustrato, que yo planteaba como la ruptura de la pudibundez española, en donde el sexo ha sido considerado siempre como algo anarquista y asocial, y se reprobaba con auténtica severidad, debía resultar inadmisible [191].

En la "Encuesta sobre la censura" que publicó *Primer Acto*, el dramaturgo insistía en este aspecto y lo relacionaba con la moral católica oficial: "En general, creo que es el elemento erótico y por lo que se supone de atentado contra las instituciones religiosas lo que más ha decidido la supresión o el corte. En esto son muy puntillosos". Señalaba después, en el mismo lugar, el daño que estaba haciendo la intransigencia de la censura a los auténticos religiosos:

> Algunos religiosos han leído mis obras y hasta monjas, discípulas mías en la Escuela de Bellas Artes, y se han reído y divertido con lo escrito porque hay chistes de sacristía mucho más fuertes. Son gente más tolerante y con más sentido del humor de lo que se cree. En las fiestas populares, en las antiguas Semanas Santas de lo pueblos, en el acervo folklórico más castizo se va mucho más lejos. Si a estos curas con vocación humanista y a estas monjitas artistas las sigue defendiendo una censura con bigotes de alguacil quevedesco los van a volver odiosos al pueblo que no les conoce y, por tradición subterránea y decimonónica, desconfía de ellos. Cada vez va menos gente a la Iglesia y se pierde todo contacto con la institución y sus componentes porque el papismo de los alcaldes impide llegar al Papa. En el siglo XVII había fe y no se le temía al palo. Ahora es todo lo contrario.

Junto al erotismo, José Monleón encuentra otro aspecto importante que dificulta el paso de este teatro por la censura: la ironía con la que trata el tema de la España agarrotada por los mitos y los dogmas[192]. Como veremos, los informes censoriales apoyan esta idea. Además, Hervè Petit señalaba otras causas de su prohibición: "su dimensión escatológica" y "su libertad de tono"[193], a las que también aludirán los censores en sus informes.

Años después, el autor hacía referencia a la prohibición que pesaba sobre sus obras y a la inspección de la que fue objeto por parte de la policía franquista a raíz de la presentación de varias obras suyas a censura:

> [...] cuando más tarde tuve la oportunidad de llevarlas yo mismo a la escena, ninguna de estas cuatro obras[194], y alguna más, pasó la barrera de la censura y me hice sospechoso ante ella de ser, con todo mi buen nombre de escenógrafo, un individuo "de la cáscara amarga", casi un agitador. Tuve el teléfono intervenido y se hicieron registros de mi estudio, en ausencia mía e intimidando al portero de la finca, sin ninguna orden de registro[195].

---

[191] J. L. Vicente Mosquete, 1987, pág. 14.

[192] J. Monleón, 1976a, pág. 106.

[193] H. Petit, 1975, pág. 10.

[194] El autor se ha referido unas líneas antes a la edición de su *Teatro Furioso* que contenía las obras *Es bueno no tener cabeza*, *El combate de Ópalos y Tasia*, *La carroza de plomo candente* y *El fandango asombroso*. No tenemos constancia de que el autor presentara estas obras conjuntamente, puesto que, según la documentación que hemos manejado, las obras a las que hace referencia se sometieron al juicio de la censura en fechas distintas.

[195] Nieva, 2002, pág. 419.

A pesar de todo, la censura no fue el único obstáculo para que su teatro se estrenara. Según comenta el propio autor, la empresa teatral española también jugó un papel importante:

> Puede que, en función de que mi teatro podía resultar escandaloso, les hubiese interesado representarlo para agarrar un lleno; pero el empresario español no tenía capacidad para juzgarme a mí. El empresario en España no se arriesga, porque no tiene buen gusto, ni aventurero ni artístico, suficiente para lanzarse en pos de las vanguardias. Había una desconfianza esencial, porque en nuestro país no estaban asimiladas muchas de las cosas que funcionaban fuera[196].

Otros factores han sido señalados por Francisco Peña, como lo costoso y lo atípico de sus escenografías, que serían rechazadas por los empresarios al uso; la carga "de in o amoralidad" de este teatro, que lo apartaría de los organismos oficiales; e incluso su alejamiento del discurso de la oposición, pues "tampoco las 'fuerzas más revolucionarias' encontraban en él el mensaje directo de denuncia social que buscaban"[197]. En este sentido, hay que destacar que su teatro suscitó demasiado interés entre los grupos independientes, tal como muestra la relación de compañías que presentaron sus obras a censura: en su mayoría, empresas profesionales al uso (compañía del Teatro Moratín, Justo Alonso, Manuel Collado o el mismo Teatro Nacional María Guerrero). El propio autor se refiere a esta circunstancia:

> Aunque mi teatro —aquel "Teatro Furioso"— se conocía y reconocía entre la juventud más o menos iniciada, ninguna formación independiente me había ofrecido la menor oportunidad. Era demasiado arriesgado en muchos aspectos. Había también en mi escritura un punto de sofisticación que al honesto español de izquierdas le parecía desdeñable o le imponía en el mejor de los casos. Ellos trabajaban "para el pueblo" y el vehículo de la poesía les parecía más oblicuo que "directo"[198].

Dejando a un lado el perjuicio personal que la censura le había ocasionado, para Nieva el mayor daño que había causado ésta en el teatro y en la cultura española había sido el truncamiento de la tradición anterior:

> ¿Qué voy a opinar después de lo dicho? Pues que la cultura es continuidad, que uno desciende de la generación del 98 y de la del 27, y que se tiene un poquito de Rojas, de Gracián y hasta de Galdós y que están listos si creen que se puede hacer algo que cuente verdaderamente en la literatura española siguiendo esa cuadrícula para hacer palotes. De este modo sólo sale un teatro escuchimizado y provinciano, del que se festeja en las capuchinadas de Maite Comodore[199].

En cuanto a lo que supuso la censura a la hora de escribir sus obras, se ha señalado que esta no influyó en este sentido:

---

[196] J. L. Vicente Mosquete, art. cit., págs. 13-14.

[197] J. F. Peña, 1996, pág. 22.

[198] F.Nieva, 2002, pág. 419.

[199] Ibíd., pág. 8.

> [...] es necesario señalar que la censura oficial de teatro no condiciona la creación de Nieva. Sin duda, la ausencia de todo contenido explícito en su teatro le permite no tomar en consideración la institución de la censura cuando escribe[200].

El propio autor comentaba la falta de autocensura con que actuó cuando escribió *Coronada y el toro*, y hacía extensible este comentario a la totalidad de su producción:

> Cuando de un trazo se escribió *Coronada*, después de tan lenta maduración de diecisiete años, todavía era en la España de la Dictadura y no existía para mí la más remota ilusión de producir 'semejante cosa'. He ido elaborando mi obra sin tener en cuenta si la situación política y humana era favorable o no favorable a ella, como si mi tiempo interior fuera una vereda despejada y plana[201].

Se ha señalado igualmente que "A Nieva no parece importarle demasiado el silencio que pesa sobre su actividad de autor dramático"[202], idea que el propio autor corroboraba: "Es curioso, pero me siento a gusto en esta zona privada de mi medio-fracaso como escritor, en la zona templada del utopista a quien, por mucho rigorismo censor que haya, nadie le quita que imagine y transcriba lo que le da la gana"[203]. Al igual que otros autores que escriben fuera de España, siente que la obra que hubiera creado bajo la presión de la censura y el ambiente de la posguerra habría sido radicalmente distinta; así, se refiere con desdén a quienes escribieron desde las coordenadas del realismo: "Yo no puedo dejar de hacer esta consideración: de haberme quedado y desarrollado en la España estreñida, militar y fanática hubiera terminado en Carabanchel o escribiendo *El Jarama*"[204]. Y algo más adelante, insiste en la necesidad de no circunscribirse al contexto del franquismo: "Viviendo en la España de Franco, había que guardar algunas raíces fuera. Era la menor precaución"[205]. Igualmente, el autor señalaba que se negaría a representar sus textos si se le imponían modificaciones y cortes que considerara esenciales: "Nunca representé nada modificado ni pienso hacerlo si la modificación es seria y desvirtúa el concepto"[206].

---

[200] H. Petit, 1975, págs. 8-9.

[201] Ibíd., pág. 546.

[202] H. Petit, ibíd.

[203] "Con Francisco Nieva", *Primer Acto*, 143 (abr. 1972), pág. 7. Citado por H. Petit, 1975, págs. 9-11. Muchos años después, ya en sus *Memorias*, el autor volvía a esta idea: "en el plano de la escritura teatral o teatrante, enarbolaba todos los perfiles de un artista maldito, que no estrenaría nunca. Esto a mí me importaba un comino. Mi diálogo con la profesión teatral española y con el poder habría de ser entrecortado y nada clarificatorio. Al fin, no sé por qué razones, siempre he tenido fuera de mi país una mayor sensación de confort intelectual". (Nieva, 2002, pág. 380).

[204] Ibíd., pág. 322.

[205] Ibíd., pág. 326.

[206] Heras y Rivera, 1974a, págs. 7-8.

A pesar de todo, también en su caso encontramos muestras de cierta precaución ante la censura. Así, en la citada "Encuesta sobre la censura", él mismo señaló que cuando había presentado sus textos ante la Junta había actuado con cierta cautela:

> Si al escribir no he ejercido en modo alguno la autocensura a causa de haberme propuesto una obra literaria libre sólo para su eventual publicación, cuando he presentado obras mías lo he hecho con cierta cautela. Últimamente no ha servido de nada. *Pelo de tormenta*, publicada primero en edición reducida y luego por *Primer Acto* [...] ha sido prohibida totalmente hace escasamente un mes, después de haber enviado un primer recurso. Podría recurrir otra vez, más tarde, pero estoy viendo que voy a tener que esperar a esta disyuntiva: que la obra envejezca o se mantenga joven y demuestre, no sólo la gazmoñería de la mesa censora, sino su mal gusto literario. Otras comedias han pasado con cortes que, a mi entender, invalidaban la intención. Los cortes de *Funeral y pasacalle* me sorprendieron por la puerilidad con que fueron hechos. No podía comprender tanta suspicacia[207].

Por otra parte, el propio autor realizó una clasificación de su teatro en dos grandes grupos, coincidentes en el tiempo —el "teatro furioso" y el "teatro de farsa y calamidad"[208]—, uno de los cuales sería más *posibilista* que el otro. Aunque dicha clasificación atiende a criterios más escénicos que políticos (el "teatro de farsa y calamidad" tendría más facilidad para ser representado en espacios convencionales que el "teatro furioso"), resulta significativa para el estudio de la censura en su obra, pues los textos que tuvieron más problemas censoriales (*Pelo de tormenta* y *Es bueno no tener cabeza*) pertenecen al primer grupo; lo que nos hace pensar que posiblemente no sólo sean más libres en el plano escénico. Para Antonio González, los ataques del "teatro furioso" estarían más centrados en la circunstancia española, lo que explica que estas obras fueran más perseguidas por la censura:

> El "teatro furioso" viene de estímulos contra la España autoritaria, es una rebelión; es más acusatorio y directo contra la "España Negra", contra las instituciones españolas y los

---

[207] Heras y Rivera, 1974a, pág. 7.

[208] Según una clasificación realizada por el propio Nieva, pertenecen al "Teatro Furioso": *El combate de Ópalos y Tasia* (Madrid, 1953), *El fandango asombroso* (Madrid, 1961), *Nosferatu* (Madrid, 1961), *Pelo de Tormenta* (París, 1962), *Es bueno no tener cabeza* (Dublín, 1966), *La carroza de plomo candente* (Roma, 1971) y *Coronada y el toro* (Madrid, 1974), así como las versiones de *El Buscón* (1975, inacabada) y *La paz* (Madrid, 1977); el "Teatro de Farsa y Calamidad" lo constituirían: *Malditas sean Coronada y sus hijas* (Madrid, 1949-1968), *El Rayo Colgado* (Madrid, 1952), *Tórtolas, crepúsculo y.... telón* (París, 1953), *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* (Viena, 1967), *El corazón acelerado* (Berlín, 1968), *La señora Tártara* (Madrid, 1970) y *Funeral y pasacalle* (Madrid, 1971), *El paño de injurias* (Granada, 1974), *El baile de los ardientes* (Madrid, 1974), *Los españoles bajo tierra* (Madrid, 1975), *Delirio del amor hostil* (Madrid, 1977) y *Tirante el blanco* (Madrid, 1978, inacabada), mientras que al "Teatro de crónica y estampa" sólo pertenecería *Sombra y quimera de Larra* (Madrid, 1976). [Recogido por A. González en su "Introducción" a: Franciso Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas. Deliriodel amor hostil*, Madrid, Cátedra, 1983[2], págs. 79-80]. *La Pascua negra* (París, 1955) y *El Aquelarre de Pitiflauti* (Madrid, 1961) no aparecen recogidas en esta clasificación, aunque en la edición de *Coronada y el toro* se incluían en el "Teatro furioso".

Esta clasificación no abarcaría la totalidad de su teatro; hay además un tercer bloque, el "teatro de crónica y estampa", al que A. González califica como "un teatro histórico y didáctico, un teatro crítico y testimonial, incluso un teatro político de circunstancias" (Ibíd.), en el que se situaría *Sombra y quimera de Larra*, escrita tras la muerte de dictador y estrenada en la transición, aunque también pasó por la Junta de Censura.

> valores oficiales; el "teatro de farsa y calamidad", en cambio, es más metafísico y poético. Y mientras en el "furioso" los ataques son globales, en éste el tratamiento es más individual, más personal[209].

Por otra parte, ciertas características de su teatro facilitaron su paso por la censura, a pesar de que no cabe atribuirlas a ningún tipo de autocensura por parte del autor. Así sucede con su carácter lúdico y, sobre todo, con sus escenarios lejanos y extraños, difíciles de ubicar en el espacio y en el tiempo. Así, Francisco Peña cita varios ejemplos de indeterminación temporal: *La señora Tártara* (en cuya acotación inicial se indica: "Época: todo sucede entonces, siempre y antes de siempre"), *Delirio del amor hostil* ("Un ahora fugitivo y casi antiguo") y *Malditas sean Coronada y sus hijas* ("La acción se halla alejada de nuestros días")[210]. Así mismo, tal como señala Peña, por lo general, también las alusiones espaciales suelen ser inconcretas: si la acción de *La señora Tártara* transcurre en un "vago principado germánico", en *Nosferatu* "Estamos en la Europa fatal del Expresionismo". A veces hay una localización algo más concreta, aunque lejana: *El baile de los ardientes* "sucede a la luz sulfurosa de Nápoles, durante el siglo XVIII[211]". Curiosamente, dos de las obras que tuvieron más problemas con la censura estaban localizadas en España, a pesar de que su localización temporal era indeterminada: *Coronada y el toro* ("Tiempo de España en conserva") y *Pelo de tormenta* ("todo acontece en Madrid, hace mucho tiempo, poco antes del fin del mundo")[212].

Consciente de las ventajas que el alejamiento del realismo y la localización de sus textos en escenarios irreales le podía suponer frente a la censura, el propio Nieva, en el recurso que presentó con motivo de la prohibición de *Pelo de tormenta,* argumentaba que el texto tenía "un carácter simbólico y fuera de todo realismo localizado". Por la misma razón, el autor decía haberse sentido extrañado cuando comprobó los múltiples cortes que los censores imponían a sus textos:

> Cuando se trató de exponer mis productos al lápiz censor, yo ya había estado lentamente preparado a un rechazo que antes no podía concebir muy bien. Pero ante el hecho en sí me quedé consternado. Yo había escrito en esa especial disposición de lejanía, con una mezcla, como he dicho, de cordialidad y acrimonia; había jugado con símbolos o con prototipos, figuras lineales y heráldicas, sin referencias a situaciones ni hechos concretos. Pero ante las supresiones, muy numerosas, pude ver que todo se aplicaba a hechos y situaciones que, incluso, podían haber surgido mucho después de haber escrito la comedia. No eran siquiera coincidencias, sino susceptibilidades por sistema. Hace doce años no se habían promulgado las leyes que hacen actualmente de España un Reino. Pues bien, a pesar de haber seguido una lógica de cuento fabuloso y remoto, todo lo que atañía a este simbolismo heráldico relacionado con la autoridad "real" era, por lo menos, muy "sopesado".

---

[209] A. González, "Introducción" a Francisco Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, ob. cit., pág. 77.

[210] Peña, 1996, pág. 107, Nota 8.

[211] F. Nieva, *La señora Tártara. El baile de los ardientes*, ed. cit., pág. 211.

[212] Nieva, 1975a, pág. 47.

> Dentro de mi consternación pude ver muy bien el fallo principal de la censura, esa susceptibilidad por sistema. En punto a tomar el rábano por las hojas recuerdo que se me tachó una frase en donde se hablaba de un festival fallido. Nuestros funcionarios lo tacharon muy celosamente para que nadie lo identificara con los Festivales de España organizados por el Ministerio[213].

Así mismo, su crítica no explícita a la sociedad española puede recordarnos los mecanismos que utilizan otros autores como técnicas *posibilistas*. Él mismo hace referencia a la dificultad de entender esta crítica en *Los españoles bajo tierra*, obra que proyectaba estrenar mientras *Pelo de tormenta* estaba prohibida: "La comedia hacía reír por muchas réplicas, pero siempre había algo 'que no se entendía'. El mensaje crítico estaba muy claro y, cuando se llegó a estrenar muchísimos años después, en la democracia [...], lo estaba demasiado"[214]. Esta crítica implícita aparece también en *La carroza de plomo candente*: tras referirse a la abulia del Alabardero —que, según el propio autor, representa al pueblo español—, escribe:

> Un trasfondo trágico y amargo se expresaba por cauces indirectos. La fatiga, la decadencia, la muerte del pueblo. Su sacrificio, su aniquilación. No nos pongamos trascendentes: todo aquello hacía simplemente reír, sin explicitar moraleja alguna, aunque la hubiese[215].

Sin embargo, existe una diferencia esencial entre la indeterminación espaciotemporal de las obras de Nieva y la localización en "Surelia" de *La doble historia del doctor Valmy*, o la de Argelia de *En la red*, como también posee muy diferente significado su alejamiento temporal al del drama histórico realista, tal como explica el propio autor:

> [...] la vanguardia siempre ha buscado el choque, la contraposición de ambientes, de conceptos, etc., el chispazo. El situar las cosas en el pasado es precisamente para hacer alusión al presente como mitificándolo, como dándole al presente el carácter de una fábula. Precisamente porque lo que me interesa más es el presente, y está en todas mis obras[216].

Por otra parte, esta inconcreción espaciotemporal no impidió que algunas de sus piezas se prohibieran:

> Yo invoco la furia escénica como pudiera invocar la furia del viento. Nunca un teatro que se titula furioso puede parecerlo bastante si no es furioso contra X. Y la furia del viento es de un eclecticismo insuperable. Puede ir contra todo, contra nada y a favor de todo y de nada. La furia trágica en mayor grado de abstracción habrá de tener un efecto sensorial y reflexivo distinto que un furioso ataque ofensivo o defensivo por ideas concretas de actualidad. A pesar de querer alcanzar este grado de abstracción, mi teatro fue celosamente

---

[213] "Entrevista con Francisco Nieva", en Monleón, 1976a, pág. 106.

[214] Nieva, 2002, pág. 446.

[215] Ibíd., pág. 450.

[216] *Conversaciones con el autor teatral de hoy (I)*, ob. cit., pág. 56.

> prohibido por el franquismo. Y supongo que lo sería por cualquier otro género de administración con perfiles dictatoriales[217].

Un punto de vista distinto es el que defiende Katarzyna Gorna-Urbanska, para quien este teatro estaría próximo a la alegoría política entonces en auge: su punto de partida habría sido "la concreta realidad española", y cita como ejemplo la interpretación que realiza Antonio González de *Malditas sean Coronada y sus hijas* y *Delirio del amor hostil*: el país de Silverio sería un estado europeo y el bárbaro país de Coronada, la España franquista; Coronada y sus gentes representarían a la burguesía acomodada que vive una vida falsa, preocupada por las apariencias[218]. Esta idea vendría apoyada por algunas declaraciones del autor, como aquellas en las que admite que sus dificultades con la censura hubieran sido aún mayores si hubiera intentado hacer teatro político, y se refiere a *Coronada y el toro* como un paso previo hasta que este se pudiera hacer libremente:

> Ni aun queriéndolo será posible escribir verdadero teatro político en España hasta que la vida social ampliamente participante vaya sugiriendo los temas. *Coronada y el toro* es teatro concienciador y satírico generalizante. Un paso corto antes de llegar al teatro político, que naturalmente se habría de cultivar sin la amenaza de la censura previa[219].

Sin embargo, su concepto de teatro político poco tiene que ver con el de los autores realistas, tal como se desprende de sus propias palabras:

> Yo no tengo nada que ver con la generación realista. Al contrario, en mí se da un enorme oponente surrealista. Yo pienso en un teatro alegre y agresivo, creo que el teatro de testimonio no sirve, ahí está la experiencia de tantos años. Es necesario un teatro triunfante para que el burgués diga: "si estos lo pasan tan bien, será que tienen razón". ¿Qué miedo puede infundir un teatro de la compasión que se vuelve hacia los dolores humanos? Mientras los autores del social-realismo se vuelven hacia una consideración de lo triste que es la verbena, yo propongo una gran fiesta popular[220].

8.1. Valoración de su obra por los censores

En el caso de Francisco Nieva, como en otros autores de estos años, la censura sobre la puesta en escena va a cobrar especial relevancia, pues en varias ocasiones el dictamen de sus obras quedaría condicionado al visado del ensayo general. Así sucedió, por ejemplo, en *Coronada y el toro* y en *Malditas sean Coronada y sus hijas*.

---

[217] F. Nieva, "Breve poética teatral" en F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, ob. cit., págs. 102-103.

[218] A. González, Introducción a: *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*. (Citado por Gorna-Urbanska, 1987, pág. 39). Siguiendo la interpretación de este crítico, Silverio unos años después, rechaza este mundo y se adentra, ya con el nombre de Jasón Madero, como protagonista de *Delirio del amor hostil*, en el submundo marginal, durante la época del "desarrollo" y la "tecnocracia".

[219] "Introducción" a: Nieva, 1974, pág. 26.

[220] Nieva, 1973, pág. 25.

Acerca de esta última, uno de los censores llegó a escribir que "convendría un informe previo sobre lo que se piensa hacer, para emitir un dictamen definitivo sobre la pieza". Así mismo, de la pieza breve *El corazón acelerado* se dijo que "podría aceptarse siempre que la puesta escénica no ofrezca especiales reparos", y similares razones encontramos en los informes sobre *Pelo de tormenta*: "La obra podría ser aprobada a reserva de un visado vinculante en el que, de parecer oportuno por el carácter del montaje, se pudiera suprimir algo que, simplemente leído, yo dejaría íntegro". En otro informe, se supeditaba igualmente el dictamen al montaje:

> Dos riesgos ofrece la obra de Francisco Nieva: un doble y posible "desmadre" erótico y religioso; creo que ambos son perfectamente superables con una dirección inteligente y bien intencionada que podría crear un espectáculo de gran altura y belleza con dislocantes distanciamientos de objeciones graves y que habría de suponer si se acierta un positivo rompimiento de moldes al uso de nuestros escenarios.

Por otra parte, en varios informes encontramos juicios que hacen referencia a la calidad y originalidad de este teatro. Pero, como de costumbre, nos encontramos una vez más ante la paradoja de que se destaca la calidad de obras que son prohibidas, como sucedió con *Es bueno no tener cabeza*, contradiciendo, una vez más, el criterio censor según el cual la calidad facilitaba su autorización. De hecho, ése fue el argumento de uno de los vocales para "salvar" —así lo escribe el censor— a *Pelo de tormenta* en 1975, cuando se leyó por tercera vez. Esta obra fue calificada como "un entremés maestro, un gran aguafuerte picaresco" (Jesús Vasallo) y como obra "importante" (Pedro Barceló). Otras piezas elogiadas fueron *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, así como las piezas breves *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* y *El corazón acelerado*.

Junto a quienes reconocen la calidad de esta escritura, encontramos también juicios adversos, de tono claramente despectivo: así, para J. L. Vázquez Dodero, *Pelo de tormenta* no era sino un "revoltijo valleinclanesco"; para F. Martínez Ruiz, "antiteatral", y para A. Mampaso, una "Obra 'premeditadamente original' en la que al autor se le notan toda clase de influencias" (Valle Inclán, Genet, Arrabal, etc.) en lo que al aspecto formal del tratamiento teatral se refiere".

La comparación de este teatro con el de Valle-Inclán es bastante habitual en los informes. En los realizados sobre *Coronada y el toro* vamos a encontrar varios ejemplos al respecto, e igualmente, varios censores utilizan el adjetivo "esperpéntico" al referirse a *El paño de injurias*. También aparecen algunas referencias al teatro del absurdo (*El maravilloso catarro de Lord Bashaville*, *El corazón acelerado*, *Es bueno no tener cabeza*, *Funeral y pasacalle*), e incluso a las comedias de Jardiel (*El maravilloso catarro de Lord Bashaville*).

Las versiones de obras extranjeras fueron objeto de comentarios negativos por parte de alguno de los censores (A. de Zubiaurre expresó su disconformidad con la calidad de las adaptaciones del *Macbett* de Ionesco, *Víctor o los niños en el poder* y *Ubú*). Otros, en cambio, emitieron juicios más favorables (F. Martínez Ruiz y A.

Mampaso acerca del *Ubú*). En ninguno de estos casos el hecho de que fuera Francisco Nieva el adaptador influyó en el dictamen.

Cuando este teatro finalmente salió a la luz, a raíz del estreno de *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*, el crítico y censor Manuel Díez Crespo se sumó a quienes lo aplaudían afirmando que el teatro de Nieva no era "furioso" sino "civilizadamente furioso", puesto que su furia ofrecía "unas iluminaciones cargadas de crítica general". Para dicho crítico, este teatro no sería rupturista, pues "toda ruptura presupone un acto de barbarie y vandalismo"[221].

En cuanto a los motivos de la prohibición o de los cortes en sus obras, estos son de muy distinta índole: eróticos, morales, religiosos y, en algún caso, políticos. Quizá las principales objeciones, como se dijo, sean las que se dirigen a su tratamiento del erotismo; una de las obras que tuvieron más problemas con la censura por este motivo fue *Es bueno no tener cabeza*, de la que encontramos comentarios sobre sus "perversiones sexuales" y "amoral cinismo" (F. Soria), llegándose a hablar de "pornografía" (J. Cea, M. Fraga de Lis), término que utilizaron también para referirse a *El corazón acelerado* (M. Fraga de Lis). Así mismo, en *Coronada y el toro* encontramos referencias a sus "escenas desagradables y obscenas" (J. Moreno Reina), e igualmente, muchos de los fragmentos subrayados en el libreto de *La carroza de plomo candente* son de contenido erótico. Uno de los censores-críticos, Arcadio Baquero, en su crítica del estreno de esta obra junto con *El combate de Ópalos y Tasia*, mostraba su rechazo hacia "el exceso de obscenidades, impudicias e irreverencias que, sobre todo en la segunda obra, llegan a aplastar al espectador"[222]. Otra de las obras a las que se atacó por este motivo fue *Pelo de tormenta*, por su "constante clima de erotismo", así como por "los gestos, ademanes y símbolos fálicos" (A. Mampaso).

Especial celo pusieron los censores en prohibir cualquier referencia a la homosexualidad. Tanto en *El corazón acelerado* como en *Es bueno no tener cabeza* encontramos numerosos reparos en este sentido. En esta última, se atacó igualmente el tema de la transexualidad. También en *Funeral y pasacalle* se impusieron cortes por el mismo motivo, además de suprimirse varias alusiones a relaciones sexuales con un animal. La masturbación tampoco se libraría del veto censor: varios censores dictaminaron suprimir las referencias a este tema en *El corazon acelerado*, e igualmente, en *Coronada y el toro* se suprimió la escena de la masturbación de la protagonista.

En algún caso estos reparos no se dirigían tanto hacia el texto como hacia su puesta en escena, en la que se aconseja un alejamiento del realismo y un especial cuidado del vestuario. Así, fray Mauricio de Begoña encuentra en *Pelo de tormenta* "exagerado realismo en algunas sugerencias repulsivas y deformes —más bien que

---

[221] *El Alcázar* (1-V-1976), pág. 30. Citado por Ortego, 1996, pág. 43.

[222] "El Teatro furioso de Francisco Nieva", *La Actualidad Española*, 1271 (10-V-1976), pág. 79. Citado por Ortego, 1996, pág. 42.

inmorales—", y el también eclesiástico José María Artola ponía como condición para autorizar *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* "que la puesta en escena respete el carácter de farsa y no dé excesivo realismo a ciertas frases y situaciones que suponen unas actitudes masoquistas". En *Funeral y pasacalle*, su autorización iba acompañada de la siguiente condición: "Especial atención al vestuario, quedando expresamente prohibido que los personajes femeninos exhiban trajes que dejen un seno al descubierto y las alusiones literarias a ello".

En otros casos, los censores perciben en este teatro una crítica de carácter político. Así, *Funeral y pasacalle* fue entendida como una "obra de protesta" (A. Albizu); de *Pelo de tormenta*, se dijo que contenía una crítica de la sociedad española (A. Mampaso), y de *Coronada y el toro*, a la vista de la introducción del autor que se incluyó en el libreto de censura, se señaló que era "una obra de teatro político" (A. Mampaso).

El tratamiento de los personajes religiosos fue una de las causas principales de la prohibición de *Pelo de tormenta*; por citar algunos ejemplos, el padre Cea consideraba esta obra "inaceptable por su burla de las instituciones religiosas y virtudes cristianas y morales"; J. L. Vázquez Dodero señaló que los personajes religiosos estaban "tratados sin el menor respeto", y A. Mampaso habló de "irreverencia" en la presentación de los personajes religiosos. También en *Coronada y el toro* encontramos numerosas objeciones de este tipo: Cea advirtió que había una ridiculización de los personajes y ritos religiosos, además de "expresiones irreverentes respecto del cielo y de lo divino, etc., etc."; A. de Zubiaurre abominaba de la escena en la que Coronada alza el disco, en una especie de misa negra, y otros censores se refirieron a esta obra como "burla sarcástica de la iglesia y de la religión" (J. Vasallo), "Colección de irreverencias que, en ocasiones, llegan a lo blasfemo" (J. M. García-Cernuda), o "burla de la religión católica" (A. Albizu). A propósito de esta presentación irónica y burlesca de la Iglesia, el autor señalaba que, en modo alguno, tenía su origen en un anticlericalismo de signo político:

> Cualquiera creería que yo heredé cierto anticlericalismo decimonónico, pero esta no era mi intención profunda, puedo jurarlo. Era sólo necesidad de extrañamiento y una cierta ternura irónica hacia tan vieja institución, la Iglesia, cuya cultura forma parte de nuestra conciencia, incluso de nuestra conciencia no religiosa. Su proyección en todo el arte occidental ni siquiera puede discutirse. Veinte siglos de catolicismo no pasan en vano[223].

En otros casos, los censores prohibieron este teatro por razones morales. Así sucedió con *El paño de injurias*, en la que Moreno Reina prohibía "las repugnantes escenas" que acaban en dos crímenes a sangre fría, basándose en las normas 10ª, 12ª, y 18ª, o con la versión de *Víctor o los niños en el poder*, en la que Antonio Albizu atacaba la abundante presencia de la infidelidad y llamaba la atención sobre el suicidio de algunos personajes en escena.

---

[223] Nieva, 2002, pág. 500.

Finalmente, en otras ocasiones los censores imponen cortes con el único argumento del mal gusto o de la posibilidad de herir la sensibilidad del público. Así, en sus informes sobre *Víctor o los niños en el poder*, varios censores mostraron su rechazo hacia la presencia en escena de las "ventosidades" de la dama, tema que volvería a aparecer en *Los españoles bajo tierra*, en cuyo ejemplar de censura se subrayaron didascalias como: "*(Reconejos les mira triste y, dando una vuelta sobre sí, deja escapar un largo y sonoro cuesco)*" (pág. 17) o "*(Prooottt...!, se escucha el tronar del pedilocuo [...])*" (pág. 41).

8.2. Obras sometidas a censura

Durante el período que nos ocupa, se presentan a censura las obras *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (1969), las piezas breves *El maravilloso catarro de Lord Bashaville, El corazón acelerado* y *Es bueno no tener cabeza* (1969) que se presentan para un espectáculo conjunto, *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1971), *Funeral y pasacalle* (1971), *Pelo de tormenta* (1973 y 1974), así como varias adaptaciones. A excepción de *Es bueno no tener cabeza* y *Pelo de tormenta*, que fueron prohibidas, y *El corazón acelerado*, que fue retenida, el resto fueron autorizadas para mayores de 18 años. Otras obras escritas en este período no figuran entre sus obras presentadas a censura: *El rayo colgado*, *El fandango asombroso*, *Nosferatu*, *El aquelarre de Pitiflauti* y la versión *Danzón de exequias*; en el caso de esta última, necesariamente debió serlo, ya que se representó en varios festivales españoles, por lo que debió presentarse sin citar el nombre del adaptador.

Tórtolas, crepúsculo y... telón, presentada en mayo de 1969 por la compañía del Teatro Moratín de Barcelona, para estrenarla en este teatro barcelonés, se autorizó sin cortes para mayores de 18 años, en sesiones comerciales, dos semanas después de que se presentara la solicitud. Leída por tres censores, sólo uno de ellos la interpretó en un sentido político, Jesús Cea, quien la describió como una "Pieza de protesta contra formas y moldes tradicionales en el teatro que se equiparan a moldes sociales y políticos que aprisionan a los actores y a los hombres", aunque su dictamen fue aprobatorio. Federico Muelas, que parecía gratamente sorprendido por su lectura, señaló que era una "Magnífica comedia, plena de originalidad", aunque señaló que habría que vigilar la puesta en escena. Este censor calificaba al espacio escénico de "disparatado" y a los personajes de "curiosísimos", y señaló: "Una realidad deformada hasta el chafarrinón y una creación escénica nada corriente confiere a esta obra un matiz totalmente suyo". Con menos entusiasmo, F. Soria señaló que se trataba de un "Juego intelectual de cierta altura de conceptos aunque de dudosa teatralidad", y señaló que no ofrecía "reparo de censura", tras haber indicado que se desarrollaba "en época y lugar imprecisos". A pesar del dictamen favorable, ni esta obra ni la anterior alcanzaron entonces el estreno.

También en mayo de 1969 la compañía del Moratín presentó tres piezas breves, ***El maravilloso catarro de Lord Bashaville, El corazón acelerado*** y ***Es bueno no tener***

cabeza, para representarlas en un espectáculo conjunto. En esta ocasión, el proceso fue bastante más complicado que en las anteriores, pues se prolongó durante más de tres meses, hasta que finalmente se decidió autorizar la primera de ellas y prohibir la última; en cuanto a la segunda, no se refleja en el expediente dictamen alguno, por lo que debió quedar retenida mediante el "silencio administrativo".

En la primera lectura, dos de los censores coincidieron en que había que prohibir *Es bueno no tener cabeza*, obra en la que, tal como afirma el dramaturgo, "se afirma la belleza y la plenitud de la vida frente a la búsqueda de valores abstractos que pretenden sistematizarla"[224]. S. B. de la Torre escribió que era "inaceptable, tal como se presenta", pues "el juego de las tentaciones, alusiones y visiones eróticas rebasan lo normalmente aceptable", por lo que apelaba a la Norma 18ª, mientras que F. Muelas señaló que era "irrepresentable", y argumentaba: "no por su idioma, aunque se digan cosas de subido color, sí por la acción, pues exigiría un verdadero 'striptease'". El religioso Artola, en cambio, no emitió dictamen sobre esta obra, pues enjuició sólo la primera de las piezas (posiblemente por error, ya que esta daba título al espectáculo conjunto). Los tres coincidieron, sin embargo, en autorizar *El maravilloso catarro...*, y los dos que la enjuiciaron, también *El corazón acelerado*. En cuanto a la primera, Artola advirtió que la puesta en escena debía respetar "el carácter de farsa", y no dar "excesivo realismo a ciertas frases y situaciones que suponen unas actitudes masoquistas"; en cuanto a *El corazón acelerado*, De la Torre señaló que se podía autorizar si se cuidaba la puesta en escena y se suprimía alguna frase "inadmisible". Finalmente, Muelas encontró que ambas obras constituían "una aguda sátira de los dandysmos". Tras la lectura de estos censores, el conjunto de las tres obras pasó a ser enjuiciado por otros dos y después por el Pleno.

En la segunda lectura y en el Pleno, la mayoría de los censores se mostraron partidarios de prohibir *Es bueno no tener cabeza*; varios censores señalan como motivo fundamental de la prohibición la escena en que Rómulo se transforma en mujer. Así, Nieves Sunyer escribía: "es inadmisible e imposible su puesta en escena, con la excepción de que todo quedara en el puro diálogo sin ninguna transformación". Pero también hubo quien encontró una defensa de las relaciones homosexuales, como Mampaso, quien escribió:

> *Es bueno no tener cabeza* es inadmisible. Por su tesis y por su forma incide de lleno en la prohibición. La primera es la del Heterosexualismo *[sic]*. La relación sexual es cuestión de circunstancias y la atracción es pura apariencia de uno u otro sexo. En cuanto a la forma de exponerla, pese a su tono disparatado, roza la pornografía. Debe prohibirse.

P. Barceló iba aún más allá al considerar que ni siquiera recurriendo a otros lenguajes, como el del mimo o las marionetas, podría autorizarse, a pesar de reconocer que el texto "no deja de tener valores teatrales". Únicamente F. Martínez Ruiz votó por su autorización: este censor, refiriéndose al conjunto de las tres piezas, señaló que

[224] Nieva, 2002, pág. 331.

"Por el abstractismo [sic] y por una cierta altura" no debían prohibirse, siempre que se vigilara el ensayo y "siempre que la interpretación se mantenga en un nivel elevado". En el extremo opuesto, Vázquez Dodero votaba por prohibir la totalidad del espectáculo, ante la magnitud de cortes que habría que hacer en caso de autorizarlo.

Para M. Fraga de Lis, tanto esta obra como *El corazón acelerado* eran "simplemente pornografía y de bastante mal gusto por el atrevimiento del lenguaje y expresiones que el público no tiene porque [sic] oír en el teatro". Por su parte, F. Soria optaba por vetar ambas piezas, en virtud de la norma 8ª (art. 4º), y, en el caso de *Es bueno no tener cabeza*, también de la 10ª[225] (norma a la que también apelaría Jesús Cea para prohibirla); este censor calificó a ambas piezas como "un juego intelectual pero suficientemente explícito de perversiones sexuales planteadas con un fondo de amoral cinismo", e igualmente, María Luz Morales las calificó de "deliberadamente estúpidas", "reiteradamente sucias, groseras", y explicaba: "(el autor *no* lo es)". Los reparos censores hacia *El corazón acelerado* procedían, en buena parte, de sus alusiones a la homosexualidad; así, A. Mampaso escribió: "Se presta a una versión de insinuaciones de homosexualismo", aspecto en el que también reparó P. Barceló ("el mayor reparo que pudiera surgir estribaría en una manifestación de homosexualismo"), aunque señaló que podía solventarse con algunos cortes.

La pieza que encontró menos reparos fue *El maravilloso catarro de Lord Bashaville*, que fue autorizada por la mayoría de los censores. La censora M. Luz Morales, en cambio, la autorizó sólo para sesiones de cámara, dando por hecho que no interesaría fuera de este ámbito:

> Dentro del género "absurdo" y admitida la grotesca situación, no deja de tener chispa, de acuerdo con un humor muy intelectual. Caricatura, de rasgos acentuados, hasta el paroxismo, de un snobismo muy británico, no contiene nada inmoral.

En cuanto a la valoración estética de las piezas, los censores, en general, admitieron su calidad literaria y teatral. Se dijo que eran "excelentes" (F. Muelas), "de muy moderno tratamiento y muy destacada ambición" (S. B. de la Torre), que gozaban de "indiscutible altura literaria" (F. Soria), y que estaban "bien escritas" (M. Fraga de Lis), si bien este último advertía: "pero esta soltura literaria no es razón suficiente para soltarlas a la 'buena de Dios'". Refiriéndose a *El maravilloso catarro de Lord Bashaville*, A. Mampaso destacó en ella "indudables atrevimientos de lenguaje y no desdeñables valores literarios y teatrales"; en cambio, P. Barceló señaló que "a falta de una buena calidad literaria", esta pieza poseía "una excelente enjundia dramática", y buscó sus posibles influencias: "Comedia que participa por igual del llamado 'teatro del absurdo' y de las farsas tradicionales; textos entre Ionesco y Jardiel con toques personalísimos del autor".

---

[225] Recordemos que la Norma 8ª (art. 4º) prohibía la justificación del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, la prostitución y, en general, todo cuanto atentase a la institución matrimonial y la familia; y la Norma 10ª, la presentación de imágenes y escenas que pudieran provocar "bajas pasiones" en los espectadores, y las alusiones que resultaran "más sugerentes que la presentación del hecho mismo".

A pesar de haber sido la más censurada, *Es bueno no tener cabeza* fue la pieza que conoció una mayor difusión de las tres en este período (aun dentro de círculos estrictamente minoritarios): si las otras dos piezas no alcanzaron el estreno ni la publicación, *Es bueno no tener cabeza*, además de publicarse en las tres ediciones antes citadas, se representó como función de sombras chinescas en la RESAD, si bien se suspendió tras la segunda representación, según el testimonio del propio autor:

> Se representó dos días y al tercero se suspendió porque vino la policía y disolvió la cantidad de público que se agrupaba expectante y haciendo comentarios. Bastaba con eso para conferirle más autoridad. Estas son las muy relativas ventajas de las dictaduras, que introducen el concepto de travesura gozosa en la desobediencia de sus normas y con el consecuente riesgo. La erótica del riesgo, como se dice[226].

Es bueno no tener cabeza no sería autorizada hasta 1976, año en que se presentó una nueva versión para café-teatro y se autorizó para estas sesiones. Las otras dos piezas, según la documentación examinada, no volvieron a ser presentadas a censura. *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* no se ha llegado a representar al día de hoy: "La introduje con sus compañeras, como en un asilo para huérfanos del teatro, en mis obras completas", comenta el autor[227]. Como era de esperar, los libretos de estas obras tienen múltiples fragmentos señalados y muchas de sus páginas están dobladas[228].

Dos años después de que se presentaran las tres piezas antes referidas, en mayo de 1971, la compañía de Justo Alonso presentaba ***Malditas sean Coronada y sus hijas***. En este caso, los censores pusieron especial énfasis en vigilar los detalles del montaje; así, A. de Zubiaurre supeditó la autorización al visado vinculante, e igualmente, F. Martínez Ruiz coincidía en este aspecto, y argumentaba:

> Es casi imposible sacar en limpio una línea argumental coherente. Todo es un gran guiñol, donde cierto automatismo de frases pudiera hacerla peligrosa, y en donde las excrecencias de mal gusto, sádicas o eróticas no permite controlar los efectos de las situaciones y de la acción.

También S. B. de la Torre insistía en la imposibilidad de dictaminar a partir de la sola lectura del texto:

> Esta obra extraña bien podía ser un simple cuento fantástico, si no se hubiese llevado por unas vertientes de abastracción [sic], absurdo y tono casi delirante, de muy difícil explicación escénica. No hay modo de hacerse una idea clara de lo que pueda resultar en las tablas de unos elementos tan complejos puestos en juego. […] convendría un informe previo sobre lo que se piensa hacer, para emitir un dictamen definitivo sobre la pieza.

---

[226] Nieva, 2002, pág. 424.

[227] Nieva, 2002, pág. 350.

[228] En *El corazón acelerado*, se tacharon fragmentos como "tres masturbaciones" (pág. 4), "viólala" (pág. 9), o la escena en la que Pearl corteja a Werner y después a Guido (págs. 9-11), o las acotaciones en las cuales se indica que Werner abraza o besa a Guido. Algunos de los fragmentos señalados en *Es bueno no tener cabeza* fueron "A vuestra edad lo mismo se pierde la cabeza que el sexo" (pág. 2), la alusión de Rómulo a sus "senos inflados y blanquísimos, en donde los pezones aparecen un una anchísima aureola rosada" (pág. 2), o a las "nalgas" de Rómulo, "que harían rechinar los dientes a la mismísima Venus Calipigas" (pág. 3), entre otros.

Finalmente, se autorizó para mayores de 18 años, con dos cortes —que aludían a la monarquía y a la necesidad de mantener el orden[229]—, y con la condición de realizar "cuantos visados de ensayo general se estimen necesarios llevar a cabo con antelación suficiente al estreno". Aunque a la semana de haber sido presentada ya se había sido leída por los censores, el proceso se prolongó durante dos meses hasta que se determinaron los cortes definitivos. En esta obra, Nieva hace alusión a la censura mediante alguna expresión como "Un poco de rigidez censora" (pág. 62), expresión que, como era previsible, fue subrayada en el libreto, aunque no se suprimió.

Poco después de que se presentara esta obra, en julio de 1971, la compañía de Manuel Collado presentaba ***Funeral y Pasacalle*** para estrenarla en el Teatro Fígaro de Madrid. Al igual que en la obra anterior, los censores ordenaron que se vigilara la puesta en escena. Uno de ellos, Federico Muelas, mostraba auténtica admiración por la pieza, aunque aconsejaba vigilar con cuidado el montaje:

> Todo un repertorio de simbolismos llevados a escena con evidente gracia y una plasticidad admirable. Creo que esta pieza, acaso no de gran público, puede ser, bien montada, un verdadero regalo escénico.

Más problemas encontraba A. Albizu, para quien la obra admitía una lectura política: "Trata de ser una obra dramática de protesta. La sociedad está corrompida y corrompe hasta a las fieras". Además, encontraba censurables ciertas alusiones de tipo sexual: "Hay unos pasages [sic] que hacen referencia al homosexualismo y a las relaciones sexuales con un animal". Por su parte, J. M. García-Cernuda, señalaba que habría que cuidar el vestuario, especialmente el de "los personajes femeninos sobre el que expresamente se indica que deben llevar un seno en el aire"; además, suprimió "algunos conceptos o palabras excesivos". Finalmente, la obra se autorizó para mayores de 18 años, con cortes en once de sus páginas (en su mayoría, alusiones sexuales[230]), tan sólo dos semanas después de que se presentara la solicitud, por lo que su autorización coincidió prácticamente con la de la obra anterior.

Pelo de tormenta, presentada por la compañía de Justo Alonso a finales de agosto de 1973, con el objetivo de representarla en el Teatro Marquina durante la temporada siguiente (según consta en la solicitud), supondría la segunda prohibición oficial en la

---

[229] "Coronada 1ª.—Pero en un Te Deum no se escurre nadie. Eso es lo milagroso y por esas cosas se mantienen las monarquías". (Pág. 52).

"Coronada 1ª.—¡Claro está, eso es el orden!

Floriola.—¿El orden? Depende de contra quién dispare.

Escarlata.—¡Con tal de que no sea contra el aparador!" (Pág. 54).

[230] Algunos de ellos fueron: "Así no hay quien se atreva a lavarse a fondo" (pág. 1); "a consentir que tu doncella se case con un oso sin consultar con el Vaticano" (pág. 18); "*(... Que deja un seno al descubierto...)*" (pág. 22); "¿Y con ese seno afuera no le tienen miedo al céfiro? Cogerás medio catarro" (pág. 23); "No hay temor. Se lleva así como una materia cualquiera de dulzura y fecundidad" (pág. 23); "si de verdad os entendieseis y a habríais tenido hijos" (pág. 24); "Se meten ahí para hacer el amor y cuando cambian el coche es que cambian de postura" (pág. 25), o "se ha dejado al descubierto media dulzura" (pág. 27), entre otros.

trayectoria de este autor, cuatro años después de la de *Es bueno no tener cabeza*. En la primera lectura, que tuvo lugar en septiembre de 1973, hubo un voto de autorización, uno prohibitivo y otro dudoso, aunque más próximo a la prohibición. Antes de emitir un dictamen definitivo, se consultó a un censor religioso, el padre Cea, quien resolvió prohibirla alegando la vulneración de las normas 14ª (art. 1º y 2º) y 17ª (art. 1º)[231]. En su informe, único que se conserva en el expediente de los realizados en esta primera lectura, calificó a esta obra de "inaceptable por su burla de las instituciones religiosas y virtudes cristianas y morales".

Unos días después, Francisco Nieva presentó un recurso en el que solicitaba que se revisara este dictamen. En él, acudía a diversos argumentos para defender su autorización: desde la falta de realismo y de localización concreta de la obra, hasta el cambio sufrido por la Iglesia Católica, señalando incluso que había dado a leer la obra a teólogos antes de presentarla a censura. Así, en el punto primero escribía:

> 1º Que dicha comedia, de un carácter simbólico y fuera de todo realismo localizado —como puede comprobarse ante un detenido examen—, no entraña el menor desacato a la estricta doctrina cristiana bajo ninguna especie de alusión y sólo intenta trazar un cuadro estilizado de las exterioridades rituales y folklóricas —cuya poesía y misterio me son, por otra parte, tan entrañables— que han sido críticamente analizadas por los últimos acuerdos conciliares y cuyos efectos la Iglesia moderna hace mucho tiempo ha superado. La relación que estos elementos tienen con los contenidos de la fe o la actual doctrina de la Iglesia, es prácticamente inoperante, como así me fue confirmado por teólogos cuya consulta previa me animó a presentar mi espectáculo a censura […].

En el punto segundo, el dramaturgo hacía ver que el tema del erotismo se presentaba en su obra con un tratamiento literario muy superior al de otras que se podían ver en la cartelera:

> 2º Que tomando como base o punto de partida este cuadro, el objetivo principal se desentiende evidentemente de él y sólo apunta a una exaltada evocación de las fuerzas irracionales que movían al español primitivo ante el fenómeno erótico, para lo cual no recurro a imágenes y situaciones escatológicas sino a símbolos desprovistos de toda grosería y materialidad, lo cual no es el caso de los innumerables espectáculos destinados a una mayoría popular, cuyas imágenes y frases —nunca excusadas por su preocupación literaria— proliferan en la mayoría de teatros actualmente. Por el contrario puede ser observado —si no gustado— por los Sres. censores que en la presente comedia existe una evidente manipulación modernizadora del lenguaje vernáculo, tratando de imitar —con un propósito cultural por encima de lo que aspira el teatro de consumo— la contundencia de nuestros clásicos aliada a una cierta irracionalidad poética, así como a un tipo de plasticidad de origen surrealista sin una significación unilateral y precisa.

Finalmente, señalaba que en ningún caso había intentado atacar al Estado español, sino mostrar lo que constituía un importante patrimonio cultural de los españoles:

---

[231] Recordemos que la primera de ellas prohibía la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas (art. 1º), así como la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y de instituciones o ceremonias que deberían ser tratadas respetuosamente (art. 2º), mientras que la 17ª prohibía todo cuanto atentara contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto.

> 3º Que la fábula manifiestamente no entraña la menor frase ofensiva al estado y a sus autoridades o jerarquías ni tiende al desprestigio del país sino, muy al contrario, a una forma de asumir estéticamente el sentido de fiesta peligrosa que es para el español de todos los tiempos la existencia en muchas de sus manifestaciones. Por ello mismo —aun relegados a un segundo plano ambiental— las letanías de los santos que se repiten, la figura de las llamadas "sublimitas", el sacristán endemoniado, etc., etc., son residuos de desfiles procesionales, carnavales, fragmentos de autos y dramatización de leyendas... conservados en numerosas localidades españolas, verdadero patrimonio cultural de otros siglos. […].

Tras exponer estos puntos, el autor demandaba de los censores la comprensión suficiente como para permitir la realización de un teatro más complejo y elaborado artísticamente que el que solía ocupar los escenarios:

> Haciendo, pues, de nuevo observar que la Iglesia moderna sólo se siente obligada a defender el dogma y no lo adyacente a él en su parte humanamente vulnerable —lo cual, de lo contrario, sería imponer al español de hoy una imagen arcaica e inquisitorial que precisamente ella misma ha liquidado— alego, en último término, la necesidad de una tentativa de teatro complejo y hasta difícil que hace tiempo responde a la demanda de nuestro público.

Por último, solicitaba a los censores que no juzgaran la ambigüedad poética de su obra "con sospecha de poseer otras intenciones ocultas que la de observar sus propias leyes de ambigüedad y libertad supremas en la exploración del hombre y lo inefable de sus emociones por vía limitadamente racionalista", y concluía rogando que, en caso de ser definitivamente prohibida, se le comunicara esta decisión en un documento, notificando los motivos que la justificaban, "documento al que como escritor y ciudadano español creo poder aspirar legalmente".

Los censores respondieron a esta petición ratificando el dictamen anterior, si bien desconocemos las razones, al no conservarse en el expediente los informes del Pleno que se realizó con motivo de este recurso. Según se indica en una nota, el resto del expediente quedó en poder del Subdirector General de Teatro, por lo que es muy posible que fuera este quien tomara la decisión de prohibirla de nuevo. En el resumen del Pleno, vemos que, al margen de la primera lectura, fueron ocho los vocales que votaron, de los cuales cuatro optaron por la prohibición, dos por la autorización, uno la autorizaba con reservas y otro solicitaba un nuevo informe de un vocal religioso.

En 1974, la compañía de Justo Alonso intentó de nuevo que la obra fuera autorizada, por lo que fue leída una vez más. Según se indica en el resumen, en esta ocasión la leyeron quince vocales, de los cuales ocho votaron por prohibirla, cuatro por autorizarla para funciones de cámara y tres por autorizarla para representaciones comerciales. En este caso, sí se han conservado varios informes, en los que vemos que la calidad artística de la obra sirvió como argumento para defender su autorización. Así, J. Vasallo la calificó como "un entremés maestro, un gran aguafuerte picaresco" y M. Díez Crespo, como "obra muy interesante, bien escrita, moderna, y que por su calidad debe representarse". Entre quienes la prohibían, J. L. Vázquez Dodero (que, según él mismo indica, copió literalmente su informe anterior), la tachó de "revoltijo

valleinclanesco" y señaló varios motivos para justificar su dictamen, como el tratamiento de los personajes religiosos, o los desnudos que aparecían en escena:

> 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.

Similares reparos encontraba A. Mampaso, quien señaló que vulneraba varias Normas de censura

> […] Pero donde la obra "se pasa" y ha de chocar con la barrera de lo autorizable en un escenario es en el trato que se da al ambiente, lenguaje, comportamientos y vestuario de los personajes religiosos (monjas, Obispos, sacristanes) y el constante desfile procesional y la intervención de coros, cánticos y rezos que caen de lleno en la irreverencia y en las Normas 14ª, 1º y 17 1º. Por otra parte el constante clima de erotismo y los gestos, ademanes y símbolos fálicos hacen de aplicación las normas 10ª y 18ª.

Entre quienes la autorizaban para representaciones de cámara, se encontraba F. Martínez Ruiz, quien señaló que se trataba de un teatro "que emplea una cierta ferocidad, que en cualquier caso, lastima algunas tradicionales formas sociales, rituales, de nuestra *historia* y *religión*", aunque la autorizaba, "quizá con algún limado de frases", debido a que se trataba "de un experimento, sin una dialéctica racional".

Según se informa en una nota, tras los votos del Pleno, el dictamen quedó pendiente de la lectura del Jefe de Sección. Aunque tampoco esta vez se autorizó, el expediente no contiene el documento en el que se comunicaba esta nueva prohibición, por lo que es posible que se extraviara junto con el resto de la documentación que falta, o bien que la petición quedara de nuevo sin respuesta, mediante el "silencio administrativo", pues la autorización no se llegó a emitir hasta 1975.

También en este período se presentan sus adaptaciones de *El dragón*, de Jewgenij Schwartz (1969); *Macbett*, de Ionesco (1973); *Ubú*, de Alfred Jarry (1973), y *Víctor o los niños en el poder*, de Roger Vitrac (1973). La primera de ellas aparece firmada por Francisco Nieva y Angélica Becker, se autorizó en 1969; *Macbett*, en 1973; el único reparo se dirigió hacia la calidad de la traducción, a la que A. de Zubiaurre calificó de "algo deficiente". También *Ubú* se autorizó en el 73, con varios cortes —en su mayoría, de expresiones escatológicas y malsonantes— y visado de carácter vinculante. En este caso, hay varios comentarios sobre la adaptación de Nieva: A. de Zubiaurre encontró que se trataba una "Sátira del poder y de la política, con caracteres de *farsa*, que el adaptador quiere convertir en *esperpento* [destacado en el original]"; Mampaso advertía que los cortes podían desvirtuar esta obra, pues "gran parte de la gracia reside en su desvergüenza de lenguaje"; por su parte, F. Martínez Ruiz señaló: "Al *Ubú* tradicional Nieva ha puesto cierto dinamismo nuevo de alusiones y expresiones que no son del todo graves, aunque están desde luego matizadas en una línea".

Finalmente, la adaptación de *Víctor o los niños en el poder*, fue presentada también en 1973. F. Martínez Ruiz encontró que el texto tenía una "marcada intención

rebelde y antiautoritaria", aminorada por el tiempo transcurrido desde su escritura ("lógicamente ha perdido virulencia"), aunque advertía: "El autor de la adaptación quizá se la haya querido dar". A. de Zubiaurre señalaba que su calidad era "notable", aunque "No así el texto de la adaptación española, que, como idioma, deja mucho que desear...". Finalmente, fue autorizada con cortes en ocho de sus páginas, y con visado de carácter vinculante, un mes después de que se solicitara la autorización.

9. MIGUEL ROMERO ESTEO

Nos encontramos de nuevo con un autor que ha sido tildado de maldito. En una "Nota biográfica" suya, se dice que sus obras fueron "sistemáticamente prohibidas por la dictadura franquista"[232], algo que, como veremos, no se corresponde exactamente con la realidad, si bien es cierto que se limitó en gran medida la difusión de estas obras. Las únicas obras que el autor estrena con anterioridad a la muerte del dictador son *Paraphernalia de la olla podrida...* (1972) y *Pasodoble* (1974), ambas en festivales (Sitges y Festival de Nuevo Teatro de Madrid, respectivamente). En cuanto a ediciones, con anterioridad a la Transición, la única obra que se publica en España es *Pasodoble*[233], y en edición clandestina, *Pontifical*[234].

Sus problemas con el sistema franquista arrancan de su primer texto, *Pontifical*, eliminado de la selección del primer Festival de Sitges (1966), al parecer, por el alcalde de esta ciudad y por los hombres del régimen integrados en el jurado[235]; su exclusión provocó cierto escándalo y al año siguiente se repitió el intento, esta vez encabezando la lista de obras seleccionadas, y de nuevo fue eliminada, lo que debió motivar que la obra no llegara a ser presentada a censura[236].

Tal como señala Aullón de Haro, Romero Esteo fue omitido de la nómina del "nuevo teatro" aproximadamente hasta 1974. Dicho estudioso señala que el

---

[232] *Miguel Romero Esteo*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1992. Esta afirmación se reitera en la biografía que precede a la ediciónde *Tartessos*, en la cual se especifica que "sólo en dos casos —*Paraphernalia* en 1972 y *Pasodoble* en 1974 [...]— será luego levantada en parte la prohibición, al autorizarlas para sesiones de cámara o festival, a sólo una sesión por ciudad". ("Miguel Romero Esteo", en *Tartessos*, Pipirijaina Textos, 1983, pág. 21). Aunque en la práctica esta afirmación no difiere mucho de la realidad, según la documentación aquí examinada no se "levantó" la prohibición en estos casos, ya que estas obras no se habían presentado anteriormente.

[233] *Primer Acto*, 162 (nov. 1973), págs. 15-49.

[234] Fue publicada por la Asociación de Alumnos de la RESAD y "Ditirambo Teatro-Estudio" en 1971. Según señala Aullón de Haro, el texto fue distribuido en edición clandestina entre diversos profesionales del teatro por los componentes de Ditirambo Teatro Estudio. (Aullón de Haro, 1983).

[235] "Sobre Miguel Romero Esteo", *Estreno*, 2 (primavera 1975).

[236] No hay constancia de que esta obra fuera presentada ante la Junta de Censura de Obras Teatrales. Segúnparece deducirse de las palabras del autor, la obra se eliminó de la selección previa de textos antes de presentarlos a censura.

dramaturgo cordobés fue silenciado tanto por la derecha como por la izquierda, al igual que, como venimos viendo, sucedió con otros autores como Arrabal o Nieva:

> Que una obra como *Pontifical* había de ser ciertamente rechazada por la cultura oficial, cuyo poder detentaba la derecha, resultaba no ya comprensible, sino simple y llana lógica. Pero otro asunto bien distinto es que un sector de la misma cultura de izquierda se sintiese molesto en lo más íntimo por aquello que, aun siendo ideológica y artísticamente revolucionario, se escapaba de manera irremisible a su estrechez intelectual de miras[237].

También en 1975 la revista *Estreno* hacía notar la anómala situación de este autor en el teatro español, presentándolo como "Excluido sistemáticamente de las listas de nuevos autores que suelen publicar los críticos de esta o de la otra banda"[238]. Como consecuencia de este doble rechazo, señala Aullón de Haro, Romero Esteo fue "condenado al encerramiento de una especie de exilio interior"[239], e igualmente, K. Pörtl, señalaba que "ha de ser catalogado, en todo caso, como solitario entre solitarios", ya que "parece no encajar dentro de ninguna dirección ideológica"[240]. También se negó que sus textos fueran teatrales, lo que contribuyó a que estos no se representaran; por ello, el dramaturgo denuncia que ciertos críticos habrían cumplido así una función semejante a la de los "comisarios de la cultura" a los que se refiere Alfonso Sastre en *La revolución y la crítica de la cultura*: "Algo de lo que nadie quiere hablar: la función policial de la teorización. Los teoretas son una especie de policías paralelas y secretas"[241].

A pesar de su alejamiento del realismo, es evidente que el de Romero Esteo es un teatro anclado en la circunstancia española y su mitología, tal como señaló Ruiz Ramón: "Esa comunidad a la que [el personaje dramático de Romero Esteo] representa y para la que representa es la española, con todos sus mitos, sus antimitos, sus máscaras, sus represiones, sus frustraciones"[242]. Además, su teatro contiene una crítica social mucho más profunda de lo que pudiera parecer en una lectura superficial, tal como ha señalado Óscar Cornago,

> La desarticulación de las convenciones a partir de la instrumentalización de materiales populares significaba la aniquilación de los esquemas y estructuras sociales por ellos expresados; la degradación del rito, tanto en su expresión escénica como lingüística, se convertía en la expresión de una sociedad igualmente degradada. La transgresión formal se hacía reflejo, pues, de la transgresión social, y el rito se presentaba como la forma más propicia para este acto de profanación formal y social[243].

---

[237] Aullón de Haro, 1983, pág. 6.

[238] "Sobre Miguel Romero Esteo", *Estreno*, 2 (Primavera 1975).

[239] Aullón de Haro, 1983, pág. 5.

[240] Pörtl, 1985, pág. 206.

[241] Romero Esteo, 1978.

[242] Ruiz Ramón, 1986[7], pág. 567.

[243] Cornago, 1999, pág. 134.

Refiriéndose a la prohibición de sus obras, el dramaturgo la achacaba al recelo de los censores ante cualquier innovación:

> No lo sé... A veces creo que al utilizar una construcción poemática pasa como en los tiempos de Stalin. Stalin odiaba las metáforas. Y las odiaba porque creía que debajo de cada metáfora habitaba un símbolo peligroso y una intención pérfida. Por eso Stalin lanzó esa política de *realismo socialista* paupérrimo, como una medida de control de la creación literaria. Entonces, creo que a mí quizás me prohíban porque al emplear una lógica plurilineal de construcción, no ven claro y empiezan a imaginarse monstruos peligrosísimos. En mi teatro se da un nivel crítico, pero no, no lo veo tan peligroso ¡leche![244].

En otro lugar, a la pregunta sobre los motivos de la prohibición de sus obras, respondía de forma similar:

> Pues no lo sé, francamente. A mí se me da que es como si me las hubieran prohibido a bulto. Pongamos que, como mi escritura no es naturalista ni costumbrista ni psicologista sino que es algo así como delirante y poética, pues entonces vaya usted a saber qué es lo que verán en lo que escribo. Dado que este dulce país de la ilusión siempre por todas partes anda viendo contubernios con los abismos de las tinieblas, a lo mejor es que verán en mi escritura un contubernio gordo como el mismísimo rabo de Satanás. De la innovación, posiblemente. Es una piadosísima tradición: aquí, a cualquier innovación rápidamente se le busca el rabo. Innovar la escritura teatral a fondo les parecerá poco menos que la abominación en cueros vivos. Por ejemplo, en una de las acotaciones de *Pontifical*, de una de las mujeres —que llega afligida— se dice incidentalmente la frase trillada y coloquial de que "viene hecha una mater dolorosa". Pues esta incidental y trillada frase coloquial la vio como eminentemente blasfema un no sé cuál censor. ¡Y esta incidental y trillada frase coloquial le dio la clave del asunto: una obra blasfema! Así se las ponían a Fernando VII: demasiado fácil[245].

En su opinión, la censura era claramente discriminatoria con los autores no instalados, con los jóvenes, tal como señalaba en una encuesta:

> Diría yo que, en general, es beatífica y dulce con los instalados en el *establishment* teatral tanto español como extranjero. Lógicamente, y en amorosa compensación, es dura con los no instalados, con los jóvenes autores "inconformistas" que no tienen la aureola del prestigio ni la posibilidad de acceso al litigio. Desde la perspectiva crítica —consubstancial a todo teatro ambicioso— a los instalados se los matiza, y a los no instalados se les atiza. Bueno, algo así aproximadamente. [...][246].

En la misma encuesta, proponía la supresión de la censura previa:

> [...] Dado que, técnicamente considerada, la censura es un "control a priori" y que, sociológicamente estudiados, los "controles a priori" son esencialmente nefastos —al igual que la famosa "espiral de la violencia", hay también una no menos famosa "espiral de la censura" ya también sociológicamente analizada y que lleva al marasmo intelectual, con los censores persiguiendo ilusorios fantasmas supuestamente subversivos— habría entonces

---

[244] García Pintado, 1973, pág. 9.

[245] Heras y Rivera, 1974b, pág. 6.

[246] Heras y Rivera, ibíd.

> que replantearse en profundidad la censura. En concreto, la censura teatral española podría ir mejorando, mejorando. Hasta mejorar del todo, o sea, fallecer piadosamente. Con lo cual, como —lo vienen proclamando voces y portavoces por encima de toda sospecha— ya el país está maduro y responsable, pasaría entonces lo que pasó al eliminar la censura previa en libros y periódicos: nada. Con lo cual, ante la opinión pública mundial, ganaría en mucho la "imagen pública" del país. Con lo cual, y como ya hay leyes muy explícitas y con delitos bien tipificados, sólo habría sabiamente "controles a posteriori": los tribunales de justicia. Con lo cual quedaría eliminado un engorroso tribunal administrativo, y se habría dado un paso importante hacia lo que afirman voces también por encima de toda sospecha: la unidad de jurisdicciones dentro de la estructura de la Justicia. Y cosas así. De cosas así, la tira [247].

Aunque ante un teatro como el suyo no cabe hablar de autocensura alguna, el autor se mostraba partidario de la postura *posibilista*, al señalar que "lo inteligente es colarles un gol y no jugar a martirios"[248].

9.1. Valoración de su obra por los censores

Las opiniones de los censores sobre los textos de este autor son muy diversas: aunque predominan los informes despectivos hacia unas obras que no entienden (se repiten las alusiones al "mal gusto", a la "grosería" y a la "obscenidad" de estas obras, así como a sus "irreverencias"), también hay informes que muestran una cierta sorpresa e incluso un reconocimiento hacia su originalidad y su calidad literaria. Por poner un ejemplo, frente al desdén que muestra F. Martínez Ruiz al enjuiciar *La candelaria de los gigantes y la frágil princesa* ("es un autor que arma lo suyo y tampoco cabe darle mayor importancia"), J. E. Aragonés señaló, acerca de *El vodevil de la pálida...*, que "el autor es de los que merecen seria consideración".

A veces un mismo censor muestra opiniones muy distintas hacia diferentes textos de este autor, sin que la lectura anterior de otras obras supusiera un prejuicio hacia las siguientes; así J. Vasallo, que se había referido a *Paraphernalia…* con términos como "bodrio" o "engendro", calificaba a *El vodevil de la pálida...* como "estupenda" y "torrente de situaciones y diálogos chispeantes" Especialmente severos fueron los comentarios que recibió *La candelaria de los gigantes y la frágil princesa...*, acerca de la cual hubo unanimidad en calificar como nula su calidad. Las discrepancias entre los censores reaparecen en el siguiente texto de este autor, *El vodevil de la pálida...*, si bien en este caso fueron mayoría quienes emitieron informes favorables, no faltos de perplejidad e incluso de curiosidad hacia la puesta en escena que podía hacerse de este texto, como veremos. E igualmente, los juicios son muy extremados en ambos sentidos en el caso de *Fiestas gordas del vino y el tocino* (desde "rollazo insoportable" a "prodigio de agudeza y gracia"). Ante la dificultad de encuadrar este teatro en un género reconocible, en algún caso se habló de teatro del absurdo (así sucedió con la

---

[247] Heras y Rivera, 1974b, pág. 6.

[248] Romero Esteo, 1975, pág. 4.

pieza infantil *El barco de papel*), aunque también se habla en algunos informes de piezas "esperpénticas", "farsas" y teatro ceremonial.

Por otra parte, algunos censores señalan que el tono farsesco de estas obras les resta peligrosidad. Encontramos varios juicios de este tipo acerca de *El vodevil de la pálida...*: "Si es cierto que hay alguna frase altisonante [...], el tono general de farsa absurda y las 'rimas' le desvisten de todo problema" (F. Mier); "Las posibles irreverencias, están de inmediato paliadas por el desorbitado tono de farsa querido por el autor (J. E. Aragonés)", o "lo grotesco está suavizado por el humor" (A. Albizu).

Los problemas con que se encuentran las obras de este autor se deben, sobre todo, a que son consideradas irreverentes e incluso blasfemas, por lo que en diversas ocasiones los censores sometieron su dictamen al criterio de los vocales eclesiásticos, aunque también hay reparos de tipo político, erótico y escatológico que dificultan su autorización. Entre las obras que encontraron objeciones de tipo religioso se encuentran *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* y *La candelaria de los gigantes y la frágil princesa*, prohibidas ambas por la Norma 14ª[249]; *El vodevil de la pálida...*, en la que varios censores criticaron el tratamiento dado al personaje del Arzobispo Anglicano; y *Fiestas gordas del vino y el tocino*, de la que se dijo que "Su farragosa picaresca y obscenidad aproximan la obra al sacrilegio por sus abundantes referencias a signos y actos religiosos" (fray Mauricio de Begoña), que estaba llena de frases "blasfemas y sacrílegas" (J. E. Aragonés), y que en ella se habían volcado "cuantas irreverencias puedan lanzarse contra símbolos y contra instituciones religiosas" (J. M. García-Cernuda).

También encontramos reparos de tipo político hacia este teatro. Refiriéndose a *Patética de los pellejos santos…*, J. E. Aragonés advirtió una "descripción de una falsa apertura, parodia del inmovilismo", y M. Díez Crespo la definió como "un galimatías crítico-social". Otras obras a las que se hicieron objeciones de este tipo fueron *Paraphernalia...* y *La candelaria...*; esta última fue prohibida por la norma 14ª (art. 2º), que prohibía la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y lo que atentara contra ciertas instituciones o ceremonias. En su persecución de todo lo que pudieran ser referencias indirectas a personajes y situaciones del momento, uno de los censores mostró su "preocupación" por si el conde del que se habla en la pieza infantil *El barco de papel* pudiera ser el de Barcelona.

En cuanto a los cortes que se le imponen a sus obras por motivos pretendidamente eróticos, el propio autor mostraba su sorpresa ante ellos:

> [...] En la *Paraphernalia* [...] había una escena lírico-infantiloide en torno a un níspero que la viuda le da como talismán al marmitón de sus amores: casi todo el diálogo de esta lírica escena lo tachó la censura. ¡Tachado, un diálogo exclusivamente infantiloide y lírico! De trasfondo grotescamente amoroso, eso sí. Pero sólo de trasfondo. La verdad, no sé qué perversiones o cochinadas verían en la lírica escena de un par de psicópatas infantiloides y

[249] Su artículo 1º hacía referencia a la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas.

> retrasados mentales. Puede que a los censores mi tipo especial de escritura los despistara. En fin, vaya usted a saber[250].

También en *La candelaria...* encontraron "excrecencias erótico-escatológicas". Ya en los últimos días de existencia de la censura, a finales de febrero de 1978, Mier detectó "algunas notas pseudogroseras populares de referencia sexual" en la versión reducida de *Fiestas gordas del vino y el tocino*, aunque la autorizó para todos los públicos.

9.2. Obras sometidas a censura

Según los expedientes manejados, fueron presentadas a censura siete de las obras de este autor, de las cuales tres fueron prohibidas (*Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* [1970], *La candelaria de los gigantes y la frágil princesa* [1973] y *Fiestas gordas del vino y el tocino* [1975]), una se autorizó para funciones de cámara (*Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* [1972]), en una de ellas se condicionó la autorización para sesiones de cámara a un "arreglo" que el autor no hizo (*El vodevil de la pálida, pálida, pálida rosa* [1975]), otra se autorizó para todos los públicos (*El barco de papel* [1975]), y de otra desconocemos las condiciones en que se autorizó, debido a que su expediente está incompleto (*Pasodoble* [1974]).

No consta que se presentaran a censura los textos *Horror vacui*, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*[251] y *Pontifical.* A pesar de que esta última no consta como presentada ante la Junta de Censura de obras teatrales, en varias publicaciones se indica que fue prohibida: según el propio autor, se prohibió cuando fue presentada en 1967 para su representación en el Festival de Sitges[252]; según F. J. Corpas, fue escrita y censurada en 1965[253]; de nuevo en 1973, el autor la mencionaba entre las obras que había presentado a censura, junto con *Patética de los pellejos santos…*, *Paraphernalia de la olla podrida…* y *La candelaria de los gigantes…*; y concluía: "En resumen: de cuatro obras, sólo me han pasado media. En fin, algo es algo"[254]. Una década después, Aullón de Haro señala que esta obra había sido "silenciada"[255]. Es posible que la

---

[250] Heras y Rivera, 1974b, pág. 6.

[251] Escrito entre 1964 y 1966, este texto se publicó en 1978 por la editorial Cátedra (F. Corpes, 1996, pág. 40), prueba del prestigio adquirido por el dramaturgo en estos años.

[252] Heras y Rivera, 1974b, pág. 6. Igualmente, en una entrevista publicada en 1973, el dramaturgo señalaba que tenía dos obras prohibidas "con hoja de censura": *Pontifical* y *Patética...* (García Pintado, 1973, pág. 9).

[253] En la "Nota biográfica" antes citada, se insiste en que esta obra fue "muy prohibida por la censura franquista y expulsada del Festival de Sitges -del nuevo teatro español- por dos veces tras haber sido seleccionada e incluida en la programación del Festival". (Ibíd.).

[254] Heras y Rivera, 1974b, pág. 6. Sin duda, la "media" obra a que se refiere el autor es *Paraphernalia...*, autorizada en condiciones muy restrictivas, con cortes en veinte de sus páginas.

[255] Aullón de Haro, 1983, pág. 5.

prohibición a la que aluden el autor y sus estudiosos procediera de la censura de libros, lo que explicaría que se publicara en edición clandestina.

La primera de las obras de este autor que consta como presentada a censura de representaciones, ***Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa***, fue sometida al dictamen de la Junta en dos ocasiones, en 1970 y en 1975. En 1970, fecha en que fue presentada por la compañía Karma con intención de representarla en Valladolid, fue leída por cinco censores, que encontraron en ella numerosos reparos, sobre todo de tipo religioso[256]. S. B. de la Torre solicitó el informe de un censor eclesiástico, pues a pesar de que su ubicación en el Himalaya alejaba "las inevitables resonancias inmediatas de orden religioso", señalaba, "lo cierto es que las alusiones nos parecen tan próximas que es difícil alejar el tono burlesco sobre conceptos respetables". F. Martínez Ruiz encontraba "un matiz cuando menos irreverente", por lo no dudaba en prohibirla; e igualmente F. Soria coincidía en señalar que "subyace la irrespetuosidad religiosa", aunque este consideraba que su tono "excéntirco" y "desorbitado" le restaban peligrosidad, por lo que la autorizó con algunos cortes "de acción y frase". El informe del censor eclesiástico, José María Artola, señalaba "dos inconvenientes graves": "la presentación ridícula de unas formas religiosas, en concreto del brahmanismo", y "la utilización de fórmulas o gestos del cristianismo", en un contexto igualmente "ridículo", aunque admitía que quizá la intención del autor no era "mala":

> Quizá el autor no ha querido llegar a un extremo de ridiculización de lo religioso y sí solamente de ciertas modas exóticas en materia que puede acercarse a lo religioso. No entro en sus intenciones y confieso que la mezcla de lo religioso y lo grotesco es un género que se produce con alguna frecuencia sin especial mala intención. Pero, dejando a un lado las intenciones, estimo que en la forma actual no parece autorizable. […].

En cuanto a la valoración estética de esta obra, J. E. Aragonés la calificó de "farsa mimética y pretenciosa, entre mística y sensual", muy parecida a *Esperando a Godot*, "sólo que aquí llegan Godot y hasta un super Godot", y señaló que se trataba de "teatro ceremonial con poca chicha dentro"; mientras que el dramaturgo S. B. de la Torre, que también la enmarcó dentro del teatro ceremonial, señaló que estaba "bien escrita", aunque no la vinculó con el absurdo, sino con el esperpento valleinclanesco, e igualmente, F. Soria la definió como "farsa burlesca entre simbólica y esperpéntica". Finalmente, la obra se prohibió; poco después de la muerte del dictador, en diciembre de 1975, fue leída de nuevo por la Junta, y de nuevo fue prohibida[257].

---

[256] Además de las alusiones de carácter religioso, J. E. Aragonés propuso suprimir una serie de fragmentos que, en su opinión, incurrían en varias normas de censura: la 9-1º (que hacía alusión a la presentación de "perversiones sexuales"), la 10ª (referida a "las imágenes y escenas que pudieran provocar bajas pasiones"), la 12ª (imágenes y escenas de brutalidad o de crueldad, presentadas de manera morbosa o injustificada) y la 13ª (expresiones coloquiales y escenas de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto).

[257] La intransigencia en temas religiosos parecía consustancial al franquismo. Recordemos que en 1967 se había aprobado una nueva Ley de Libertad Religiosa, surgida de la iniciativa inicial de legalizar la libertad de cultos, que chocó con la firme resistencia de Carrero ("toda práctica que no sea católica compromete la unidad espiritual de

En agosto de 1972, ***Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*** se autorizó únicamente para su representación en el Festival de Sitges, con cortes en veinte de sus páginas y visado de carácter vinculante. En octubre de ese año, el grupo Ditirambo presentó una versión modificada con la intención de representarla en régimen comercial, pero la Junta se limitó a autorizarla para funciones de cámara, esta vez sin cortes. En palabras del propio dramaturgo, "se la medio cargaron, pues pasó *sub-conditione* y sólo para eso del arte y el ensayo y las catacumbas"[258]. También los miembros de Ditirambo señalaron que la censura impidió que el montaje circulara en condiciones normales: "En España, con problemas de censura, fue representada —muy a nuestro pesar— sólo en veinticinco ocasiones"[259]. Entre 1972 y 1974, este grupo hubo de solicitar la autorización cada vez que iba a representarla, y siempre le fueron impuestas las mismas condiciones. En el 74, volvieron a intentar que se autorizara para representaciones comerciales, para lo que presentaron una nueva versión, pero se mantuvo el dictamen anterior.

También en este caso, las valoraciones de los censores fueron muy dispares: junto a informes que destacan su interés, encontramos otros en los que abundan los adjetivos peyorativos. Así, cuando se presentó para Sitges, F. Martínez Ruiz señaló que se trataba de un teatro "de evidente interés y garra", por lo que señaló que quizá mereciera una oportunidad, aunque no sin antes practicarle "un buen lavado de excrecencias"; este censor insistió en esta idea en 1974, al señalar que la obra resultaba "interesante por su experimentalismo dramático", y que su propio carácter de "teatro rompedor" hacía aconsejable autorizarla para teatro de cámara. A diferencia del anterior, J. Vasallo la definió en 1972 como "lamentable e inaguantable engendro, que ha puesto a prueba la paciencia del lector y es de suponer que podrá también a prueba la del público", y la calificó además de "bodrio, por supuesto nada digno del Festival de Sitges". Esta opinión despectiva sería compartida por J. Moreno Reina, quien, ya en el 74, señaló que "en su conjunto la obra es de mal gusto", y explicaba que "los diálogos se desarrollan en tono jocoso, con frases incoherentes, incluso irrespetuosas".

Al margen de las valoraciones sobre su calidad, también encontramos informes que muestran reparos de tipo político. Cuando se presentó por vez primera, Vicente Amadeo Ruiz Martínez señaló que el autor defendía "tesis ambiguas sobre criterios tradicionales y revolucionarios, que no resultan claros en ningún momento"; F. Martínez Ruiz encontró una intención de "desmitificar" ciertos aspectos de la vida española "mediante una gran parábola", y J. Vasallo propuso que se suprimieran las alusiones a los principios fundamentales y a los muertos gloriosos. Este último, cuando el texto se presentó por segunda vez, insistió en que no se podía autorizar para funciones comerciales "por las alusiones políticas" y por su "mal gusto", y cuando

---

España") y demás ministros integristas, y cuyo texto definitivo imponía numerosas restricciones. (E. Moradiellos, 2000, pág. 158).

[258] Heras y Rivera, 1974b, pág. 6.

[259] "Ditirambo Teatro Estudio", *Estreno*, núm. 2 (Primavera 1975), pág. 17.

volvió a dictaminar sobre ella en 1974, señaló que "tiene dentro dinamita". A pesar de que en varios informes se alude a su carácter de "parábola", ninguno de los censores aventuró una interpretación política; interpretación que la obra admite, tal como apuntaba Ángel García Pintado y corroboraba el propio Romero Esteo, según la cual el jefe de cocina sería el Jefe de Estado, y los subordinados, el pueblo español[260].

La recepción de esta obra no estuvo exenta de polémica, algo que ya había anticipado el secretario de la Junta, José María Ortiz, el cual, cuando se autorizó para Sitges, escribió: "Ante la esperanza de que se la carguen en el propio Festival, no me parecería acertado ni 'político' adelantarnos nosotros a los acontecimientos". Efectivamente, cuando se estrenó, motivó un escándalo en el coloquio que siguió al estreno: "Irritadas, la derecha y la extrema derecha piden la cabeza del autor, y deciden hacer acto de presencia política al día siguiente en el coloquio para darle al autor un escarmiento"[261]. Tal vez por ello, la obra fue excluida de los premios, lo que trajo consigo la amenaza de dimisión de dos miembros del jurado, que finalmente hicieron constar que su voto era para esta obra. Cuando se representó en Madrid en 1973, un œmando fascista hizo acto de presencia el segundo día de función rompiendo a pedradas unas de las puertas de cristal del Teatro Goya[262].

También las críticas fueron dispares, tal como relatan los propios miembros de Ditirambo: "provocó ardientes polémicas, ya que las críticas se movieron entre los dos polos más opuestos, desde 'es una blasfemia irreverente intolerable', hasta 'nunca hemos visto ir a nuestro teatro más lejos, ni de modo tan audaz e inteligente'"[263]. La censora Mari Luz Morales, que realizó la crítica de este espectáculo en el *Diario de Barcelona*, daba cuenta de la polémica desatada a causa de su estreno, tomando partido por quienes aplaudían la audacia del autor:

> [...] Espectáculo que enciende, en torno, las más apasionantes controversias de público y crítica: monótono, absurdo, deleznable, para unos; para otros, estupendo, genial.
>
> [...] Una obra importante, de un derroche, casi diríamos de catarata, de ingenio, intencionalidad, simbolismo, profundidad ideológica, densidad poética, garbo popular[264].

---

[260] (García Pintado, 1973, pág. 7). El autor admite esta lectura como una de las posibles que pueden desprenderse de su obra, aunque, naturalmente, no la única. Tal como señala Óscar Cornago, a propósito de la multiplicidad de lecturas de la obra de este autor, "La protesta contra una lectura reductora que entendiese el artefacto artístico únicamente como el desarrollo alegórico de una metáfora apuntaba el firme deseo de cerrar una obra no unívoca, que comunicara a diversos niveles al mismo tiempo". (Cornago, 1999, pág. 135).

[261] "Sobre Miguel Romero Esteo", *Estreno*, 2 (primavera 1975), pág. 11.

[262] Ibíd., pág. 12.

[263] "Ditirambo Teatro Estudio", *Estreno*, 2 (primavera 1975), pág. 17.

[264] Reproducida en "Otros comentarios críticos sobre *Paraphernalia...*", *Estreno*, 2 (primavera 1975), pág. 16. Entre las críticas más elogiosas se encontraba la de Fernando Lázaro Carreter, quien, aunque sin aventurar exégesis concretas, señalaba que el texto poseía una "poderosa carga crítica": "Confieso que nunca he visto ir a nuestro teatro tan lejos, ni de modo tan audaz e inteligente. La obra, con su deliberada ambigüedad, constituye una corrosiva interpretación de muchos pasos de nuestra historia, y aun de toda nuestra historia". ("Crítica de dos obras

En febrero de 1973 se prohibió ***La candelaria de los gigantes y la frágil princesa (Con la pata del amado en mitad del ánima) en marcha hacia el castillo de irás y no volverás***, tras haber sido enjuiciada por cinco censores, por incurrir en las normas 13ª y 14ª (1º y 2º), es decir, por la presentación de "escenas de carácter íntimo" y por la presentación "irrespetuosa" de creencias religiosas e ideologías políticas. Los informes reflejan una gran confusión, más que una lectura política clara. Así, A. de Zubiaurre hablaba de un "posible simbolismo de los personajes"; Vázquez Dodero, señaló que se basaba en "el triunfo de los poderosos sobre los débiles", y S. B. de la Torre señalaba la dificultad de aventurar una interpretación, pues, en su opinión, el texto carecía de "una clara significación argumental"; en su lugar, señaló, "más bien parece un pretexto para lanzar crudezas coloquiales con aire más o menos esperpéntico y lances absurdos", aunque añadía que "acaso se explicarían con el testimonio directo de la representación". Otros censores coincidieron en atacar dichas crudezas; así, Vázquez Dodero justificó su dictamen prohibitivo, entre otros motivos, por las "porquerías" que había señalado en el libreto, e igualmente, F. Martínez Ruiz encontró "muchas excrecencias erótico-escatológicas" que hacían inviable la autorización.

En lo que respecta a los juicios estéticos, en este caso los censores fueron aún más severos que con los textos anteriores. Así, J. L. Vázquez Dodero escribió que "carece de todo valor literario, pese a sus pretensiones"; F. Martínez Ruiz, que se refirió a ella como "ceremonial esperpéntico", no parecía dispuesto a tomarse muy en serio esta obra: "Es un autor que arma lo suyo y tampoco cabe darle mayor importancia". También A. Albizu la calificó de "obra burda", sin "ningún valor artístico", e igualmente señaló que había párrafos "de muy mal gusto". Por su parte, A. de Zubiaurre señaló que se trataba de una "obra confusa y de escasa categoría teatral".

El expediente de ***Pasodoble***, su siguiente obra censurada, está incompleto. Según la información que aparece en la ficha del autor, fue autorizada en agosto de 1974, aunque no se especifican las condiciones. A juzgar por la fecha de autorización y el número de su expediente, el proceso fue bastante rápido. En el libreto, único documento que se conserva, se han tachado los fragmentos: "Relájate de los pimpollos como la rosa de pasión, como la rosa de la abadesa, relájate de la rosa, relájate del capullo, relájate de todas tus horribles verdades de perogrullo..." (pág. 8); "cipote" (pág. 8) y "disfrutas con apenarme de las frutas" (pág. 25), además de otro que ha quedado ilegible.

10. ALFONSO VALLEJO

---

de Miguel Romero Esteo, *Estreno*, 2, primavera 1975, pág. 14. [Reproducción de dos críticas publicadas anteriormente en distintos medios]).

En el extremo opuesto se situaba la aparecida en *El Eco de Sitges*, firmada por "L" y escrita en el tono de los informes de censura más intransigentes: "Es lamentable tanta pérdida de tiempo, malgastado en insulseces y alusiones sacrílegas". (Reproducida en "Otros comentarios críticos sobre *Paraphernalia*...", ibíd., pág. 16).

10.1. Obras sometidas a censura

En todo el período, únicamente se presenta a censura ***Vuelomagia*** (1974). Dicho título no figura en ninguna bibliografía del autor, por lo que es muy posible que se trate de *Fly-by*, escrita en 1973 y protagonizada por un funcionario que pretende volar. Fue autorizada en noviembre de 1974 (por su número de expediente y la fecha de autorización, el proceso debió ser relativamente breve), aunque desconocemos las condiciones, pues, una vez más, nos encontramos ante un expediente incompleto. En el libreto de censura, que sí se ha conservado, está subrayada la frase "Y también hablan de castraros" (Segunda parte, pág. 27). A pesar de haber sido autorizado, el texto no llegó a estrenarse.

Ya en el verano de 1975, se presentan *El Rodriguello*, *El desguace* y *¡Psss...!*, que veremos en el capítulo correspondiente a la Transición.

11. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Aunque se le suele situar como dramaturgo de la Transición, los inicios de Sanchis Sinisterra en el teatro se remontan a finales de los años cincuenta. Tal como se recoge en la amplia cronología elaborada por Santiago Fontevila[265], sus inicios están vinculados al TEU de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, al que se incorpora como director en 1957, año en que también inicia su actividad como dramaturgo. Durante esta época, se muestra partidario de un teatro comprometido, en términos afines a las tesis de la izquierda más ortodoxa, tal como muestran sus declaraciones de estos años en revistas como *Primer Acto*:

> El teatro por el teatro, como el arte por el arte, no tiene nada que hacer en un mundo de exigencias inmediatas y urgentes, y, muy especialmente, nuestra sociedad necesita de una seria revisión de todas sus creaciones ideológicas desde la perspectiva enriquecedora de una sociología objetiva[266].

Para este dramaturgo, la censura constituía un problema fundamental del teatro español. Así lo demuestra en el trabajo titulado significativamente "Las dependencias del teatro independiente", donde señala "en primer lugar, y como condicionamiento máximo pero insuperable desde el terreno estrictamente teatral, las dependencias políticas" y algo después centra su crítica en la existencia de la censura:

> Instrumento concreto de la superestructura política en su directa acción sobre el teatro, la censura es al mismo tiempo la expresión de una impotencia, de una inseguridad, de un miedo. Pero no por ello contribuye menos a esterilizar en muchos casos las posibilidades críticas o simplemente intelectuales de cualquier actividad cultural, tanto más en aquellas

---

[265] Fondevila, 1998.

[266] J. Sanchis Sinisterra, "Sobre la revisión crítica de los clásicos", *Primer Acto*, 43 (1963), págs. 63-64.

> que, como el teatro, necesitan para su plena realización de un amplio margen de libertad, de independencia. En tanto no desaparezcan las condiciones objetivas que exigen la existencia de tal instrumento, más perjudicial cuanto menos se perfilan sus atribuciones y criterios, no será posible atribuir a ningún grupo la denominación de teatro independiente más que en un sentido muy relativo[267].

A pesar de ello, la censura no fue un factor determinante en su trayectoria, pues la mayoría de sus textos no llegaron a ser presentados, y los presentados no fueron prohibidos. Las razones del desfase entre el número de textos escritos (un total de once, entre originales y adaptaciones) y los estrenados (cinco) habría que buscarlas por otros caminos.

11.1. Valoración de su obra por los censores

Los informes sobre *Tú, no importa quién*, única obra de la que disponemos de esta documentación, no muestran una actitud adversa por parte de los censores ante este teatro; antes al contrario, uno de ellos señaló que la obra encerraba "un mensaje aceptable"; y en cuanto a su valor artístico, otro vocal alabó tanto la calidad de su escritura como la propuesta escénica.

11.2. Obras sometidas a censura

Según la información consultada en el Archivo, únicamente se presentaron a censura una obra original de este autor (*Tú no importa quién*) y una adaptación (*La leyenda de Gilgamesh*, anónimo), siendo ambas autorizadas. Del resto de piezas escritas por el dramaturgo en este período no hay constancia de que llegaran a ser presentadas: *Midas* (1963), *Demasiado frío* (1965), *Prometeo no* (1970), *Algo así como Hamlet* (1970), *Testigo de poco* (1973), *Tendenciosa manipulación de La Celestina de Fernando de Rojas* (1974) y *La Edad Media va a empezar* (1976)[268]; a pesar de que algunas de ellas se representaron (concretamente, *Midas*, estrenada en 1964 por el Grupo de Estudios Dramáticos de Valencia, y *La Edad Media va a empezar*, realizada en 1977 por la Asamblea d'actors y directors de Barcelona). Una vez más, nos encontramos ante la duda de si se hicieron sin pasar por este control o bien fueron enjuiciadas por los delegados provinciales, aunque no llegara a crearse expediente de censura de estas obras, opción esta última que parece la más probable.

Presentada por la compañía "Aorta", de la Escuela de Ayudantes Técnicos Sanitarios de Alicante, con el fin de representarla en el Teatro Frente de Juventudes de Alicante, ***Tú no importa quién*** se autorizó para mayores de 18 años, sin cortes, e incluso con posibilidad de ser emitida por radio, con la única condición del visado del ensayo general, en febrero de 1970. Ninguno de los tres censores que la enjuiciaron

---

[267] J. Sanchis Sinisterra, 1970.

[268] C. Oliva, 1989.

encontró problemas de tipo político. Para F. Muelas, no había en ella "nada objetable". El religioso Jesús Cea no sólo no encontró un mensaje revolucionario, sino que consideró que encerraba "un mensaje aceptable y positivo": el de que "El mundo hay que transformarlo en compañía de los demás, desde adentro", y señaló que en esta obra "la rebeldía es tratada desde un punto de vista aceptable, humano". Únicamente Nieves Sunyer advirtió: "¡Ojo con las intervenciones del director al final! y el 'tono' de las situaciones". Tampoco los juicios de tipo estético fueron adversos: F. Muelas destacó su "montaje escénico muy novedoso", y añadió: "La obra no carece de originalidad y está limpiamente escrita".

A pesar de que se autorizó sin cortes, el libreto tiene tachaduras en catorce de sus páginas. Algunas de las frases señaladas eran invitaciones a actuar y abandonar la actitud de resignación[269].

Ya en la Transición (marzo de 1978), cuando la censura estaba a punto de desaparecer se presenta a censura *La leyenda de Gilgamesh*, adaptación de una obra anónima, que se autorizó tras un breve proceso, aunque desconocemos las condiciones, pues su expediente está incompleto. Únicamente se conserva el libreto, que no presenta tachaduras ni correcciones.

12. JESÚS CAMPOS GARCÍA

Jesús Campos escribe catorce piezas teatrales entre 1970 y 1977, de las cuales nueve son premiadas y diez son presentadas a censura por distintas compañías o por el Festival de Sitges; sin embargo, sólo dos de ellas (*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* y *7.000 gallinas y un camello*) consiguen subir al escenario en estos años, lo que evidencia la contradictoria situación que viven los autores en este período. Sabas Martín, en un artículo en el que afirmaba que el autor "es, sin duda, una de las más poderosas vocaciones de nuestro teatro contemporáneo"[270], hacía referencia al

---

[269] Algunas de ellas fueron las siguientes:

"¿Quién te dijo que la resignación era una virtud?" (Segunda Parte, pág. 38).

"Hay que arreglar lo que está mal. [...]. Si decimos: No podemos, pues entonces... entonces... ¿Para qué tenemos la cabeza? ¿Para qué tenemos las manos? ¡Podemos! ¡Vaya si podemos...! Porque si no sabemos que podemos... pues..." (Segunda Parte, pág. 35).

"Él quería... arreglar el mundo... Decía... Es preciso hacer algo... algo para que las cosas que están mal... Estén bien. Y lo hizo y murió haciéndolo. Y murió por hacerlo... Y ahora... ahora está muerto... y no sirve para nada. Y no ha servido para nada su vida... [...]. Mi padre decía: Hay que hacer algo para que las cosas... estén mejor que antes. Pero mi padre murió y su vida... su vida no sirvió para nada". (Tercera Parte, pág. 69).

También aparece señalada la acotación final: "*(... para decir que éste sería el principio de otra historia, la historia de Juan, que no se ha escrito aún y que cada espectador debe concluir en sí mismo, según su propio pensamiento le dicte.)*". (Tercera Parte, pág. 72).

[270] S. Martín, 1981.

carácter de "Río Guadiana" de los autores españoles en cuanto a su presencia en los escenarios:

> Tanto Jesús Campos como Miguel Romero Esteo han sido publicados y traducidos, pero también han sido escasa y esporádicamente representados —y no siempre en las mejores condiciones—, pese a que se les reconoce como parte de lo más interesante del panorama del teatro español contemporáneo[271].

Igualmente, Luis Eduardo Siles, en fechas del estreno de *Es mentira* (1980), señalaba que hasta ese momento el autor había acumulado "premios y silencios"[272]. Estos silencios se deben en parte a la censura, pero también a otros factores. En cuanto a la primera, el autor comentaba con ironía las tachaduras sobre sus obras:

> Que es una censura como debe ser, de las que censuran, nada de censuras como las de por ahí que lo autorizan todo. En mi corta experiencia, puedo dar testimonio de su eficacia, me tachan las ideas equivocadas, me prohíben los tacos, vamos, con decir que me devuelven los textos con las faltas de ortografía corregidas, qué más se puede pedir. No creo que exista en todo el Mercado Común y su área de influencia censura que prohíba tanto como la nuestra, es por esto por lo que podemos afirmar con sano orgullo que nuestra censura es la mejor de Europa[273].

Sin embargo, Campos no cree que la censura sea el único problema con el que se enfrentan los autores, sino uno más de los impedimentos que encuentra el creador para comunicarse con su público. A la pregunta de cuáles son, en su opinión, las causas de que no estrenen los autores de su generación, se limita a contestar con ironía: "La tira"[274], dando idea así de la magnitud del problema. De hecho, una vez desaparecida la censura, en diversas ocasiones ha manifestado su idea de que el poder político ejerce una manipulación sobre la cultura en cualquier contexto y en cualquier régimen político; así, mientras en los regímenes dictatoriales existe la censura, en las democracias esta manipulación se lleva a cabo mediante la confusión:

> Lo que ocurre es que mientras en una dictadura la manipulación es torpe, como corresponde a su falta de imaginación, y se resuelve con la prohibición a secas, en la democracia el entorpecimiento cultural se lleva a cabo por técnicas de confusión más sutiles y complejas, y eso impide una oposición frontal y unitaria[275].

Al ser preguntado por las causas de la censura en el año 74, el autor señalaba que se trataba de una pugna entre una clase social que trata de expresar su visión de la realidad y otra que trata de impedirla para imponer la suya como única, es decir, enfocaba el tema desde una óptica marxista, al igual que otros autores que venimos viendo:

---

[271] Ibíd.

[272] L. E. Siles, 1981, pág. 40.

[273] Heras y Rivera, 1974a, pág. 12.

[274] "3 autores, 3 premios", art. cit., pág. 29.

[275] J. Campos, 1985, pág. 74.

> En España (¿en Occidente?) el teatro está reducido al consumo de las clases dominantes, aristocracia económica que extiende o delega su poder a los distintos niveles de la burguesía. Dentro de estos grupos sociales se producen unos lenguajes de confirmación de sus ideologías o de evasión ante los abismos de su realidad; visto así, la censura es un elemento innecesario, pues cualquier fenómeno teatral que funcionara contra las estructuras de estos grupos sería unánimemente rechazado a nivel de público, sin necesidad de que la censura actuara. Ahora bien, en la medida que la mediana y pequeña burguesía van tomando conciencia de clase explotada, y van uniendo sus objetivos a los de las clases obreras, los lenguajes teatrales que les son propios van siendo utilizados para comunicar y reafirmar su nueva visión de la realidad; y es aquí donde la censura comienza a tener un sentido como tapón que impide que el teatro que había quedado reducido a hecho cultural pueda fugarse hacia un teatro popular (no necesariamente populista) y ser utilizado como arma de ataque o defensa ante las estructuras explotadoras. Creo por esto que el fin último de la censura no reside tanto en el impedir que unas obras determinadas puedan o no ser representadas, como en el imposibilitar que el fenómeno teatral se extienda con toda su virulencia a gentes que resultan más cómodas situadas en la ignorancia[276].

En otro lugar, denunciaba el perjuicio que suponía, tanto para los creadores como para el público, el que las obras no tuvieran oportunidad de representarse ante el público para el que habían sido escritas:

> La continuidad del autor no puede hacerse efectiva si su obra se guarda cuidadosamente en el despacho del empresario o en las estanterías de libros impresos, sino en el escenario, en contacto con el público, porque esa atención del público sobre el espectáculo ayuda a ir modificándose mutuamente. Teatro y público evolucionarían paralelamente, al contrario de cómo ha ocurrido en España, donde el camino se ha realizado en solitario[277].

A pesar de que el suyo es un claro exponente del "teatro más premiado y menos representado" al que se refirió Alberto Miralles, este autor se encuentra con el obstáculo añadido de no haber sido incluido en ninguna de las nóminas al uso ("Nuevo Teatro", "Generación de la Transición", etc.), lo que en cierto modo ha supuesto un nuevo obstáculo para la difusión de su obra, en este caso en el ámbito académico.

En lo que se refiere a la influencia de la censura en su proceso de creación, según declaraba el propio autor en una entrevista realizada en 1974, escribía sin obedecer a ningún tipo de condicionantes:

> Que mi trabajo se premie o no, lo lean o no los empresarios, pase o no censura, es algo que escapa a mi control. Ahora escribo, que es lo que puedo hacer, sin dejarme impresionar por comercialización, censura, posible popularidad o aureola revolucionaria. Mi único compromiso es la autenticidad, todo lo demás es anecdótico[278].

---

[276] Carta en respuesta a un cuestionario sobre la censura enviado por Fabien Palasi, estudiante de la Universidad de París III. Este cuestionario (fechado el 24 de mayo de 1974) y las respuestas al mismo (19 de junio de 1974) se hallan en el archivo personal del dramaturgo.

[277] Juan Caño, "Chequeo a un autor", *Psicodeia*, 8, págs. 59-61.

[278] "Tres autores, tres premios (Macías, Miras, Campos García)", *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ago. 1974), págs. 24-29. Cita en pág. 28.

Igualmente, en un cuestionario en el que se le preguntaba si había ejercido autocensura al escribir su teatro, el dramaturgo insistía en este sentido:

> Mi trabajo se produce al margen de cualquier tipo de coacción […] siento la necesidad de decir unas cosas concretas, de una forma determinada, y a unas gentes que tienen la necesidad de oírlas; esto es lo único que determina mis presupuestos de trabajo. Que posteriormente unos condicionamientos, entre los que se encuentra la censura, impiden que la propuesta se realice, es algo que me cabrea, pero que no enturbia en absoluto mis objetivos[279].

En consecuencia, no elude tratar los temas políticos ni aquellos otros (sexuales, religiosos…) que puedan suponer conflictos con la censura. A la pregunta de en qué proporción entraba la política en su teatro, Campos contestaba:

> Yo diría que en un cien por cien, pues procuro que mis invenciones tengan una base hondamente humana. Quiero decir que la intención política —que, desde luego, existe— aparece, generalmente, de manera implícita en el desarrollo de la trama[280].

Más recientemente, a la pregunta sobre la influencia de la censura en su proceso de creación, admitía que esta había supuesto una mediación importante, aunque no la hubiera ejercido de forma consciente:

> Indudablemente. Cualquier condicionante condiciona, y la censura lo era, sin duda alguna. Otra cuestión sería en qué sentido y en qué medida. Yo no recuerdo haberme obsesionado con el tema, pero estaba ahí, e igual que de forma automática evitamos obstáculos al conducir un vehículo, todo proceso de creación maniobraba con mayor o menor fortuna al enfrentarse con este impedimento. Se ha dicho mucho que el temor a la prohibición hacía agudizar el ingenio (toda limitación estimula la imaginación), y así debía ser, aunque insisto, no era consciente de ello. […] Lo que sí tengo claro es que en ningún momento practiqué la autocensura de forma consciente[281].

En el mismo cuestionario, el autor hacía referencia a la escritura de su obra *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* como respuesta a la prohibición del texto *Furor*. Se trata de una respuesta ante la censura muy personal y distinta de las que llevamos viendo hasta ahora: no modifica el texto prohibido, ni escribe una obra más *posibilista*, ni escribe una obra que responde de forma consciente a la situación, como cuando Alfonso Sastre escribe *La mordaza*: escribe un texto que, en principio, trata una temática absolutamente ajena a la censura (un autor teatral traicionado por su mujer), y encuentra cuál es el verdadero motor de la obra una vez que la ha finalizado, escribiendo entonces el título y revisándola de principio a fin[282].

---

[279] F. Palasi, ibíd.

[280] "Entrevista con Jesús Campos", *La Estafeta Literaria*, 511 (1-III-1973), pág. 49.

[281] Carta personal del autor, en respuesta a un cuestionario.

[282] Así lo comenta el autor en su respuesta al citado cuestionario de F. Palasi. Para más detalles sobre esta obra, véase mi prólogo a *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (Muñoz Cáliz, 1997), y sobre todo, el artículo del autor sobre el proceso de creación de esta obra (J. Campos, 2004, págs. 27-30).

14.1. Valoración de su obra por los censores

Son varios los aspectos que los censores encuentran problemáticos en la obra de este autor: muchos de los cortes impuestos hacían referencia a la sexualidad (*La lluvia, En un nicho amueblado* y *Furor*), aunque también encuentran reparos de tipo político (*¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?, Qué culta es Europa y qué bien arde, Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*), religioso (*Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura, La lluvia*) y moral (*Furor*).

También en su caso las valoraciones sobre la calidad artística de su obra son contradictorias. Así, acerca de *Furor*, J. L. Vázquez Dodero valoró el componente costumbrista de la obra: "Escrita con pulcritud, su autor revela dotes de observación y capacidad para pintar un ambiente", mientras que M. Díez Crespo señaló que "lo que acontece es de muy escasa calidad teatral y literaria". Otro de sus textos, *¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?*, fue calificado por A. Albizu como "Obra de excelente calidad".

14.2. Obras sometidas a censura

Aunque muchas de sus obras tuvieron problemas con la censura, la única prohibida fue *Furor*, la primera en ser sometida al juicio de la Junta; otras, presentadas con motivo del Festival de Sitges, se autorizaron únicamente para su representación en dicho Festival (*Qué culta es Europa y qué bien arde, Rallye Internacional, ¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?, La lluvia*), si bien, a excepción de la primera, en todas las demás se indica que podría contemplarse la posibilidad de autorizarlas para mayores de 18 años; finalmente, tanto *7.000 gallinas y un camello* como *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* se autorizaron para mayores de 18 años, la primera con algunos cortes y esta última con el final totalmente desvirtuado. Algunos de los expedientes se encuentran incompletos; esto sucede con *En un nicho amueblado*, y *Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar*, ambas autorizadas, aunque desconocemos las condiciones y los detalles del proceso. Tampoco se conservan los informes sobre *7.000 gallinas y un camello*, aunque, en este caso, su estreno en un Teatro Nacional no deja lugar a dudas sobre su autorización para representaciones comerciales.

Otras obras escritas en estos años no llegaron a ser presentadas a censura, como *La grieta, Es mentira* (estrenada en 1980 en el Teatro Lavapiés de Madrid), *Teatro breve*, el espectáculo flamenco *La cárcel nuestra de cada día* o la obra infantil *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, estrenada poco después de la desaparición de la censura. En el caso de *Es mentira* (1975), donde existen referencias inequívocas a la guerra civil, a las dos Españas, a la Iglesia e incluso a los fusilamientos (para Fernández Torres, se trataba de "una metáfora sobre la pena de muerte"[283]), es fácil entender que, tras las

[283] A. Fernández Torres, "Las ratas, al poder", *Cambio 16*, 477, 19-I-1981.

experiencias anteriores con la censura, ni siquiera llegara a ser sometida al juicio de esta.

Según el testimonio del propio autor, fue el entonces Director General de Teatro, Mario Antolín, quien le animó a presentar a censura ***Furor***[284], obra que, sin embargo, sería prohibida en octubre de 1971; presentó entonces un recurso solicitando la revisión del dictamen (con el compromiso verbal de Antolín de que esto no volvería a suceder), y la obra fue enjuiciada por el Pleno de la Junta de Censura, formado por dieciocho vocales que la prohibieron por unanimidad en enero del 72.

En la primera sesión, esta obra fue leída por tres censores que coincidieron en prohibirla. Uno de ellos, el religioso Jesús Cea, se mostraba desconcertado: "Incomprensible. Furor es el furor uterino, con todos sus detalles y procedimientos". Al igual que en otras ocasiones, no todos coincidieron en la aplicación de las Normas; si según el padre Cea incurría en la 9ª (1º), que prohibía "la presentación del las perversiones sexuales", para Pedro Barceló incurría, además, en la 10ª ("imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones"), 12ª ("escenas de brutalidad y crueldad [...] y en general, que ofendan la dignidad de la persona humana") y13ª ("expresiones coloquiales y las escenas de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto"); mientras que para Vicente Amadeo Ruiz Martínez, vulneraba la Norma 18ª por "la acumulación de escenas groseras y morbosas en una acción continuada, mantenida sobre el furor uterino que padece la protagonista".

A raíz de esta primera prohibición, el autor presentó un extenso recurso en el que afirmaba que la mayoría de las escenas que le habían sido censuradas estaban "superadas por infinidad de situaciones similares en los escenarios españoles". El dramaturgo analizaba el texto de cada una de las normas alegadas, y citaba otros espectáculos autorizados por la Junta, "que pueden servir de precedente para la interpretación práctica del Código de Censura", evidenciando así las contradicciones de la propia censura. A continuación, argumentaba:

> Viendo esto autorizado en un escenario, pienso si para poder escandalizar, inducir a la delectación o maleducar a un público, sólo es necesario hacerlo de forma totalmente frívola y gratuita, no intentando transmitir ningún problema, ni ninguna idea, sino exponiendo las perversiones por lo que tienen de espectáculo. Comprendo que la interpretación de las normas es algo subjetivo, pero semejante desigualdad de trato supera los límites lógicos de la personal interpretación.

Lejos de contribuir a que la obra fuera autorizada, el propio recurso fue, a su vez, objeto de críticas por parte de los censores. Luis Tejedor señaló que estaba "plagado de incongruencias"; J. E. Aragonés escribía que "Si indescriptible la obra, lo es más el recurso", y se valía de los argumentos del propio autor para apoyar el dictamen impuesto: "Como en el recurso nos acusa de benevolencia en otros casos, le daríamos la razón de autorizar su inmundicia escénica", e igualmente, A. de Zubiaurre encontró argumentos en el mismo para justificar la prohibición de la obra, pues en él se dice que

[284] Entrevista personal con el autor.

obra trataba sobre "la incapacidad del ser humano para dar y recibir ayuda", lo que, según el censor, atentaba "contra el dogma y la moral católicos".

En cuanto a la obra, los censores se muestran tan indignados como perplejos ante la historia de una protagonista con furor uterino que, durante el velatorio de su madre, intenta acostarse con varios hombres; por lo que se refirieron a ella con calificativos tan rotundos como "inadmisible" e "inexplicable" (L. Tejedor), "incalificable" (S. B. de la Torre), "una pieza sencillamente lamentable" (F. Muelas) o "rotundamente inadmisible" (F. Soria). Algunos se limitaron a informar escuetamente sobre su argumento, dando a entender que éste era un motivo suficiente para prohibirla, y a señalar las Normas en las que incurría. Así, F. Soria escribió: "Este 'furor' a que alude el tema es nada menos que el furor uterino. Tan escabroso asunto se presenta con toda crudeza". M. Díez Crespo señaló que se trataba de "una obra que, en principio, puede ser objeto de estudio por su temática, dentro de una clase médica", pero que, "dada su crudeza en torno a perversiones sexuales", no debía representarse en un escenario. E igualmente, J. M. García-Cernuda coincidía en que las razones que el autor aducía en su recursos eran válidas "si se tratase de dar una conferencia en un colegio de médicos", aunque añadía: "Pero en una escena pública, en un teatro, no debe representarse".

Por su parte, S. B. de la Torre encontraba motivos de diversa índole para prohibirla; no sólo de tipo sexual (tras advertir que mostraba a una ninfómana "sin omitir detalle de escabrosidades eróticas y hasta de masturbaciones íntimas", señalaba: "es algo que escapa a la más elemental ponderación"), sino también de índole social: "Busca todo ello como pretexto para acusar al orden de una sociedad establecida". Así mismo, A. Mampaso advirtió que "la hija no está conforme con el sistema familar y social". Aún sumó más reparos el censor eclesiástico J. M. Artola, en este caso, de orden religioso y moral: según este censor, la obra negaba todo valor a la familia y a la religión, además de justificar el suicidio de la protagonista.

Aunque uno de los vocales, Antonio Albizu, apuntó la posibilidad de autorizarla si el autor la reescribía, otros niegan esta posibilidad, debido a que los cortes serían demasiado numerosos: "Señalo supresiones, y mejor me hubiera ido indicando lo autorizable", escribía J. E. Aragonés, al tiempo que J. L. Vázquez Dodero afirmaba rotundo: "no veo medio de hacer cortes que no lesionen sustancialmente la obra, por lo cual mi voto es prohibitivo"[285].

En 1973, esta obra se volvió a presentar a censura para ser incluida en la programación del VII Premio Nacional de Teatro de Sitges, junto con otras obras del mismo autor (*¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?, Qué culta es Europa y qué bien*

[285] Entre los fragmentos subrayados en el libreto se encuentran la escena en que María, la protagonista, amenaza al Sacerdote con avalanzarse sobre él, el momento en que el Amante se desabrocha los pantalones, la acotación en la que se indica cómo María rompe la botella con la que estaba masturbando, la explicación del médico sobre el furor uterino, la acotación en que la protagonista se muestra desnuda ante el Mozo, o la intervención de aquella en la que califica de "chiste" las palabras del Sacerdote cuando éste dice que la Iglesia es el refugio de los oprimidos.

arde, *La lluvia* y *Rallye internacional*), y de nuevo fue prohibida (27/07/73), sin que se llegaran a realizar nuevos informes.

Su siguiente obra, ***Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*** fue autorizada para mayores de 18 años, con un corte decisivo que desvirtuaba el final y a reserva de visado del ensayo general (en palabras de J. E. Aragonés, "como medida cautelar"), en agosto de 1972. Aunque en España quedó inédita y sin estrenar[286], fue publicada en inglés por George Wellwarth, en su revista *Modern Internacional Drama*, con lo que el autor pasaba a engrosar la nómina de autores *underground* del estudioso norteamericano.

Dos de los tres vocales que la leyeron, Vicente Amadeo Ruiz Martínez y Florencio Martínez Ruiz, no encontraron reparos en el texto; el primero, tras señalar que se trataba de una "Obra que tiene un pie en el teatro del absurdo y otro en el sainete tópico español, con tintes melodramáticos", señalaba que "La ingenuidad que tiene en su diálogo y en su desarrollo toda la obra le resta importancia a la crueldad de la anécdota". Por su parte, F. Martínez Ruiz escribió: "Con la reserva del título, que choca algo —para qué vamos a disimular— la obra no ofrece dificultades". J. E. Aragonés, sin embargo, basándose en la Norma 17-1º (que prohibía todo lo que atentara contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto), ordenó el corte que se impuso, que afectaba a la conversación que mantienen la Mujer y el Amigo cuando ella ha provocado la muerte de su marido para evitar el divorcio y así salvar su alma. La obra, programada por Pau Garsaball para estrenarla en el Teatro Capsa de Barcelona, tampoco llegó a estrenarse, por otras razones además de la propia censura.

A continuación se presenta para su representación en el VII Festival de Sitges ***¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?***, obra que se autorizó en julio de 1973 únicamente para su representación en dicho festival, sin cortes y con visado de carácter vinculante. En el acta de la Junta se dice que posteriormente podría considerarse la posibilidad de autorizarla para mayores de 18 años, aunque no se indican los cortes que se impondrían en tal caso (en el libreto se ha doblado la página que contiene un monólogo en el cual el Viajero increpa al Poder). Como "Condicionamientos de Realización" se impuso además "absoluta inconcreción de lugar y tiempo de acción en la realización, vestuario, uniformes, etc., que no podrán coincidir con cualesquiera que hoy sean actuales en España u otros países". Leída por dos censores, el proceso desde que la Delegación Provincial de Barcelona solicitó la hoja de censura hasta que se emitió la autorización duró tan solo una semana.

En este caso, los reparos fueron de tipo político y social. Albizu señaló que su tema era "político-social", si bien este censor, que la calificó de "obra de excelente calidad", señaló que podía autorizarse, puesto que "no entra dentro del juego político concreto de ningún país", aunque advirtió que el ambiente del escenario y las vestimentas de los agentes de policía y el comisario deberían ser "amorfas". Así mismo, García-Cernuda consideró que podía ser peligrosa "si se representa con

[286] La obra no se publicó en español hasta 1997 (ed. Visor, col. Biblioteca Antonio Machado).

intención política", y advirtió que "posiblemente intentará presentarse así", a pesar de que, en su opinión, la "tesis" de la obra era "más bien económica y social que política", por lo que coincidió en señalar que el montaje debía evitar cualquier referencia a las circunstancias españolas.

Al igual que la anterior, ***Qué culta es Europa y qué bien arde*** fue presentada a censura por la Delegación Provincial de Barcelona en julio de 1973 para incluirla en la programación del VII Festival de Sitges. También en esta ocasión los censores encontraron reparos de tipo político. En la primera lectura, fue enjuiciada por dos vocales, que emitieron dictámenes muy diferentes: J. L. Vázquez Dodero, que la autorizó para mayores de 18 años con algunos cortes, y Alfredo Mampaso, quien la prohibió por razones políticas: "La obra leída, más que teatro es un mitin político antieuropeo y por tanto antiespañol. Cae de lleno en las normas 14ª, 2º y 3º". En consecuencia, se decidió que la leyera otro vocal antes de dictaminar. Dicho vocal, V. A. Ruiz Martínez, no encontró motivos para prohibir esta obra, a la que tildó de "farsa contemporánea", aunque propuso un corte, visado del ensayo general, y que en determinados casos se prohibiera la proyección de unas imágenes, "según el estilo y el lugar de las representaciones"[287]. Tras la lectura de este censor, se decidió que aún la leyera otro más, F. Martínez Ruiz, quien consideró que se trataba de una obra "no muy inteligible". Quizá por ello, y porque entendió que en ella "todo" estaba "muy generalizado", la autorizó sin cortes para el citado festival, "siempre que su montaje no oculte sorpresas". Encontraba, sin embargo, que "lo más grave" de la obra era "la equiparación Inquisición-Hitler". Finalmente, en agosto de 1973 fue autorizada para su representación en Sitges, con un corte y con visado vinculante[288].

También en julio de 1973 se autorizó ***La lluvia*** únicamente para su representación en el VII Festival de Sitges, si bien en el acta de la Junta de Censura se indica que posteriormente podría considerarse la posibilidad de autorizarla para mayores de 18 años. En cuanto a los cortes, se indica que para Sitges no habría que hacer ninguno[289].

---

[287] Una de estas imágenes, que finalmente se prohibió, mostraba a un grupo de judíos desnudos haciendo cola, seguida de una diapositiva en la que se mostraban unos hornos de incineración y otra con los restos de los cadáveres incinerados, acompañadas de aclamaciones al Führer y gritos de "¡Viva el superhombre!" (pág. 20).

[288] Además del corte citado, el libreto tiene varios fragmentos subrayados, entre ellos, unas acotaciones en las que se invitaba a improvisar a los actores, escapando así al control de la censura (págs. 4 y 5). Además, están dobladas, aunque no hay tachaduras, las páginas del diálogo entre el Verdugo y el Inquisidor, en el que este último le reprocha a aquél que se aproveche de las brujas antes de ejecutarlas y le pide que las comparta, al tiempo que el Verdugo le acusa de quedarse con las propiedades de las víctimas.

[289] Entre los cortes propuestos, figuran expresiones como "jorobarse" (pág. 13) o "coñazo" (pág. 16); además, en el libreto se subrayó algún fragmento que debió parecer poco respetuoso a los censores, como la siguiente intervención del protagonista: "NOÉ.— Quizás sea así como deberíamos hacer, dormir, descansar, cantar también en alabanza de Aquel que nos mantiene y nos sustenta. Puede que así le sobornáramos, puede que así se dejase engañar y nos dijese: 'De acuerdo, tú ganas, toma tierra seca de aquella que tanto te desesperaba'. Y le contestaríamos: 'Señor, ni tanto ni tan poco'. Y nos reiríamos juntos y olvidaríamos, como se olvidan los antiguos líos de familia". (Pág. 47).

Otros fragmentos subrayados hacían alusión a la píldora o al coito, como los siguientes:

Fue leída por dos vocales, Pedro Barceló y Antonio de Zubiaurre, que coincidieron en autorizarla para mayores de 18 años.

La recreación libre que propone el autor a partir de la historia bíblica del diluvio universal no supuso un problema para la autorización de la obra; por el contrario, P. Barceló no encontró que el tema estuviera tratado de forma irrespetuosa:

> El autor aspira a dar una versión lógica e histórica del Diluvio. No trata, pues, de desmitificar sino de sentar en bases casi naturales la relación Noé-Hombre-Dios. El propósito tiene momentos de dignidad, sin que los deliberados arcaísmos supongan falta de respeto para un hecho narrado en los libros sagrados.

Menos favorable fue la opinión de A. de Zubiaurre, quien encontró que el autor había compuesto una "sátira de intención social", y la definía como "una parodia más, facilona y de no mucha substancia, que digamos..."; pero tampoco este censor consideró que hubiera que prohibirla, si bien propuso suprimir algunos "'tacos' totalmente inadecuados a una acción mínimamente digna".

También como en las ocasiones anteriores, ***Rallye Internacional*** se presentó con motivo de la programación del VII Festival de Sitges, y también fue leída por dos censores. Jesús Cea, que propuso cortes en diez páginas ("groserías" en su mayor parte y "una especie de letanía" que sometió a consideración del resto de la Junta), consideró que la obra se mantenía "en un punto tolerable", y señaló que tenía "una gran parte de comedia musical". Manuel Díez Crespo, que propuso cortar fragmentos en cinco páginas y señaló que habría que vigilar el ensayo, escribió, con el tono despectivo empleado en otras ocasiones, que se trataba de "Una memez (?) en torno a un supuesto Rallye Internacional con las aventuras y desventuras de unos españoles en Montecarlo", y añadió que había en la obra "cierta sátira sobre el aldeanismo español". Finalmente, se autorizó con cortes en nueve de sus páginas[290] para su representación en dicho Festival, aunque en el acta de la Junta se indica que posteriormente se podía considerar la posibilidad de autorizarla para mayores de 18 años. El trámite desde que

---

"Jedón.— [...] ¿Y tú para qué quieres la píldora?

Mu. De Jedón.— Esas cosas no se le preguntan a una señorita.

Marcader.— *(Quitándole importancia.)* En Europa se usa mucho.

Hi. De Jedón.— *(Un poco azorada, aunque no mucho.)* Es que tu consejero siempre me está pellizcando. No querrás que me quede embarazada de un consejero. (Pág. 17).

Jedón.— [...]. Cuando quieras acostarte con ella, te acuestas y en paz, pero no me la pellizques, que la tienes a la pobre moradita". (Pág. 18).

[290] Se prohibieron expresiones como: "jodas" (pág. 16), "hijoputa", "cabrón" (pág. 24), "¿no te jode?" (págs. 41, 49) y una canción que hacía referencia al "sexo" (págs. 50, 52, 53, 58-59). Además, en el libreto se encuentran señalados varios fragmentos y dobladas páginas completas, aunque no llegaron a prohibirse, como la expresión "leche" (pág. 49) o la frase "En la noche de bodas, (...) tuvieron que subirse el coche a la habitación para poder] funcionar" (pág. 43), y se doblaron además dos páginas en las cuales los personajes repiten varias veces que "lo importante es participar", al tiempo que bailan "con movimientos que recuerdan faenas del campo", en una especie de canto a la resignación lleno de ironía, aunque no se tachó ningún fragmento.

la Delegación Provincial de Barcelona solicitó la guía de censura hasta su concesión duró una semana.

Al año siguiente se presentaba la que sería su primera obra en subir al escenario, ***Nacimiento, pasión y muerte de… por ejemplo: tú***. Según la información que aparece en la ficha del autor, esta obra se autorizó en junio de 1974. En el expediente sólo se conserva el libreto, en el cual, junto a algunos de los fragmentos tachados, figuran los nombres de los vocales que los propusieron (F. Martínez Ruiz, J. M. García-Cernuda, J. L. Vázquez Dodero y L. Tejedor; aunque debieron enjuiciar la obra algunos más, ya que en otro de los cortes se indica que fue ordenado por siete vocales)[291].

Entre los fragmentos subrayados en el libreto, encontramos la mención al "año 1938" por parte del Narrador (pág. 8), tachadura que revela que la guerra civil aún seguía siendo un tabú. Además, se subrayó la escena de los penitentes de Semana Santa (págs. 10-11), especialmente la frase "salen haciendo leches y no hay Dios que los coja", así como alguna palabra malsonante y referencias de tipo sexual[292]; en otros casos, los motivos de la prohibición eran sociales y políticos[293]. La escena en la que coincidieron un mayor número de vocales en ordenar su prohibición fue la de la boda (págs. 27-28), en la que el Oficiante plantea la ceremonia como una serie de renuncias vitales de todo tipo. El autor envió una escena corregida, en la que el cambio principal era la desaparición del personaje del Oficiante. Las preguntas que hacía este personaje en la versión prohibida, ahora se las hacían Hombre y Mujer entre ellos. En opinión del autor, la nueva versión era más arriesgada que la anterior, aunque esta sí fue autorizada.

A pesar de estar autorizada, según el testimonio del autor, cuando la obra se estrenó en el Teatro Alfil (1975), la entrada del teatro fue ocupada por miembros de la Policía Armada (los llamados coloquialmente "grises" por el color de sus uniformes)[294].

También en el 74 se presenta ***En un nicho amueblado*** con motivo del VIII Premio de Teatro de Sitges. Aunque sabemos por los datos del fichero que fue

---

[291] Si tenemos en cuenta que esta obra fue autorizada un mes después que *En un nicho amueblado*, a pesar de haber sido presentada por las mismas fechas (según se deduce de su número de expediente), podemos deducir que fue sometida, al menos, a tres lecturas en otras tantas sesiones, lo que explicaría el que la leyeran siete vocales (tres en la primera lectura, dos en la segunda y otros dos en la tercera).

[292] Entre ellas: "joé", "el culo"; "que se mete a puta" (pág. 25), "que tiene un culo muy rico" (pág. 25), o "trae el culo que lo vean estos señores" (pág. 26). En algunos de los fragmentos aparece un signo de interrogación,reflejo de las dudas de los censores sobre si prohibirlo o no; así sucede en frases como: "por hacer cosas feas en la cama" (pág. 15).

[293] Se subrayaron dos acotaciones en las que se indica que la banda de música debería interpretar el Himno Nacional (pág. 12), y se alude a una marcha militar (pág. 13). Además, aparece con un signo de interrogación la escena en la que el Grupo de Jóvenes contesta reiteradamente "Sí, sí, sí..." ante los altavoces (pág. 24); aquella en el que estos gritan "No, no, no, no. ¡No!, ¡no!, ¡no!, ¡¡¡no!!!" (pág. 26), en cambio, está señalada sin interrogaciones. También se doblaron las páginas en que el Hombre les dice a los Jóvenes que juegan al tren que ha llegado el momento de dejar de jugar y ponerse a pensar sobre la situación (pág. 18), entre otras.

[294] Entrevista personal con el autor.

autorizada en mayo de ese año, en el expediente sólo se conserva el libreto, en el que se indica que fue revisado por el religioso José María Artola, y en el que se han subrayado dos fragmentos, que hacían referencia al órgano sexual de uno de los personajes[295].

El texto no carece de crítica social, crítica que podía hacerse extensible incluso a la situación actual, tal como señala Cristina Santolaria:

> El autor disecciona la unión santificada por esa sociedad a la que es preciso llegar 'muertos' y en la que es preciso permanecer 'quietos'. Desobecer los dictados de esa sociedad castradora implica la soledad y convertir al individuo en un desclasado que no encuentra su espacio en ese férreo organigrama social que exige que cada persona ocupe el lugar por ella asignado. Esa parábola ubicada temporalmente en los años sesenta y que tiene como escenario un nicho que, cuando el aniquilamiento de Manoli está consumado, se llenará con toda la podredumbre de la sociedad, es realmente un ataque a la estructura social del pasado, pero también del presente, con lo cual *En un nicho ambueblado*, por su carácter intemporal y eterno, adquiere validez universal[296].

El texto obtuvo el Premio Arniches de Teatro y fue publicado por la revista *Primer Acto*, publicación por la que obtuvo el Premio de la Real Academia Española, Sin embargo, no alcanzó el estreno a pesar de que estaba autorizada y de que el Teatro Universitario de Murcia estaba dispuesto a representarla, debido a la voluntad del autor de ser él mismo quien dirigiera la puesta en escena[297].

13. DOMINGO MIRAS

Al igual que otros autores críticos, Domingo Miras se muestra abiertamente contrario a la existencia de la censura teatral. En una entrevista en la que se le preguntó acerca de esta cuestión, el dramaturgo respondió:

> Aparte estos efectos coercitivos sobre la mente de quien se sabe destinado a pasar por ella —no hablo de prohibiciones porque aún no las he sufrido—, la censura en cuanto institución es algo que no consigo entender por más ingenuidad con que la mire. Porque si la censura es un escudo con que la colectividad se protege del eventual ataque de quien a

---

[295] Los fragmentos subrayados en dicho ejemplar son los siguientes:

"Dª ENCARNACIÓN.— [...] de pequeño tenía un pito enorme, ahora últimamente no se lo he visto, pero si sigue en la misma proporción, pueden ustedes estar seguros de que su niña no quedará defraudada". (Pág. 45).

"PEPITO.— *(Que viene abrochándose la bragueta.)* [...]". (Pág. 48).

[296] C. Santolaria, 1997c, pág. 10.

[297] Tal como señala Cristina Santolaria, "Como la concepción teatral de Jesús Campos es una concepción globalizadora, una concepción que entiende el trabajo de dramaturgo solo como principio de su trabajo como creador, él mismo se ha ocupado siempre de la puesta en pie de los espectáculos basados en sus textos, por eso, cuando la organización del Festival encargó a un grupo el montaje de *En un nicho amueblado*, nuestro dramaturgo retiró su obra, perdiendo así la posibilidad de su estreno". (Santolaria, 1997c, pág. 9).

> ella se dirige, esa presunción genérica de agresividad y mala fe resulta no sólo aberrante, sino ofensiva para el uno y para la otra.

Y concluía su respuesta ironizando sobre el tema:

> El mismo derecho tendría el hipotético interlocutor de una conversación privada a precaverse de mi posible malevolencia obligándome a decir antes cada una de mis frases en voz baja y a título provisional y no válido para que él la censurase, y una vez comprobada su inocuidad, me autorizase a repetirla en voz alta y con carácter definitivo. La única diferencia estriba en que la colectividad tiene muchos más medios de autodefensa que el interlocutor privado. Tal vez se pueda explicar la razón de la censura de alguna manera un poco más creíble, pero mejor no decirlo, no sea que retiren la revista[298].

Que este era un tema que preocupaba al autor queda evidente en el comienzo de su obra *La Saturna*, donde bromea sobre la censura y la critica abiertamente. A pesar de su extensión, merece la pena recoger la cita:

> QUEVEDO.— ¡Medrados estamos, haber de topar siempre con la mesma tapia!... Miren qué lindo oficio, éste de inventarse caminos para parir, apartando tripas como si fuesen cortinas o visillos, que cuando se llega a una salida resulta no ser buena, y hay que tornar al laberinto, para buscar a tientas otra vía. Cierto que no hay cosa más enfadosa que ésta de enmendar y corregir, ganas me vienen de darlo todo al diablo... [...] Si pudiera pasar en la manera que va... *(Coge un papel de la mesa, lo mira un momento, y deniega tristemente con la cabeza.)* No. Esto, así, no pasa. Esto no lo pasa nuestra censura en ninguna manera. Tendré que ver de arreglallo... [...]
>
> QUEVEDO.— [...] Hijo Pablos, yo lo siento mucho, pero habrás de cambiar el nombre de tu madre.
>
> DON PABLOS.— Mire vuesa merced lo que dice.
>
> QUEVEDO.— Harto lo he mirado. Ni en sueños, autoriza la censura el nombre que agora tiene.
>
> DON PABLOS.— [...] ¿Un nombre propio puede ofender?
>
> QUEVEDO.— A nuestra censura la ofenden los nombres propios y los comunes. Y también los adjetivos, artículos, verbos, adverbios, pronombres, preposiciones, conjunciones e interjecciones. Las partes de la oración son sus enemigas, las de la Gramática sus pesadillas, los conceptos sus demonios, y el pensamiento su Anticristo. Hay que prevenirse.
>
> DON PABLOS.— Mentira parece, que sea vuesa merced tan desconfiado. Agora reina don Felipe IV, que gusta de las buenas letras, y dicen que la censura va a abrir la mano... ¡Soplan vientos de apertura, señor mío!
>
> QUEVEDO.— *(Escéptico.)* ¡Sí, sí, apertura!... Fíate de la Virgen y no corras...

---

[298] "3 autores, 3 premios (Macías, Miras, Campos García)", art. cit., pág. 27.

> DON PABLOS.— Déjelo, déjelo como está, y no sea vuesa merced su propia censura. Al fin, no sabemos si pasará o no.
>
> QUEVEDO.— ¿Que no lo sabemos? ¿No me dijiste que tu madre fue un poco alcahueta, un poco hechicera, un poco puta...? [...]
>
> QUEVEDO.— Pues no se puede llamar Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Los señores censores dirán que es burla de nuestra santa fe católica[299].

Esta última frase, en efecto, alertó a los censores franquistas, pues en uno de los libretos aparece subrayada. También con ironía, en otro lugar Domingo Miras comentaba que la censura era, dentro de la crisis del teatro español, "el broche de brillantes, la clave y coronación del edificio, su más noble ornato"[300], aunque no la señala como la única causa de sus males; para este autor, la crisis del teatro es una crisis de la sociedad[301].

Como la mayoría de los dramaturgos aquí estudiados, Miras escribe un teatro comprometido, encaminado a incidir en la sociedad[302], por lo que la imposibilidad de llegar a ella le resulta especialmente traumática:

> A mí me gustaría cambiar la sociedad y escribo con esa meta, pero no soy optimista al respecto. No cambiamos la sociedad con una obra de teatro, con un montaje. Lo más que podemos hacer es expresar tanto nuestro deseo de que cambie como en qué dirección queremos que lo haga. En una sociedad como la nuestra, el teatro tiene que ser un revulsivo, por supuesto[303].

En otro lugar, el autor expresaba su idea del teatro como una forma de cambiar la sociedad, de presentar públicamente el sufrimiento de las víctimas; a la pregunta de por qué escribía teatro, contestaba:

> No lo sé muy bien, pero pienso que tal vez sea por lo mismo que lo veo: para reproducir y reactivar mi mala conciencia de burgués como un sistema de lucha contra ella. Cuando los cazadores de una tribu primitiva cobran una pieza, todos los del poblado se sienten culpables y combaten su culpa mediante la reproducción ritual del crimen a la luz de las hogueras. Un gran actor hace de víctima, otro de cazador y todos los espectadores-delincuentes (por cazar o por comer) reviven su delito y participan del sufrimiento del

---

[299] Miras, *La Saturna, Pipirijaina Textos*, 4 (1974), págs. 17-18.

[300] Heras, 1975, pág. 21.

[301] Heras, ibíd.

[302] La principal estudiosa de su obra, Virtudes Serrano, señala que en su producción "se advierte con claridad la huella del 'realismo', tanto en su modo de expresión más directo y con menos evidentes elementos simbólicos […], como en la actitud que predominó en los años sesenta en la que, sin abandonar la realidad, esta se proyecta escénicamente a partir de la mezcla con elementos expresionistas y simbólicos". (1991, pág. 29). Así mismo, esta autora nos recuerda que "también la utilización del mito clásico como base para la reflexión o para la desmitificación es una tendencia generalizada en estos años y cultivada por los pioneros del teatro de denuncia. Domingo Miras dedica su *Penélope* al autor de *La tejedora de sueños*". (Ibíd.).

[303] A. Fernández Torres, 1974, pág. 5.

> animal sacrificado. El problema de esos hombres es el dolor y la muerte que su economía ha causado a una gacela, y su sentido ético les hace sentirse culpables y revivirlo. El problema de los burgueses es análogo, pero referido a seres humanos. Verdaderamente, necesitamos mucho baile junto a la lumbre, y nunca será bastante. Quizá por eso escribo teatro[304].

A pesar de que son muchos los textos que Miras escribe en este período[305], y de que buena parte de ellos pasan la barrera de la censura, muy pocos suben al escenario. Tal como señala Virtudes Serrano, el autor encuentra graves dificultades para introducir su obra en el engranaje del teatro comercial:

> Con *La Saturna* comienza, efectivamente, un camino que le lleva de modo convergente a la consolidación como dramaturgo y al desaliento. *La Saturna* recibió el Premio Diego Sánchez de Badajoz (1974), pero tardó tres años en ser estrenada, por la compañía Corral de Almagro, con dirección de César Oliva. En 1975 *De San Pascual a San Gil* obtuvo el Premio Lope de Vega, cuyo estreno en el Teatro Español no se realizó hasta 1980. A pesar de todo, pervivía la ilusión. En 1975 escribe un nuevo texto, *La venta del ahorcado*. […]. César Oliva, que dirigía el TEU de Murcia, se interesó por él inmediatamente y lo estrena en 1976 en Elda, y en 1977 en Murcia y Madrid. Las críticas fueron muy favorables, pero ninguna compañía comercial pedía a Miras una obra para su montaje[306].

Tampoco durante la democracia su teatro goza de mayor fortuna. Por poner un ejemplo, *El doctor Torralba*, escrita y premiada en 1982, no se publicaría hasta 1988 y aún cuando se escriben estas páginas permanece sin estrenar. Tal como señala esta autora, hacia la mitad de la década de los ochenta el dramaturgo "sufre un desaliento alarmante", y cita unas palabras de su artículo "Los hijos de Valle":

> Que un autor como Valle-Inclán abandonase el teatro […] es una pura catástrofe nacional. Lo abandonó porque […] no se sentía cómodo en un medio que prefería ignorarle, que no le aceptaba de buen grado. A sus epígonos, ese medio tampoco nos acepta, ni de buen grado, ni de mal grado; también en eso nos parecemos al maestro, y quizá debamos ir pensando ya en poner en práctica su lección definitiva de olvidarnos del teatro y dedicar nuestra actividad a un menester menos ingrato. Sería nuestro último homenaje, y el más meritorio: seguir su ejemplo hasta el fin[307].

En lo que se refiere a ediciones, sus obras han corrido mejor suerte que en los escenarios, aunque a comienzos de los noventa muchas de sus obras aún permanecían inéditas. En 1991, Virtudes Serrano afirmaba que "gran parte de su obra permanece inédita o publicada de manera muy restringida en revistas especializadas de difícil acceso por su escasa tirada"[308].

---

[304] "Con la obra *La Saturna*. Domingo Miras, ganador del II Premio de Teatro Diego Sánchez de Badajoz", *Yorick*, 64 (jun.-jul. 1974), pág. 31.

[305] Entre 1970 y 1973 escribe: *Fedra* (1970), *Una familia normal* (1970), *Gente que prospera* (1970), *Nivel de vida* (1970), *La sal de la tierra* (1970), *Orestíada* (1971), *Penélope* (1971) y *La Saturna* (1973).

[306] Serrano, 1991, pág. 20.

[307] Miras, "Los hijos de Valle", *Campus*, 7 (mayo 1986), pág. 9. Citado por Serrano, 1991, pág. 27.

[308] Serrano, 1991, pág. 32.

Como sucedía con otros autores, en ocasiones se ha relacionado la ambientación histórica de sus obras con la necesidad de sortear la censura. En algunas declaraciones realizadas durante los años setenta, Miras daba a entender que la ambientación histórica de su teatro se debía, en parte, a las limitaciones impuestas por la censura. En una entrevista realizada en el año 74, Alberto Fernández Torres le preguntaba qué limitaciones creativas le imponían los condicionamientos ambientales, a lo que éste contestó:

> Son condicionamientos obligados. Creo que el teatro debe incidir sobre una problemática preferentemente política. Intentar hacer un teatro político en la España de hoy con personajes políticos de hoy es una empresa imposible, por mucho que hablen de apertura. En cambio, si al teatro político le pones unas calzas del siglo XVII o una chistera del XIX, a lo mejor pasa la censura y, a pesar de sus limitaciones, funciona, porque es evidente que este camino impone al teatro ciertas limitaciones cara a su incidencia sobre la ideología del público. Sin embargo, es el único camino que nos queda o, al menos, eso pensamos[309].

En otra entrevista realizada en fechas próximas a la anterior, contesta afirmativamente a la pregunta de si el pasado histórico es una forma de acceder a los problemas actuales de la sociedad: "La trasposición histórica, lo mismo que otras vías de acercamiento oblicuo, puede permitir la acción en perspectiva de los problemas generales de hoy, sin que se particularicen para convertirse en cuestiones privadas de los personajes"[310].

Como ya vimos, también Francisco Nieva había señalado la imposibilidad de hacer teatro político en la España de Franco. De las palabras de ambos dramaturgos se podía deducir que, de no ser por la censura, hubieran escrito un teatro muy distinto, aunque, según se desprende de otras declaraciones de ambos, no necesariamente más realista. En el caso de Miras, en la entrevista antes citada, el autor señalaba que las posibilidades del realismo le parecían muy limitadas[311]:

> Los realistas influyeron mucho en mí y me dejaron de herencia la visión simple y fotográfica de una realidad que podía ser inmediatamente reproducible. Este camino es muy limitado y creo que no debo seguirlo; me he ido separando de él poco a poco. Mi idea es no hacer un teatro excesivamente realista. Pienso que el teatro debe representar a la vida. No reproducirla, sino investigar sobre ella aclarando las posturas que se suelen asumir ante la realidad.

Su teatro histórico, al igual que el de Buero Vallejo o el de Rodríguez Méndez, no se puede entender como un simple recurso para escapar a la censura. En él, desmitifica el período correspondiente al Siglo de Oro español, ensalzado y mitificado por la retórica oficial del régimen: frente a la exaltación de la España imperial, el autor se propone en *La Saturna* "mostrar una visión pesimista y lóbrega de los mitos

---

[309] Fernández Torres, 1974, pág. 9.

[310] "Con la obra *La Saturna*. Domingo Miras, ganador del II Premio de Teatro Diego Sánchez de Badajoz", *Yorick*, 64 (junio-julio 1974), pág. 30.

[311] Fernández Torres, 1974, págs. 8-9.

nacionales acumulados en la España del final del siglo XVI"[312]. De este modo, lo que cuestiona es la visión manipulada de la historia impuesta por el franquismo[313], al igual que habían hecho los dramaturgos antes citados. Tal como señala Ricard Salvat, "Partint de la petita anècdota històrica, arriba a una lectura desencantada, cruel i desesperada del nostre passat desgraciat"[314]. La temática histórica de sus piezas está relacionada con su concepción del teatro y de la historia, y lejos de servir como referente para construir una parábola, es un elemento que articula sus obras. En palabras del dramaturgo,

> La historia es el recuerdo de las injusticias de antes que son, en esencia, las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes que son también las de hoy, el recuerdo de los muertos de antes y después, los muertos ya intemporales, que se reencarnan en el escenario. […] Así viene a ser la Historia un semillero para el dramaturgo. En el oscuro interior de sus baúles guarda una multitud de fantasmas, dispuestos para su evocación. Son los nombres de gentes que quisieron ser libres, que de una u otra manera lucharon por su libertad[315].

De hecho, una vez finalizada la dictadura, Miras ha seguido cultivando el teatro histórico. Según ha comentado el autor en varias ocasiones, a partir de la escritura de *La Saturna* se abre una nueva etapa en su teatro, y, a juzgar por sus propias declaraciones, esta supone también una nueva relación con la censura, mucho menos condicionada por este organismo:

> Cuando escribí este texto, a comienzos del año pasado, estaba de antemano seguro de que no se estrenaría, y eso precisamente me permitió escribir sin autolimitaciones con vistas a la censura. Las cosas han cambiado hasta el punto de que, mientras se hace esta entrevista, la obra está siendo examinada por el organismo censor, y el hecho mismo de remitirla denuncia mi creencia en una cierta posibilidad. Paradójicamente, textos que escribí con anterioridad pensando en los censores tanto como en el tema están en el cajón y en él se quedarán, tal vez porque los duros condicionamientos mentales en que se produjo su gestación les hizo resultar débiles y poco viables[316].

No obstante, en 1975, refiriéndose a *De San Pascual a San Gil*, texto que pertenecería ya a esta nueva etapa, señalaba que había ejercido cierta autocensura en su creación: "la autocensura ha sido un claro enemigo y creo que he tratado a Isabel II

---

[312] "3 autores, 3 premios (Macías, Miras, Campos García)", *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ago. 1974), págs. 24-29; cita en pág. 26.

[313] Tal como señala G. Ruiz Zapatero, "La historiografía franquista hizo del Siglo de Oro el punto culminante de la historia de España, de manera que los períodos anteriores eran simples etapas en la larga marcha hacia esa cumbre y los posteriores marcaban el descenso en la decadencia española hasta el glorioso Movimiento Nacional, que con Franco iniciaba una nueva etapa en pos de la unidad, la grandeza y el imperio". ("La distorsión totalitaria: las 'raíces prehistóricas de la España franquista", en R. Hueras y C. Ortiz (eds.), *Ciencia y fascismo*. Citado por Sartorius y Alfaya, 1999, pág. 299).

[314] Salvat, 1999, pág. 418.

[315] D. Miras, "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia", *Primer Acto*, 187 (dic. 1980-ene. 1981), págs. 21-23. (Citado por Serrano, 1991, pág. 39).

[316] "3 autores, 3 premios (Macías, Miras, Campos García)", art. cit., pág. 27.

mejor que sus historiadores, aunque no sé si el aparato censor me lo tendrá en cuenta"[317]. E igualmente, en otro lugar señalaba que, en su opinión, su primera obra, *Egisto*, adolecía de cierta ambigüedad, tal vez *posibilista*:

> *Egisto* fue la primera obra que escribí y siempre pensé que me había quedado un tanto ambigua. Esa ambigüedad se patentizó mucho en la puesta en escena y varios críticos me la reprocharon. Posteriormente he recibido reproches porque *La Saturna* es demasiado clara, así que no sé a quién hacer caso[318].

Además de las limitaciones que la censura pudo imponer en su proceso de creación, también en algún caso el autor realizó modificaciones antes de presentar la obra a censura. Es el caso de *La Saturna*, en cuyo libreto, además de las tachaduras de los censores, hay otras realizadas por el propio autor, según se indica en la cubierta del mismo[319]. A veces el autor añadió explicaciones señalando, por ejemplo, que los "desnudos" podían escenificarse con una malla transparente o un semivestido alusivo (pág. 18), o bien tapando con la sábana a la moza que está en la cama (pág. 6), etc. Hay correcciones de este tipo en doce páginas del libreto.

En cuanto a esa otra forma de autocensura consistente en aceptar otro tipo de restricciones, como la del número de personajes, el autor confiesa no haberla ejercido:

> Lo que pasa, es que cuando yo escribo teatro, me gusta escribir con mi poquillo de libertad, que todo hay que decirlo. Libertad bien entendida, por supuesto, y dentro de un orden, naturalmente. Pues estaría bueno, si a la pobre libertadica que después de eso me queda, encima la tengo que meter en la horma de los cuatro personajes y del decorado único, pues vaya negocio. Por ahora, escribo lo que me gusta y procuro divertirme mientras lo escribo, tengo esa manía. Y no me preocupa si el resultado va a ser caro o barato, o si lo va a poner Pedro o lo va a poner Juan: ¡de todos modos, lo normal es que no lo ponga nadie![320].

13.1. Valoración de su obra por los censores

Apenas se conservan informes de censura sobre las obras de Miras, por lo que hemos de guiarnos por los fragmentos subrayados y tachados en los libretos para conocer la opinión de los censores sobre su obra. Algunas de las frases que aparecen tachadas se deben a razones políticas (así sucede con algún fragmento de *Fedra* y en *La Saturna*), pero la mayoría de ellas aluden a la sexualidad (así sucede en *Ayax* y,

---

[317] Heras, 1975, pág. 18.

[318] "Con la obra *La Saturna*. Domingo Miras, ganador del II Premio de Teatro Diego Sánchez de Badajoz", *Yorick*, 64 (jun.-jul. 1974), pág. 30.

[319] Así ocurre, por ejemplo, con todas las exclamaciones del coito entre Pedro y Saturna (págs. 18-19), con algunas expresiones consideradas malsonantes: "Quieta, putona" fue sustituido por "Quieta o te mato" (pág.7); "¡Cabrón, hijo de puta!" (Cuadro V, pág. 36), y con algunas acotaciones: "[SATURNA] *(Con una mano ensangrentada, acaricia y palmea el cuerpo de la* MOZA*, dándole ánimo...)*" (pág. 7), "*(...y aplica la boca a los genitales de la* MOZA *[...]. Al incorporarse, tiene la boca y el mentón chorreando sangre, pero está descansada y contenta.)*" (págs. 8-9).

[320] Heras, 1975, pág. 20.

sobre todo, en *La Saturna*). En una entrevista realizada cuando esta estaba siendo leída por los censores, el autor preveía lo que iba a ocurrir: "Alguien encontrará en él nada menos que pornografía, pero es una acusación que no me puedo tomar en serio"[321]. Además, se tacharon algunas expresiones consideradas malsonantes, tanto en esta obra como en la titulada *Por orden del señor alcalde*.

13.2. Obras sometidas a censura

En total, fueron presentadas a censura siete obras de este autor: *Egisto* (1973), *Fedra* (1974), *La Saturna* (1974), *De San Pascual a San Gil* (1975), *La venta del ahorcado* (1976), una versión de *Ayax*, de Sófocles (1977) y la adaptación de textos clásicos titulada *Por orden del señor alcalde*, basada en entremeses de Cervantes y Quiñones de Benavente (1975). Todos ellos fueron autorizados, en distintas circunstancias: *Egisto* y *La venta del ahorcado*, para mayores de 18 años; *Fedra* y *De San Pascual a San Gil* debieron autorizarse sólo para su representación en el Festival de Sitges, a juzgar por la anotación realizada en la ficha del autor; finalmente, de *La Saturna*, *Por orden del señor alcalde* y la versión de *Ayax* desconocemos las condiciones en que se autorizaron, debido a la falta de documentación al respecto. De todos los expedientes de este autor, únicamente se conservan informes de *Egisto* y *La venta del ahorcado*; del resto de obras sólo se conservan los libretos censurados, a excepción de *De San Pascual a San Gil*, de la que ni siquiera contamos con este material. En realidad, falta mucha documentación del período en que se presentan a censura las obras de este autor (la primera se presentó en noviembre de 1973), pues debieron ser los expedientes de estos años los que se quemaron a la muerte del dictador.

Cuatro de estas obras alcanzaron el estreno en un período relativamente breve a partir de su autorización, como es el caso de *Egisto*, *Por orden del señor alcalde*, *La venta del ahorcado* y la versión de *Ayax*[322]. Más se hicieron esperar los estrenos de *La Saturna*, que tardó tres años en ser representada desde que se le concediera el permiso de la censura, y la obra ganadora del Premio Lope de Vega 1975, *De San Pascual a San Gil*, que no se estrenó hasta 1979. El texto de *Fedra*, sin embargo, no consiguió subir al escenario, a pesar de estar autorizado.

Todas las obras presentadas estaban ambientadas en tiempos pasados; sin embargo, ninguno de los textos "de ambiente contemporáneo"[323], escritos en una

---

[321] "3 autores, 3 premios (Macías, Miras, Campos García)", art. cit., pág. 26.

[322] *Egisto* fue autorizada en noviembre de 1973 y estrenada en abril de 1974 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid; *Por orden del señor alcalde*, autorizada en julio de 1975 y estrenada en Murcia en aquel mismo verano; *La venta del ahorcado*, autorizada en diciembre de 1976 y estrenada dos semanas después en Elda, con dirección de César Oliva, y la versión de *Ayax*, autorizada en abril de 1977 y estrenada al mes siguiente en el Teatro Real de Madrid.

[323] Serrano incluye en este grupo a los textos: *Una familia normal* (1970), *Gente que prospera* (1971), *Nivel de vida* (1971) y *La sal de la tierra* 1971). (Serrano, 1991).

primera etapa, se sometió al dictamen de la Junta de Censura, como tampoco se sometieron al juicio de los censores *Penélope* ni las versiones de *El Diablo Cojuelo* (1975) y *El arrogante español (El caballero del milagro)* (1975).

Su primera obra presentada a censura, ***Egisto***, fue autorizada sin cortes para mayores de 18 años en noviembre de 1973, cinco días después de que el Grupo de Empresa del Ministerio de Educación y Ciencia solicitara la autorización. Los tres censores que se encargaron de enjuiciarla coincidieron en este dictamen. En los informes se comenta la novedad del texto de Miras frente a sus antecesores, pero no hay una valoración política ni estética del mismo. Así, P. Barceló señalaba que el autor se había basado en *La Orestíada* y había incorporado "algunas transfiguraciones de su cosecha", como la de presentar a Egisto "como hijo de Clitemnestra, con amores entre ambos". A pesar de la presencia del amor incestuoso, no puso ningún reparo para autorizarla, debido a "su distanciamiento moral". Fray Mauricio de Begoña señaló que "el desdoblamiento o trasposición de Egisto en Orestes da cierta novedad a la tragedia", y F. Martínez Ruiz encontró que "se mantiene dentro del esquema clásico, aunque cambia la acción, dentro de una dinámica típica del teatro griego".

Al año siguiente, con motivo del VIII Premio Nacional de Teatro de Sitges, se presentó ***Fedra***, que fue autorizada en mayo de 1974 para su representación en dicho festival, aunque no sabemos si, como en otros casos, se consideró la opción de autorizarla en otros ámbitos, pues su expediente se encuentra incompleto. Sólo se conserva un libreto, que tiene tachado un parlamento de la protagonista en el que se hacía referencia a la libertad de pensamiento y expresión[324].

Tampoco se encuentran los informes sobre ***La Saturna***, de la que únicamente se han conservado dos libretos. A juzgar por la distancia entre su número de expediente (correspondiente a mayo de 1974) y la fecha de autorización (septiembre de ese año), es muy probable que fuera sometida al dictamen del Pleno, lo que también resulta coherente con el hecho de que el dictamen final fuera decisión del Subdirector General, Carlos Gortari, según se indica en la cubierta de uno de los ejemplares. Ésta es, con diferencia, la obra de Miras con más fragmentos tachados, aunque finalmente se autorizó con seis cortes. Dos de ellos eran escenas de carácter sexual o erótico (el coito entre Pedro y Saturna, especialmente las exclamaciones emitidas por éstos [págs. 18-19] y la acotación "siguen luchando cuerpo a cuerpo" [pág. 35]), aunque también hay dos expresiones malsonantes ("puta" [pág. 70], "esos hijos de puta" [pág. 82]), y dos frases alusivas a España y a los españoles: "[discusiones ni disputas,] a que son tan dados los españoles" (pág. 75), "¡Ay, España, [puerta del infierno!]" (pág. 82). Además, los censores señalaron numerosos fragmentos que finalmente no se llegaron a prohibir, alusivos a la religión católica, a la censura y a la prostitución, además de

[324] Dicho parlamento era el siguiente: "[Un día será] libre hasta el último hombre del rincón más lejano. La libertad se extenderá sobre la tierra un día, y ya nadie jamás, ¡jamás! tolerará que se levante [un amo]. [...]. A partir de ese día venturoso, lo vivos y los muertos podremos descansar sin sonrojarnos. *(Dura.)* Ahora, no: ¿quién puede en este tiempo descansar sin ser cómplice? En tanto que haya pueblos enteros condenados al silencio porque pensar sea delito [...]". (Págs. 64-65).

frases y gestos alusivos a la sexualidad. En total, más de treinta páginas del libreto fueron subrayadas o dobladas, además de las modificaciones que realizó el propio autor[325].

Tras su estreno, el censor Juan Emilio Aragonés, en su papel de crítico de *Nueva Estafeta,* realizaba el siguiente juicio:

> El aguafuerte de Miras está, por su lenguaje, equidistante del más denostador Quevedo y del esperpento valleinclanesco, en tanto que su concepción dramática lo sitúa en la acera opuesta a las comedias de mesa-camilla y dimes y diretes aburguesados del teatro costumbrista y/o de evasión, muy mayoritariamente representado en España durante la posguerra[326].

14. SALVADOR TÁVORA

Antes de iniciar su andadura con "La Cuadra", Salvador Távora ya había tenido varias experiencias con la censura, como la prohibición del espectáculo *Oratorio,* en el cual participó como autor de los cantes y en el que actuaba como cantaor[327], la de *Andalucía, respuesta total*, espectáculo flamenco del que hablaremos más adelante, o la descalificación de una canción presentada en el Festival de la Canción de la Paz, en Valladolid, cuando aún se dedicaba al cante; esta última, según cuenta el propio Távora, está relacionada con la génesis de *Quejío*:

> Llevé una canción muy fuerte que estuvo a punto de ganar el primer premio. La descalificaron en la semifinal y me dijeron: "mejor será que se marche para Sevilla porque no sé quién del Ministerio ha escuchado la canción por la radio..."; me asusté y me vine para Sevilla. Eran tiempos difíciles. [...]. En el trayecto Valladolid-Sevilla, solo y asustado, pienso en estructurar definitivamente los cantes como unidad dramática que fuera, además, una especie de quiebro a la censura, encadenados con unas significaciones físicas que no tuvieran una lectura concreta, sino que se pudiera decir, en caso extremo de medidas represivas, concretando en escena otras significaciones[328].

---

[325] Entre ellas: "Los censores dirán que es burla de nuestra santa fe católica" (Cuadro I, pág. 3), "Entiéndalo bien: ¡prohibido hacer teatro!" (Cuadro VI, pág. 46), "¡Ay, qué Madrid! ¡Cuánto puterío!" (Cuadro VI, pág. 43). También se subrayaron varios párrafos de la escena en que Saturna le cose el virgo a la moza (págs. 6-7), fragmentos de aquella en la que Don Alonso acosa a Saturna (págs. 34-36), así como del diálogo entre Don Lope y Saturna en el que este la acosa igualmente (págs. 67-68), etc. Los censores doblaron casi todas las páginas del Cuadro X (ocho de diez), en el que se escenifica una larga conversación entre Saturna y el Rey, durante la cual éste la insulta, acosa y azota, de forma que el cuadro resulta una crítica feroz del poder absoluto y una denuncia de la injusticia.

[326] *La Saturna*. Retablo en rojo y negro de Domingo Miras", *Nueva Estafeta* (24-XI-1980), pág. 119. Citado por Virtudes Serrano, 1991, págs. 89-90.

[327] A. Berenguer, "Entrevista de Salvador Távora", en: Berenguer, 1991a, págs. 313-335.

[328] Berenguer, ibíd., pág. 326.

A pesar de las dificultades, La Cuadra consiguió realizar espectáculos con un alto contenido crítico en gira por todo el país y con gran éxito de público, como el emblemático *Quejío* (que llegó a alcanzar 745 representaciones), *Herramientas* (176) o *Los palos* (363[329]), sin que la censura los prohibiera. El primero de ellos consiguió la autorización como espectáculo de canciones; sin necesidad, por tanto, de pasar por la Junta de Censura de Obras Teatrales[330]. Según Rosalía Gómez, resultó decisiva en este sentido la importancia de los elementos no textuales, al igual que sucedería con los primeros espectáculos de Els Joglars:

> De ella [la censura] se libraron sin duda porque además de "teatreros" y por encima de eso eran "flamencos". El flamenco, hasta ese momento, no había sido excesivamente perseguido. Por otro lado, lo que daba validez al flamenco es su vida orgánica, su energía, así que para pasar la censura bastaba hacer el espectáculo al 20 por 100 o, lo que es lo mismo, descafeinado: la cosa cambiaba una barbaridad[331].

Así mismo, José Monleón comentaba cómo los censores toleraban la representación de *Quejío*:

> Noche tras noche, a partir de la una de la madrugada, contemplada por los censores como si se tratara de un flamenco más para turistas, la representación de *Quejío* se asentó hasta convertirse, durante varios meses, en una de las atracciones de nuestra vida teatral[332].

No obstante, aun tratándose de espectáculos previamente autorizados por la censura, el grupo sevillano se encontró con obstáculos como visitas policiales al local de la representación:

> De todas maneras, no faltaron las visitas policiales ya desde los últimos días del Pequeño Teatro de Madrid hasta la época de *Los palos* en Barcelona, donde más de una vez fueron a leer los textos antes del espectáculo, ni las ocasiones en que para pasar la censura con *Los palos* Miguel tuvo que cantar eso de "qué bonita está Triana cuando le ponen la puente bandera republicana", cambiando gitana por republicana[333].

Incluso durante las giras por el extranjero, su significación antifranquista les puso en situaciones comprometidas, tal como relata Rosalía Gómez:

> La cuestión se complica mucho más fuera de España, sobre todo en Italia y en Francia, donde se había desencadenado una verdadera campaña contra la España de Franco, teniendo que discutir fuertemente a veces para que quitaran los carteles de "¡Abajo Franco!" o "¡Abajo el yugo franquista!" que adornaban las paredes de algunos teatros y que, sin duda, les hubiera costado la prohibición. Monleón, por su parte, al teléfono desde Madrid, les informaba de la situación y les aconsejaba prudencia.

---

[329] "La Cuadra. En olor de alhucema", *Cuadernos El Público*, 35 (sep. 1988).

[330] En el fichero del archivo de censura de obras teatrales esta obra no consta junto a las otras del autor.

[331] Gómez, 1988, pág. 24.

[332] Monleón, 1988, pág. 12.

[333] Gómez, 1988, pág. 25.

> Con todo, en Parma aparecieron por las calles cientos de octavillas anunciando a La Cuadra como grupo antifranquista[334].

También contribuyó a la autorización de estos espectáculos el hecho de que no se tratara de obras explícitamente políticas, tal como señala Moisés Pérez Coterillo:

> Hay que empezar diciendo que la originalidad de *Quejío* en relación con el planteamiento de las formas teatrales empleadas por los demás grupos está forzada por el hecho de ser un espectáculo creado en España y pensado, al menos en principio, para un público español; sometido, por ello a las limitaciones de censura que excluyen desde el principio una forma teatral de propaganda o agitación. Pero no sería tampoco ese estilo el elegido por los responsables del espectáculo, especialmente Salvador Távora y Alfonso Jiménez Romero, aunque hubieran tenido oportunidad de hacerlo; sin duda porque ni ellos ni ninguno de los componentes del grupo están politizados en un sentido "explícito", como lo estaban los responsables y componentes de los demás grupos[335].

No obstante, esto no impide que estas obras tuvieran fuertes implicaciones sociales y políticas, tal como señalaba el crítico barcelonés de *Yorick*:

> *Quejío* tiene mucho de testimonio socio-económico. Y por tanto de testimonio político. Testimonio, sí, de una situación ("Me fui de mi tierra / marché con dolor. / Si hay quien reparta justicia / de mí se 'olvió'"), de una realidad social que muchos siguen intentado marginar. Ellos, gitanos y payos, expresan en forma de denuncia, cantando y bailando, unas determinadas estructuras socio-económicas, las que influyen decisivamente en sus respectivas vidas, en su quehacer, en la emigración de un subproletariado andaluz. ("El trigo 'pa' los señores / "par" pueblo las alegrías / 'pa'mi pecho los dolores..."). Ellos, a la luz de unos candiles de aceite, historizan el lamento de una colectividad. Político porque todo el espectáculo, porque ese nudo que ponen en la garganta del espectador es en definitiva la lucha brutal contra quienes hicieron del cante y de su raíz esclava un panfleto publicitario, una fábrica de hacer billetes, un "el no da más" en la cuestión del tópico[336].

14.1. Valoración de su obra por los censores

Aunque la censura teatral no llegó a realizar expediente de *Quejío*, nos queda el testimonio de dos de los censores-críticos, Juan Emilio Aragonés y Manuel Díez Crespo, que publicaron sus reseñas —elogiosas en ambos casos— en *Estafeta Literaria* y *El Alcázar*, respectivamente[337]. Aragonés definió el espectáculo en estos términos:

---

[334] Gómez, 1988, pág. 25.

[335] Pérez Coterillo, 1972, págs. 33-34.

[336] "*Quejío*, importante estudio dramático sobre cante y baile de Andalucía", *Yorick*, 53 (jul.-ago. 1972), pág. 80.

[337] Ambas están recogidas en el folleto que posteriormente se publicó sobre este montaje: "La Cuadra" de Sevilla, *Quejío. Estudio dramático sobre cantes y bailes de Andalucía*.

> Una expresiva y terminante manifestación anímica del sector por excelencia laborioso —y en igual medida desposeído— del campesinado que nada tiene propio, sino su estremecida angustia, comunicada en rasgueos de guitarra, "jipíos" del cante y violentos zapateados[338].

Por su parte, Díez Crespo destacó la novedad del espectáculo:

> Puede asegurarse que desde el punto de vista dramático es un espectáculo nuevo. No hay precedentes en la escena de esta autenticidad, partiendo de las expresiones del pueblo andaluz. [...] Espectáculo puro. Espectáculo bien medido. No hay la menor concesión al melodramatismo. Estamos ante una auténtica armonía trágica al margen de barroquismos espectaculares. (*El Alcázar,* 17-II-1972).

Por distintas razones, este espectáculo recibió igualmente los elogios de otros críticos más o menos próximos al régimen, como Francisco García Pavón, miembro de la comisión de lectura de los Teatros Nacionales, o como Antonio D. Olano, uno de los dramaturgos más beligerantes contra el estado democrático durante los años de la Transición. El primero de ellos escribía:

> Los estupendos actores y artistas que intervienen en *Quejío* han sabido presentar con recursos dramáticos, líricos y plásticos escalofriantes esa faz dramática, social y amarguísima del cante y baile andaluz. (*Nuevo Diario*, 17-II-1972).

Antonio D. Olano reseñó el montaje en dos medios diferentes: *Sábado Gráfico* y *Cine 7 Días*. En la primera de estas publicaciones escribió:

> *Quejío* constituye un inolvidable espectáculo que a uno le encoge el alma a veces y le agrada el espíritu otras. Es el encuentro con un espectáculo integrado en la grandiosidad de ciertas y contadas cosas. (*Sábado Gráfico*, 26-II-1972)

En *Cine 7 Días*, hacía énfasis sobre la buena imagen que de nuestro teatro daría este espectáculo fuera de España, al tiempo que atacaba la influencia —"mimetismo", según Olano— de las formas del teatro occidental que se estaba produciendo de forma coetánea:

> *Quejío* nos autoriza a salir por el mundo, sin miedo a perder en las justas teatrales. Porque es volver a encontrar el camino. Es un desandar de las malas andaduras que borraron, de mil plumazos de mimetismo, la personalidad eminentemente teatral, hondamente popular, que España encierra. (*Cine 7 Días*, 26-II-1972).

12.2. Obras sometidas a censura

Según los datos que constan en el Archivo, se presentaron ante la Junta de Censura Teatral tres textos de Salvador Távora: el primero, titulado *Andalucía respuesta total* —anterior a la formación de La Cuadra—, fue prohibido, mientras que *Los palos* (escrito en colaboración con José Monleón) y *Herramientas* se autorizaron. Tanto la

---

[338] *Estafeta Literaria* (marzo 1972). Tanto esta crítica como las siguientes que se citan están recogidas en el citado folleto: *Quejío. Estudio dramático sobre cantes y bailes de Andalucía*.

prohibición como los fragmentos subrayados en los libretos de estas obras tienen un motivo claramente político.

En 1971 se presentó a censura ***Andalucía, respuesta total***, texto firmado por Salvador Távora, algunas de cuyas canciones se utilizaron posteriormente en *Quejío*. La compañía que firmaba la solicitud era "Karma", la cual tenía previsto representarlo en varios tablaos y cafés-teatro en diciembre de 1971 y enero de 1972. Los tres censores que lo enjuiciaron coincidieron en prohibirlo, pues lo encontraron demagógico y tendencioso. Para justificar este dictamen, aludieron a las Normas 15, 17 y 18[339]. Así, A. de Zubiaurre escribió: "Esta 'respuesta total' es más bien una 'protesta total', *totalizando* en Andalucía cuanto pueda decirse de tristezas, injusticias, opresiones, violencias, crueldades". Este censor se refería despectivamente a la utilización de versos "arramplados" a otros poetas, en lo que coincidía con S. B. de la Torre:

> Sin duda el autor ha leído lo de los poetas andaluces de Alberti y ha querido echar su cuarto a espadas, y para ello pone de manifiesto la miseria, el hambre y la desesperación de los campesinos andaluces y el abuso y la opresión de los propietarios. Para lo cual amaña textos de Machado y otros poetas a fin de llegar a una conclusión de feroz enfrentamiento de clases.

De la Torre continuaba su informe calificando al texto no sólo de tendencioso ("lo que el autor pretende es llevar al espectador unas visiones desaforadas y subversivas"), sino de anacrónico y fuera de lugar:

> Claro que el autor está tan rebasado que plantea unos problemas que tenían vigencia hace cuarenta años, ya que en la actualidad los campesinos andaluces andan por Alemania, por Francia, por Suiza y cuando vuelven a España por temporadas lo hacen con el sano propósito de descansar de los agobios exteriores.

Por su parte, Jesús Vasallo vio en este texto un "Alegato social tendencioso y peligrosísimo, sobre el tema ya tópico de Andalucía, desarrollado en forma demagógica, con estilo seudolorquiano y la interpolación de versos de Machado". Según este censor, se había tratado de "imitar" al espectáculo *Oratorio*. Finalmente, el texto fue prohibido. El libreto, de tan sólo siete páginas, tiene tachaduras en cinco de ellas, en su mayoría, por sus connotaciones políticas[340].

---

[339] Según la Norma 15 quedaban prohibidas las obras "que propugnen el odio entre los pueblos, razas o clases sociales o que defiendan como principio general la división y enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres con otros". Según la Norma 17, se prohibía cuanto atentara contra: 1) la Iglesia Católica, 2) los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país, y 3) la persona del Jefe del Estado. Por la Norma 18 quedaban prohibidas las obras "cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad cree, por reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso".

[340] Algunas son acotaciones en las que se indican "golpes autoritarios", actitud desesperada y resignada de los campesinos, referencias a unas "hoces" mencionadas entre los objetos de trabajo de los campesinos, y versos en los que se hace referencia a que "enrojecieron" los campos de Andalucía (pág. 1) o al sonido de ametralladoras (pág. 6), entre otros.

15. ALBERT BOADELLA

Ya en los inicios de su carrera teatral, Albert Boadella tuvo un primer percance con la censura. Los primeros *Joglars*, que se fundan en 1962, estaban vinculados a la *Agrupació Dramàtica* de Barcelona, la cual desaparecería por orden gubernativa en 1964, tras la representación de *L'Òpera de tres rals*, de Brecht, en la que Boadella participó como actor[341]. Al parecer, este montaje, que había sido autorizado por la censura, se prohibió media hora antes del estreno "por respeto", según informó el ministro Fraga, debido a que el general Franco se encontraba en Barcelona aquel día. Unos meses después, la obra se representó con gran éxito, y poco después la Agrupació desapareció[342].

En los montajes que siguieron a este, al estar basados fundamentalmente en el lenguaje gestual y mímico, la relación con la censura es diferente a la que que se establece con los autores de textos dramáticos. Según Gonzalo Pérez de Olaguer, durante una primera época, que iría del estreno de *L'art del mim* (1963) hasta *El diari* (1968), Els Joglars pertenecen administrativamente al Negociado de Circo y Variedades, con lo que su relación con la censura se limita "a simples cuestiones de vestuario"[343]. Concha Lacarra señala que en estos años los temas tratados en los espectáculos "van desde los clásicos de cazar mariposas y oler flores hasta otros con cierto contenido de crítica social y política, muchas veces en relación con el movimiento catalán (una pintada, llegada de la policía, etc.)"[344].

Como hemos ido viendo, los censores tienen muy en cuenta los aspectos de la puesta en escena. En informes sobre *Mary d'Ous* (los únicos que se han conservado en su expediente) hacen hincapié en la necesidad de vigilar el ensayo, y lo imponen con carácter vinculante, pues aunque el texto en sí no les pareció censurable, son conscientes de que la puesta en escena podía variar su significación. Aun así, parece que los miembros de este grupo pudieron hacer frente a la censura falseando los ensayos ante los censores. Refiriéndose al montaje de *El diari*, Boadella comentaba en una entrevista lo fácil que resultó pasar la censura debido a la ausencia de texto:

> Nuestro primer montaje es puramente esquemático. Pasamos las páginas de un diario de actualidad, con sus crónicas políticas, de sucesos, deportivas, etc. En el fondo este primer montaje es un encuentro con una cierta realidad política que nos envuelve. Es un periódico del año 1969, con todo lo que aparece y falta, en aquellos años, en un periódico. Trata de darse con ello una visión absolutamente irónica y despiadada de este diario y, por lo tanto,

---

[341] Boadella ha hablado así de su relación primera con la Agrupació Dramàtica: "Mi única relación con ella fue en *L'Òpera de tres rals*, donde nosotros aportábamos una pequeña ilustración de pantomima: hacíamos todos los tullidos y los deformes. A partir de esta representación, fue clausurada la Agrupació Dramàtica de Barcelona, por orden gubernativa, y nosotros pasamos a formar parte de Círculo de Sant Lluc". (Berenguer, 1984, pág. 44).

[342] Fàbregas, 1976.

[343] Pérez de Olaguer, 1987, pág. 26.

[344] Lacarra, 1974, págs. 21-26.

> del momento. Aparecían situaciones en escena que la mayor parte del teatro español de aquellos años no representaba ni podía representar debido a la censura. Pero nosotros la censura nos la toreábamos fantásticamente porque al no estar escrita la obra en un guión o en un libro nos permitía de alguna forma hacer un trucaje de los ensayos de censura. Incluso cuando se descubría alguien en la sala que podía ser peligroso, aflojábamos un poco, porque los gestos pueden ser más abstractos, no son como las palabras que tienen muy distintos volúmenes y según su volumen cambia el sentido completamente. Esto nos permitía el trucaje. Yo recuerdo, por ejemplo, el caso de *Cruel Ubris*, donde decía el guión: "Entra la hermana", pues allí lo hacíamos pasar como una hermana del personaje, pero era realmente una religiosa, una hermana que además enseñaba las bragas... yo qué sé qué número montaba. Esto funcionó perfectamente hasta *La torna*, donde pagamos un poco las consecuencias, y donde podríamos pensar también que sufrimos un escarmiento lógico, después de tantos años de tomar el pelo a la censura[345].

Gloria Rognoni, otra de las componentes de Els Joglars en aquellos años, explicaba en otro lugar cómo conseguían burlar a la censura:

> Porque, por otro lado, también se ha de tener en cuenta de qué manera pasábamos la censura. Aquello era increíble. Dado que nosotros hacíamos "mimo" y que el "mimo" estaba incluido dentro de "variedades" y no había una obra de texto, el inspector debía asistir a un ensayo de la obra. Comparecía con el guión que previamente habíamos presentado a censura. ¡Menudos guiones! Esta era una de las diversiones favoritas: hacer las versiones de las escenas para la censura. Valdría la pena ir a la Sociedad de Autores y encontrar los guiones que les entregábamos, *El diari*, *El joc*, *Cruel Ubris*... De entrada, la manera de escribirlos ya era como si fuésemos medio analfabetos, lo más elemental, todo desvirtuado, porque, finalmente, aquel gesto debidamente tergiversado podía querer decir otra cosa..., entonces cuando lo ensayábamos ante el censor, en vez de hacerlo con toda la fuerza, con toda la intención, lo suavizábamos, lo dejábamos a medias y no tenía nada que ver.
>
> El gesto de apalear a alguien, hecho con menos fuerza, podía convertirse en una caricia, ¿no? Y a veces, oíamos decir al inspector:
>
> — Me permito, señor Boadella, decirle que quizá está un poco falto de ritmo, quizás no acaba de entenderse...
>
> — ¿Usted cree? Pues... ¿Y a usted qué le parece?
>
> Y Albert le hacía hablar.
>
> — Pues yo, señor Boadella, que esta parte...
>
> — Ah, muy bien, lo tendremos en cuenta, muchas gracias.
>
> No, no éramos del todo conscientes de lo peligroso del juego que llevábamos[346].

Sin embargo, al igual que ocurría con otros grupos y autores, los problemas no acababan con la obtención del permiso de la censura. Según Pérez de Olaguer, *El joc* provocó "reacciones acaloradas" en los estratos burgués y eclesiástico:

---

[345] Joan de Sagarra, "Entrevista de Albert Boadella", en Á. Berenguer, 1984, pág. 47.

[346] Gloria Rognoni, 1987, pág. 18.

> En este sentido, cabe apuntar las duras opiniones vertidas desde ciertos sectores católicos ante el "número" en el que se recreaba la historia del paraíso y en el que el personaje de Dios se convertía al mismo tiempo en serpiente y ángel, y para acabar de armarla, finalmente se suicidaba. *El joc* también llegó a suscitar ciertos "problemas" —y lógicamente más en las actuaciones de Madrid— a raíz del número-juego de los fusilamientos. La razón estaba clara: estábamos en el mes de octubre de 1970, en los días del llamado "juicio de Burgos"[347].

La represión se extendía incluso a las declaraciones a la prensa extranjera cuando el grupo salía fuera del país:

> Cuando todavía en plena época franquista íbamos al extranjero y nos hacían entrevistas, teníamos que ir con pies de plomo con lo que decíamos. La letra impresa nos daba más miedo que el escenario. Si salía en un diario un insulto contra Franco, cuando volvías aquí, imagínate, lo tenías claro. Estuvimos una temporada en Holanda, [...]. Solían venir periodistas, había un bar donde se conversaba mucho, y entonces se publicó en un diario, "Franco, dictador", etc. Aquello que podía ser que hubiésemos dicho durante la entrevista y que ellos colocaron, ¡plas!, como la gran declaración. Supimos que aquello ya estaba en el Ministerio de Información y Turismo. Por suerte, en la delegación del Ministerio de Barcelona, estaba Victoria Arquer, la señorita Victoria, que nos apreciaba mucho y nos advirtió que había mucho jaleo y que tuviésemos mucho cuidado[348].

Se podría hablar de un cierto *posibilismo* en la actitud de Els Joglars frente a la censura franquista. En este sentido, uno de los componentes del grupo escribe: "También hay que dejar claro que el instinto de supervivencia de Albert siempre ha estado presente y siempre ha dicho hasta dónde se podía llegar"[349]. Por otra parte, su peculiar lenguaje escénico les ayudó a escamotear a la censura, tal como ha señalado Joan Abellán:

> El gran hallazgo permitía al grupo entrar en la liberación de sus códigos gestuales, introducir el habla sin las afectaciones del teatro de texto. Mezclar máscaras, caracterizaciones, objetos, vestidos, música, todo lo que quisieran sin miedo a ninguna incoherencia estilística. Además, ¡qué mejor forma de torear a la censura![350].

15.1. Valoración de su obra por los censores

En el caso de este autor, únicamente se conservan informes sobre su obra *Mary d'Ous*, acerca de la cual los censores no señalan reparos políticos ni de ningún otro tipo, si bien, como se ha dicho, muestran su prevención hacia el montaje.

15.2. Obras sometidas a censura

---

[347] G. Pérez de Olaguer, 1987, pág. 27.

[348] Rognoni, 1987, pág. 20.

[349] Ibíd.

[350] J. Abellan, 1987, pág. 53.

En el fichero del Archivo de Censura únicamente constan como presentadas ante la Junta de Censura Teatral dos de las obras de este grupo: *Mary d'Ous* y *La Torna*, y ambas fueron autorizadas, pues los problemas de *La Torna* vinieron después de su estreno. No hay constancia de que pasaran por la censura de teatro los espectáculos de mimo anteriores a estas obras: *L'art del mim*, *Deixebles del silenci*, *Pantominas para music-hall*, *Programa infantil*, *Mimetismes 1967*, *El diari*, *El joc* y *Cruel ubris*, debido a la razón ya citada de que los espectáculos de mimo no se controlaban desde la censura de Teatro, sino desde Variedades y Circo.

En un primer momento, ***Mary d'Ous***, presentada a censura por el empresario Justo Alonso para representarla en el Teatro Beatriz de Madrid, fue autorizada para mayores de 14 años, con visado del ensayo general, aunque "supeditando este dictamen al fallo definitivo de la Inspección según norma y fórmulas adoptadas para la autorización de espectáculos de mimo". El mismo día en que se emitía este dictamen (30-III-1973), por decisión de un cargo superior, la Sección de Teatro autorizó la obra sin cortes, aunque restringió la calificación de edad a mayores de 18 años, e impuso el visado con carácter vinculante[351]. Aunque los censores coincidieron en imponer el visado del ensayo general, no encontraron elementos críticos en el texto; antes al contrario, A. Albizu la calificó de "obra de mimo y pantomima sin afanes políticos"; L. Tejedor señaló que "el asunto, en sí, no ofrece reparos", mientras que Jesús Vasallo se limitó a señalar la necesidad del visado, con carácter vinculante.

Aunque en el dictamen oficial consta como autorizada sin cortes, según Pérez de Olaguer, *Mary d'Ous* es "el primer montaje que le plantea problemas al grupo con la censura franquista, que les 'recomienda' por vía indirecta la supresión de las palabras 'ísimo' y 'vice', que juegan un destacado papel en el espectáculo"[352].

---

[351] Junto a la autorización, en la hoja de censura consta la siguiente "Nota", habitual en los espectáculos en los que se imponía el visado con carácter vinculante: "La vigencia de la autorización otorgada al texto literario que se acompaña queda supeditada a la aprobación por los Servicios de Inspección del Departamento, previo visado de ensayo general de la puesta en escena, realización, vestuario, interpretación, elementos complementarios de montaje, etc. El dictamen que de acuerdo con tales condicionamientos se ultime por dichos Servicios, configurará en sus propios términos en caso de ser aprobatorio, el permiso de representación".

[352] Pérez de Olaguer, 1987, pág. 28.

CAPÍTULO QUINTO

LA DESAPARICIÓN DE LA CENSURA

I. LA TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1978)

1. LA VIDA CULTURAL EN EL POSFRANQUISMO

> *Tales son las razones que hacen imperativo el que los seres humanos sean libres para formar sus opiniones y para expresarlas sin reserva; y tales las destructoras consecuencias que se producen para la inteligencia, y por ella para la naturaleza moral del hombre, si esta libertad no se concede, o al menos se mantiene a pesar de su prohibición.*
>
> John Stuart Mill[1]

La muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 marcó el inicio del proceso de transición política desde la dictadura hacia la democracia. Como es sabido, este proceso se caracterizó por el carácter pacífico de las reformas y por la voluntad de las distintas fuerzas políticas de alcanzar un consenso y evitar cualquier potencial derramamiento de sangre. Tal como señala Moradiellos, en cuanto a su forma, el proceso transitorio se llevó a cabo "con el máximo grado de respeto procesal a la legalidad e instituciones de la dictadura"; sin embargo, en cuanto a su resultado final, "condujo a un régimen democrático que suponía una destrucción plena del antiguo sistema político"[2].La celeridad de este proceso y la forma en que se llevó a cabo mostrarían, tal como señala dicho historiador, el marcado anacronismo del régimen y su desfase con respecto a los valores entonces dominantes en la sociedad española, que

---

[1] *Sobre la libertad*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 206. (Cap. III: "De la individualidad como uno de los elementos del bienestar").

[2] Moradiellos, 2000, pág. 202.

ya desde los años sesenta había comenzado a experimentar su propia transición cultural[3].

En un primer momento, se mantuvo como presidente del Gobierno a Carlos Arias Navarro, con la finalidad de amortiguar las tensiones entre las propias facciones franquistas y calmar los recelos del "búnker", si bien la presencia de personalidades de la ortodoxia inmovilista quedaba contrarrestada con la de otras importantes figuras del reformismo franquista. Para Santos Juliá, este gobierno estaba construido sobre la pauta de equilibrios seguida por Franco; "el problema era que Franco ya no estaba allí y que sin él, su modelo dejaba al descubierto la vacuidad de la fórmula: las supuestas familias sólo eran personalidades rodeadas de algunos secuaces, pero divididas entre sí por las tormentas del pasado y enfrentadas por las fórmulas que pretendían imponer para el futuro"[4].

Tras su cese en julio de 1976, y el inicio del gobierno de Adolfo Suárez, el proceso de reforma controlada y pactada con la oposición emprendió su verdadera marcha imparable e irreversible. Unos meses después, con la legalización del Partido Comunista en abril de 1977, la disolución del Movimiento y los Sindicatos Verticales y la ampliación de la amnistía política, el Gobierno de Suárez obtuvo el aval de la oposición para convocar elecciones generales por sufragio universal y democrático a Cortes constituyentes el 15 de junio de 1977. Semanas antes, don Juan de Borbón renunciaba a sus derechos históricos al trono y los transmitía a su hijo don Juan Carlos, que asumía así la plena legitimidad dinástica. Moradiellos explica lo que supusieron aquellas primeras elecciones generales en más de cuarenta años de historia:

> A partir de la consulta electoral de junio de 1977, desde un punto de vista tanto histórico como jurídico-institucional, quedó enterrado definitivamente el régimen de Franco. […] La nueva legalidad surgida en junio de 1977 tendría su origen en el principio de la soberanía del pueblo, la división de poderes del Estado, el reconocimiento de los derechos civiles individuales y la consulta electoral libre y democrática de la ciudadanía para la formación y sustitución de gobiernos y parlamentos. Nada más ajeno a aquel régimen basado en los poderes carismáticos de un caudillo providencial cuya legitimidad derivaba de la victoria en la guerra civil, que abominaba de las supuestamente trasnochadas fórmulas liberal-democráticas y se vanagloriaba de que "en España no hay división de Poderes, son unidad de mando y de dirección, y, bajo ella, orden y jerarquía"[5].

La desaparición de la censura se inició formalmente en 1976, aunque hasta el año siguiente no se empezaron a emitir las leyes correspondientes. Uno de los textos fundamentales que contribuyeron a su abolición fue el Real Decreto-Ley 24/1977 de 1

---

[3] Para este autor, la transición fue "una operación de ingeniería política encaminada a desmontar el viejo y anacrónico sistema institucional autoritario, a fin de reemplazarlo por un sistema democrático-parlamentario congruente con las demandas de participación de la propia sociedad española y de sus fuerzas políticas y sindicales representativas". (E. Moradiellos, 2000, pág. 201). Este cambio se llevó a cabo entre el 22 de noviembre de 1975 y el 6 de diciembre de 1978: desde la proclamación como rey de don Juan Carlos I, hasta la aprobación mediante referéndum de la nueva Constitución, elaborada y votada por unas Cortes democráticas y constituyentes.

[4] S. Juliá, 1999, pág. 214.

[5] Moradiellos, 2000, págs. 207-208.

de abril[6] sobre libertad de expresión, que garantizaba el derecho de todos los ciudadanos a la libre información y ponía fin a las limitaciones impuestas a la libertad de expresión a través de los medios informativos. En él se remitía al Código Penal y a la jurisdicción ordinaria con el fin de garantizar la protección de los valores éticos y sociales, y se reducía al máximo la intervención de la Administración en materia informativa, aunque se reservaba el derecho de secuestrar impresos que atentaran contra la unidad de España, la Familia Real o las Fuerzas Armadas, así como el material pornográfico.

La censura de cine y de teatro aún tardaría unos meses más que la de prensa en ser abolida. El 1 de diciembre de 1977 se publicaba en el BOE el Real Decreto por el que se suprimía la censura cinematográfica; películas como *Canciones para después de una guerra* y *El gran dictador* se habían autorizado ya en 1976, y en el 77 se autorizarían *Viridiana, El Decamerón, El acorazado Potemkin* y *El último tango en París*[7]. Ya en 1978, se dictó el Real Decreto 262/1978, de 27 de enero, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales[8], que entraría en vigor el 4 de marzo de ese año. Únicamente se adoptaban unas normas de calificación, "en defensa de la infancia y de la adolescencia, así como del derecho de todo el público a una correcta información sobre el contenido de los espectáculos", para lo cual se creaba la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos[9], cuyo funcionamiento en un primer momento guardó ciertas similitudes con el de la Junta de Censura: además de continuar con la numeración de los expedientes[10], en ella se integraron algunos antiguos censores (José María Ortiz, Jesús Cea, Antonio de Zubiaurre o José Luis Guerra)[11].

La herencia del franquismo en la cultura, como en otras parcelas de la vida de los españoles, sobreviviría al cambio político. Desde el inicio de la Transición se extiende el sentimiento de que toda la cultura española estaba viciada de raíz por su larga

---

[6] BOE de 12-IV-1977, págs. 7928-7929. A partir de entonces quedaba derogado el artículo segundo de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, así como el 165 bis del Código Penal; e igualmente quedaban suprimidas las facultades de suspensión que le atribuía a la Administración el artículo 69 de la Ley de Prensa.

[7] Con anterioridad, en febrero de 1976, se había suprimido la censura previa de guiones. (Á. A. Pérez Gómez, "El cine. De la censura a la protección", en Equipo Reseña, 1989, pág. 172).

[8] BOE, 3-III-1978, págs. 5153-5154.

[9] Las Normas de calificación de espectáculos teatrales distinguían entre espectáculos para todos los públicos, para mayores de 14 años y para mayores de 18 años, y calificaban con el anagrama "S" aquellos que pudieran "herir de modo especial la sensibilidad del espectador". (Orden de 7 de abril de 1978, BOE, 14-IV-1978, págs. 8611-8613).

[10] Obras como *De San Pascual a San Gil*, de Domingo Miras, la versión de Max Aub de *La madre* de Gorki, o *El cisne*, de Fermín Cabal aparecen reflejadas en el fichero como expedientes 289-78, 320-78 y 419-78, correspondientes a mayo y junio de este año, con la calificación "Autorizada" en todas ellas y con informes que justifican esa calificación.

[11] En la composición de la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos de febrero de 1979 aparecen los siguientes nombres: Manuel Camacho de Ciria (Presidente), Julia Arroyo Herrera, Jesús Cea Buján, José Luis Guerra Sánchez, Francisco Martínez García, Ramón Regidor Arribas y Juan Wesolowski Fernández de Heredia. (Expediente 250-57, caja 71.697, correspondiente a *El cuervo*, de Alfonso Sastre).

convivencia con la dictadura. En un artículo escrito unos días después de la muerte del dictador, Juan Goytisolo hacía referencia al peso de la autocensura en la obra de quienes habían escrito durante el régimen de Franco y a la dificultad de liberarse de los hábitos mentales adquiridos durante tan largo período:

> Junto a la censura promovida por él, su régimen creaba algo peor: un sistema de autocensura y atrofia espiritual que ha condenado a los españoles al arte sinuoso de escribir y leer entre líneas, a tener siempre presente la existencia de un censor investido de la monstruosa facultad de inutilizarlos. La libertad de expresión no es algo que se adquiera fácilmente. Por experiencia propia sé que me fueron precisos grandes esfuerzos para eliminar de mi fuero interior un huésped inoportuno: el policía que se había colado dentro sin que aparentemente nadie le hubiera invitado a ello. Probablemente, el día que periodistas y escritores españoles se sienten a escribir desembarazados del peso de este Super-Ego, experimentarán ese mismo temor que me sobrecogió a mí ante el vértigo de un vacío súbito, esa libertad que se abre a los pies de uno, el poder decir sin rodeo lo que uno piensa. Lucha no exterior sino interna contra el modelo de censura intrapsíquica, de censura incluida en el "mecanismo del alma", según la conocida expresión de Freud. Tal vez para muchos intelectuales de mi edad, la liberación llegue demasiado tarde y no puedan habituarse nunca a una escritura responsable —víctimas ya para siempre de un esterilizador Super-Ego, proyección interiorizada de su ilimitado poder.

Esta autocensura se entendía ahora como una forma de complicidad con el régimen que la había impuesto. A partir de los testimonios recogidos en el libro *La cultura española durante el franquismo* (1977), J. C. Mainer escribe:

> [...] todos [los colaboradores] se referían a culpas directas de la situación pero casi todos implicaban un mayor o menor grado de complicidad en quienes habían querido combatir con las armas de la cultura aquella situación ominosa. Así, por ejemplo, la llamada "regresión del lenguaje" apuntaba sin paliativos al erial artístico de un neorrealismo chato y compungido que predominó a partir de 1950. Así, la "patología de la expresión" (término que acuñó el crítico de cine Román Gubern) subrayaba los penosos circunloquios, simbologías ñoñas, alusiones crípticas, que originariamente habían sido un modo de burlar la férrea censura y que, a la fecha, se habían convertido en un ilimitado purgatorio de las buenas intenciones y los tartamudeos ideológicos[12].

Pronto se esfumaron las esperanzas de que, una vez desaparecida la censura, saliera a la luz un arte literario de calidad que habría permanecido oculto durante la dictadura. En cambio, se extendieron una serie de ideas sumamente perjudiciales para los creadores que habían convivido con el franquismo, como la de quela dictadura imposibilitó la creación de un arte de calidad, que la censura había servido como excusa a artistas sin talento, o que los creadores seguían anclados en el pasado sin responder a las expectativas que les planteaba la nueva realidad, como muestran las palabras del Equipo Reseña:

> Si es verdad que puede resultar ingenuo identificar, sin más, cultura con democracia, también es cierto que no cabe hablar de una tarea cultural independiente y seria, orientada al desarrollo integral de las gentes, en un régimen de carencia de libertades. En los largos

[12] Mainer, 1994, pág. 120.

> años del franquismo, la historia cultural española, una vez más, se había imaginado a sí misma porque le era imposible realizarse libremente como tal. De ahí que la desaparición de la censura y los progresivos avances de la libertad de expresión durante la transición política alentaran, en la esperanza de muchos, el paso hacia una nueva situación cultural abierta y fecunda.
>
> Los creadores que anteriormente lo habían sido de veras, logrando superar por las vías de la imaginación la dificultad de expresarse sin cortapisas, continuaron dando constancia de su talento. Pero es necesario reconocer que la abolición de la censura dejó al descubierto a demasiados que se habían escudado en la triste señora para disimular su incapacidad. Al tiempo que no pocas de las primeras manifestaciones artísticas de la democracia nacían más preocupadas por barrer el pasado, cuando no por tomarse una revancha fácil y efímera, que por impregnar de contenido renovador el presente. Del exilio volvían, en una apresurada operación de reconocimiento tan justa como tardía, muchos autores a los que la guerra civil apartó de España en su momento más prometedor, y, lógicamente, lo hacían con su obra a punto de concluir[13].

Tal como señala Mainer, en el ámbito de la cultura española existía la sensación de que "Se había envejecido sin pasar por la madurez, cuando atrás solamente se tenía una suerte de pubertad hipertrofiada, una larguísima infancia difícil y una mezcla de compasión y de desprecio por la propia intimidad"[14]. Sentimiento que afectó tanto al realismo social como al arte menos comprometido:

> Por eso muy pronto no quedaron ya ni oferentes de berzas ni adoradores del sándalo en estado de pureza: todos compartían, al día siguiente del óbito de Franco, la idea de que casi todo estaba viciado de raíz por su larga convivencia con el franquismo[15].

Para J. C. Mainer, la frustración de las expectativas de regeneración moral colectiva quedaba plasmada en la expresión, entre cínica y nostálgica, 'Contra Franco, vivíamos mejor'"; frase que delataba otro aspecto de la vida española de 1975: la interiorización de los fantasmas del franquismo por sus víctimas, un peculiar "síndrome de Estocolmo" que constituiría "un raro equilibro entre la aversión profunda y un húmedo sentimiento de solidaridad irremediable con algunos rasgos del encierro"[16]. En teatro, este sentimiento explicaría en parte la actitud de una serie de creadores que, ya durante la democracia, continúan de algún modo expresando su oposición al anterior régimen[17].

A pesar del inevitable lastre del pasado, la transformación experimentada por la cultura española como consecuencia de las nuevas circunstancias fue notable. Con la distancia de los años transcurridos, Juan Pablo Fusi realiza un balance mucho más

---

[13] Equipo Reseña, 1989, págs. 7-8.

[14] J. C. Mainer, 1994, págs. 116-117.

[15] Ibíd. pág. 119.

[16] J. C. Mainer, 1994, págs. 123-124.

[17] Á. Berenguer y M. Pérez hablan de una corriente "radical" dentro de la Tendencia Reformista para referirse a este conjunto de obras (Berenguer y Pérez, 1998).

optimista del período. Tal como señala este autor, a partir de 1975 se produciría una verdadera revolución en los medios de comunicación: "tras unos primeros meses, hasta julio de 1976, de contradicciones e incertidumbre, la democracia supuso un sistema radicalmente nuevo y libre de prensa y radio, y más lentamente, de televisión"[18]. Así, desapareció el Ministerio de Información, se procedió al cierre o venta de los periódicos del Estado[19], terminó el monopolio informativo de Radio Nacional cuando en octubre de 1977 la cadena Ser emitió su primer informativo y posteriormente se autorizaron numerosas radios nuevas. El 4 de julio de 1977 se creó el Ministerio de Cultura, con una filosofía muy distinta a la que había inspirado la anterior cartera de Información y Turismo[20].

Tal como señala Fusi, sólo a partir de la desaparición de la censura de espectáculos la sexualidad pudo ser tratada libremente: películas como *Los placeres ocultos* y *El diputado*, de Eloy de la Iglesia; *Ocaña. Retrato intermitente* (1978), de Ventura Pons, basada en la obra teatral de Andrés Ruiz, y *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978) de Pedro Olea, basada en la obra de Rodríguez Méndez —que a su vez también consiguió subir a las tablas—, abordaban el tema de la homosexualidad; *Cambio de sexo*, de Vicente Aranda, era la historia de un transexual[21].

Para este autor, "los principios últimos de la cultura democrática eran claros: neutralidad cultural del Estado y reconocimiento del pluralismo cultural de la sociedad civil". Así mismo, afirma que la cultura española se definiría desde 1975 ante todo por la pluralidad y diversidad de sus manifestaciones literarias y artísticas y de su pensamiento, o "dicho de otro modo, que no había una cultura o pensamiento dominante, sino, en todo caso, convivencia de tendencias de pensamiento muy distintas" —algo que, como veremos, también se materializaría en el teatro de este período—; lo que venía a revelar que "la sociedad española de la transición constituía una sociedad plural y abierta"[22]

---

[18] Ibíd., pág. 150.

[19] Trece de ellos fueron cerrados y diecisiete vendidos entre 1975 y 1982, y los restantes fueron clausurados definitivamente tras la llegada del PSOE al poder en 1982, de forma que la cuestión quedó resuelta en 1984; desaparecieron, pues, los periódicos "históricos" del franquismo como *Arriba, Pueblo* o *El Alcázar*, y en mayo de 1976 apareció el diario *El País*, que revolucionó el mundo de la prensa.

[20] "Ministerio polémico y discutido —visto al principio como la posible continuación de los ministerios de "información" del franquismo y como amenaza de un posible dirigismo estatal de la cultura—, el Ministerio de Cultura nació con el propósito de procurar financiación estatal a empresas culturales para las que la iniciativa privada podría ser insuficiente, como el mantenimiento de bibliotecas, museos y archivos, la construcción de obras de infraestructura cultural, el costeamiento de orquestas, teatros y ballets nacionales, o la realización de grandes exposiciones. (Fusi, 1999, pág. 153).

[21] 1999, págs. 152-153.

[22] 1999, págs. 154-159. Fusi señala además dos hechos determinantes en la vida cultural de la Transición: la intensificación de la acción del Estado al servicio de la difusión social de la cultura y el resurgimiento de las culturas de las comunidades autónomas, como expresión de una nueva idea de España basada en el reconocimiento de su pluralidad cultural y lingüística. (Fusi, 1999, págs. 149-150). Véase también: A. Amorós, 1979 y 1987; S. Amell y S. García Castañeda (eds.), 1988; Equipo Reseña, 1989, y José Monleón (ed.), 1995.

2. LA CENSURA TEATRAL, EN EL CENTRO DE LA POLÉMICA

La inminente llegada de la libertad se va a reflejar en el número de obras presentadas ante la Junta de Censura teatral, que asciende de forma notable a partir de diciembre de 1975. Las compañías parecen abrigar la expectativa de que la muerte del dictador iría seguida del final de la censura; así, en marzo de 1976 ya había cerca de quinientas setenta obras presentadas en el año, tantas como en octubre de 1975; a finales del 76, la cifra se aproximaba a mil cuatrocientas, aproximadamente el doble que en los años anteriores. Esta expectativa se va a ver cumplida en parte, ya que se autorizan obras tan conflictivas como *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo (autorizada el 19 de noviembre de 1975), y en los meses sucesivos, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda; *El cuarto poder*, de Lauro Olmo; *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Arrabal; *Plaza Menor*, de Olmo, y *Miguel Servet*, de Sastre, entre otras.

No obstante, aunque cada vez serán menos las obras prohibidas, a lo largo de 1976 aún se van a seguir produciendo prohibiciones (*La condecoración*, de Olmo, *En la cuerda floja* e *Y pusieron esposas a las flores*, de Arrabal; en marzo, agosto y octubre, respectivamente), las cuales van a ser duramente atacadas desde la prensa. Así, en diciembre de 1976, Ángel Fernández-Santos denunciaba en *Diario 16* la falsa impresión de libertad que podía provocar la presencia de ciertos espectáculos en las carteleras:

> Las carteleras teatrales madrileñas están llenas de sonoros nombres de la izquierda, para mayor regodeo, de todos los matices del rojo; se estrenan obras contra la tortura; el deslengüe y el destape son ya totales; se permite la asistencia a nuestras salas "independientes" de grupos como A Comuna de Lisboa, con textos de agitación y propaganda de extrema izquierda; el travesti es cosa de consumo diario y, para colmo, se deja que los feroces componentes de Caterva lo empleen para poner en solfa nuestras más honorables, es un decir, tradiciones y decencias. Etcétera.

En contraste con este panorama, este crítico hacía constar que aún permanecían prohibidos textos de Arrabal, destacaba la existencia de una importante censura empresarial y cuestionaba la validez de los cambios producidos en la censura:

> Sí, lo pasa casi todo. Pero no es menos cierto que la criba previa se la pone en bandeja a la censura oficial la más sutil censura empresarial, que sigue ejerciendo de abrecaminos de la primera. La mejora de las condiciones de aceptación administrativa del teatro son, pues, únicamente de matices, y no de principios.
>
> En baja voz, como cosa lejana, se habla de la renovación del cuerpo de censores teatrales, de la inclusión en él de personajes liberales y ajenos al teatro y de la dificultad que la Administración ha encontrado para dar con sujetos competentes con afición a estos extraños cargos de la tijera y el lápiz rojo. Pero todo esto no pasa de ser parte del cotilleo de

> esta España provisional que quiere cambiar dejando intactas sus llamadas esencias, una de las cuales es el arte de censurar[23].

Lo que para unos es indignante lentitud en el proceso hacia la democracia, para otros, sin embargo, supone una excesiva ruptura con el régimen anterior. Así, en marzo de 1976, durante las representaciones de *Las hermanas de Búfalo Bill*, de Martínez Mediero, un grupo ultraderechista hacía estallar una bomba en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. Unos días antes, en el diario *Alcázar*, Antonio Izquierdo había escrito: "Señoras y señores, pasen y vean: en Madrid y sólo tres meses después de la muerte de Francisco Franco, media docena de ganapantes, descalificados por su propia contextura para toda tarea intelectual, aupados sobre el rencor, la desfachatez y la pornografía suman su esfuerzos —y sus ingenios— para vituperar la figura de un singular estadista..."[24]. También en el seno del gobierno continúan las pugnas internas entre inmovilistas y aperturistas; según los autores de *Diez años de represión cultural*, en 1976, el Director General de Cultura Popular, Miguel Cruz Hernández, estuvo a punto de ser procesado por "falta de celo" en la aplicación de la censura[25].

La pervivencia de la censura será duramente contestada desde las páginas de la revista *Pipirijaina*, en la que este tema llegó a ocupar dos de sus portadas[26]. También se denunciaban otras formas paralelas de censura, como la denegación de subvenciones (según esta revista, se amenazó al Teatre Lliure en este sentido por su montaje de *El concilio de amor*), o la clausura de teatros en virtud del reglamento de Policía de Espectáculos Públicos (por el cual se obligó a cerrar la Sala Cadarso)[27]. Al realizar el balance del año teatral 1976, su director, Moisés Pérez Coterillo, comentaba:

> Si se nos obligase a elegir el personaje teatral del año, este comentarista propondría sin dudar a la censura, aunque sólo fuera para que no se olvidara su presencia. Discreta, eso sí, un punto transigente y aperturista, con nuevo estilo y recientes ejecutores, incómoda y poco compaginable con los propósitos democratizadores del gobierno... pero censura al fin y al cabo. Indiscutiblemente presente y actuante[28].

Este crítico señalaba como muestra de la continuidad del aparato censor la prohibición aún vigente de *Oye patria mi aflicción*, de Arrabal, y concluía tajante:

> Repitamos para engañadores y olvidadizos: aquí no ha cambiado nada en el marco jurídico donde se realiza la actividad teatral. Tan sólo se han recambiado criterios. El aparato

---

[23] Ángel Fernández-Santos, "La censura, sigue", *Diario 16*, 16-XII-1976.

[24] Citado por Miralles, 1978a, pág. 59.

[25] Cisquella, Erviti y Sorolla, 1977, pág. 14.

[26] Los números 6 y 13 de dicha revista llevaban como titulares: "La censura cae, los censores siguen" y "¡Que viene la censura", respectivamente. Véase también: Miralles, 1978a.

[27] Pérez Coterillo, 1980, págs. 35-39.

[28] *Pipirijaina*, 3 (dic. 1976), pág. 2.

> represivo del franquismo: legislación de locales teatrales y policía de espectáculos, reglamentación de cámara y ensayo, censura... todo permanece intacto[29].

No obstante, en las mismas fechas en que se elaboraba dicha revista, el gobierno comenzaba a dar muestras de una auténtica liberalización. En los meses de noviembre y diciembre del 76, el Director General de Teatro y Espectáculos escribió varias cartas idénticas, solicitando la revisión del dictamen de varias obras prohibidas, entre ellas, algunas de Arrabal (*Oración*, *El cementerio de automóviles*) y de Lauro Olmo (*La condecoración*). En dichas cartas se decía que estas prohibiciones habían obedecido a "motivaciones de carácter circunstancial", y que, en las nuevas circunstancias, no sería lícito mantenerlas "sin grave detrimento de una objetividad a ultranza en el ejercicio de una función que tan directamente afecta a valores culturales, sociales, éticos y políticos"[30].

De acuerdo con esta última y definitiva apertura del régimen, entre los meses de febrero y septiembre de 1977 se levanta la prohibición a *Oye, patria, mi aflicción*, de Arrabal; *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, de Romero Esteo; *De cómo el señor Mockinpott consiguió librarse de sus padecimientos*, de Peter Weiss, en versión de Alfonso Sastre; *Y pusieron esposas a las flores*, de Arrabal, y *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti. En algún caso da la impresión de que si no se autorizó con anterioridad es porque no había vuelto a presentarla ninguna compañía; en otros, en cambio, incluso entonces hubo algún voto prohibitivo.

Ya con la censura de espectáculos oficialmente suprimida, la sentencia en Consejo de Guerra contra Els Joglars por su espectáculo *La Torna* pondría en evidencia la fragilidad de la recién estrenada libertad de expresión. A este respecto, Manuel Aznar afirma que durante los primeros años de la transición "las limitaciones impuestas por los poderes fácticos a una 'democracia vigilada' eran muy obvias"[31]. El director de *Pipirijaina* protestó enérgicamente por dicha prohibición:

> De todo el caudal de noticias producido en los últimos meses bajo el epígrafe de la "Libertad de Expresión", esas pocas palabras conservan el poder de la síntesis de todo un proceso que ha tenido la virtud de cuestionar hasta dónde es falaz el marco de libertades públicas que se proclama a boca llena en nuestras vísperas democráticas. La ilusión de la democracia burguesa entra sobre los raíles de vía estrecha de la dictadura, cuyo aparato político y represivo continúa intacto[32].

Ante casos como este, Alberto Miralles alertaba a los autores de la posibilidad de que la censura siguiera actuando en la nueva etapa:

---

[29] Ibíd.

[30] Las cartas están firmadas por el Subdirector General de Teatro, José Antonio Campos Borrego, quien anteriormente había sido Delegado Provincial de Alicante (febrero de 1972). Se pueden leer en los expedientes de censura de las obras de Olmo y Arrabal arriba citadas.

[31] M. Aznar Soler, 1996, págs. 9-16.

[32] M. Pérez Coterillo, 1978a, pág. 2.

> El encarcelamiento a los periodistas de Saida, los dos años de condena a Els Joglars, la detención de Ramón Sagaseta del grupo "Etcétera", las enérgicas reacciones cuando se tratan los temas tabúes; los expedientes por desacato, injurias o calumnias que no son más que eufemismos de los "delitos de opinión"; las cargas de la policía recrudecidas como antaño en las manifestaciones pacíficas, son demasiadas coincidencias para no pensar en una ofensiva planificada para crear un clima de terror que puede producir un rebrote de mala hierba que creíamos extirpada: la autocensura.
>
> No le demos a los censores, ni a la censura, ni al sistema que los sustenta y necesita el beneficio de nuestro olvido. Desarticulemos sus razones, luchemos contra ellos esgrimiendo su misma arma, la pluma, aunque ellos posean la protección del sistema y nosotros sólo su violencia. [...].
>
> Es necesario que esta libertad condicional que parecen habernos dado, se convierta en un legítimo goce de expresión total, libre para siempre. No más carceleros, no más fuego.
>
> Y si lo volviera a haber, que no nos cojan desprevenidos[33].

No obstante, la imagen que dentro y fuera de nuestro país se tiene del teatro y de la cultura española había sido deformada por la censura, que había producido un efecto contrario al perseguido: mitificar a los autores censurados. Su oscurantismo había dado pie tanto a la creencia de que la práctica totalidad del teatro antifranquista había sido prohibido, como a la de que los autores conservadores no la sufrieron[34]. En la primavera de 1978, Francisco Nieva denunciaba los prejuicios que la censura había ocasionado en el estudio del teatro español, acusando a la crítica de izquierdas de haber otorgado a los autores "más importancia política que estética":

> Profesores y estudiosos nos han visto a los autores prohibidos como personas mártires de su politización consecuente frente al régimen de Franco.[…] Algunos de ellos han llegado a "inventarse" a algunos autores y a engañar a pobres discípulos lejanos y faltos de verdadera información[35].

En cuanto a la composición de la Junta de Censura, en esta etapa se incorporan nuevos vocales, como José Luis Guerra Sánchez, José E. Guerra Gutiérrez o Fernando Mier, que autorizarán prácticamente todas las obras que leen. Pero también hay censores, procedentes de etapas anteriores, que continúan prohibiendo hasta el final, sin variar un ápice sus posiciones, a pesar de los cambios ocurridos en el país, expresando en cierto modo la mentalidad del "búnker" en lo que se refiere a censura (los informes emitidos acerca de *La condecoración* de Lauro Olmo en febrero y marzo de 1976, con mayoría de votos prohibitivos, son buena muestra de ello). Otros, también procedentes de etapas anteriores, mantienen un talante más próximo al

---

[33] A. Miralles, 1978a, pág. 60.

[34] Así, Alberto Miralles afirmaba: "Con leyes de derechas sólo las izquierdas han tenido censores". (Miralles, 1978a, pág. 57).

[35] F. Nieva, 1978, pág. 5.

"aperturismo". En la Dirección General de Teatro y Espectáculos, a principios de 1976 se cesó a Mario Antolín Paz, que fue sustituido por Francisco José Mayans, quien mostró un talante más aperturista que el anterior, si bien mantiene a José Antonio Campos Borrego como Subdirector General de Teatro.

Quienes apoyaban la existencia de la censura venían extremando su discurso ya desde el período de decadencia del régimen. En la Transición, el discurso pro-censura es cada vez más minoritario, pero también más radical. Entre quienes la defienden se encuentran algunos antiguos censores, como Manuel Díez Crespo, quien llegaría a afirmar que la censura les había hecho un favor a muchos autores impidiendo que se conociera la escasa calidad de su obra[36]. E igualmente, el crítico, autor y censor Adolfo Prego, en su columna de *ABC*, haría declaraciones similares a propósito de *El día en que se descubrió el pastel*, de Martínez Mediero:

> Hubiera salido notablemente favorecida con una prohibición de la Censura. Al no haber sido así, el propio autor se encontró con la sorpresa de que una obra que él creía extraordinariamente divertida pesaba sobre los espectadores como una losa de plomo [37].

Esta opinión se extiende incluso entre algunos críticos ajenos a la Junta. Así, José Antonio Gabriel y Galán decía "dudar seriamente de las capacidades de algunos autores encerrados en las catacumbas del silencio"[38]. Una reseña aparecida en *Cuadernos para el Diálogo* hacía un juicio similar:

> Sin la torpeza de la censura, que imaginaba política donde no había más que caos mental, autores como Mediero y bastantes otros "nuevos dramaturgos", no habrían podido colgarse el cartel de "malditos" o "prohibidos" y los espectadores se habrían dado cuenta antes de la mediocridad de sus supuestas farsas políticas[39].

A partir de estos testimonios, Miralles señala que a partir de 1976,

> Se habla menos de autores "en la sombra", "prohibidos", "marginados" o "subterráneos", y algunos críticos, despiadadamente, con la falta de objetividad que caracteriza a la crítica española de izquierdas, finiquitan esa promoción de "nuevos autores" con un saldo vergonzoso, poniendo en duda su capacidad y, lo que es más desconsolador, argumentando que algunos de estos autores han conseguido nombre gracias a las prohibiciones de que han sido objeto, pero que una vez a la luz sus obras, éstas carecen de validez alguna.

Al margen de la calidad de las obras censuradas, también hay quien defiende la existencia de la censura por considerarla necesaria para la convivencia, como el dramaturgo y censor Sebastián Bautista de la Torre, quien declaraba en una entrevista:

> No es que yo sea partidario de la censura: yo mismo, como escritor, la he padecido; pero dadas las limitaciones del hombre, considero que debe existir, y más en este país, donde las características de falta de convivencia son tan acusadas. Creo que debe de haber algo que

---

[36] Manuel Díez Crespo, "Lo que muchos 'genios' deben a la censura".

[37] Citado por Á. Berenguer y M. Pérez, 1998, pág. 86

[38] A. Miralles, 1977, pág. 91.

[39] A. Miralles, ob. cit., pág. 91.

vigile por las libertades de expresión en los términos que son aceptables para el ciudadano libre y moral[40].

3. EL TEATRO DE LA SOCIEDAD DEMOCRÁTICA

Tal como afirman Berenguer y Pérez, en estos años la sociedad española parece sumida en una intensa transformación que no sólo afectará al orden político, sino también al orden escénico: los cambios políticos afectarán al teatro tanto en lo que se refiere a su temática, como a los mecanismos de producción y distribución, a las expectativas del público, o a los aspectos específicamente artísticos[41]. En este contexto hay que situar el intento de recuperar el teatro del exilio y la tradición teatral interrumpida por el franquismo, o el rechazo de ciertos sectores hacia los textos creados bajo el condicionante de la censura.

Refiriéndose al intento que se produce en este período de recuperar el teatro desplazado por el anterior régimen, Ruiz Ramón[42] acuñó los términos "operación rescate" y "operación restitución". Por una parte, hay un intento de restaurar la tradición teatral truncada por la dictadura (aunque, como vimos, ya en los sesenta había comenzado una tímida recuperación): se estrenan ahora algunos esperpentos de Valle-Inclán (*Los cuernos de Don Friolera*, *Martes de carnaval*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*), así como *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca. Por otra, se recuperan algunas obras del teatro del exilio, como *El adefesio* (1976) y *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1978), de Rafael Alberti, ambas estrenadas en régimen comercial. Estos montajes, señala Manuel Aznar, constituirían un símbolo "de la compleja vinculación entre la sociedad democrática española y nuestra mejor tradición teatral del siglo XX"[43]. En algunos casos, estos espectáculos estarían cargados de significación política, como ocurrió con los citados estrenos de Alberti o el de *La velada en Benicarló*, de Manuel Azaña, en 1980.

La recuperación abarca también algunos dramas prohibidos de los autores que escribieron durante la dictadura. Entre los más significativos, *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo (1976); *La sangre y la ceniza*, de Sastre (1977); *La condecoración*, de Olmo (1977); *Historia de unos cuantos* (1975) y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez (1976), y *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda (1977), en lo que se refiere al grupo realista. Igualmente, se estrenan obras emblemáticas de los autores vanguardistas, como *El cementerio de automóviles* y *El arquitecto y el emperador de*

---

[40] Declaraciones del censor recogidas en el artículo de Soledad Alameda, "Nosotros, los censores".

[41] Berenguer y Pérez, 1998, págs. 156 y 13-14.

[42] K. Pörtl, 1986.

[43] Aznar Soler, 1996, pág. 10.

Asiria, de Fernando Arrabal (1977), o *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*, de Francisco Nieva (1976); así como algunas de las más representativas de los autores que comienzan a escribir en los últimos años del franquismo: *7.000 gallinas y un camello*, de Jesús Campos (1976); *El día en que se descubrió el pastel*, de Manuel Martínez Mediero (1976); *Farsas contemporáneas*, de Antonio Martínez Ballesteros (1977); *La venta del ahorcado* (1977) y *De San Pascual a San Gil* (1979), de Domingo Miras; *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza (1979); *Fiestas gordas del vino y el tocino*, de Miguel Romero Esteo (1979), o *Ejercicios para equilibristas*, de Luis Matilla (1980). En palabras de Manuel Aznar Soler, este conjunto de estrenos "constituyó un saludable proyecto de recuperación colectiva, a través de la escena, de una tradición silenciada"[44].

3.1. Nuevas censuras para la dramaturgia española

No obstante, lo cierto es que, al margen de los estrenos emblemáticos, aún quedaba mucho por hacer en el camino hacia la normalización de la vida teatral del país. Los autores españoles, lejos de conseguir una presencia continuada en las carteleras, ven cómo en estos años se produce una depreciación de sus obras. Piezas que en su día fueron escritas con voluntad de sortear la censura y con recursos adecuados a este fin (alegoría, abstracción, símbolos, alejamiento temporal y espacial…), fueron cuestionadas por su falta de adecuación al nuevo contexto; con afán simplificador en extremo se cuestionó por igual a quienes realmente utilizaban lenguajes no realistas para escapar a la censura que a quienes buscaban experimentar con nuevas formas. El desdén que los nuevos gestores parecían mostrar hacia la dramaturgia española motivó que varios autores y críticos firmaran un Manifiesto en el que denunciaban la situación de los autores españoles en el nuevo contexto[45]. Uno de estos gestores, Adolfo Marsillach (entonces director del Centro Dramático Nacional) descalificaba de forma global a todos los autores que habían creado su obra bajo la censura:

> ¿Quién es el guapo que les dice ahora a los autores, a quienes se les fue la juventud esperando que la censura autorizara sus obras, que la única posibilidad que les queda les volver a guardarlas en los cajones donde estaban? Es demasiado injusto, pero es así y no

[44] Véase una clara síntesis del teatro del período así como una completa bibliografía M. Aznar Soler (coord.), 1996, págs. 9-16 y 17-26 respectivamente.

[45] Una serie de artículos en *Hoja del Lunes* (1978) en los que el crítico Eduardo Haro Tecglen (entonces asesor del Centro Dramático Nacional) descalificaba a los autores del "Nuevo Teatro Español", unas declaraciones similares de Adolfo Marsillach (director del Centro Dramático Nacional) y el rumor de que el adaptador y crítico Enrique Llovet iba a ser nombrado ministro de Cultura motivaron la firma del citado Manifiesto por Moisés Pérez Coterillo, Ángel Fernández Santos, José Antonio Gabriel y Galán, Alberto Fernández Torres, José Luis Alonso de Santos, Jorge Díaz, Ángel García Pintado, Ramón Gil Novales, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, Manuel Pérez Casaux, Miguel Romero Esteo, José Ruibal y Diego Salvador. El Manifiesto fue transcrito y comentado por Alberto Miralles (1979a, págs. 12-24).

> hay que darle más vueltas. Estamos obligados —nos obliga el público, por otra parte— a meternos nuestros cripticismos donde nos quepan[46].

No menos duras eran las palabras de Haro en su respuesta al citado manifiesto. Merece la pena citarlas en toda su amplitud, pues representan un pensamiento enormemente perjudicial para los autores que ha llegado hasta nuestros días:

> Tuvo muy mala suerte el "nuevo teatro". Surgió, rasgado y duro, en una época en que la censura lo impedía y el sistema empresarial lo repudiaba porque rompía el esquema burgués. No tenía, por otra parte, gran calidad, hablando en términos generales. [...] Interesó a profesores extranjeros y españoles, que veían en este hecho una manifestación sociológica o que estimulaban políticamente este teatro como una muestra de resistencia política, antifranquista. Fueron pasto de algunos grupos teatrales independientes, que trataban así de manifestar esa condición de independencia, pero cuya buena voluntad de lucha no estaba acompañada de medios materiales ni de una excesiva capacidad interpretativa: sus obras se representaron mal. Tuvieron premios, y no fueron representados. Pero, con todo ello, con traducciones y ensayos, con su inclusión en historias del teatro, tuvieron derecho a creerse genios incomprendidos. Y capaces de salvar al teatro español. Sólo que la culpa era de Franco.
>
> Franco muerto, y evolucionado políticamente el país, se creyeron con derecho a salvar el teatro. Habían adquirido una mentalidad de excombatientes a los que siempre hay que recompensar. Sacaron de los cajones las gloriosas obras prohibidas y las ofrecieron. Algunos se estrenan. El Centro Dramático Nacional ha sido generoso. [...] Alguna empresa privada se atrevió con otra obra, *Las planchadoras*, de Rodríguez Méndez [sic], y fue un desastre. Privados de su calidad de lucha y de combate, de su condición de víctimas, de clandestinos, de subterráneos y perseguidos, lo que queda ahora a la luz es su teatro. Es arcaico. Es, a veces, tan repleto de claves pasadas, cuando ya se habla sin claves, que resulta incompresible. Se refugia en el lenguajismo, en la parábola, en la perífrasis. Resulta indirecto, y su violencia se descarga ya sobre la nada. Por el momento, estos autores no son capaces de escribir las obras que necesita "la evolución política que se está representando". Son arcaicos.
>
> Pero, acostumbrados a situar en lo exterior y en la opresión las razones de su invisibilidad, consideran ahora que el problema sigue estando fuera, y no dentro de su teatro. Su aventura actual es la del dinosaurio: se extinguen por falta de adaptación. [...]
>
> Denuncian entonces al exterior, a la estructura. Lo mezclan todo y no les importa hacerlo injustamente. Desde una exaltación patriótica en la que piden protección por el hecho de ser españoles, a una denuncia del teatro extranjero que se estrena, creyendo que es mejor traer las formas extranjeras por la inspiración de las obras que ellos imitaron que por las obras directas [...]. Llaman "inquisidores" a aquellos que, en uso de su libertad, expresan una teoría teatral que no coincide con sus obras: como ya no tienen censores, se los inventan. Y se convierten, a su vez, en inquisidores de las actividades teatrales de los demás [...].
>
> Su capacidad de autocrítica no existe. Prefieren criticar a los demás por aquello en lo que fallan ellos mismos. Debe ser su consuelo[47].

---

[46] *Interviú*, 16-XI-1978, sección "Las cartas locas". La cita es de Alberto Miralles, 1979a, págs. 12-24.

En su réplica, Miralles reclamó el derecho de los autores a "participar en el panorama cultural de nuestro país" y a la observación objetiva de una realidad en la que permanecían vigentes "numerosas situaciones que los nuevos reformistas quisieran borrar de un plumazo para seguir medrando sin mala conciencia"[48]. No obstante, el discurso descalificador se impuso y la falta de vigencia del teatro creado en la España de Franco se convirtió en un lugar común. Así, por ejemplo, Ángel Fernández-Santos denunciaba la impronta que había dejado la censura en la creación teatral española, incluso en la que habría de crecer en libertad:

> Al teatro le acaban de quitar la mordaza y resulta que era mudo. Sigue callado. Tiene cosas que decir, nubes de polvo que levantar, escándalos que crear, transgresiones que perpetrar. Pero carece de voz calificable que llamamos lenguaje, y que se le quedó olvidada en la cuneta de su expolio y su mudez.
>
> Al teatro le dejan, por fin, hablar, ahora que no puede hacerlo. La cosa encaja. Le han dicho que se levante y que ande cuando cuarenta años de quietud le han dejado paralítico. Pero no se ha levantado ni ha echado a andar. Quitadme otras mordazas, ha dicho. Ya no queda la censura oficial, pero quedan otras, como los intereses de los que trafican con él, la ignorancia de los intrusos que viven a su costa, la falta de acostumbramiento de sus destinatarios a la libertad, el miedo crónico de sus profesionales, la autocensura, que ya es una segunda naturaleza de quienes imaginan para él. La historia, sobre todo cuando lo es de servidumbre, no se remedia por decreto.
>
> Ahora le toda arrancar a andar al paralítico y reaprender a hablar al mudo. En las cunetas han quedado los despojos de una sórdida batalla: miles de folio tachados por lápices rojos, años y años de horas de ensayos guillotinadas por el "no" hediondo de un funcionario perfumado, incontables carreras truncadas, cerebros deformados, imaginaciones cohibidas, varias generaciones enteras de profesionales frustrados, millones de espaldas vueltas, de vidas hechas para la luz y consumidas por la sombra, infinitos gestos escépticos, ¿para qué?; actos de voluntad de crear teatro que se han quedado sólo en eso: en muñones de actos. Ese es el saldo de un viejo decreto que ahora otro nuevo no va a remediar.

---

[47] Haro Tecglen 1979, págs. 18-19.

[48] Miralles, 1979b, págs. 20-21. La polémica no se detuvo ahí, y aún en 1981, Haro insistía en la idea de que el teatro español era anacrónico y no respondía a las demandas de la nueva sociedad:

"Le preguntamos al teatro quiénes somos, dónde vamos; qué teatro estamos representando nosotros en este lado del escenario. Ya no nos contesta. La razón de ser del teatro es esa calidad de oráculo que ha tenido siempre. Estamos en nuestro derecho al hacerle esas preguntas, y a que nos devuelva la catarsis de entonces, la psicoterapia de ahora. No sólo ha muerto el Gran Pan; se van muriendo, poco a poco, los diosecillos menores. Y los oráculos y las sibilas. Era inevitable que cayeran en esta hecatombe los autores de teatro...

Le hemos preguntado al teatro, en España y en 1980, las viejas preguntas, como un computador descompuesto, mal programado, nos contesta insistentemente quiénes han sido otros antes que nosotros". (E. Haro Tecglen, "Las preguntas al teatro", el VV.AA., *El año literario español 1980*, Madrid, Castalia, 1981).

> No hay mayor paradoja para la libertad que descubrir en su otorgamiento un simple valor formal, casi simbólico. Ya no hay censura teatral. Agradable noticia [49].

Similar sería la tesis defendida por Guillermo Heras, quien ya en los primeros años de gobierno del PSOE señalaba la falta de eficacia de los lenguajes escénicos surgidos durante el franquismo; para este autor, la dictadura había traído consigo una serie de "traumas y censuras que dieron origen a un metalenguaje de complicidad con el público, y que, lógicamente, al cambiar la situación política, hizo entrar en crisis muchas de las propuestas de estos grupos". Para este autor, gran parte de los textos escritos entonces quedaron "desfasados al estar vinculados tan claramente a una situación de opresión y por consiguiente practicar un estilo metalingüístico lleno de referentes del momento, sin apenas interés en la actualidad"[50]. Heras, sin embargo, no hacía extensible esta afirmación a todo el teatro del período, sino que citaba a una serie de autores cuya obra, en su opinión, seguía siendo válida aún después de la dictadura (Cabal, Alonso de Santos, Martínez Mediero, Romero Esteo, Nieva, Riaza, Brossa, Matilla, García Pintado, Benet i Jornet, López Mozo, Ruibal, Miralles, Campos y Jiménez Romero).

Si desde el antifranquismo se vertían opiniones como las citadas, la postura de la antigua derecha franquista no va a ser muy distinta en lo fundamental, aunque varíen los argumentos y el tono del discurso. Dentro de la operación de desprestigio y con una voluntad de desterrar de las salas el teatro escrito durante la dictadura, Manuel Díez Crespo proponía, en las páginas del diario *Alcázar*, la iniciativa de abrir una sala dedicada exclusivamente a autores noveles:

> Estos autores de hoy, es decir, llamados de hoy, están infectando con su torpe y ridícula cursilería nuestros escenarios con sus distinguidos engendros, a las veces, bien recibidos por un público tan cursi o pedante como el autor en cuestión, y asimismo por algunos comentaristas que se creen que están a la última si les llevan el compás a estos mamarrachos borrachos de fama. [...] [Hace falta] una sala dedicada a autores noveles. Exclusivamente noveles, para que se representen obras no contaminadas por estos mentecatos —del latín, *mente capta*— nos abandonen ya de una vez y le dejen paso a otros cerebros más frescos. Autores noveles que se den cuenta de su responsabilidad en estos momentos. Autores noveles que hayan sido escrupulosamente seleccionados por un comité de lectura con una cierta cultura y un poco de vuelta de "novedades trasnochadas". Porque

[49] Á. Fernández-Santos, "Mirada a las cunetas", *Diario 16*, 2-II-1978. En la misma línea, a comienzos de los ochenta, Luciano García Lorenzo hacía el siguiente balance de la situación: "Lo que resulta evidente [...] es que la práctica desaparición de la censura no ha hecho surgir un nuevo teatro, un teatro nacido en la libertad; como en más de una ocasión se manifestaron temores durante la etapa anterior, es preciso reconocer que lalibertad no ha hecho mejores a lo dramaturgos que escribieron durante el franquismo, pues la mayoría de los textos prohibidos durante esa etapa han perdido su vigencia, dada la problemática concreta desarrollada y que se refería a un presente o a un pasado muy delimitado". (García Lorenzo, 1981a, pág. 439).

[50] G. Heras, 1985, págs. 259 y 268.

> estamos en una edad que yo he denominado con cierto éxito "de los tonticultos" a los que debemos gran parte de las memeces que nos invaden estos días[51].

De hecho, esta propuesta coincide en buena parte con la llevada a cabo unos años después, paradójicamente, por el gobierno del Partido Socialista, con la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas dirigido por Heras. La realidad fue que se marginó a los autores antifranquistas y se apoyó institucionalmente a los creadores surgidos ya en la democracia. Entre quienes habían escrito durante la dictadura, únicamente se defiende el trabajo de aquellos que no recurrieron a símbolos ni alegorías, ni trataron la temática antifranquista, además de no haber alcanzado entonces una relevancia que les impidiera aparecer ahora como nuevos (Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra). Desde el punto de vista de los perjudicados, Domingo Miras exponía la situación del siguiente modo:

> [...] Hasta hace poco, unánimemente se pensaba que en España había una serie de autores a quienes la censura tenía silenciados. Son, precisamente, los autores de mi generación. Los promotores teatrales decían con frecuencia que ardían de deseos de montar sus obras, pero que, desgraciadamente, estaban prohibidas. Ya vendrán otros tiempos, y entonces ellos podrían, al fin, tener el placer de hacer que se representaran esos textos excelentes.
>
> Vinieron esos otros tiempos, y la censura oficial desapareció. Ya no había prohibiciones, pero se empezó a decir que en España no había autores. Primero fue un murmullo, luego un rumor, saltó por fin a la lectura impresa, a la columna periodística firmada; aquellos promotores que tantas ganas tenían de montar esas obras y que tan mala conciencia parecían tener por no hacerlo, han dejado ya de preocuparse por el tema, y hasta el propio Ministerio de Cultura parece estar encantado de que en España no haya autores, a juzgar por la facilidad con que lo acepta[52].

Además, denunciaba las ínfimas condiciones en que se habían producido la mayoría de montajes de obras de autores españoles:

> [...] Ni se produce la avalancha de obras acumuladas durante tanto tiempo por el dique de la censura, ni permanecen rígidamente contenidas como antes, sin salida alguna. Se han abierto algunas salidas mínimas, las justas para impedir que aumente la presión, y por ellas están apareciendo esporádicamente algunos que otros estrenos de dramaturgos españoles. Salvo alguna rara excepción, estos estrenos suelen ser grises, sin relieve ni atractivo, bien porque se hacen con actores oscuros que no atraen a nadie, bien porque se hacen con montajes planos y sin fuerza. [...] Los montajes de autores nuevos [...] transcurren sin pena ni gloria en casi todos los casos. [...] la sensación general es la de que unas esperanzas alimentadas durante mucho tiempo se están desvaneciendo paulatinamente. Éste es el resultado de la forma tímida, insuficiente y ramplona con que se han abordado los mínimos estrenos que se programan, en la cantidad indispensable para que sirvan de coartada a los

---

[51] M. Díez Crespo, "Hace falta una sala para noveles", *El Alcázar*, 26-VI-1982. Igualmente el dramaturgo Emilio Romero reclamaba una actitud paternalista por parte del Estado para apoyar a los nuevos autores: "Aquí es donde el Estado tenía que tomar una iniciativa audaz para un debut frecuente e intenso de autores nuevos. Lo importante en el autor es siempre su lanzamiento. Después un éxito anima a todos". ("5 preguntas a los autores que estrenaron", art. cit., pág. 22).

[52] Miras, "El autor en la España de hoy: el teatro se convierte en museo", en: Pörtl, 1986, pág. 25.

> promotores públicos o privados que así pueden citar un montaje de autor español para que no se les pueda acusar de no montar ninguno, y reservándole, por supuesto, las peores fechas, o los peores medios, o ambas cosas a la vez.
>
> Las cosas se están haciendo como si se quisiera conscientemente dar la razón a esa tesis antes citada de que en España no hay autores, como si se quisiera destruirles y hacerles desaparecer[53].

Igualmente, Jesús Campos expresaba lo insólito de lo ocurrido en la democracia con los autores que se habían dado a conocer en los últimos años del franquismo:

> Un día antes eres joven todavía, prometes, un día después ya vas de malogrado, lástima. Ayer te prohíben, hoy casi los mismos hablan de caducidad. Se produce la gran oportunidad cultural y a lo más que llegamos es a organizar cabalgatas. Y son las partes de un todo, el mecanismo de confundir (desorientar, devaluar, sobreinformar), y todo sin mala intención, porque no es una historia de buenos y malos, los pueblos son como las personas, complejos, llenos de contradicciones, y a la necesidad de avanzar se opone el miedo a lo desconocido[54].

Contra las opiniones adversas a la validez del teatro creado durante la dictadura, Lorenzo López Sancho rompía una lanza a favor del mismo. En su crítica de *Retrato de dama con perrito,* de Luis Riaza, celebraba el nacimiento de una corriente de teatro "no realista, mágico, poético, más alegórico que simbólico, al desembocar las generaciones prohibidas o amordazadas por la censura en un área de libertad de expresión"[55]. Aún en 1992, cuando Alfonso Sastre estrenó *El viaje infinito de Sancho Panza,* destacaba la calidad de los autores que habían escrito durante el franquismo: "La promoción aquella de los años 40-50 no ha sido mejorada, ni siquiera sustituida. Que no se diga que la libertad es menos fecunda que la censura"[56].

3.2. Libertad de información y abandono de las salas de teatro

El cuestionamiento de la calidad del teatro español vino acompañado de un creciente desinterés del público. Refiriéndose a la decepción sufrida en primera temporada teatral de la democracia, José Monleón hablaba de "la previsión incumplida":

> Fue un principio generalmente aceptado que la progresiva liberalización del país entrañaría el desarrollo paralelo de un buen teatro. Liberalización significaba una mayor tolerancia de la censura, significaba el ascenso del nivel crítico, significaba la creciente aceptación

---

[53] Ob. cit., pág. 26.

[54] Jesús Campos, 1985, pág. 77.

[55] Crítica publicada en *ABC*, citada por Manuel Pérez, 1998, pág. 376.

[56] "Alfonso Sastre, entre la libertad y la censura", *ABC*, 16-X-1992.

> pública de la divergencia política, significaba, en definitiva, una progresiva legitimación de la dinámica histórica, y, por tanto, de su reflejo cultural[57].

A pesar de las expectativas, la sociedad española no se interesó por el teatro que había estado esperando el final de la dictadura para salir a la luz:

> Cabía, pues, un teatro que respondiera "al momento", un teatro ligado a la "demanda cultural y política" de una sociedad en vías de democratización. Una productora madrileña —Corral de Comedias— jugó la carta y se arruinó. Porque *El adefesio,* tras sus primeras semanas esplendorosas, interesó cada vez menos en Madrid y en provincias. [...] En el caso del *Teatro Furioso* de Nieva [...] el espectáculo, celebradísimo por la crítica, tuvo poco público, y el intento de llevar por toda España un teatro imaginativamente agresivo, escrito con calidad literaria, surreal y muy superior al habitual, murió también en Barcelona. Finalmente, el montaje que acabó de asfixiar a Corral de Comedias fue el de *El cementerio de automóviles,* de Fernando Arrabal[58].

Además de los citados, señalaba otros estrenos paradigmáticos que habían arrojado pérdidas cuantiosas: *Los cuernos de Don Friolera*, *La casa de Bernarda Alba*, *Oye, patria, mi aflicción* y *El arquitecto y el emperador de Asiria*. Únicamente el drama de Martín Recuerda *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* había obtenido un notable éxito de público. Manuel Aznar llamaba la atención sobre lo paradójico de que el teatro de la extrema derecha añorante del franquismo gozara de un "relativo éxito", mientras que cierta dramaturgia de la vanguardia antifranquista fracasara en la taquilla[59]. Andrés Amorós coincide en señalar que "los nuevos aires democráticos no sentaron bien al teatro"[60], no tanto por la calidad de las obras representadas como por la fría acogida que les dispensó el público:

> En los últimos años del franquismo había florecido un cierto teatro de la resistencia. […] Con frecuencia, se acudía a ver una obra de Bertolt Brecht o de un grupo independiente con la misma conciencia cívica y autocomplacencia con que se escuchaba una canción de protesta: con la doble emoción de dar testimonio político y de disfrutar de algo que, en cualquier momento, la censura podía abortar. Esto pasó, como era inevitable. El teatro volvió a ser, simplemente, teatro; es decir, algo complejísimo, que excede por todas partes al texto que recitan unos actores. Y ese público politizado, *progre*, no siguió prestando su apoyo a los espectáculos de interés[61].

---

[57] José Monleón, 1977, pág. 55.

[58] Ibíd., pág. 58.

[59] 1996, pág. 10.

[60] Amorós, 1987, pág. 150.

[61] Andrés Amorós, Ibíd., pág. 148. Igualmente, al hacer el balance de la temporada 77/78, el dramaturgo Javier Maqua se mostraba fuertemente decepcionado: "Atroz. La situación del teatro es atroz. Con una mirada crítica del revés —desde el escenario al patio de butacas—, el espectáculo que ofrece el espectaculotariado es asombroso: no existe, no hay, no quedan espectadores; el vacío, el silencio llena los "graderíos", se apodera del gallinero, puebla el local... [...] El teatro se encuentra en estado comatoso". (Javier Maqua, "El empresario se confiesa",*Pipirijaina,* 7 (jun. 1978), pág. 6).

Una de las causas de este abandono del público, se dijo entonces, fue el desplazamiento del interés de los españoles hacia la actualidad nacional, accesible ahora por medios más directos, como el periodismo. Según Monleón, durante la transición "se barruntaban días de violencia callejera, días de tensión social, en los que 'el teatro estaría en las plazas', y a nadie se le ocurriría meterse en una sala cerrada para conocer la historia de unos cuantos personajes". Además, la "actitud política ya era posible en términos mucho más específicos y directos que viendo una obra progresista"[62]. Así mismo, Moisés Pérez Coterillo afirmaba: "el acontecer político ha sido por derecho propio el espectáculo del año"[63], idea con la que coincidía Alberto Miralles, quien destacaba la diferencia entre el nivel de permisividad alcanzado por la prensa y el estricto control a que seguía sometido el teatro; este autor comentaba lo sucedido en 1976 con *El día que se descubrió el pastel*, de Martínez Mediero, obra que, en palabras de este autor, suponía "una feroz dentellada al búnker que tan activo se mantenía por aquellas fechas":

> Pues bien, el espectáculo, que no tuvo éxito, no alcanzó ningún grado de ofensiva crítica, siendo, sin embargo, más virulento que *Las hermanas de Búfalo Bill*. ¿Por qué? *Las hermanas...* pertenecía aún a una época de terror, donde la prensa estaba excesivamente amordazada. Tras la muerte de Franco, los reductos franquistas fueron sistemáticamente torpedeados con la "vista gorda" de un Gobierno atento a ofrecer una nueva imagen. Días antes del estreno de *El pastel...*, el semanario *El papus* (14-2-76) publicó un número dedicado al búnker, y en aquellas pocas páginas había más atrevimiento —y permiso— que en todo nuestro espectáculo. Hasta caricaturas de Girón. Nosotros, con nuestra impotencia inconsciente a cuestas (y 14 cortes de censura) teníamos que seguir diciendo "hombre de las gafas oscuras" en vez de Empresario y poner un rosario de tres kilos y cinco metros de diámetro a un personaje femenino para dar pistas de su simbología eclesiástica. El rosario, por supuesto, lo suprimimos en el ensayo general para censura. Cualquier lector de *El papus* que habiendo pagado por la revista sus 35 pesetas, entrara en el Arlequín pagando 350, era absolutamente previsible que encontrara la obra teatral con menos interés que las portadas, sólo las portadas, de muchas de las revistas expuestas en los quioscos callejeros[64].

---

[62] J. Monleón, Ibíd., págs. 57 y 60.

[63] "Crónica de 30 días", *Pipirijaina*, núm. 3 (diciembre 1976), pág. 2.

[64] A. Miralles, 1977, pág. 350. Unas páginas antes, Miralles afirmaba: "Jamás estará en los escenarios un reparto como éste: Vilá Reyes, Girón, Nicolás Franco, el general Luis Rey Rodríguez, el coronel Carlos Grandal Segade, García Trevijano, Solis, el marqués de Villaverde, Francisco Ardid, Sánchez Covisa y tantos otros. Nada tiene más virulencia que la opinión de Franco aireada a raíz del libro de su primo Salgado Araujo: 'A Franco no le importaban demasiado los negocios sucios de sus colaboradores, siempre y cuando la adhesión de estos a su persona y al régimen estuviera suficientemente constatada'.

¿Quién se atreverá a estrenar un nuevo Ruedo Ibérico? ¿Quién se atreverá siquiera a presentarlo a la todavía existente e insistente, voraz, vejatoria, antidemocrática Censura ideológica de un país pretendidamente democrático? ¿Cómo puede entenderse ya un "teatro de urgencia" o de "denuncia", cuando cada mañana el periódico nos ofrece la obra crítica más grande jamás pensada, más rabiosa y develadora que se pueda imaginar, calientes aún los sucesos y las voces que la motivaron? ¿Qué poder, qué eficacia puede tener ese teatro, si el mejor espectáculo, el más actual, el más agresivo, lo está escribiendo diariamente la prensa española al unificado precio de 15 pesetas butaca?". (Ibíd., págs. 149-150).

El teatro pierde, pues, su papel de tribuna política, arrinconado por una prensa cada vez más libre. Sin embargo, esta explicación no era suficiente, según José Monleón, para explicar la crisis teatral de estos años. Este autor cuestionaba si realmente existía en la sociedad española un sector de público capaz de sostener un teatro "artísticamente valioso e ideológicamente democrático", y si había sido el teatro para la izquierda "nada más que un 'mensaje' y, por tanto, una expresión sin interés cuando estos mensajes pueden leerse en los periódicos":

> La explicación de que el teatro "estaba en la calle" tampoco era satisfactoria. Porque, salvo en contados momentos, la verdad es que la calle "no dio para tanto"; a menos que el término lo ampliáramos a "vida pública", con el riesgo de declarar, en ese caso, que al teatro le sienta mejor el enclaustrador verticalismo que la democracia[65].

Para Monleón, en definitiva, "la democratización del país habría acarreado, contra las previsiones superficialmente establecidas, una regresión de la vida teatral", debido no sólo a que el teatro había perdido su papel de sustitutivo de las manifestaciones políticas, sino también a otras circunstancias[66]. La reacción de muchos autores ante aquella difícil coyuntura, señala Alberto Miralles, fue la de escribir para la publicación y no para el estreno, con la consiguiente perturbación del género:

> Yo creo que ante la imposibilidad de estrenar y dada la relativa facilidad de publicación (menos rigor de censura, mayor consumo literario, menos precio), el autor dramático escribe para editar y tómese esta observación no como norma, claro está. Con tales perspectivas, nos hallamos ante una deformación de la finalidad del Teatro que es la de ser representado, para convertirse en literatura dramática. Lo que los nuevos autores despreciaban al comienzo de su aparición (textos en exceso literarios, pero sin viabilidad, ni experimentación escénica), paradójicamente acaban tomándolo para sí[67].

3.3. La creación teatral en la Transición

A pesar de las dificultades, el panorama teatral de estos años se presenta especialmente rico y heterogéneo. En él fructifican lenguajes vinculados a la profunda renovación de la escena acaecida en Occidente desde los años sesenta, lo que supone un "conglomerado de influencias notoriamente abigarrado y fértil"[68].

En este complejo panorama teatral también tiene cabida un conjunto de dramaturgos partidarios del anterior régimen que rechazan abiertamente el proceso de la Transición y los valores democráticos, cuya mentalidad es próxima a la de los

---

[65] Ibíd., pág. 61.

[66] Entre ellas, la subida del precio de las entradas, unida a la crisis económica, y a que el público que aún podía permitirse ir al teatro era mayoritariamente conservador, motivos a los que se añadiría el incremento de la delincuencia, que contribuyó al vacío de las salas en las funciones de noche. (Monleón, 1978a, págs. 58 y 62).

[67] Miralles, 1977, pág. 157.

[68] Á. Berenguer y M. Pérez, 1998, pág. 19.

grupos radicales que componían el llamado "búnker"[69]. Obras como *Un cero a la izquierda* (1978), de Eloy Herrera; *Cara al sol con la chaqueta nueva* (1978), de Antonio D. Olano; *Yo fui amante del rey* (1980) y *La Chocholila* (1981), de Emilio Romero, o *Los consensos medievales o follones a raudales* (1981), de Francisco Teixidó, entre otras, llenan de perplejidad a quienes siguen de cerca el devenir del teatro español. Al trazar el panorama de ese año, José Monleón llamaba la atención sobre este teatro tan beligerante en su campaña antidemocrática:

> En mis veinticinco años de crítico teatral —casi todos ellos en el marco del franquismo— quizá no me he encontrado nunca ante dos obras tan reaccionarias como *Un cero a la izquierda*, de Eloy Herrera [...] y *Cara al sol con la chaqueta nueva*, de Antonio D. Olano. Supongo que la explicación no es difícil. Con la extrema derecha en el poder, establecida la censura previa y rigurosamente controlados los medios de comunicación social, carecía de sentido proponer un teatro explícitamente fascista[70].

Por otra parte, el auge del "destape", iniciado a finales del período anterior, prosigue en estos años y de él participan algunos de los autores citados, como Antonio D. Olano, quien escribe textos como *Madrid, pecado mortal* (1977). Pero el "destape" no sólo se nutre de obras de esta tendencia, ya que se inició con obras extranjeras. Según comentaba Monleón a propósito del año teatral 1975, el tono de este teatro "fue rematadamente bajo y buscó el éxito casi siempre a base de jugar la carta fácil de la infidelidad conyugal y cierta pornografía"[71]:

> El estreno de *Equus* marca el comienzo de una nueva etapa. Prohibido inicialmente, la autorización posterior del desnudo hizo del drama de Shaffer, tan culturalmente ajeno a nuestra realidad [...], uno de los grandes éxitos de taquilla, en Madrid y en cuantas ciudades españolas se presentó. *Oh Calcutta!* afirmaría el triunfo, lógico y enfermizo, de ese tipo de teatro. Con independencia de su mayor o menor valor, nuestros escenarios se llenaron de comedias que tenían, como supremo aliciente, el desnudo, generalmente forzado, de algunas de sus intérpretes[72].

La irrupción del "destape" cuando aún había obras prohibidas por distintos motivos dio lugar a que se extendiera la idea de que la censura era "mucho más severa en lo ideológico que en lo —llamémoslo— físico", tal como afirmaba Luciano García Lorenzo en 1977, quien explicaba: "Se permiten exihibiciones —sobre todo del cuerpo femenino— que llegan a sorprender, dado el contexto, pero se prohíben palabras y frases que puedan alterar la mente del del espectador"[73].

---

[69] Tal como señalan Berenguer y Pérez, la explicitud del mensaje ideológico de estos espectáculos hace de ellos un producto singular en el panorama del teatro español (y europeo) del último cuarto de siglo, pues desde *Murió hace quince años*, de José Antonio Giménez-Arnau, el drama ideológico prácticamente había desaparecido de los escenarios. (A. Berenguer y M. Pérez, 1998, pág. 44).

[70] J. Monleón, 1978a, pág. 82. Véase igualmete: Romero, 1975b.

[71] J. Monléon, "El teatro", en VV.AA., *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, 1976, pág. 65.

[72] J. Monleón, 1978a, pág. 77.

[73] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 18.

También perdura, y con gran éxito, la llamada comedia burguesa de evasión. En este período continúan cultivándola autores que ya lo habían hecho en etapas anteriores, como Jaime Salom (*Historias íntimas del paraíso*, *La piel del limón*), Víctor Ruiz Iriarte (*Buenas noches, Sabina*), Juan José Alonso Millán (*Los viernes a las seis*), Antonio Gala (*¿Por qué corres, Ulises?*, *La vieja señorita del Paraíso*), Alfonso Paso (*La zorra y el escorpión*), Torcuato Luca de Tena (*Una visita inmoral o La hija de los embajadores*) o Santiago Moncada (*Violines y trompetas*, *Salvar a los delfines*, *La muchacha sin retorno*), y surgen nuevos comediógrafos como Miguel Sierra (*Alicia en el París de las maravillas*), entre otros. Buena parte de estas piezas presentan algunas novedades, encaminadas a atraer la atención del público, con respecto a las comedias de períodos anteriores, como la presencia del erotismo o el oportunismo de los temas y personajes (el divorcio, personajes de la vida política española...), cuyo tratamiento, en algunos casos, refleja mentalidades daramente reaccionarias, de forma coherente con las modalidades expresivas empleadas[74]. En lo que se refiere a censura sufrida por estos dramaturgos, no hemos encontrado ninguna obra prohibida durante estos años.

Sin embargo, tal como afirman Berenguer y Pérez, el predominio de conciencia colectiva de transformación en la sociedad española se corresponde con un importante número de creadores que participan del carácter evolutivo y renovador del arte occidental contemporáneo. En esta tendencia conviven muy diversas formas teatrales: "desde espectáculos de vanguardia que prescinden de la verbalidad, hasta creaciones textuales de considerable relieve"[75].

Así, se estrenan ahora obras que fueron escritas años atrás como denuncia de diferentes aspectos del franquista y en su día fueron prohibidas por la censura, por lo que en ocasiones habían perdido su vigencia cuando subieron al escenario; obras a las que estos autores enmarcan en la llamada *subtendencia radical*[76]. Pero también suben al escenario una serie de creaciones que forman parte del teatro español más inquieto y distan mucho de haber perdido su vigencia, ya que incorporan "aspectos propios de una visión del mundo atenta a las nuevas señales del presente", y atienden a la renovación de los lenguajes teatrales y a la búsqueda de cauces expresivos capaces de

[74] Ob. cit., pág. 67.

[75] Berenguer y Pérez, 1998, pág. 81. Berengu er y Pérez establecen tres subtendencias en el seno de la tendencia renovadora, tanto en función de la diferente intensidad y ritmo demandados al proceso transitorio como de los diferentes lenguajes artísticos empleados para expresar sus respectivas visiones del mundo. (Ibíd. págs. 82 y siguientes).

[76] Dicha tendencia aglutina creaciones que expresan una mentalidad partidaria de prescindir en su totalidad de los elementos del anterior régimen. Entre los dramaturgos aquí incluidos se encuentran Alfonso Sastre, José Martín Recuerda, Manuel Martínez Mediero, Miguel Romero Esteo, Eduardo Quiles, Antonio Martínez Ballesteros, Domingo Miras, Luis Matilla, Jerónimo López Mozo y Alberto Miralles, además de grupos como Tábano. (Berenguer y Pérez, 1998, pág. 158).

materializar en el plano escénico la nueva mentalidad reformista[77]. Estos autores llevan a cabo una renovación del realismo escénico mediante la incorporación de "una evolución de los lenguajes escénicos exigida por las nuevas sensibilidades y llevada a cabo a través de elementos de diversa procedencia, propios de una mentalidad moderna y atenta a los nuevos tiempos"[78].

Finalmente, un reducido grupo de autores mantiene las principales constantes estéticas de sus creaciones anteriores, sitúandose al margen de las preocupaciones mayoritarias de la sociedad española en este momento histórico. Dichos autores manifiestan a través de sus obras "una actitud de radical alejamiento con respecto a las esferas temáticas y estéticas presentes en el resto de la creación teatral", y van a emplear lenguajes escénicos "situados al margen de los cauces de comunicación teatral aceptados por la lógica, el realismo o la práctica común, y dotados de una evidente audacia expresiva y de un atestiguado carácter experimental"[79].

Algunos de ellos estrenan ahora algunas de sus piezas, si bien, tal como señaló Alberto Miralles, no se llegó a producir una verdadera recuperación de estos autores para la escena española. Este autor calificaba de "manipulación" lo ocurrido con los estrenos de Alberti y Arrabal, ya que se habían llevado a cabo en términos meramente comerciales y se habían vaciado de contenido. Acerca de *El adefesio*, escribe:

> Lo sospechoso es que la obra se ofreció exactamente igual, a iguales precios, con los mismos empresarios y en los mismos teatros que cualquier comedia al uso. Alberti-Casares y el exilio había sido una jugada económica. El exilio era rentable. Quienes debían de haber acometido el suceso convirtiéndolo en auténtico y honesto, es decir, empresarios o actores de una trayectoria más coherente con los presupuestos políticos de ese retorno, no lo hicieron. Y paradójicamente había que agradecer la recuperación de Alberti a quien tuvo la visión comercial, que no política, tan aguda como para arriesgarse en la empresa[80].

3.4. A vueltas con el posibilismo*: el debate Arrabal-Buero*

En 1975 tiene lugar una nueva prolongación del debate sobre el *posibilismo* teatral, esta vez retomado por Fernando Arrabal en la revista norteamericana *Estreno*.

---

[77] Para estos autores, "El conjunto de creaciones englobadas en la llamada *subtendencia de reforma* mantiene un notable vigor que se prolonga hasta nuestros días". Dicha tendencia, señalan, se caracteriza por mantener "una evidente correspondencia con la mentalidad reformista en el plano político-social que finalmente protagoniza y conduce el proceso de cambios". (Berenguer y Pérez, 1998, pág. 100). En este grupo se encuentran Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez o Carlos Muñiz, y entre quienes comienzan a escribir ya en los setenta, Jesús Campos, Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra, Josep Maria Benet i Jornet, Fernando Fernán-Gómez o Rodolf Sirera.

[78] Ob. cit., pág. 106.

[79] Este grupo de dramaturgos constituye, para los citados autores, la *subtendencia de ruptura*. (Berenguer y Pérez, 1998, págs. 134-135). Entre los autores más significativos de este grupo, cabe citar a Francisco Nieva, Fernando Arrabal, Alfonso Vallejo, Luis Riaza, José Ruibal, Rafael Alberti, y los grupos Els Joglars y La Cuadra.

[80] Ob. cit., págs. 68-69.

Arrabal se mostró partidario de la actitud de Alfonso Sastre y tachó al posibilismo de ser "más que reducido", además de atacar a Buero Vallejo haciendo uso de una serie de tópicos, como su condición de académico o los premios que le fueron concedidos durante el franquismo, y le acusó de insolidaridad con los autores exiliados y amordazados:

> Por cierto que la polémica sobre el posibilismo mantenida entre Alfonso Sastre y Buero Vallejo toma todo su valor en estos momentos en que el primero está encerrado en la cárcel de Carbanchel [sic] y el segundo, académico de la Real Academia de Madrid, acepta los premios más famosos de la España de Franco[81].

En su réplica, Buero Vallejo recordaba su propio encarcelamiento tras la guerra civil, la condición de académicos de tres de los escritores que defendieron a Arrabal durante su juicio (Vicente Aleixandre, Camilo José Cela y Pedro Laín Entralgo), y los numerosos premios de algunos autores amordazados por la censura. Con respecto a la acusación de insolidaridad, enumeraba una serie de escritos firmados por él en los que mostraba su apoyo a los jóvenes autores dificultados, entre ellos, una "Carta de 42 intelectuales a *ABC* en defensa de Arrabal" (*ABC*, 29-XII-1966)[82].

La polémica no acabó aquí, sino que tuvo su continuación, también en *Estreno*, en la réplica de Arrabal encabezada con el significativo título "La alienación franquista"[83], en la que hablaba de dos "tesis franquistas", las cuales eran respaldadas, según él, por Buero Vallejo:

> A) *"Más o menos" el teatro de todos los autores españoles se "iba haciendo" en España con "mayores o menores" dificultades... o bien se hubiera hecho en su día (si "el Caudillo" hubiera tenido más luenga vida)*[84]. Para alimentar este argumento falaz los franquistas llevaban una contabilidad aplicadísima de las excepciones (por microscópicas que fueran) a la regla general de censura y mordaza para los enemigos declarados de la tiranía: en ella figuraban desde las dos líneas del *Pensamiento Navarro* del año catapún hablando con decoro de tal o cual autor amordazado hasta la representación única en un colegio de monjas escolapias de un acto de treinta minutos de un autor desterrado. Este minucioso recuento iba destinado a izar el postulado mayor de la propaganda fascista: "no hay autores perseguidos, ni amordazados, ni censurados".

Contra esta idea, Arrabal defendía que "la mayoría de los dramaturgos hispanos no pudieron ejercer su profesión en la España franquista". En segundo lugar, el autor melillense señalaba:

> b) *Los autores que el régimen de Franco defendió, subvencionó, premió y levantó como banderas culturales eran dramaturgos universales tan célebres en España como en el resto*

---

[81] Arrabal, 1975, pág. 5.

[82] Buero Vallejo, 1975. El dramaturgo señalaba además que el propio Arrabal había sido *posibilista* cuando aceptó la publicación de una de sus obras con el título cambiado (*Ciugrena* por *Guernica*), si bien en este caso se trataba de un error, puesto que el autor melillense renegó de esa edición.

[83] Arrabal, 1976a, págs. 9-10.

[84] Subrayado en el texto original.

> *del mundo*[85]. Para apoyar este mito se dedicaron a contabilizar todos los "triunfos" de sus pupilos más allá de los Pirineos; en esta escrupulosa contabilidad de liliputiense no faltaría ni la pieza leída a orillas del Sena ante veinte personas que sería promovida al rango de "estreno en París" ni la representación por un grupo de alumnas de colegio (los muchachos se negaron a actuar) de tal otra pieza que será bautizada "estreno en Nueva York". Con ello se demostraba la infalibilidad del franquismo: "sus autores" el extranjero también les festejaba (sic). La realidad es que estos autores florecieron a la sombra del régimen... ocupando muy probablemente en algunos casos el lugar que hubieran debido tener sus colegas amordazados, o desterrados. ¿Quién en España, entre "el gran público", conoce el teatro de Alberti, y quién ignora la obra de Alfonso Paso? En Francia, Italia o el resto del mundo la respuesta a semejante pregunta, claro está, sería diametralmente opuesta.

Arrabal se quejaba una vez más de la insolidaridad de autores "premiados, ensalzados, subvencionados y mantenidos por el franquismo", hacia sus compañeros "vencidos" y "censurados", y lo achacaba a su "complejo de inferioridad". Además, afirmaba que el hecho de tener frases censuradas, obras prohibidas o incluso el haber estado preso en las cárceles franquistas no era óbice para que posteriormente el régimen "mimara" a estos autores, pues, según él, posteriormente habrían renegado de su anterior postura:

> Todos estos autores premiados por el régimen cuentan con frases suprimidas por la censura o incluso con alguna obra prohibida. ¿Quién ignora por ejemplo las dificultades del franquista Alfonso Paso con la censura? Pero ¿cómo comparar lo incomparable?
>
> Algunos de estos autores a la hora en que nuestras familias fueron diezmadas por los pelotones de ejecución franquistas también sufrieron persecuciones y cárceles. Como felizmente para ellos no defendieron después las teorías que les llevaron al presidio —sino que por ell (sic) contrario las condenaron— a nadie podría extrañar que sus pasados heterodoxos no fueran obstáculo alguno a sus carreras. Lo grave era pensar y decir lo que Sastre, Forest, Alberti o Xirinachs pensaron y dijeron hasta la muerte de Franco.

Finalmente, la inconcreción que hasta ese momento dominaba el artículo daba paso a la alusión personal a Buero Vallejo:

> Es muy triste para el hombre de buena voluntad como yo observar que Buero Vallejo adopta los argumentos de la propaganda franquista para difamarnos... aunque quizás tan solo sea para defenderse. La alienación franquista fue tan poderosa (uno a veces se pregunta si dañó las células vitales del cerebro) que tengo la impresión de que Buero Vallejo nunca se dio cuenta de lo que significa como dolor el destierro, el no poder expresarse en su propia lengua y el escarnio que supone afirmar "alegremente" (estoy convencido que no es aviesamente) que de los autores, contra los que había una consigna de "censura total" (como afirmaba la administración fascista), "se iban viendo sus obras en las carteleras españolas" (como afirma Buero sin pestañear).

Contra estos ataques, Buero Vallejo hubo de defenderse con nuevos argumentos. Contra su condición de "premiado y subvencionado", recordaba la de otros prestigiosos profesionales que también lo habían sido, como Nuria Espert, José Luis

[85] Subrayado en el texto original.

Gómez y otros autores, grupos, e incluso locales y festivales claramente críticos que también gozaban de premios y subvenciones:

> ¿Despreciará Arrabal a los combativos Teatros Capsa de Barcelona, TEI y Alfíl (sic) de Madrid; al grupo La Murga, al Ditirambo, al de Els Joglars; al Festival de Teatro de Sitges, porque también alcanzaron subvenciones y premios que no les han impedido inequívocas actitudes críticas? ¿Abominará de autores como Francisco Nieva, Jesús Campos, Domingo Miras y tantos otros, porque casi todos se hayan beneficiado de subvenciones o premios importantes, a pesar de la "mordaza" que a menudo sufren? [...] Si Arrabal quiere contar mañana en su país con gentes de teatro y cine que merezcan la pena, pero que hayan percibido, directa o indirectamente, premios o subvenciones oficiales en una nación tan oficializada como la nuestra, trabajo le mando[86].

Contra la "alienación" que denunciaba Arrabal, Buero defendía la vitalidad de la cultura de oposición generada en el interior del país: "los ejemplos que he dado siguen acreditando mi persistente afirmación de que nuestra oposición socio-teatral en España, lejos de estar 'alienada', ha sido y es una lucha positiva y eficaz, contra viento y marea, en el interior del país. Es decir: en el verdadero frente de batalla"[87]. Buero recordaba así mismo el fracaso comercial de *El triciclo*, la publicación de algunas de sus obras en España, y su propia presencia apoyando a Arrabal en el juicio de 1967 por la célebre dedicatoria firmada en unos grandes almacenes. En cuanto al frustrado estreno de *Los dos verdugos*, afirmaba —con acierto, como tuvimos ocasión de comprobar al referirnos a esta obra— que su origen no estaba en el texto, sino en "ciertas provocantes características del montaje y, al parecer, de los programas".

En fechas próximas a la publicación de estos artículos, José Monleón se refería a "las penosas polémicas que algunos de nuestros escritores exiliados han planteado a los escritores del 'interior'", y continuaba:

> Dado que en España existe la censura, dado que el público teatral procede de la pequeña burguesía, dado que el régimen político actual posee unas determinadas características, el escribir aquí implicaba la aceptación de tales factores. Por el contrario, el hecho de haberse exiliado implicaba, con el mismo automatismo, que se escribía bajo limitaciones menos rigurosas, y, por tanto, que se escribían mejores cosas. Este debate, hijo, entre otros errores, de una visión mecanicista del teatro, ha hecho ya crisis[88].

En cierto modo, esta polémica supondría una prolongación de la que en su día mantuvieron Robert G. Mead y Julián Marías en torno a la actividad intelectual del exilio y la del interior; en este caso, acompañada de una serie de reproches personales cuyo principal interés reside en la envergadura de los autores que lo protagonizaron y en el hecho de que, en cierto modo, cada uno recoge una serie de tópicos muy difundidos sobre el otro que deformarían la opinión sobre ambos autores.

---

[86] Buero Vallejo, 1976, pág. 6.

[87] Ibíd.

[88] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 34.

II. LOS AUTORES FRENTE A LA CENSURA (1975-1978)

1. ANTONIO BUERO VALLEJO

Una vez finalizada la dictadura, señala Andrés Amorós, se produce con las obras de Buero Vallejo un fenómeno que luego se repetirá: "el despego de algunos sectores críticos que consideraban su teatro menos apropiado para nueva circunstancia histórica"[89]. Amorós hacía esta observación a propósito del estreno de *La detonación*. También tras el estreno de esta obra, Ricard Salvat hacía notar esta circunstancia: "En general la crítica, aparte de no ser muy positiva, ha adoptado, a nuestro entender, una posición muy reticente y un tono que nos resulta extrañamente exasperado"[90]. Como posibles causas de esta reticencia, el autor señalaba "el difuso deseo de facilitar relevos", y sobre todo, el carácter crítico de su teatro:

> Se comprende que, después de haber puesto en escena bajo Franco críticas de cierta envergadura, es mucho amolar que pueda hacerlo asimismo en la nueva situación. Es lógico por ello que, incluso de buena fe, se suscitase un cierto ambiente de reserva frente a este estreno y propicio a señalar en la obra todos los defectos posibles[91].

Además, el hecho de que los autores jóvenes encontraran más dificultades que él para estrenar había creado una imagen de Buero como dramaturgo asentado en el teatro oficial y, en cierto modo, acomodado a las estructuras del franquismo, tal como quedaría reflejado en el citado debate con Arrabal. El autor respondía a los ataques de un joven crítico señalando que "no es el único entre los comentaristas jóvenes que me vapulea, obra tras obra, desde hace años". Y recordaba que ni había dejado de experimentar en su teatro ni había tenido siempre las mismas facilidades para estrenar: "Son mozos empeñados en afirmar —probarlo es más difícil— que yo no innovo y que los verdaderos innovadores potenciales son otros, más jóvenes o más dificultados, olvidando que tampoco a mí me han faltado dificultades"[92].

Tras la desaparición de la censura, su escritura se hace más directa, tal como señaló Doménech:

> Lo que hay de enteramente nuevo en *Jueces en la noche* es la mención directa. Y la causa que lo explica resulta obvia: la desaparición de la censura. Ahora bien, semejante novedad, despierta muchas preguntas. Téngase en cuenta que hasta entonces el teatro de Buero se sustenta en un sistema de expresión dramática en que la referencia indirecta, lo alusivo y elusivo, cobran una importancia capital. [...].

---

[89] Amorós, 1987.

[90] Salvat, 1978, pág. 17.

[91] Ibíd.

[92] Ibíd.

> ¿Cómo escribir *en* la Democracia, *en esta* Democracia? Valdría la pena un ensayo que examinara las diferentes contestaciones. La de Buero Vallejo parte de un compromiso moral y político, al hacer una defensa apasionada de la Democracia; al criticar —enérgico— a las fuerzas políticas centristas [...]; al denunciar con valentía la lacra del terrorismo y su oscuro entorno. En suma: un teatro político, adecuado a las nuevas circunstancias españolas[93].

Sin embargo, el dramaturgo no reniega de los recursos utilizados en su escritura anterior; por el contrario, ante la pregunta sobre cómo debería ser un teatro político en la España de la democracia, defendía la utilización de procedimientos no necesariamente explícitos y directos: "Incluso un teatro realmente —hondamente— político, bien podría ser en la España futura tanto o más simbólico y oblicuo que el anterior. Pues sucede que no siempre lo más explícito y directo es lo más revulsivo y formativo, cuando de arte se trata"[94].

Como vimos, el autor se mostraba en abierto desacuerdo con quienes negaban la validez de toda la producción cultural creada bajo las imposiciones de la censura. En este sentido, se refería a la "contracensura" que había supuesto la descalificación global de cuarenta años de cultura española:

> La cultura está siempre afectada por graves traumas. La censura es el más grave, pero no le faltan otros de los que se habla mucho menos. Por ejemplo: torpes contracensuras. Pues cuando hay una censura que imposibilita muchas cosas, no falta una contracensura, cuyo último empeño es el de demostrar que, bajo un régimen de censura, nada bueno es posible, salvo, claro está, lo propio y lo de dos o tres amigos. La actividad creadora tiene que aprender a pervivir sorteando todos esos trances, según ya hicieron gentes como Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Chejov o Gorki en circunstancias de censura similares[95].

Desde este concepto del compromiso, el autor se preguntaba si había sido su teatro suficiente en el terreno social, o si acaso había sido "forzosamente insuficiente", puesto que "los problemas de censura y de coerción social obligaban a realizar un teatro falseado y deformado". Para responder, suscribía unas palabras de Larra en tiempos de la férrea censura de Calomarde: "Mil caminos hay; si el más ancho, si el más recto no está expedito, ¿para qué es el talento?". Y concluía: "yo asumo la respuesta de Larra y el deber que entonces Larra nos enseñó a todos"[96].

1.1. Obras sometidas a censura

En esta época únicamente se presentan a censura *La doble historia del doctor Valmy*, aún bajo el peso del "silencio administrativo", y *La detonación*. Como veremos, ambas se autorizan para representaciones comerciales con algunos cortes.

---

[93] Doménech, 1993, págs. 300-301.

[94] Salvat, 1978, pág. 18.

[95] Beneyto, 1977, págs. 21-22.

[96] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 80.

El 19 de noviembre del 75, un día antes de la muerte del dictador y once años después de haber sido presentada por primera vez, ***La doble historia del doctor Valmy*** fue autorizada con tres cortes que, según el autor, en nada dañaban a la esencia de la obra[97], para estrenarse finalmente en enero de 1976. La representación permaneció en cartel durante 53 semanas[98], convirtiéndose en uno de los mayores éxitos de la temporada y de la trayectoria del autor.

A pesar del dictamen aprobatorio, los informes de 1975 eran aún más estrictos que los realizados once años atrás. Si en la ocasión anterior no encontramos ningún informe prohibitivo, ahora fueron varios los censores que dictaminaron en este sentido. Esta vez las opiniones se dividieron entre quienes opinaron que se trataba de una condena general de la tortura y quienes pensaron que era un ataque bien concreto a los métodos usados por la policía española. Entre los primeros, Pedro Barceló la autorizó señalando que era "Un análisis generalizador de la tortura policíaca como hecho universal", y argumentaba que en la obra "Se dice taxativamente que se estudia la tortura al margen de la ideología, de donde se deduce una condena general". En consecuencia, advertía que en el montaje se debería mantener la generalización y evitarse la "aproximaciones inadecuadas". J. E. Aragonés coincidía en apreciar la generalización del tema; además, señaló que el comisario actuaba movido por resentimiento hacia una mujer, y no por la maldad del sistema:

> […] Por otra parte, Buero generaliza el conflicto cuando su protagonista exclama: "Donde vayamos nos estará esperando otro comisario Paulus". Y es que resentidos con sed de venganza los hay aquí y en Constantinopla. […]

En esta línea se sitúa también el juicio de Luis Tejedor, para quien "el drama humano" era "el auténtico tema y razón de la comedia", por encima de las torturas policiales; además, señalaba, "Nada hace sospechar su localización en España". Manuel Díez Crespo coincidía en que el tema de las torturas policíacas era lo bastante general como para poder aplicarse "al mundo entero", y así se daba a entender en la propia obra, por lo que concluía: "Es una obra bien hecha, un tanto melodramática, y sin demagogia". Para garantizar la inconcreción del lugar de la acción, Jesús Vasallo impuso el visado vinculante, además de "suprimir el calificativo de S. P. Seguridad Política", y "marcar bien la ambientación en decorado y vestuario, que nada tenga que ver con la más mínima realidad cercana". Más dudas mostraba Florencio Martínez Ruiz, quien consideraba que su autorización era una decisión comprometida:

> Vuelta a releer *La doble historia del doctor Valmy* conserva su directa y expeditiva fuerza, su desgarro expositivo. El tema es vidrioso y no hay por qué ocultarlo. Pero se impone una consideración, mucho más de cara a un tiempo nuevo de esperanza y de comprensión. El

[97] Ob. cit., pág. 10. Los problemas de esta obra con la censura llegaron a afectar incluso a los estudios sobre el teatro de Buero Vallejo: según cuenta Ricardo Doménech, en 1972 la censura le prohibió íntegro el capítulo de su estudio dedicado a dicha obra, y llenó de tachaduras otros. La editorial presentó el correspondiente recurso y logró que se autorizara el libro en totalidad, salvo alguna palabra o alguna frase suelta (Doménech, 1993, pág. 12).

[98] M. Pérez, 1998, pág. 77.

> problema queda generalizado y universalizado. No sé si convencerá la localización en una Surelia que quiere despistar como si se tratase de una república centroeuropea, una Hungría cualquiera. Es poco convincente el despiste. A mí me parece lo más grave. Ese intento de decir que no ha pasado en España.
>
> Por eso dar un dictamen es comprometido. Quizá conviniera dar alguna dilación por el tiempo vivísimo de las circunstancias. […] Doy para mayores de 18 años *La doble historia del doctor Valmy*. Es un reto pero hay que aceptarlo.

Pero también hubo un importante porcentaje de vocales que votaron por la prohibición. Así, Alfredo Mampaso, a diferencia de los anteriores, encontró que los referentes de la obra eran muy claros y concretos:

> El país imaginario y algunas claves distanciadoras (nombres extranjeros de los personajes) no son bastantes para no ver que la pieza teatral se dirige a una feroz diatriba con la Policía que en sus "investigaciones" tortura hasta la castración y la muerte en muchos casos de los presos políticos.

También para José Moreno Reina estaba clara su localización en España, tanto por el término "Surelia" como por la similitud de los procedimientos descritos con los utilizados por los servicios policiales españoles durante la dictadura:

> Siendo el autor español y habiendo ocurrido en España desde hace medio siglo una serie de luchas intestinas, a veces abiertas y otras más o menos solapadas, donde los S. P. han actuado en primera línea, la alusión a nuestro país no deja lugar a dudas, en mi modestísima opinión, teniendo en cuenta los luctuosos sucesos ocurridos recientemente.

Este censor señalaba que los procedimientos utilizados para conseguir confesiones "desde los tiempos más remotos" y en cualquier lugar del mundo, "sublevan y repugnan a toda conciencia honrada"; por tanto, "sacarlos a relucir" en el teatro podía herir la sensibilidad de los espectadores, "sin conseguir solamente más que una justa indignación y repulsa", por lo que consideraba la representación de esta obra "nociva y perjudicial". E igualmente, para J. L. Vázquez Dodero, quien la tildaba de "desagradable obra", era clara la similitud con la situación española:

> Aunque se sitúa en un país imaginario, en ningún momento se tiene la sensación de que ocurra, por ejemplo, en un país comunista, sino en uno más o menos dictatorial de occidente. Y en occidente, el Estado policíaco que, teóricamente, más se parece al que pinta Buero, es el español.
>
> Que sitúe la acción tras el telón de acero o, quizá, en un país suramericano, y podría pasar, pese, como digo, a lo repugnante del argumento.

Antonio Albizu encontró que podía ser utilizada como "un arma contra el régimen", e insistía en que "El hecho de que la acción se realice en un país imaginario no elimina la problemática ni la perspectiva del paralelismo que encontrará el público". J. M. García-Cernuda la prohibió alegando el momento de tensión que vivía el país: "Entiendo que en este momento no debe, en absoluto, ponerse en escena esta obra". Para este censor, la localización de la obra "en un país imaginario", no rebajaba

"ni un ápice" su peligrosidad, y explicaba: "Presentar poco menos que como normal y general una policía torturadora, sobre calumnioso es universal". Antonio de Zubiaurre coincidió en destacar la inoportunidad del tema, "extremadamente grave hoy día, por el uso que de él se hace dentro y fuera del país, en noticias y rumores", además de llamar la atención sobre el "prologuillo" protagonizado por la pareja elegante. Un nuevo argumento para prohibirla fue el del religioso Jesús Cea, quien señaló que "las graves acusaciones de que es objeto el cuerpo de policía", podían provocar "una *fuerte corriente antivocacional*, frustrando el ingreso en la policía de futuros profesionales sensatos y normales", e indicaba que en ningún otro país se consentiría representar una obra así.

Cuando, finalmente, se estrenó, hubo quien la interpretó como una "Campaña teatral contra la policía". En efecto, con este encabezamiento, el Gabinete de Estudios de la Jefatura de Información emitió una "Nota Informativa", fechada unos días después del estreno (9-II-1976), que se incorporó al expediente de censura de la obra. En ella se recogía un breve historial personal y político del dramaturgo, en el que se hacían constar su participación como voluntario en las milicias republicanas durante la guerra civil, su militancia comunista, y su condena a muerte y posterior encarcelamiento. En cuanto a la obra en cuestión, se puede leer:

> En esta representación, bajo el señuelo de condenar la tortura como arma política, se tacha a la Policía especializada en asuntos político-sociales de verdugos y ejecutores y, a la vez, se incita a los espectadores y a la sociedad a despreciar a estos funcionarios policiales, mediante una hábil motivación psicológica, durante la representación.
>
> Así, tras imputar a los funcionarios de la Jefatura Superior de Policía especializados en la persecución de agitadores y terroristas, el empleo de la tortura salvaje como medio habitual de obtener las declaraciones de los sospechosos (se relata la castración de uno de los detenidos, con motivo de un interrogatorio policial, así como los abusos deshonestos a la esposa de este último en su presencia, en el mismo interrogatorio), aparecen dos actores que en la representación y en el descanso de esta última, se dirigen al público, profiriendo risas y carcajadas, indicando que la obra es una exageración, precisamente para *provocar la reacción contraria*, es decir, la credibilidad de lo que se relata.
>
> Igualmente, si bien no se especifica que el hecho suceda en España, al llevar los personajes nombres extranjeros, quizá para evitar problemas con la censura, se hacen alusiones veladas a que esta historia aconteció poco después de finalizar la guerra, cuando se iniciaba el nuevo Régimen que, aunque no se nombre, los espectadores identifican con el español, en atención a los antecedentes, circunstancias y trayectoria política del autor.

En cuanto a las críticas que recibió el espectáculo, algunas de ellas anticipan la recepción poco favorable que tendrían otros estrenos del autor en la Transición, como la de Carlos Gortari, quien escribió en *Pipirijaina*: "creo también que el teatro sicológico-moral se ha quedado históricamente viejo, quizá en espera del descubrimiento de un nuevo autor que nos anuncie una nueva síntesis entre

espectáculo y discurso"[99]. Sin embargo, la mayoría de ellas fueron muy favorables; entre estas últimas se encuentra la de ex censor Adolfo Prego, crítico por entonces de *ABC*: de su texto, señala que "resulta ser uno de los que Buero podrá presentar el día de mañana, en el conjunto de su obra, como un modelo de rigor y de inteligencia. […] Gran obra teatral, aun entre las de este autor". Además, hace alusión a la censura sufrida por la obra:

> Con más de diez años de encerrona, este texto sale ahora a la vida, es decir, al escenario […]. Es probable que el autor haya dudado en sacar ahora una obra que no pudo ser representada en su día porque la censura había introducido cortes que el autor no admitió. Pero la vejez de una obra teatral no existe mientras el tema permanece en la angustiada perspectiva del hombre. A condición de que el autor haya sabido redactar su denuncia y su clamor en un lenguaje fácilmente asimilable: el de los hechos[100].

Dos años después, en 1977, se presentó a censura ***La detonación***, en cuyo expediente se conserva únicamente el libreto censurado de la obra. A pesar de lo tardío de la fecha, las frases señaladas son numerosas, y en su mayoría hacen referencia a cuestiones políticas, como la vuelta de los exiliados, la muerte del tirano, la libertad de expresión o la necesidad de una Constitución[101]. Finalmente, a juzgar por el libreto, se suprimieron fragmentos de cinco de sus páginas.

En esta obra, Buero mostraba su actitud ante la censura por medio del personaje de Larra. Hacia el final de la primera parte, Espronceda entra indignado en el Parnasillo anunciando que le han prohibido un número completo de *El Siglo*, y expone su idea de publicar el número en blanco, únicamente con los títulos de los artículos, aunque ello le suponga autoinmolarse. Larra le aconseja que no lo haga, pues su acción sería considerada como una provocación, y este consejo hace que Díaz le acuse de hacer equilibrios en la cuerda floja y Espronceda le tilde de miedoso. La consecuencia de esta temeridad del poeta es el destierro de Espronceda en Badajoz y la suspensión del periódico. Larra escribe entonces su artículo "El Siglo en blanco", del cual aparece citada alguna frase en la que se puede reconocer, según señala Doménech, la dimensión ética del *posibilismo*: "en tiempos como estos los hombres prudentes no deben *hablar*, ni mucho menos *callar*"[102]. Ricardo Doménech cita igualmente unas palabras del personaje de Clemente Díaz ("yo a eso le llamo una pluma prostituida" o

---

[99] Gortari, 1976a, pág. 37.

[100] Citado por M. Pérez, 1998, págs. 78-79.

[101] Entre los fragmentos tachados, se encuentran los siguientes: "Cea.— Van a regresar diez mil emigrados; las Universidades se abrirán de nuevo". (Pág. 86).

"GALLEGO.—Su Majestad el Rey Don Fernando VII acaba de expirar. / TODOS.—*(En un grito unánime donde hay muchos matices.)* ¡Ha muerto!". (Pág. 101).

"HOMOBONO.—Excelencia... El señor Larra trajo hace cuatro días un artículo asaz irrespetuoso... / MENDIZÁBAL.—¡Prohíbalo! / D. HOMOBONO.—¡Sí, excelencia! / MENDIZÁBAL.—Espere. No lo prohíba entero. Pero tache sin temor. / D. HOMOBONO.—*(Se sienta y empieza a tachar.)*". (Pág. 167).

[102] *La detonación*, en Antonio Buero Vallejo, *Obra completa. Tomo I: Teatro*, ob. cit., págs. 1564-1566.

"Hay que hablar claro o callarse")[103], en las que podemos adivinar referencias que no es preciso citar. Según Doménech, este personaje no es sino una caricatura del escritor *imposibilista*[104].

Este autor evoca un episodio de la vida de Larra historiado por Vicente Lloréns que nos parece oportuno citar: cuando, poco después de que Larra fuera elegido diputado por Ávila a cambio de renunciar a sus artículos de crítica política en *El Español*, se produjo la caída de Istúriz, Larra, "adalid del liberalismo", pasó a ser contemplado por los liberales radicalizados como "un colaboracionista", o, en todo caso, como "un sospechoso que había que poner en cuarentena"; según Lloréns: "aquella espina no pudo arrancársela fácilmente"[105]. El paralelismo con el momento vivido por el dramaturgo al escribir esta obra es evidente. Para Doménech, "en Larra, Buero nos invita a ver un escritor *posibilista* de la España del siglo XIX"[106].

A diferencia del estreno anterior, en este caso, la acogida tanto del público como de la crítica fue fría: duró 16 semanas en cartel y fue objeto de duras críticas, que en general le reprocharon el exceso de documentación y la falta de síntesis[107].

2. ALFONSO SASTRE

En junio de 1975 Sastre sale de la cárcel[108] y poco después, en diciembre, temiendo una nueva detención por haber intervenido en la elaboración del libro

---

[103] Doménech, 1993, pág. 234.

[104] "Mediocre pero ambicioso, enfermo de envidia, Clemente Díaz parece querer contrarrestar su falta de talento haciendo desmerecer a los demás, especialmente a Larra, a quien acusa siempre de lo mismo: de no atreverse a ser más contundente o más explícito en sus artículos de crítica política. Por ejemplo, Díaz argumenta de esta manera: "Yo prefiero callarme a firmarme Juan Pérez de Murguía o a escribir a don Andrés Niporesas acerca de las Batuecas y los batuecos, en vez de llamarles España y los españoles". Es inútil que Vega quiera hacerle entender que Larra "concede algo para sacar más". Clemente Díaz se obstinará en su maximalismo, en su supuesta pureza inmaculada. […]

Este Clemente Díaz es un *imposibilista*, como tantos que conocimos en los años de la Dictadura del general Franco. [...] En la Segunda Parte, con la subida de Calatrava al poder, Clemente Díaz se convierte en censor. Larra, sorprendido, exclama al encontrarle como tal: "¡Usted... abominaba de la censura!". A lo que Díaz con la contradicción moral y el desparpajo de los activos, contesta: "Porque es abominable. Pero la de los gobiernos reaccionarios o... moderados. No la nuestra". (Doménech, 1993, pág. 234).

[105] V. Lloréns, *El romanticismo español*, Madrid, Fundación March-Castalia, 1979, págs. 362 y ss. Citado por R. Doménech, 1993, pág. 237.

[106] R. Doménech, ibíd.

[107] Vid. M. Pérez, 1998, págs. 81-82.

[108] Tras ocho meses y medio de prisión, Sastre es puesto en libertad provisional, previo pago de una fianza de 100.000 pesetas. La acusación de terrorismo ha desaparecido de su expediente. En el acto de procesamiento se señala el delito de asociación ilícita. (Fernández Torres, Maqua y Pérez Coterillo, 1976, pág. 26).

Operación ogro, en el que se relata el asesinato de Carrero Blanco[109], se exilia voluntariamente en Burdeos. Su exilio se prolonga hasta febrero de 1977, en que es expulsado por la policía francesa cuando iba a presentar un nuevo libro de Eva Forest, *Testimonios de lucha y revolución*; según el autor, este fue el motivo real de la detención, aunque el argumento utilizado para detenerlo fue su participación en una protesta contra los destierros de refugiados vascos por parte del gobierno francés[110]. A su vuelta a Madrid, varios partidos de izquierdas recién legalizados le reciben con un homenaje. Lejos de la actitud reformista y conciliadora entonces imperante, al poco tiempo de su llegada a España, Sastre escribe el manifiesto "Por un Teatro Unitario de la Revolución Socialista"[111], en el que hace un llamamiento a representantes de todos los partidos de izquierdas para crear un teatro al servicio de la revolución proletaria, un teatro que utilice la "libertad" de la recién estrenada democracia burguesa para llevar a cabo la revolución aún por hacer:

> Eso fue una cosa de ese momento en que pensé que se podía retomar el tema de hacer un teatro político revolucionario, lo que había fallado cuando intentamos hacer el Teatro de Agitación Social. Pues bien, ahora creía que podría, al amparo de la democracia burguesa, recogerse ese proyecto bajo la forma de un Teatro Unitario de la Revolución Socialista, un teatro en cuya regencia participaran todas las fuerzas socialistas, desde el PSOE hasta la extrema izquierda. Yo hablé con distintas fuerzas y no encontré un ambiente favorable [112].

Por estas fechas, su posición se ha extremado hasta situarse en el ala más radical de la izquierda española:

> En cuanto a mi posición política actual, me da la impresión de que estoy un tanto o un mucho a la izquierda del que fue mi partido. Con lo cual quiero decir que... "¿A la izquierda del PC? ¡O sea, en ninguna parte!", oigo que alguien me dice tratando de explicarme con ello que la opción actual para un revolucionario se plantea en estos términos: "O posibilitismo [sic] o utopismo". No es esa mi opinión. Yo opino, si ello se me permite, de muy distinta forma, y veo que esa "ninguna parte" es un espacio realmente habitado y hasta superpoblado, y que en él están mis camaradas verdaderos y que en él reside un proyecto que no cesa de pesar del todo: el de la revolución[113].

Cuando su mujer sale de la prisión de Yeserías, Sastre, decepcionado por el carácter reformista con que se está llevando a cabo la transición política, emprende camino hacia Euskadi, donde existe una izquierda radical que aspira a la

---

[109] "En diciembre Eva tuvo la impresión, por los interrogatorios que le hacían entonces, de que podían volver a detenerme. [...] Entonces, en diciembre, por indicación de Eva, que tenía miedo de que me detuvieran otra vez, me marché". (F. Caudet, 1984a, pág. 122).

[110] F. Caudet, 1984a, pág. 127.

[111] *Pipirijaina*, 4 (1977), págs. 8-9.

[112] F. Caudet, 1984a, pág. 128.

[113] A. Sastre, "¿Dónde estoy?", artículo publicado en *El País* y reproducido parcialmente en: "Alfonso Sastre, en ninguna parte", *Pipirijaina*, 4 (jun. 1977), pág. 4. En otro lugar, aclaraba: "Había muerto Franco, pero para nosotros la lucha seguía igual". (Caudet, 1984a, pág. 122).

independencia respecto del resto del estado español y que pretende una ruptura radical con todos los elementos del anterior régimen[114].

Durante estos años, Sastre encuentra un medio de expresión en la revista *Pipirijaina,* que le brindará sus páginas en varias ocasiones (*La sangre y la ceniza* inauguró su colección de textos[115], en la que también se incluyó *El camarada oscuro*) y presentará su trayectoria como un modelo ejemplar. En el mismo número en el que se publicaba el citado "Manifiesto por el T.U.R.S.", Xavier Fàbregas escribía:

> La vida de Alfonso Sastre constituye un ejemplo de lo que un intelectual íntegro puede esperar de una dictadura: un intelectual que asume la responsabilidad de no callar ante la injusticia, ante la arbitrariedad cínica y se coloca decididamente al lado del débil. Sastre ha padecido la cárcel, ha visto sus papeles destruidos por la policía, su casa sellada, su familia dispersada. Alfonso Sastre ha tenido que pasar la frontera como un malhechor, camino de Francia; y ha vuelto a traspasarla en sentido contrario [...] Sastre es un luchador que tiene fe en cuatro puntos fundamentales y que cree que el sacrificio de unos cuantos revertirá en beneficio de todos. Sastre es, antes que nada, un hombre bueno; para entendernos, un hombre que a su aventura personal antepone la aventura de la colectividad[116].

En efecto, la prohibición de sus obras y las detenciones sufridas durante el franquismo hacen que para un sector de la izquierda la figura del dramaturgo adquiera rango de héroe. Así, en 1978 Alberto Miralles se refería a él como "el autor más censurado de nuestro teatro"[117]. Como muestra de lo dicho, nos permitimos transcribir las palabras introductorias que precedían a la edición de *La sangre y la ceniza*:

> El lector que abre estas páginas se encuentra ante algo más que un texto teatral.
>
> Se quiera o no, Alfonso Sastre se ha convertido en un símbolo de la lucha que hoy se desarrolla en España, tanto en el terreno de las ideas como en el terreno directamente político.
>
> *MSV o La sangre y la ceniza* es —así lo deseamos nosotros— el comienzo de la reincorporación a la vida pública de uno de los hombres más injustamente tratados de una tierra pródiga en ellos. Las páginas que siguen a continuación fueron escritas hace ya once años por una persona a la que intentaron hacer aparecer como cómplice de un atentado que aún sigue sin estar claro y sobre el cual se prefiere guardar silencio. Sastre recibió entonces las críticas (recurramos al eufemismo) de los unos y de los otros. Y tras su salida de la cárcel, muchos de sus antiguos compañeros continuaron volviéndole la espalda. Que a nadie extrañe, pues, su exilio voluntario.
>
> No obstante, el muro de silencio que se ha levantado alrededor de su persona se rompe, se está rompiendo ya. Para todos los que, como Sastre, creemos en la posibilidad y en la necesidad de una España auténticamente libre y democrática, la publicación de estas

---

[114] J. L. Vicente Mosquete, 1988, pág. 26.

[115] A. Sastre, *La sangre y la ceniza*, *Pipirijaina. Textos*, 1 (oct. 1976).

[116] X. Fàbregas, "Crítica de Barcelona. *La sangre y la ceniza*", *Pipirijaina*, 4 (1977), pág. 64.

[117] A. Miralles, 1978a, pág. 56.

> páginas —que, digámoslo de paso, han conseguido saltar después de once años la censura, a insistencia de un colectivo de teatro— son la muestra evidente, una muestra más, de que la voz no puede ser encerrada entre barrotes, de que si mil veces se la intenta hacer callar, mil veces vuelve a surgir con nuevas fuerzas.
>
> Para todos los demócratas de este Estado, exigir la vuelta de Sastre a la vida activa, contar con él para la construcción de esa sociedad más justa que deseamos, pretender que se haga justicia a su nombre, es algo más que un homenaje o un tributo. Es una deuda[118].

El propio autor, en parte, había dado pie a esta idealización de su postura *imposibilista*, así como a la descalificación de aquellos que habían conseguido hacerse un hueco en el panorama del teatro español. En la "Nota informativa" que precedía a la edición de *La sangre y la ceniza*, escrita durante su exilio en Burdeos, Sastre atacaba nuevamente a los autores que se habían autocensurado:

> [...] El resto de mi "producción" —como se dice— continúa inédito en castellano, y no hay que decirlo, no representado, no actuado, no promovido en el pobre mundo del espectáculo español: fábrica de mimetismos, desván de antiguallas y campo de míseros negociantes, de manera que los horrores de la censura no *explican del todo*, por mucho que se diga, lo sucedido, por mejor decir, lo no sucedido en estos años... Cobardía civil se llama la planta que ha crecido demasiado entre nosotros durante muchos años en el campo del teatro; y, en fin, una muy cierta colaboración *objetiva* con el sistema. Si se habla de escritores, es de señalar la interiorización —la institucionalización interior— de la censura en muchos de ellos. Si se habla de empresas profesionales, es de indicar cómo han ahorrado a la censura sus dictados en tantísimas ocasiones[119].

Desde esta perspectiva, negaba toda validez, una vez más, al teatro *posibilista*, aunque también a cierto teatro *imposibilista* carente de calidad:

> Por lo demás, en el teatro inédito de estos años […] me temo que haya poco que salvar en la medida en que, generalmente, se adopta una posición posibilista que luego, además, no daba resultado: no por ser posibilistas se hacía un teatro posible, viable. Era el mundo de la automutilación inútil, como lo sería la de un soldado que se diera un tiro en un pie para librarse del servicio militar y lo encuadraran en un batallón de cojos. Te ves vestido de caqui y además cojo: una pena. Porque lo escrito con este ánimo no puede servir más que como testimonio de una tragedia intelectual.
>
> Por no hablar de la generalmente baja calidad —no sólo explicable por la existencia de la censura— de la literatura antifascista. El populismo y la alegoría han producido sus monstruitos, no por prohibidos más estimables[120].

En definitiva, su confrontación con aquellos intelectuales que trabajan dentro de las condiciones que les permite el sistema va mucho más allá de la polémica con Buero Vallejo. En una entrevista realizada en 1976, a propósito de su texto *Miguel*

---

[118] En Alfonso Sastre, *La sangre y la ceniza*, *Pipirijaina. Textos*, 1 (oct. 1976), pág. 1.

[119] "Nota Informativa para esta edición", en Alfonso Sastre, *La sangre y la ceniza*, ed. cit., pág. 31.

[120] "Encuesta a los que no estrenan (y 2)", *Pipirijaina*, 7 (jun. 1978), pág. 62.

Servet, Sastre comentaba la posición de este intelectual, que identificaba con la suya, contraponiéndola al *posibilismo* representado por Galileo:

> Toda la obra se centra en la decisión de un intelectual de defender su posición hasta la muerte. Es un poco la contrafigura de Galileo quien, para seguir trabajando, se retracta de sus opiniones. Parece que Brecht, en su obra sobre Galileo, quiso hacer un elogio de esa actitud diciendo que un intelectual no debía ser un héroe sino que debía conquistar las condiciones de trabajo. Que si públicamente había que decir algo para sobrevivir, había que decir eso y continuar trabajando. Que lo otro era una actitud romántica, ir a la muerte... No está muy claro eso de Brecht, porque luego al final de su vida pensó que el personaje no le gustaba tanto, que era un hombre que no había sido honesto al aceptar retractarse de una verdad científica de la que estaba completamente convencido[121].

2.1. Obras sometidas a censura

En estos años no se presentan nuevas obras de Sastre a censura, únicamente versiones de textos que ya habían sido presentados anteriormente: *El circulito de tiza o pleito a una muñeca abandonada* (1976), de la cual se había presentado nueve años atrás la segunda parte, *Historia de una muñeca abandonada*; *La sangre de Dios* (1976), y *Miguel Servet* (1976), presentada cinco años antes como *MSV o La sangre y la ceniza*. Todas ellas serán autorizadas en este período.

Sin embargo, como es sabido, el dramaturgo no deja de escribir en estos años: en 1975 escribe *Ahola no es de leil*; entre 1977 y 1978, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, y en 1978, último año de existencia de la censura teatral, *Análisis espectral de un Comando al servicio de la Revolución Proletaria*.

En mayo de 1975 se presentó a censura una adaptación para café-teatro titulada ***Metamorfosis bajo la luna***, de cuyo proceso de censura apenas ha quedado información. En su expediente únicamente se encuentra un ejemplar mecanografiado, que tiene tachada la frase "es que jodo...", en boca del personaje Jimmy. Tampoco en el fichero consta dictamen alguno, lo que parece indicar que se le aplicó el "silencio administrativo".

Tampoco se encuentran localizables los informes sobre ***El circulito de tiza o Pleito a una muñeca abandonada***, autorizada en mayo de 1976. El libreto, único documento que se conserva, no tiene fragmentos subrayados. En la cubierta se indica que se trata de una obra ya autorizada; sin embargo, en la ocasión anterior, únicamente se autorizó la segunda parte de las piezas que componen esta obra.

Veintiún años después de haber sido autorizada, ***La sangre de Dios*** fue presentada de nuevo en junio de 1976 y autorizada sin cortes en esta ocasión. Lejos tanto del entusiasmo que mostrara el censor falangista en 1955 como de los problemas doctrinales que vieron otros censores, los nuevos informes fueron mucho más

[121] Guillon Barrett, 1977, pág. 19.

escuetos. Únicamente el religioso Jesús Cea hizo un informe favorable: "Toda la tesis se centra en el tema de la fe y sobre todo en la existencia de Dios. El tratamiento es osado, pero correcto y positivo". Jesús Vasallo la autorizó tras informar que se trataba de una "obra conocida", y Antonio Albizu, que hizo una lectura muy distinta a la del censor religioso, la autorizó igualmente, no porque no encontrara reparos, sino porque pensó que los espectadores no percibirían lo que el autor había querido decir:

> En el fondo parece que lo que el autor intenta es poner a la religión como propia de enfermos y que conduce a extremismos de revestir de misticismo lo que en sí es una monstruosidad, pero estimo que en el espectador quedará la impresión sobresaliente de un enfermo que comete el crimen[122].

Miguel Servet, censurada años atrás con el título *La sangre y la ceniza*, volvió a ser presentada en agosto de 1976 por la compañía El Búho. En la primera lectura, fue leída únicamente por dos censores, Antonio Albizu, que la autorizó con un corte, y Antonio de Zubiaurre, quien solicitó que fuera leída por el Pleno, por sus "tesis fuertes y excesivas". Según se dice en una nota, otro de los motivos de que la obra pasara al Pleno fue "la personalidad del autor". A pesar de lo tardío de la fecha, hubo censores que propusieron suprimir varios fragmentos e incluso prohibirla para representaciones comerciales.

El principal inconveniente del texto, para los censores, consistía en su ataque a la doctrina católica; así, A. de Zubiaurre señaló que, por su tema, la obra se adentraba "en terreno difícil por relacionarse en general, con el dogma y la moral cristianas"; J. M. García-Cernuda escribió que "los reparos que habría que poner a esta obra habrían de ser de carácter doctrinal"; J. Moreno Reina solicitó la opinión del vocal eclesiástico antes de emitir dictamen, y J. L. Vázquez Dodero emitió este severo juicio:

> Sastre aprovecha para burlarse de la autoridad, de la religión en su conjunto y en partes tan importantes como la comunión, empleando a menudo expresiones muy de hoy para situaciones muy de entonces, haciendo alusiones no pocas veces a la situación actual.

En consecuencia, fue leída por el religioso Jesús Cea, quien la autorizó sólo para sesiones de cámara, por no creerla conveniente para un público poco formado:

> Aunque se ajuste con bastante rigor al hecho histórico que enmarca la figura y errores de Miguel Servet, no me parece obra adecuada para un público mayoritario poco formado, el cual se quedaría sólo con las razones, expuestas por el autor con gran énfasis, que apoyan las herejías trinitarias y eucarística. Contienen también un afán actualizador

Menos problemas parecían plantear a estas alturas el paralelismo entre Hitler y Calvino ("manido", en palabras de García-Cernuda), o el himno nazi que se canta en el prólogo, aunque no por ello se dejó de hacer referencia a ellos en varios informes. Para J. E. Aragonés, el proceso de Servet se presentaba "politizado y con actualizaciones burdas", por lo que propuso suprimir el epílogo completo, entre otros cortes. Así mismo, Florencio Martínez Ruiz la encontró "tremendamente vidriosa por sus

[122] Destacado en el original.

alusiones", aunque la autorizaba, dada la nueva situación política: "en una situación aperturista, creo que se podría tolerar, en principio". Otros, en cambio, opinaban que estos intentos de actualización no ofrecían ningún peligro: "Las interpretaciones de actualidad y el intento de acercamiento al hoy, son inocentes", escribía J. Vasallo, aunque ordenó varios cortes.

Los vocales que habían entrado ya en la Transición, desde un talante bien distinto, optaron por autorizar el texto sin cortes. Así, José E. Guerra escribió:

> La obra, en mi opinión, no deja claro más que cada uno es libre de opinar como le plazca, sin miedos ni trabas; y que todos deben de tener una vía de expresión, que pueda ser escuchada. Si éstos son principios exclusivamente socialistas es otra cuestión muy distinta. Cualquier corte en esta obra supondría reconocer los principios enunciados en la misma, por tanto la considero permisible en su totalidad.

E igualmente, Fernando Mier la consideró incluso aconsejable y adecuada a la nueva coyuntura histórica:

> La estimo además recomendable a estos momentos en que es de actualidad latente la política del gobierno sobre los derechos humanos en la próxima firma de la carta internacional por nuestro ministro de exteriores en la ONU.

En lo que se refiere a las valoraciones sobre su calidad, varios censores realizaron críticas negativas. Así, Díez Crespo la tildó de "un tanto folletinesca y farragosa", y Vasallo de "lineal, aburrida y larga"; por su parte, Mier señaló que era una "exposición larguísima y en estilo más novelesco que teatral" de la persecución de Servet.

Finalmente, fue autorizada, previo visado del ensayo general, en septiembre de 1976. Aunque se autorizó sin cortes, entre los fragmentos tachados en el libreto se encuentran alusiones a la censura, a la policía, al comunismo y al socialismo, además de distintas intervenciones de contenido religioso[123].

Cuando se estrenó, el hecho de que fuera escenificada por un grupo independiente en una sala minoritaria como la Cadarso fue interpretado por José Monleón como un signo de la insuficiencia de los cambios producidos en el ámbito teatral tras la llegada de la democracia:

> Salvado el obstáculo administrativo que era la vieja censura, la realidad teatral apenas ha cambiado [...] "El público teatral madrileño" es hoy, por una serie de razones económicas y políticas, más conservador que nunca, y no está dispuesto a emplear una sola peseta en el sostenimiento de una obra que le cuestione. Ello, unido a la deserción de quienes ya no necesitan el teatro para satisfacer su 'cuota' de vida política[124].

---

[123] Se tacharon frases como: "La Censura no nos deja vivir a nuestro gusto, y más con funcionarios como ese abate Ortiz que Dios confunda" (alusión inequívoca al jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz; pág. 3); alusiones como "un himno nazi" (pág. 1), "comunismo libertario" (pág. 11), "carabanchel" (pág.13), "somos policías" o "registro domiciliario" (pág. 28); la conversación entre Sebastián y Servet en la que este niega creer en la Trinidad (págs. 15-17), la confesión de Servet ante Ory en la cual admite no creer en la Eucaristía (págs. 34-35), o la ya citada frase "viva el socialismo" (pág. 24 del Epílogo), entre otras.

[124] Crítica de *La sangre y la ceniza* publicada en *Triunfo*, citada por M. Pérez, 1998, pág. 422.

Además, se somete a censura por tercera vez la adaptación de *De cómo el Sr. Mockinpott consiguió librarse s sus padecimientos*, de Peter Weiss (1977), ya presentada en 1971 y 1974, que finalmente se autorizó sin cortes en junio de 1977.

3. JOSÉ MARTÍN RECUERDA

El estreno en 1977 de *Las arrecogías del beaterio de santa María Egipcíaca* tras haber sido retenida durante seis años es sin duda el hecho más relevante de la trayectoria del autor en estos años y uno de los acontecimientos teatrales del período. A su valor artístico se sumó su significación en un momento en que se reclamaba la amnistía para los presos políticos, que llegaría al poco tiempo. El director del espectáculo, Adolfo Marsillach, comentaba así el significado que quiso darle:

> El día 4 de febrero de aquel 1977 se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid la obra de Martín Recuerda. Desde mucho antes estaban aumentando en España, de forma clamorosa, las peticiones de amnistía a favor de los presos políticos. [...]. Pensé que el montaje de *Las arrecogías*, por el tema y la calidad del texto y por la encendida defensa de la libertad que hace Mariana Pineda, permitía que nuestro espectáculo se sumase a las voces que demandaban la amnistía. A partir de esta decisión, llené el patio de butacas de inscripciones que recogían las mismas frases que podían leerse en las vallas de las calles y en las fachadas de los edificios. No era una ocurrencia descabellada. El drama concluía con estas palabras que pronunciaba Concha Velasco como actriz y, por lo tanto, despojada de su personaje: "Mariana Pineda fue ejecutada el amanecer del día 26 de mayo de 1831. Su juicio se celebró y sentenció sin su presencia. Meses después, en el primer amago de muerte del rey Fernando VII, se promulgó una amnistía. Si la amnistía se hubiese dado unos meses antes, Marina Pineda no hubiera muerto y, con ella, otras muchas víctimas que quedaron en el olvido, como aquellas arrecogías del Beaterio granadino de Santa María Egipcíaca". ¿Cómo —y por qué?— resistirse a la incitación de establecer un paralelismo entre ambas peticiones de amnistía: la de 1831 y la de 1977? [125].

Por estas fechas, el autor granadino denunciaba el daño ocasionado por la censura al teatro español: afirmaba que la Administración se había encargado "de destruir toda la mejor obra dramática española", y había sido, "en vez de vehículo de cultura, un obstáculo —el mayor— a la propagación de dicha cultura"[126]. También en los comienzos del período, declaraba que escribir teatro en España era "un calvario" para quienes, como él, no se sometían "al ambiente político y a la economía del empresario", y arremetía contra la censura: "La Censura y los dirigentes de la misma han llevado al país a su autodestrucción dramática y al confusionismo reinante. Algún día saldrá a la luz un libro sobre los terribles daños ocasionados al teatro español; daños que afectan, claro es, a nuestra evolución y a nuestra cultura"[127].

---

[125] Marsillach, 2000, pág. 377.

[126] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 107.

[127] M. Medina Vicario, 1976, pág. 113.

3.1. Obras sometidas a censura

Desde que escribiera *El engañao* (1972) hasta *Caballos desbocaos* (1978), el autor no había escrito ningún nuevo título. Las únicas obras que se presentan a censura en este período son *Las arrecogías...*, que se presenta por segunda vez, y *Regreso de un emigrante en el año 1976*, versión de *El caraqueño* adaptada a las nuevas circunstancias. Ambas fueron autorizadas, aunque sólo la primera consiguió subir al escenario en estos años.

Unos meses antes de que se autorizara el texto de ***Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca***, el autor comentaba que, según sus noticias, la obra estaba retenida[128], y explicaba: "Sé de censores que les dio miedo prohibirla"; aunque mostraba su esperanza de que saliera a la luz: "Hay obras que, tarde o temprano, brotan por cualquier parte, por mucho que se quieran amordazar, pero [...] al menos ante el hecho de la íntegra publicación de la obra, parece ser que existe una actitud más abierta por parte de la nueva Dirección General de Teatro"[129].

En febrero del 76 se realizaron nuevos informes sobre esta obra, y a los pocos días se autorizó sin cortes para mayores de 18 años. Dos de los tres censores que la leyeron en esta ocasión señalaron que la puesta en escena debería ajustarse al contexto histórico en que se ambientaba la obra, sin incorporar actualizaciones. Uno de ellos, García-Cernuda, advertía que no deberían exhibirse en escena banderas tricolores republicanas "que, por otra parte, no existían a principios del siglo XIX". Por su parte, Mampaso señalaba que, aunque "se cargan las tintas del 'beaterio-prisión'" y "se ataca al absolutismo del Rey Fernando", podía autorizarse si se representaba "en su contexto histórico". El tercero, Pedro Barceló, elogió la calidad del texto y admitió la "mayoría de edad" de público español:

> Teatro desgarrado, acción frenética. Es una especie de huracán sobre un trozo de la sociedad española del XIX. Está perfectamente enmarcado y hay que pensar que el público ya está dispuesto a aceptar que hubo pasajes de nuestra historia que tuvieron ingratas singularidades. Creo en consecuencia, sobre todo porque estamos ante una obra extraordinaria, que debe ser APROBADA.

Según Cobo, incluso cuando la obra se autorizó, "hubo reparos, trabas y amenazas encubiertas a los posibles promotores del proyecto de representación"[130]. Finalmente, su estreno en 1977, dirigida por Marsillach y protagonizada por Concha Velasco, con gran éxito de público y de crítica —estuvo casi dos años en cartel en Madrid y por toda España—, adquirió dimensiones de acontecimiento teatral y sociológico, convirtiéndose en uno de los hitos del teatro de la transición, tal como han señalado Á. Berenguer y M. Pérez:

---

[128] J. Martín Recuerda, en Monleón, 1976a, pág. 66.

[129] Ibíd., pág. 68.

[130] A. Cobo, 1998, pág. 214.

> *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* es juzgada, en efecto, como el máximo exponente del teatro reformista que manifiesta su oposición a la visión del mundo oficial de la dictadura a través, esencialmente, de una proclamación abierta de los valores que afectan a las libertades políticas y personales[131].

La prensa de la época dio cuenta de la significación de este estreno. En su papel de crítico, Díez Crespo, que seis años atrás votó por prohibirlo, lo elogiaba ahora desde las páginas del diario *Alcázar*:

> El drama y el espectáculo que aquí se nos ofrece logra en algunas escenas caracteres alucinantes. […] Nos encontramos con una obra de más plenitud y autenticidad que la que nos adelantó poéticamente García Lorca. […] Un magnífico teatro de chafarrinón. […] [132].

Y aún se detenía a describir la buena acogida que se le dispensó la noche del estreno: "Ovaciones y bravos obligaron a Martín Recuerda a pronunciar unas palabras de agradecimiento al finalizar la representación[133]. La mayoría de los críticos destacaron la relevancia de este estreno para la escena española después de años de prohibición. Así, en las páginas de *Triunfo*, José Monleón declaraba: "Escrita en los años 69-70, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* ha sido una de esas obras cuya prohibición servía para denunciar los límites de nuestra vida teatral". Así mismo, Manuel Gómez Ortiz, escribía en *Ya*: "Hoy podemos contemplar en la Comedia una de sus piezas prohibidas según la ley de la callada por respuesta. Y limpiamente se produjo el milagro —ganado a pulso— de una noche de estreno memorable"[134]. En *Pipirijaina*, Carlos Gortari, a pesar de mostrar ciertas reticencias ante el texto, afirmaba que "su estreno sí constituye un momento de singular importancia en la historia de la escena española[135]".

No obstante, la situación política que había movido al autor a escribir su obra había cambiado cuando se estrenó, por lo que, según Josep Mengual Catalá, "había perdido parte de la fuerza política que tenía en el momento de su redacción, o incluso en el de su publicación", y explica:

> La fuerza política del drama, en 1970, residía en la presentación de la situación política y social de 1831 como un correlato de la contemporánea, con una sociedad oprimida por un dictador, un estado militarizado y una Iglesia servil. Y la técnica dramática, sobre todo la

---

[131] Berenguer y Pérez, 1998, pág. 90. Para estos autores, la recepción que le dispensó la crítica no se correspondía exactamente con la realidad de la propuesta: "Convertido el estreno en acontecimiento político, social y teatral, las críticas reaccionan con mayor carga de admiración que de riguroso análisis no exento de una considerable dosis de nacionalismo teatral". (Ibíd.).

[132] Citado por M. Pérez, 1998, pág. 221.

[133] Ibíd., pág. 223.

[134] Ibíd., pág. 223.

[135] C. Gortari, "Crítica de Madrid: *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*", *Pipirijaina*, 4 (jun. 1977), pág. 61.

> ruptura de los límites del escenario, busca esa identificación entre la España de 1831 y la de 1970[136].

Según este estudioso, el paralelismo entre la situación presentada en la obra y la vivida por el público que la presenciaba se habría perdido en el momento de su estreno: "tampoco era muy plausible mantener la analogía entre las circunstancias políticas de 1831 y las de 1977, sin forzar un poco el texto"[137].

En cuanto a ***Regreso de un emigrante en el año 1976***, al estar incompleto su expediente, sólo sabemos que fue autorizada en marzo de 1976, con cortes en ocho de sus páginas, con posibilidad de radiación y visado del ensayo general. Sin embargo, esta versión actualizada de *El caraqueño* no llegó a estrenarse. Los cortes impuestos hacían alusión a temas como la guerra civil española, las huelgas, la comunión, o la liberación que habría de llegar en el año 76[138].

4. LAURO OLMO

En 1976, Lauro Olmo reflexionaba, a partir de su experiencia personal, sobre la dificultad de que habían tenido los escritores como él para llevar a cabo su trabajo en el contexto de la España de Franco:

> Francamente: todo aquel que esté tratando de realizar un teatro que refleje la problemática de nuestro tiempo, de nuestras calles, de nuestros lugares; todo aquel que conciba el teatro como un revulsivo y como un espabilador de conciencias —y en sentido creador el teatro no es otra cosa—, todo aquel, digo, que conciba el teatro como una clarificación en pro de una convivencia más civil, no ha hacido en fechas fáciles y debe disponerse a aguantar la embestida del arbitrismo, de la mediocridad y del hambre [139].

En este período, escribe *Spot de identidad* (1975), y estrena *La condecoración*, que por fin es autorizada, y la pieza *José García*, representada por el TEU de Murcia en la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad en febrero del 75 y de la que no hay constancia de su paso por la censura. Además, se reponen alguna de las piezas infantiles y *Cronicón del Medievo*, que a pesar de las duras críticas que recibiera en 1974, al año siguiente abre el Festival de Sitges, a cargo del grupo vasco Akelarre, ahora con el título *El pechicidio*.

---

[136] J. Mengual Catalá, "*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de José Martín Recuerda", en Aznar Soler (ed.), 1996, págs. 51-58. Cita en pág. 54.

[137] Ibíd.

[138] Entre ellas: "[No leo los periódicos. Menos, los de España.] Siempre mienten" (pág. 3); "No sé que harán ahora los que se han llamado siempre 'vencedores'... Qué lastre tan imposible de arrancar" (pág. 3); "[Vuestras torpes creencias,] que os hicieron ser un país retrasado y pobre" (pág. 18); o "En eso ha quedado la familia aristócrata que se enriqueció robando y denunciando a muchos que fusilaron en la guerra" (pág. 19).

[139] *Teatro español actual*, ob. cit., págs. 85-86.

4.1. Obras sometidas a censura

En estos años no se presentan textos nuevos a censura, únicamente se intenta que se autoricen textos prohibidos y se vuelve a presentar con modificaciones algún texto autorizado: *Asamblea general* (1975 y 1977); *Spot de identidad* (1975), presentada diez años atrás con el título *Todos jugamos la final*; *El cuarto poder* (1976), que se presentaba por tercera vez; *Plaza Menor* y *La condecoración* (1976), ambas por segunda vez, así como el espectáculo infantil titulado *Los leones* (1977), compuesto por las obras ya autorizadas *El león engañado* y *El león enamorado*.

En enero de 1975 se presentaba a censura por cuarta vez ***Asamblea general***, por la compañía Sota de Bastos. Según se indica en el fichero del AGA (el expediente está incompleto), la obra fue autorizada, y el libreto no presenta tachaduras. Dos años después, se presentó una nueva versión con el final modificado, en la que los censores encontraron claras connotaciones políticas: se dijo que se trataba de una obra "muy poco infantil, aunque pretenda lo contrario", con un "contenido socio-político con la típica y tópica metáfora sobre la lucha de clases en el reino animal" (José E. Guerra), y que en ella Olmo seguía "la línea de inclusión de contenido de protesta social y política contra los abusos del autoritarismo" habitual en sus textos infantiles (F. Mier). Según Mier, en ella "se apela al sentimentalismo del niño para buscar su refrendo en la tesis final de que a la larga, los oprimidos conseguirán derrocar al tirano"; este censor mostraba su preocupación por "el impacto que pueda causar a los niños la escena seca de la ejecución por garrotazo en patíbulo con fondo de ametralladoras y bombas", por lo que restringió su autorización para mayores de 14 años; dictamen con el que coincidió J. L. Guerra Sánchez, "por su continua referencia crítica a la política que daña sobremanera toda figura de autoridad" y "por su final un tanto ácrata". Finalmente, se autorizó tras suprimir el fragmento "Los peleles del tirano / ¡excrementos cortesanos! / seres empapados / por hipocresía y ambición".

Spot de identidad, texto "basado en la crisis de ciertos convencionalismos sociales trivializados por la sociedad de consumo", según el autor[140], fue presentado por la compañía de Justo Alonso en noviembre de 1975 y se autorizó al mes siguiente para mayores de 18 años, con cortes en dos de sus páginas, que en ambos casos aludían al sexo[141]. Los tres censores que lo enjuiciaron pusieron como principal objeción la "grosería", la "procacidad" y la acumulación de expresiones "soeces", aunque también repararon en su intención política. Así, A. de Zubiaurre señalaba que "peca de grosero

---

[140] *Teatro español actual*, ob. cit., pág. 89.

[141] FUNCIONARIO 1.—Mami, ¡qué teticas más gordas tienes! / ELLA.—Para que mi hombrecito mame mejor! / [...] / FUNCIONARIO 3.—[...] chulos, putas, cabrones, pederastas, lesbianas, incestuosos [...]. / FUNCIONARIO 1.—¿Qué tienes aquí, mami? /ELLA.—*(Dándole un cachete en la mano.)* ¡Cochino, eso no se toca! / [...] / FUNCIONARIO 3.—*(Ensimismado.)* Todo lo que pueda uno imaginarse lo vi allí. Vi cómo a una niña de nueve años le comía el sexo un magistrado de Toledo [...]. (Segunda Parte, pág. 36).

FUNCIONARIO 1.—[...] ¡Me estoy meando, ilustrísima! [...] Oye, ¿lo del magistrado de Toledo era con cuchillo y tenedor? (Segunda Parte, pág. 38).

e insiste en la grosería", aunque la autorizaba por su carácter "experimental". J. M. García-Cernuda, aunque admitía que muchos de sus diálogos eran "de calidad", matizaba: "con una leve intención política y, muchas veces, con inadmisible grosería"; además, apuntó que habría que vigilar la escena del desnudo, y cuidar que el "marica" que aparece en escena "no se propase en la afectación". Finalmente, A. Mampaso encontró en el texto un "indudable fondo político destructivo", aunque se mostraba dispuesto a autorizarlo si se suprimían algunas expresiones soeces.

En febrero de 1976, la empresa de Justo Alonso presentó por tercera vez a censura ***El cuarto poder***. Incluso en fecha tan tardía hubo cinco censores que propusieron nuevamente su prohibición, aunque esta vez se autorizó para mayores de 18 años, con un corte[142], tras pasar una vez más por el Pleno de la Junta de Censura.

El informe del religioso Jesús Cea muestra bien los temores de la censura para autorizar esta obra en el nuevo contexto sociopolítico:

> Todos los reparos que, en su día, se pusieron a la representación de esta obra: separación de los españoles a causa de la Cruzada, corrupción del Gobierno, la policía y los militares (con bendición de la Iglesia), falta de libertad de prensa y de expresión, ironía acerca de la Paz (único término sin cortapisas en los medios de difusión), desprecio de las condecoraciones militares, represión en los conflictos laborales, injusticias sociales, etc., etc., todo ello cobra hoy día mayor actualidad; por lo que estimo que no existen razones para cambiar el dictamen prohibitivo.

Mampaso se limitó a tildarla de "subversiva" para justificar su dictamen prohibitivo, mientras que García-Cernuda se apoyaba en cuatro de las normas (14ª, 15ª, 16ª y 17ª); además, encontraba "ofensas veladas" al ejército, al clero y a la magistratura, y "constantes e injustas ofensas al sistema franquista". Otro voto prohibitivo fue el de A. de Zubiaurre, quien estimó que "ésta, como tantas otras obras, pide una decisión de alcance y nivel políticos por parte de la Administración, de acuerdo con criterios y 'coyunturas' que no pueden establecerse de modo permanente y de normativa fija", aunque su opinión era clara: "por mi parte, y a mi 'leal saber y entender', creo que las supresiones no bastarían, aunque fueran numerosas, a paliar debidamente el propósito de la pieza y su efecto previsible".

A diferencia de estos, quienes la autorizaban encontraron que en el nuevo contexto la obra había perdido su vigencia. Así, F. Martínez Ruiz señalaba que algunas de las piezas, como *La noticia*, habían quedado "superadas", aunque no por ello dejaba de aconsejar que se tomaran "las cautelas necesarias", pues se trataba de "teatro político". Igualmente, M. Díez Crespo escribía que "su sentido hoy no parece peligroso"; además, admitía que la obra estaba "bien hecha". J. E. Aragonés la definía como una "Sátira de la justicia, la milicia y el clero, muy pasada de actualidad", y A. Albizu insistía en destacar su falta de vigencia en la nueva etapa histórica: "Estimo que,

---

[142] La frase que se suprimió fue "Salvo que ahora me digas que las manchas que hemos quitado de esa guerrera eran de salsa de tomate", que pronuncia la Suegra en *Conflicto a la hora de la siesta* (pág. 18), refiriéndose a las palizas recibidas por los trabajadores en una manifestación de protesta.

dentro de las nuevas circunstancias políticas, la obra pierde su mordiente, si es que no pierde su sentido, como le ha sucedido a *El día que se descubrió el pastel*".

La pieza de este conjunto que suscitó más reparos fue *Conflicto a la hora de la siesta*, en la que tanto Barceló como Vázquez Dodero encontraron "inconvenientes graves", pues, según ellos, iba "contra las fuerzas armadas". Este último, además, escribió: "Este *Cuarto poder*, pleno de simbolismos, está escrito con no demasiada buena intención por Don Lauro". No obstante, la autorizaron, al igual que Luis Tejedor, quien la calificó de "Difícil y espinosa comedia".

En los meses de febrero y marzo de 1976, ***La condecoración*** volvió a ser leída por el Pleno de la Junta de Censura, también a petición de la compañía de Justo Alonso, y una vez más se prohibió. En la primera lectura, realizada en febrero del 76, tanto J. E. Aragonés como P. Barceló la autorizaron con diferentes argumentos. El primero de ellos, porque opinaba que se estaban consintiendo acciones mucho más graves que lo que pudiera suponer esta obra de teatro: "Si se permiten actos públicos a la oposición, y son noticia en prensa, radio y TV, no hallo razonable prohibir obras como *La condecoración*". Barceló, en cambio, opinaba que el conflicto estaba planteado "con cierta objetividad", por lo que no sería justo prohibirla:

> Obra ya antigua en el escalafón de esta Junta. El enfrentamiento entre los vencedores de la guerra civil y los jóvenes de hoy está planteado con cierta objetividad. El mayor problema lo veo en posibles reacciones del público, pero no creo que ello deba pagarlo la obra. Mi mayor duda está en el himno patriótico que se oye en las páginas 13 (I) y 32 (II), himno indudablemente falangista y que, sobre todo en el final, puede resultar auténticamente peligroso. Lo remitiría al visado.

No obstante, el tercer censor, J. L. Vázquez Dodero, la prohibía de forma tajante e incluso justificaba una acción violenta en el local de representación en caso de que se autorizara:

> Esta obra de Lauro Olmos [sic], bastante sofística [sic] en algunos de sus razonamientos, es una clara diatriba contra quienes ganamos la guerra, los cuales, según él, viven en el pasado sin permitir que nadie piense o actúe de manera distinta a su actuación y pensamientos. Al mismo tiempo, es un canto a los jóvenes inconformistas que se vuelven contra sus padres y contra el orden instituido.
>
> Si esta obra se autoriza y llega a conocimiento de algunas organizaciones de ex combatientes, no me extrañaría que alguien fuera al teatro y lo arrasara; el Sr. Olmo no se merecería otra cosa, por parcial y malintencionado.

A la vista de estos informes, se reunió de nuevo el Pleno para enjuiciarla, en el cual hubo una amplia mayoría de votos prohibitivos (nueve en total). Quienes dictaminaron en este sentido coincidieron con Vázquez Dodero en que la obra atacaba a los vencedores de la guerra civil y al régimen surgido de ella. Así, Jesús Cea escribía: "me parece que se tratan con poco respeto, tanto los ideales que llevaron a tantos españoles a la Cruzada como los símbolos militares y guerreros", así como: "Abundan también alusiones a la inutilidad de nuestra guerra civil y a la falsedad de

principios de los que lucharon en el bando nacional". A. Mampaso veía en ella una pieza de "teatro político anti-Régimen", en la que se presentaba a los vencedores de la guerra como personajes que "o se han corrompido o son unos fracasados que no quieren convencerse de su fracaso y se imponen a las nuevas generaciones revolucionarias". Además, llamaba la atención sobre la indefinición de los uniformes e himnos que aparecían en escena. E igualmente, A. de Zubiaurre se refería a ella como "Obra realmente delicada", también por motivos políticos:

> Su actitud en orden a la política española actual se resume, a mi juicio, en estas poco deseables posiciones: liquidación, ruptura, exaltación del inconformismo y, sin duda, un latente revanchismo y una crítica injusta de las fuerzas supuestamente "vencedoras".

Moreno Reina emitía un informe en el que se refería a la guerra civil como "nuestra guerra de liberación", y señalaba que aún no había llegado el momento de abordar públicamente ciertas cuestiones:

> Tratar en una comedia el tema conflictivo de dos generaciones que pueda referirse a nuestra guerra de Liberación, que es lo que aparece en el contexto de la comedia que leemos, no me parece oportuno ni prudente tratarlo en la hora presente de la forma en que nos la presenta el autor, ridiculizando e ironizando la condecoración concedida a uno del bando vencedor, e incluso al uniforme que llevó y el enfrentamiento del hijo contra el padre, que estamos viviendo nosotros mismos.
>
> Es posible que en el discurrir del tiempo se pueda abordar esta cuestión tan apasionante pero en el momento actual opino que no.

Así mismo, Luis Tejedor entendía que el contexto del país no era el adecuado para autorizarla: "Lamentándolo mucho, creo que estamos en el momento más inoportuno para autorizar esta obra", y Jesús Vasallo mantenía la prohibición "Por su carácter atentatorio contra principios y símbolos que merecen el respeto y por su demoledora carga contra las instituciones". Al igual que algunos de los citados, J. M. García-Cernuda sentía como propios los ataques a la vieja retaguardia franquista:

> Es respetable, y recomendable, plantear la lucha generacional, hacer ver la generosidad de parte de la postura de algunos componentes de la juventud actual.
>
> Pero hacerlo presentando a la generación que construyó la España actual como despótica, arrogante, injusta y estúpida; y a los jóvenes componentes de grupos subversivos (y huyo conscientemente del calificativo de marxistas) como héroes iluminados y llenos de amor a la patria, a la justicia y a la paz, es pura incitación a deshacer esa patria, esa justicia y esa paz.

Díez Crespo, que en un primer momento había optado por autorizarla, después tachó este dictamen y en su lugar escribió la consabida "P", sumándose al dictamen de la mayoría de sus compañeros. Para este censor, se trataba de "Una burla de ciertos privilegios sociales y políticos, expuestos dramáticamente, no con gran calidad", y a continuación escribía: "Creo muy peligrosa su representación".

Algo más tolerante se mostraba Florencio Martínez Ruiz, quien encontraba el tema lo suficientemente generalizado como para autorizarla, aunque advertía: "¡Cuidado con los himnos que se ofrecen como música a sonar!". Aún más permisivo era el juicio de Antonio Albizu, quien extendía la autorización para mayores de 14 años, apelando al momento aperturista que vivía el país; a diferencia de los anteriores, este censor entendía que sólo un sector muy concreto del franquismo podía sentirse aludido mediante la figura del protagonista:

> En estos momentos de aire aperturístico, estimo que esta obra puede estimarse como un drama, basado en el conflicto generacional, de padres e hijos. El planteamiento entre padre, que ganó la guerra, y los hijos que han nacido después, estimo que no se generaliza con criterio de ofensa al Régimen nacido del Alzamiento. Es un padre, un poco egoísta, e inflexible que quiere mantener posiciones sin tener en cuenta el tiempo y aunque signifique conflicto militar. Estimo que no es representativo del ala vencedora, por cuanto, hoy en día, están por el aperturismo hombres que hicieron la guerra y el Gobierno oficialmente se ha proclamado por él.

Finalmente, la obra fue prohibida. Unos meses más tarde, en diciembre del mismo año, se revisó este dictamen a petición del Director General. En esta ocasión, volvió a ser enjuiciada por tres de los censores que intentaron autorizarla la vez anterior, a los que se sumaron otros dos vocales de los que entraron en la última etapa. Todos ellos conocían sobradamente la obra: F. Mier se refirió a ella como "la traída y llevada obra de Lauro Olmo", e igualmente, J. E. Aragonés, en el apartado referido al argumento, escribió: "Archiconocido". En cuanto al dictamen, Mier la encontraba autorizable en la nueva situación política: "no le veo dificultades graves a su estreno con la limitación de 18 años, del mismo modo que entiendo claramente la prohibición hasta los años 70". Para este censor, su crítica era "fuerte y diáfana", e incluso resultaba "distorsionada" con el trágico final, "que es excesivo". P. Barceló encontraba que "Desde el punto de vista ideológico, es correcta en su planteamiento y, en lo que cabe, objetiva", aunque temía la reacción que pudiera causar en el público: "Habrá que estar a lo que pueda ocurrir extrateatralmente". J. E. Aragonés coincidía en autorizarla, entre otros motivos, porque la consideraba pasada:

> La política va tan deprisa en España que, si no andamos listos, la situación real nos dejará en fuera de juego. Con algunas —pocas— supresiones, autorizaba ya esta obra años atrás. Ahora lo hago sin cortes y a reserva de visado meramente cautelar (uniformes, himnos, etc.), más pensando en la reacción presunta de un sector del público que en otra cosa. La verdad es que la pieza se le ha quedado antigüita... y la culpa es, si no nuestra, sí de los condicionamientos pasados.

José E. Guerra compartía esta opinión, pues la encontraba igualmente "superada": encontraba "montones de antecedentes" sobre el tema en el cine español, como *¡Jo, papá!*, de Armiñán, y algunos títulos de Saura, y concluía: "En definitiva: historia completamente superada y que aún puede hacer mucho bien a mucha gente". El informe más sorprendente es sin duda el de A. Albizu, quien señalaba que la autorización de esta obra podía ser incluso oportunamente beneficiosa para la imagen

del gobierno: "La obra resulta, en estos momentos sociológicos de España, una obra antibunker y en nada perjudicial al Gobierno. Por el contrario, estimo que le resulta favorable a su política de cambio". Finalmente, se autorizó en diciembre de 1976 para mayores de 18 años, sin cortes y con visado del ensayo general. Aún en marzo de 1977 se presentaron tres canciones añadidas (o"hijuelas") que fueron prohibidas, junto con las acotaciones referidas a los uniformes de Falange y a los himnos[143].

Cuando finalmente se estrenó en el Teatro Infanta Isabel de Madrid (1977), Lorenzo López Sancho aludía en su crítica de *ABC* a la circunstancia de su larga prohibición:

> Según parece, *La condecoración* fue escrita y prohibida por la censura en 1963. La probidad y el coraje moral del autor, Lauro Olmo, para alzar entonces su protesta, asumir su responsabilidad y soportar la previsible compresa de silencio, constituye el primer valor, el valor ejemplar de esta obra[144].

El crítico se planteaba su vigencia en los nuevos tiempos, teniendo en cuenta tanto su temática como algunos recursos expresivos que respondían, en su opinión, al hecho de haber sido escrita bajo la presión de la censura, y comentaba:

> Catorce años más tarde sube al escenario, cuando la situación dramática ya es otra en la sociedad que vivimos y eso quita fuerza explosiva al drama. [...] Le deja, sin embargo, en todo su vigor, la severa, descarnada exposición de su sustancia dramática, que más que sustancia política es sustancia moral. [...] Si no fuera por [algunas] alusiones marginales localizadoras —canciones de guerra, fragmentos de proclamas, etc.—, *La condecoración* constituiría un alegato genérico contra la violencia política, contra todo sistema totalitario [...]. No estamos ante una ambigüedad querida, sino originada por las precauciones del autor en el momento de escribir la pieza. Lo que quizá pierde en violencia particularizada, lo gana en carácter genérico. *La condecoración* asciende a drama de todas las formas de violencia opresiva y es su denuncia y su protesta[145].

En julio de 1976, nueve años después de haber sido presentada por vez primera, ***Plaza Menor*** volvía a ser sometida al juicio de la Junta. Aunque, a diferencia de lo ocurrido unos meses atrás con *El cuarto poder* y *La condecoración*, en este caso sólo hubo un voto prohibitivo, varios censores seguían opinando que se trataba de una obra tendenciosa. Todos ellos destacaron la necesidad de vigilar el ensayo general, y algunos insistieron en que habría que tener especial cuidado con el Himno de Riego y las rejas simbólicas de la escenografía. Así, J. M. García-Cernuda encontraba en ella un "indudable simbolismo contra la época de Franco"; J. E. Aragonés, "un visible

---

[143] Las canciones prohibidas eran las siguientes: "No me marcho con las chicas / que las chicas guapas son / guapas son. / Me marcho con la falange / la falange de las Jons". (Pág. 30)

"Carrasclas, carrasclas / qué bonita serenata, / carrasclás, carrasclás / ¡que me estás dando la lata". (Pág. 31)

"Yo tenía un camarada / entre todos el mejor / siempre juntos caminábamos / siempre juntos caminábamos / al redoble del tambor". (Pág. 32).

[144] Citado por M. Pérez, 1998, pág. 329.

[145] Ibíd., pág. 330.

tufillo republicano", y J. L. Vázquez Dodero, que impuso el visado con carácter vinculante, escribía: "la obra se me antoja, en su conjunto, de manifiesta mala intención". Para este último, el miedo de los personajes a hablar y la invitación a gritar en público podían ser subversivos:

> ¿Y contra quién hay que gritar estas palabras? No puede ser más que contra el orden constituido, contra la sociedad en que nos ha tocado vivir, etc. Deducción: ¿se incita a la rebelión y a la revuelta? Éste es, a mi juicio, el verdadero intríngulis de la cuestión.

La "tesis política" de la obra, según Mampaso, consistía en que "España, pobre y siempre oprimida por las clases dominantes, es como una Plazuela de Barrio, y los españoles están condenados a vivir entre las rejas, no sólo policiales, sino morales, políticas, culturales"; en su opinión, esta tesis no se correspondía con la realidad, lo que relativizaba su posible impacto social: "La España que ve el autor está muy lejos de ser cierta.— Pero halla (sic) él si sólo la ve así". Pedro Barceló coincidía con esta interpretación política de la obra ("Las clases bajas tienen inexorablemente para el autor una vida sin sonrisa, sólo pesadumbre. Y, de cuando en cuando, tortura, una tortura milenaria, perpetua, históricamente ininterrumpida"), aunque, a diferencia de los anteriores, no la encontró claramente localizada en España:

> Si este planteamiento se mantiene en sus niveles de crítica general, si no se arriman ascuas a sardinas determinadas —lo cual puede comprobarse en el ensayo, con vinculación, la obra entiendo que puede ser APROBADA.

Al igual que ocurriera unos meses atrás con *La condecoración*, también ahora hubo censores que encontraron que las circunstancias políticas por las que se prohibió en su día habían sido superadas; entre ellos, A. Albizu, quien escribió: "En las nuevas circunstancias políticas, estimo que no ofrecen gravedad algunas alusiones", así como el padre J. Cea: "Ciertamente muchos de los dichos y hechos tienen vigencia en el momento actual, pero creo que muchos reparos han sido superados por el paso del tiempo".

El único censor que votó por prohibirla, J. Moreno Reina, señaló que se trataba de "un espectáculo sórdido", en el cual "los personajes son todos como alucinados, borrachos, tanto ellas como ellos, viejos y jóvenes", y cuyo argumento resultaba "complejo y difícil de entender". En su opinión, la obra requería numerosos cortes en caso de ser autorizada, por lo que la tildó de "irrepresentable".

En cuanto a su calidad artística, varios censores señalaron su proximidad al lenguaje valleinclanesco. Así, se dijo que "la crítica política y social de Lauro Olmo en esta tragicomedia hay que situarla en un plano general y 'valleinclanesco'" (F. Martínez Ruiz); y se la definió como "comedia esperpéntica" (L. Tejedor). También se destacó su carácter sainetesco y popular al definirloa como "sainete costumbrista y barriobajero, con el léxico descarado propio de sus personajes" (J. E. Aragonés), "sainete político" (A. Mampaso), o "teatro crítico-popular" (P. Barceló). Díez Crespo fue quien mostró mayor aprecio hacia esta obra: "Me parece una obra dramática de cierto interés. Se salva porque está bien escrita". Finalmente, se autorizó sin cortes

para mayores de 18 años, con visado de carácter vinculante y con la condición de que en una de las escenas del Acto II se prescindiera de la corona de espinas sobre la frente de la Maja.

En septiembre de 1977 se presentan de nuevo los textos infantiles *El león engañado* y *El león enamorado*, ahora con el título común ***Los leones***, con el que se proyectaba ponerla en escena. Aunque ambos estaban ya autorizados, esta vez se abrió un nuevo expediente. Desconocemos el dictamen, puesto que únicamente se conserva un ejemplar del texto, sin tachaduras; aunque, al tratarse de dos obras ya autorizadas, es previsible que se mantuviera la autorización en términos similares.

5. JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

En estos años no consta que se presentara a censura ningún texto del autor. Únicamente es posible que alguna compañía solicitara de nuevo la autorización de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, pues en el expediente de esta obra hay una nota, fechada el 25 de noviembre de 1975, en la que se indica que el ejemplar de censura se encontraba en manos del Director General; pero no podemos saberlo con certeza, pues los documentos no están localizables. Su estreno se produjo en noviembre de 1978, cuando ya la censura había dejado de existir. De su otro estreno de estos años, *Historia de unos cuantos*, dimos cuenta en el capítulo anterior, ya que el proceso censorial tuvo lugar en el período de decadencia. Por otra parte, en 1976 escribe dos textos nuevos: *Última batalla en el Pardo* e *Isabelita tiene ángel*, ninguno de los cuales llegó a ser sometido al juicio de los censores.

Cuando *Bodas que fueron famosas…* se estrenó, inaugurando la programación del recién creado Centro Dramático Nacional, Adolfo Marsillach, responsable de su programación, señaló que el motivo principal para escoger esta obra había sido que el autor "merecía una reparación histórica", puesto que "el franquismo le había maltratado"[146]. Bernardo A. González afirma que el acontecimiento fue "un signo de la transición política" que representaba "el homenaje a oficial a uno de los escritores más censurados por el régimen anterior"[147]. En su mayoría, las críticas de estreno fueron elogiosas[148], aunque, incluso entonces, el antiguo censor M. Díez Crespo lo atacó desde su página en *El Alcázar*, al señalar que no era sino un "texto elemental, como un guión de andanzas y desventuras para crear un clima de derrota"[149].

En 1976, el autor se mostraba pesimista ante la marcha del teatro español: "Creo que hemos llegado a un momento en que la situación de nuestro teatro —de nuestra

[146] Marsillach, 2002, pág. 395.

[147] B. A. González, 1994a, pág. 29.

[148] Vid. M. Pérez, 1998, págs. 380-381.

[149] Citado por F. Andura Varela, 1995, pág. 159.

cultura— […] se está haciendo cada día más difícil, pese a las aperturas y las cerraduras, las tolerancias y los secuestros"[150]. Al igual que Alfonso Sastre, se mostraba descontento ante el rumbo que estaba tomando la Transición, y ante los cambios insuficientes que se estaban produciendo en el teatro: "Estamos asistiendo a la aparición de textos y espectáculos en que, sí, se habla de libertad, pero no de libertad con mayúscula, sólo se habla de libertades y, a veces, de muy pequeñas libertades"[151]. Y concluía con esta escéptica pregunta: "Para terminar: hemos vivido; he vivido, casi veinte años sin libertad para llegar al público. Y me pregunto: ¿seguirá todo lo mismo, a cambio del maligno y astuto espejuelo de esas libertades?"[152].

En 1979, César Oliva señalaba que, en cuanto a difusión, quizá fuera el autor menos conocido del grupo realista, situación que parecía que iba a cambiar a raíz del estreno de *Bodas…*: "El tercer estreno madrileño, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1978), por su éxito, parece situarlo en una órbita de dramaturgo ya plenamente programable"[153], aunque tampoco después ha sido mayor su presencia en las carteleras. Al igual que ocurría con Lauro Olmo y con otros dramaturgos realistas (quizá a excepción de Alfonso Sastre), es considerado como un dramaturgo del período anterior[154].

6. FERNANDO ARRABAL

Debido a su significación política, el veto a las obras de Arrabal y al propio autor se prolongará incluso después de la muerte del dictador, a semejanza de lo ocurrido con Alberti; de hecho, como ya se dijo, Arrabal es otro de los seis españoles a los que se prohibió regresar a España[155]. Sin embargo, a diferencia de aquel, a su vuelta va a encontrarse con una fría acogida por parte de sectores supuestamente progresistas para quienes tanto su obra como su actitud pública, alejadas de cualquier ortodoxia, resultan ajenas a sus cánones éticos y estéticos. Así, la revista *Pipirijaina* hacía notar que "no han faltado voces que ante el regreso de Arrabal se han apresurado a medir las distancias entre el dramaturgo exiliado y 'los programas y aspiraciones históricas de la

[150] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, págs. 94-95.

[151] Ibíd., pág. 95.

[152] Ibíd., pág. 97.

[153] Oliva, 1979, pág. 64.

[154] Es significativo que en ambos casos su presencia en la revista teatral del período, *Pipirijaina*, sea prácticamente nula. En el caso de Rodríguez Méndez, únicamente se publicó una crítica sobre su obra *Teresa de Ávila*, a cargo de Miguel Bayón (*Pipirijaina*, 22, mayo 1982, pág. 68).

[155] El propio Arrabal hacía el siguiente comentario al respecto: "A la muerte del dictador, yo seré uno de los seis españoles más peligrosos y que no pueden volver al país. Será Willy Brandt el que logrará romper esto. En una reunión de socialistas del mundo entero, en Estrasburgo creo, Willy Brandt escribió al rey o a Suárez, no sé a quién,

clase obrera' antes que saludarlo como un antifascista consecuente"[156]. Ángel Berenguer señala la desproporción entre la acogida que el teatro de Arrabal tiene fuera de España y la insistencia con que se le ignora en su país, incluso en estos años:

> Mientras su teatro da la vuelta al mundo (el *No* japonés lo estrena en 1974 y lo convierte así en el primer autor occidental en su repertorio, Víctor García repone *El cementerio de automóviles* en Brasil; Lavelli, *El arquitecto y el emperador de Asiria* en Nuremberg, y Tom O'Horgan —el director de *Hair*— estrena esta misma obra en Nueva York el 27 de mayo de 1976, etc.), en España se ignora su existencia, o se critica una obra que no puede defenderse a sí misma, por no estar publicada de una forma seria y continua, ni siquiera durante los primeros años de la transición política[157].

Pero no sólo se desdeña su teatro, sino que el propio autor será objeto de duros ataques. Según señala Ángel Berenguer, "la obra y la persona de Arrabal se convirtieron en piedra de escándalo en la España de la época, para conservadores, liberales y reformistas, atentos a la especulación de un cambio posible sin ruptura"[158]; actitud que este estudioso explica del siguiente modo:

> Durante los años de la Transición Política española, Fernando Arrabal adoptó posturas que sobresaltaron a la opinión pública. En realidad, su obra y su actitud intelectual, que sólo había llegado a círculos culturales relativamente restringidos, era esperada como un discurso ideológico de izquierda, planteado en un lenguaje de orden y penetrado de un rigor formal expresivo acorde con el status que le acordaban los nuevos medios de comunicación. Como otros escritores reconocidos por la nueva situación, Arrabal debería haber adoptado una pose digna para la instantánea de la gloria. Debería haberse acercado a las distintas y sucesivas fuentes del poder social y político, y adoptar las posturas requeridas por las circunstancias a la clase intelectual[159].

De este modo, también en el nuevo contexto Arrabal será tachado de "autor *imposibilista*". Arrabal, sin embargo, no sólo niega que su marginación y exilio sean voluntarios sino que expresa su voluntad de regresar a España en la *Carta al Rey*[160] escrita en París en noviembre de 1976:

> ¿Cuándo podré escribir lo que deseo en mi propia lengua y en mi propio país? ¿Por qué se me niega este derecho, que es como negar al árbol que permanezca agarrado a la tierra?

---

pidiendo que cesara esta situación de exilio forzado, y gracias a ello entré en la colectividad española". (Kohut, 1983, pág. 41).

[156] En Fernando Arrabal, *La balada del tren fantasma, Pipirijaina. Textos*, 4 (1977), págs. 1-2. A su vuelta, Juan Antonio Hormigón escribió un artículo en *El País*, titulado "El regreso de Arrabal", que terminaba diciendo: "Podemos y debemos alegrarnos de que Arrabal vuelva a su tierra. No seré yo quien critique su marcha al fin de los años cincuenta. Es explicable y seguramente gracias a su huida, pudo escribir y trabajar. Pero en esta hora de retornos es urgente decir que algún día habrá que acordarse y reconocer el valor de los que se quedaron". (*El País*, 5-IV-1977. Citado por A. Miralles, 1977, pág. 70).

[157] Á. Berenguer, "Presentación", en *Barcarola (Revista de Creación Literaria)*, 40 (sep. 1992), págs. 11-12.

[158] Ibíd., pág. 13.

[159] Ibíd., pág. 13.

[160] Algunos fragmentos de esta carta se encuentran publicados en "Arrabal: cartas a Francoy al Rey", *Pipirijaina*, núm. 3 (diciembre 1976), págs. 4-7.

> […] Debo señalar que mi única arma es la pluma y que ya va siendo hora de que, tras tantos años de mordaza, silencio o calumnia, el creador español pueda expresarse con libertad total. Porque mi modesto caso es sólo el botón de muestra de una situación general[161].

Y algo más adelante plantea una serie de preguntas sobre la posibilidad de su vuelta a España y de que sus obras sean autorizadas:

> ¿Qué debo hacer para saber si puedo o no, volver a España? ¿Cómo puedo enterarme si el veto contra los seis últimos desterrados que lanzó el señor Areilza sigue en pie?
>
> ¿Por qué los organismos oficiales no responden a mis llamadas y cartas, como tampoco a mi comunicación oficial que envié a la Embajada española de París, el pasado 28 de agosto? ¿Cuándo podrán verse en España mis películas? ¿Cómo es posible que mis compatriotas sean considerados inmaduros para ver mi filme *El árbol de Guernica*, mientras que en Francia, por ejemplo, está tolerado para los mayores de 13 años? ¿Es válida aún la decisión del consejo de Ministros del pasado 7 de mayo, en la que se condenaba a la librería Antonio Machado por poseer tres ejemplares de un libro mío editado en París? ¿Es efectiva todavía la orden de un ministro de Franco que dio una consigna de censura total contra mí? ¿Por qué mis dos últimas y más entrañables obras (*Oye patria mi aflicción* y *En la cuerda floja*) destinadas en un principio a mis compatriotas y que han sido representadas sin restricción en teatros normales de países civilizados, acaban de ser prohibidas por la censura española? ¿Quién arma a los que ponen bombas en los cines y en las librerías francesas que pasan mis películas y exhiben mis obras en sus escaparates?[162].

En esta *Carta,* Arrabal no se limitaba a exponer a su circunstancia personal, sino que expresaba su deseo de que la situación cambiara para todos los españoles:

> Es insoportable que se limite la libertad de expresión, como es intolerable que aún haya hombres en la cárcel por delitos políticos o de resistencia. Un Estado moderno y libre no sólo tiene el deber de aceptar toda forma, por disparatada que sea, de concepción de Estado, sino que debería fomentarla. Al censurar al poeta o al contestatario, el Estado se priva de una posibilidad de enriquecimiento. Cuanto más radical o utópica es una idea, más fecunda y positiva resulta para el porvenir. Censurando, amordazando, impidiendo el retorno de los desterrados, se priva a la nación de esta fuente de energía, y con ello se da una prueba de conformismo, patrioterismo, timidez, mediocridad, ignorancia e incultura [163].

Centrándonos en la censura de sus obras, el veto había finalizado unos meses antes de la escritura de la citada *Carta al Rey*, según se indica en un Informe de la Junta de Ordenación de Obras Teatrales acerca de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, fechado el 6 de julio de 1976, en el cual se comunicaba que la Jerarquía competente había levantado el veto que pesaba sobre Arrabal y que, en consecuencia,

> […] las obras originales de D. Fernando Arrabal deberán juzgarse, en lo sucesivo, atendiendo exclusivamente a su contexto literario, tema, condicionamientos de su puesta en

---

[161] Ob. cit., pág. 7.

[162] Ob. cit., pág. 7.

[163] Ob. cit., pág. 5.

> escena, etc., prescindiendo de cualquier otra consideración ajena al juicio que los elementos básicos de apreciación precedentemente citados merezca.

Esto no supone, sin embargo, el final de la prohibición de sus obras (en agosto de ese año se prohíbe *En la cuerda floja,* y en octubre, *Y pusieron esposas a las flores*), aunque es el comienzo de un proceso que se prolongará hasta 1977, en el cual se irán autorizando todas sus obras. Ya el 21 de diciembre de 1976, el Director General de Teatro y Espectáculos solicitaba que se revisara el dictamen de varias obras prohibidas de distintos autores, entre ellas, algunas de Fernando Arrabal (*Oración*, *El cementerio de automóviles*), mediante las cartas antes citadas, en las cuales argumentaba que la prohibición de ciertas obras había obedecido a "motivaciones de carácter circunstancial", y que una vez modificadas las situaciones, no sería lícito mantener la prohibición.

Pero al igual que sucedió con otros autores, la desaparición de la censura no supuso la incorporación de su teatro a las carteleras de forma habitual; otras trabas, como el fracaso económico de los espectáculos representados en estos años (*El cementerio de automóviles*, *El arquitecto y el emperador de Asiria* y *Oye patria mi aflicción*), determinaron que su presencia en los escenarios fuera escasa tras la llegada de la democracia. José Monleón señala entre las posibles causas de esta recepción desfavorable el ya comentado cambio de actitud por parte de sectores supuestamente progresistas, que explicaría "la agresividad con que se manifestaron muchos periódicos, la reticencia con que fueron escuchadas las palabras del autor, la falta de esa cordialidad que se le ofrecía en los años de la Dictadura"[164]. En este sentido, resulta especialmente significativa la fría acogida que obtuvo el espectáculo dirigido por Víctor García en 1977 (*El cementerio de automóviles* como pieza central, junto con *Oración*, *Los dos verdugos* y *Primera comunión*), que, por su alto coste económico, precipitó el declive de la compañía que lo produjo, Corral de Comedias, a pesar de las expectativas suscitadas por este estreno:

> Restablecida la posibilidad de montar a Arrabal en España, el estreno de *El cementerio de automóviles* era, además de la presentación madrileña, en términos profesionales, de nuestro autor exiliado —de quien sólo se habían hecho hasta entonces dos o tres sesiones de cámara—, el encuentro entre una síntesis de su "teatro primero" y la sociedad española[165].

Unos días antes de que se estrenara este espectáculo, con ocasión del estreno de *El arquitecto y el emperador de Asiria* en Barcelona, se había producido una polémica entre Arrabal y Adolfo Marsillach, que sacó a la luz hostilidades insospechadas hacia el autor melillense:

> [...] pronto la disputa se degradó, sobre todo porque mediaron una serie de plumas a las que les tenían sin cuidado los argumentos de los litigantes y sólo buscaban el escándalo. [...]

---

[164] J. Monleón, *Tiempo y teatro...*, pág. 88.

[165] J. Monleón, 1977, pág. 59.

> Por su parte, el autor, buscando las causas de la campaña de que era objeto —no fáciles de entender, porque él era un escritor exiliado, en una clara línea antifranquista, que había decidido postergar su regreso hasta la amnistía total de los presos políticos y que, sin embargo, recibía ahora muchos ataques de gentes consideradas de la izquierda—, creyó, generalizando la posición tomada contra él por un escritor que forma parte de su comisión de cultura, que era una ataque del Partido comunista. Suposición que cimentaba Arrabal tanto en su anarquismo como en la disciplina del Partido[166].

Al mismo tiempo, Arrabal se negó a volver a España para estar presente en el estreno, por pensar que no era decente volver a su país, de una manera pública y notoria, mientras hubiera presos políticos en las cárceles[167], e hizo constar esta circunstancia en un telegrama que debería haberse leído en público. El escenógrafo del montaje, Arroyo, acusaba a Arrabal de tener miedo de volver y escribía: "Arrabal ve que se le termina la retórica del exilio gracias a las luchas del pueblo español, que va ganando libertades"[168], opinión que se extiende en algunos medios. No obstante, la revista *Pipirijaina*, presentaba su decisión como un gesto de solidaridad:

> Arrabal ha hecho de su exilio, ahora ya voluntario, un último gesto de resistencia y solidaridad. No volverá mientras en España queden presos políticos en las cárceles. Sus obras han comenzado a pasar la censura. Han ocurrido los primeros estrenos, pero Arrabal no ha puesto fecha a su vuelta. "Aunque todos regresen, yo no".
>
> Se trata de un gesto simbólico, uno más de los muchos realizados durante los años del exilio. Porque Arrabal nunca regateó su presencia en actos públicos de resistencia antifascista y de solidaridad con la lucha por la democracia en España, fuera quien fuera el partido o la organización que hiciera la convocatoria[169].

Además, el autor acusaba a los responsables del montaje (el director alemán Grüber, el escenógrafo Arroyo, y el actor y productor Adolfo Marsillach) de haber actuado como censores al modificar la obra a su antojo:

> Se me atribuye una larga escena final que sólo es una monumental morcilla: ni el texto, ni la situación los he escrito yo, por lo tanto en nada corresponden a mi obra.
>
> Todas las escenas sorprendentes, escalofriantes o violentas han sido limadas, castradas o sencillamente censuradas (y esta vez no por las autoridades).

---

[166] Ibíd., págs. 59-60.

[167] "Arrabal, el gran demonio del franquismo", art. cit., pág. 33. Las razones de Arrabal para desautorizar este montaje quedaron expuestas en sus cartas, publicadas en "Correspondencia de un estreno polémico", *Pipirijaina*, 4 (1977), págs. 10-13.

[168] *Triunfo*, 28. La cita es de A. Miralles, ob. cit., pág. 70.

[169] En Fernando Arrabal, *La balada del tren fantasma*, *Pipirijaina. Textos*, 4 (1977), págs. 1-2.

> El fondo y la forma de la pieza, su carácter cíclico, la multiplicación de personajes, el final que explica la obra y le da su construcción, etc. han sido violados impunemente[170].

Del desajuste entre el texto de Arrabal y el montaje que se realizó daba testimonio Francisco Torres Monreal en su crítica: además de las modificaciones realizadas en el texto, se había impuesto un ritmo excesivamente lento y desacorde con lo exigido por la obra ("El emperador es un personaje en crisis, irritado y colérico en ocasiones, imperativo. [...] ¿Quién soportaría —y que se me perdone la comparación— un combate de boxeo a cámara lenta?") y se había recurrido a una escenografía demasiado recargada ("yo pediría para *El arquitecto* un decorado mucho más austero, más despejado, no tan locuaz")[171].

La polémica contribuyó a consolidar la imagen "autoimposibilista" del autor. Así, al realizar el resumen de la temporada, Andrés Amorós señalaba que el proyecto se truncó "por el desacuerdo del propio autor, siempre polémico"[172]. Su siguiente estreno en España no sólo no desmintió esta opinión, sino que la incrementó, pues Arrabal tampoco se mostró de acuerdo con el montaje realizado por Víctor García. En esta ocasión es Alberto Fernández Torres quien nos da noticia de las carencias de este montaje:

> [Víctor García], como es habitual en él, ha incidido en los aspectos más espectaculares del montaje, enviando la temática sobre la represión a un reino de nebulosas. [...] A partir de ahí, la obra de Arrabal pierde no sólo la posibilidad de permitir una cierta reflexión ideológica, sino también gran parte de su capacidad de resolución. La potencial fuerza subversiva de los textos de Arrabal queda infrautilizada. Y ello conduce también el carácter repetitivo del espectáculo. [...] es una pieza estática, repetitiva y, por decirlo llanamente, sumamente aburrida. Al final da la impresión de que Víctor García ha ganado ampliamente la batalla a Arrabal. El espíritu de su texto queda expuesto a un altísimo nivel de abstracción y finalmente expuesto en un exquisito celofán. La idea que el espectador medio saca de Arrabal no puede ser más triste: ni llega realmente a revolver el estómago, ni le permite una reflexión[173].

Esta opinión es compartida por otros críticos, como Lorenzo López Sancho, quien afirma: "Víctor García, una vez más, se sirve del autor", o como Enrique Llovet, quien escribe: "El egolatrismo del director lo ha aplastado todo"[174]. A pesar de todo, la

---

[170] "Correspondencia de un estreno polémico", art. cit., pág. 12. Bien distinta es la visión de los acontecimientos que nos ofrece Adolfo Marsillach, según el cual la negativa de Arrabal a volver a España para presenciar los últimos quince días de ensayos, que había comprometido, se debió más bien al contrato en exclusiva que Arrabal había firmado unos días antes con el productor de Corral de Comedias, y la descalificación del estreno barcelonés habría respondido a un deseo del dramaturgo de no restar protagonismo al estreno madrileño de *El cementerio de automóviles*. (Marsillach, 2002, págs. 381-389).

[171] F. Torres Monreal, "Crítica de Barcelona. *El arquitecto y el emperador de Asiria*", *Pipirijaina*, 5 (1977), pág. 54.

[172] Amorós, 1988b, pág. 150.

[173] A. Fernández Torres, "Crítica de Madrid. *El cementerio de automóviles*", *Pipirijaina*, 5 (1977), pág. 56.

[174] Citado por M. Pérez, 1998, pág. 43.

prensa destacó la significación de este primer estreno comercial de Arrabal en Madrid. Así, López Sancho escribía: "Veinte años han tenido que pasar para que una obra de este autor español con nombre universal y, prácticamente, desconocido de nuestro público, que es Fernando Arrabal, suba a un escenario matritense. El abismo abierto en nuestro desarrollo cultural no se cierra con eso"[175].

Un tercer estreno decisivo tiene lugar en estos años: en Barcelona, la compañía de Aurora Bautista puso en escena *Oye patria mi aflicción* (1977). También en este caso la asistencia de público fue escasa, aunque, a diferencia de los montajes anteriores, las críticas fueron muy elogiosas[176]. La obra se representó después en el Teatro Martín de Madrid, local en el que al año siguiente se reponía *El triciclo*. En las páginas de *ABC*, López Sancho hacía referencia a la censura que había pesado sobre esta obra y destacaba la significación de este estreno:

> El 13 de junio de 1975 la Junta Ordenadora de Obras Teatrales prohibía la representación de *Oye, Patria, mi aflicción* en España. El 22 de octubre de 1976 [...] la pieza era estrenada por el Théâtre de Poche-Théâtre Experimental de Belgique. El pasado viernes 26, la obra subía por fin al escenario del teatro Martín. El triunfo que Fernando Arrabal había anhelado tanto en su país le era concedido por el público del estreno. Los aplausos coronaron calurosamente muchos cuadros. El apoteósico final fue premiado con una cerrada ovación que hizo levantar muchas veces el telón y que Arrabal, conmovido y correcto, recibió en respetuoso silencio. El crítico recoge por una vez estos datos externos, ya que señalan un momento histórico de la pugna de Arrabal con la estructura política, cultural y dramática de su país[177].

En palabras de Monleón, este montaje "fue algo así como el reconocimiento del autor por nuestros sectores liberales, absolutamente desconcertados y mal predispuestos tras las críticas y las polémicas que siguieron a los estrenos de *El arquitecto y el emperador de Asiria* y *El cementerio de automóviles*"[178].

Ya durante el período socialista, se estrena *El rey de Sodoma* en el Teatro María Guerrero y casi de forma simultánea, se repone *El arquitecto...* en el teatro Martín de Madrid (1983), que suponen nuevos fracasos económicos.

También en estos años, dos antiguos censores enjuiciaban la obra de Arrabal, ahora desde las páginas de la prensa diaria, si bien desde posturas muy distintas entre sí. Así, Manuel Díez Crespo encabezaba las críticas de los estrenos madrileños de *El arquitecto…* y *El rey de Sodoma* con titulares tan elocuentes como "*El arquitecto y el emperador de Asiria*, otro engendro de Arrabal"[179] y "Lamentable espectáculo de Arrabal"[180]. En la primera de ellas escribía:

---

[175] Citado por M. Pérez, ibíd., pág. 44.

[176] J. Monleón, 1977, pág. 60.

[177] Citado por M. Pérez, 1998, pág. 47.

[178] J. Monleón, "1978, el año del desconcierto", art. cit., pág. 78.

[179] *El Alcázar*, 9-VI-1983.

[180] *El Alcázar*, 31-V-1983.

> Yo no acabo de comprender cómo un autor que dispone de la mayor libertad para decir lo que quiera en un escenario, sin obligación de atenerse a ninguno de los cánones más o menos clásicos, no comprendo que durante la hora y media que dura este engendro sin interrupción, no se le ocurre absolutamente nada al autor en cuestión. ¡Qué negación, Dios mío!.

Para concluir el artículo con un "basta ya de Arrabal. Su presencia en nuestros escenarios es una ofensa al teatro". En la otra reseña citada, se limitaba a repetir casi literalmente las mismas palabras y, de paso, aprovechaba para defender a la censura franquista, que con su existencia protegió al público de los numerosos "tontos" que aparecían ahora en el panorama teatral:

> [...] hasta pienso que hay autores, muchos hoy en España, que no han sido algo ocurrentes más que cuando había censuras. Aquella censura que tanto daño hizo, ya que prohibiendo algunas obras fue posible que autores de mediocridad lamentable pasasen por genios o así. Y no lo digo tan sólo por Arrabal, que hizo en París su carrera, sino por otros más verdaderas calamidades que se consideraron víctimas de un descabello sangriento. El levantamiento de la censura es culpable del gran número de tontos que hemos descubierto.

Tan sólo unos meses antes, Arrabal ganaba el premio Nadal de narrativa, lo que motivó una reseña bien distinta de otro de sus antiguos censores, Florencio Martínez Ruiz, titulada "Arrabal, en la ceremonia de la reconciliación"[181]; en ella, el ex-censor expresaba su deseo de que "el premio Nadal propicie esta vez definitivamente el encuentro con sus raíces españolas, cerrando ese capítulo de tantas y tantas ceremonias de la confusión, estrenos crispados, dedicatorias irrespetuosas, procesos un punto hilarantes, protagonismos a ultranza", y abriera "una vía definitiva para la comprensión de este español atípico", al que se refería también como "este ser, químicamente puro, 'inocente', en el más anarquista sentido del término". Florencio Martínez cerraba así su artículo:

> Y puesto a pensar en una gran operación de repesca, la representación arrabaliana, narrativamente hablando, puede estar únicamente empezando. Sólo hace falta que Fernando Arrabal vaya atando cabos e ilumine con su luz 'pánica' un texto literario que, tocado o herido por el rayo, es su propia vida.

6.1. Obras sometidas a censura

La primera de las obras que se presenta en este período es ***Oye, patria, mi aflicción***, con los títulos *La torre de Babel u Oigo patria tu aflicción* (según consta en el fichero del Archivo). Los únicos datos ciertos sobre la censura de esta obra, cuyo expediente no se encuentra en el Archivo, es que se prohibió en junio de 1975 y se autorizó en febrero de 1977.

En marzo de 1976 se presenta por tercera vez a censura ***El arquitecto y el emperador de Asiria***, por la compañía de Adolfo Marsillach, con la intención de

[181] *ABC*, 9-I-1983.

representarla en el Teatro de la Comedia de Madrid. En esta ocasión se autorizó con algunos cortes tras ser leída por Pedro Barceló, quien la tachó de "Historia bastante pesada con posible mensaje, pero sólo para iniciados", y propuso suprimir algunas frases argumentando que "la blasfemia está castigada en el código penal". La autorización, sin embargo, se atrasó hasta julio, en espera de los cortes definitivos, que fueron decididos por este censor y por Antonio Albizu, sin que se realizaran más informes sobre la obra[182].

En la cuerda floja, presentada en julio del 76 por la empresa de Justo Alonso, que proyectaba representarla en el Teatro Marquina de Madrid, fue prohibida por unanimidad por los tres censores que la enjuiciaron, que coincidieron en señalar que se trataba de un ataque al régimen franquista: así, para Antonio Albizu, la obra era "un alegato contra todo lo que fue el Régimen. Un ataque durísimo que va *crescendo* a lo largo de toda la obra"; este censor la describió como una "obra simbólica", en la que la ruina a la que llegó la ciudad norteamericana de Madrid simbolizaba "toda la ruina de la España que surgió del 36". José Moreno Reina entendió que Arrabal se estaba refiriendo directamente a la capital española, por lo que destacó en la obra una "obsesiva manía de citar a España, mejor dicho a Madrid y a su situación carcelaria fruto del régimen en que hemos vivido durante 40 años"; además, la presencia de "párrafos enteros ridiculizando a la Falange", las alusiones a la guerra civil y a los presos políticos, las "obscenidades" y lo que el censor denomina "tergiversación de conceptos sobre españoles insignes", entre otras razones, le hicieron calificar a esta obra como "gravemente peligrosa para el momento histórico en que vivimos". El tercero, Antonio de Zubiaurre, señaló que el texto resultaba "enteramente inadmisible, hoy por hoy, y supongo que también por largo tiempo". Además, escribió que "sirve poco a los actuales propósitos de reconciliación. Es más bien una injusta y disparatada queja, con aguijones de revanchismo".

Las normas a las que recurrieron para justificar la prohibición fueron la 13ª (que prohibía las expresiones coloquiales y las escenas de carácter íntimo que atentaran contra el "buen gusto"), la 14ª (artículos 1º y 2º, que censuraban la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas y presentación denigrante o indigna de ideologías políticas, respectivamente) y la 17ª (art. 2º, mediante la cual se prohibían aquellas obras que atentaran contra los principios fundamentales del Estado).

Similar fue lo ocurrido con ***Y pusieron esposas a las flores***. Esta obra, presentada en septiembre de 1976 por Ditirambo Teatro Estudio para montarla en el Teatro Alfil

---

[182] Las expresiones que finalmente se suprimieron fueron las siguientes: "Consérvame tu prepucio sobre un altar y haré milagros como los 56 de Jesucristo" (pág. 28); "Cristo tenía que haber sido un perro; le hubiera crucificado sobre una farola y toda la humanidad perrificada vendría a mear sobre el poste" (pág. 54); "todo lo que hay de atroz, de nauseabundo, de fétido, de rastrero, se encierra en una palabra: Dios" (pág. 57); "mirando todas las bragas de las mujeres" (pág. 70); "me cago en Dios y en su sobrina" (pág. 76); "le masturbara con su boca de madre" (pág. 84); "Siento, como Santa Teresa, que me introduces una espada de fuego por el culo" (pág. 89); "¿Cuál será la música que más joda a Dios?"; "Dios es un hijo de puta" (pág. 94); "Me cago en Dios en su divina imagen y en su omnipotencia. Di por lo menos tra-la-la-la-la. Odio a Dios y a sus milagros" (pág. 95), y "Muera la Monarquía" (pág. 108).

de Madrid, fue prohibida por vulnerar seis de las normas de censura, entre ellas, las citadas en la obra anterior. En este caso, el proceso fue bastante más complicado, ya que la obra fue leída por el Pleno. Unos meses después, en julio de 1977, fue autorizada para mayores de 18 años, con cortes en dos de sus páginas, tras haber sido enjuiciada por dos censores más, además del Jefe de la Sección, José María Ortiz, y el Director General, si bien en lugar de este último firma el documento el entonces Subdirector General de Teatro, José Antonio Campos Borrego.

En la primera lectura, la obra fue leída por tres censores, dos de los cuales, Fernando Mier y José E. Guerra, votaron por autorizarla para mayores de 18 años, aunque el tercero, A. de Zubiaurre, consideró que se trataba de un "espectáculo realmente intolerable" que vulneraba varias de las normas (12ª, 13ª, 14ª, 17ª, 18ª y 19ª, que fueron las que finalmente figuraron en el oficio de prohibición). Para este censor, los reparos hacia esta obra, "gravísimos muchos de ellos", eran "de índole religiosa, moral, política y de decencia y dignidad humanas". Por su parte, Mier, aunque la autorizaba, lo hacía bajo la condición del visado vinculante y tras emitir un informe muy desfavorable; este censor señaló que la obra era "un duro ataque a las instituciones carcelarias, prácticas de tortura y procesos judiciales contra disidentes políticos", ataque, por otra parte, "claramente dirigido a la postguerra de nuestro país, en el que se acusa el totalitarismo y la falta de tolerancia"; señaló además que había "referencias directas al Jefe del Estado" y "frecuentes contactos con instituciones eclesiásticas, su doctrina y jerarquía, que pasan por la obscenidad y la ridiculización", por lo que concluía sentenciando: "De lo que se desprende del texto, la representación ha de ser desagradable en grado extremo (torturas salvajes, necesidades naturales, etc. pasan ante el espectador)". El tercer censor, José E. Guerra, destacaba igualmente la crítica del anterior régimen, aunque la autorizaba apoyándose en la fama del autor y en la autorización de otras obras igualmente críticas:

> Basada en testimonios de presos políticos de la posguerra española, la obra contiene una durísima crítica del franquismo y en general de todas las dictaduras. Algunas de las declaraciones presentadas han sido ya publicadas en ciertas revistas. La obra es, por otra parte, conocida ya por la fama de su autor, pero el planteamiento teatral es difícilmente aceptable, si bien, a mi juicio, este tipo de crítica debe de ser permitido, por su fama y por el antecedente del "teatro furioso" de Nieva.

Tras estos dictámenes, la obra pasó al Pleno, donde fue leída por once censores más, de los cuales nueve optaron por prohibirla, uno por autorizarla y otro emitió un dictamen dudoso. En consonancia con los dictámenes, los informes sobre esta obra son muy duros, a pesar de lo tardío de la fecha en que fue presentada. Jesús Vasallo atacaba con duros adjetivos a la obra y al autor: tildó a esta de "Engendro incalificable, en el que el autor vierte sus resentimientos y su increíble mal gusto, a través de blasfemias y alardes de coprofagia, amén de nauseabundos ataques a cuanto supone algún valor moral"; además, añadía, "por el solo hecho de presentarla", su autor debería ser "denunciado de parte, al juzgado de guardia".

Para el religioso Jesús Cea, la obra vulneraba ocho de las normas (9ª, 10ª, 12ª, 13ª, 14ª, 15ª, 17ª y 18ª). Este censor escribía: "Nada queda por ensuciar en esta alucinación teatral: Dios, la patria, las instituciones estatales y religiosas, todo ello dentro de un cúmulo de groserías del peor gusto". En un informe sin firmar, probablemente de Alfredo Mampaso (a juzgar por la composición del Pleno), se puede leer:

> Cabría hacer un amplio informe. Tan amplio que podría tener tantos folios de texto como la obra leída. Pero baste decir que ni una sola línea de ese informe posible tendría otro objeto que el rechazo total del proyecto presentado. Políticamente hace un alegato históricamente falso y tendencioso; moralmente ataca con irreverencias a la Religión; teatralmente proyecta llevar a un escenario acciones irrepresentables ante un público sea cualquiera su ideología, sin atentar severamente al buen gusto y a la dignidad humana de los espectadores.

Otros informes son más escuetos, como el de Pedro Barceló, quien se limitó a escribir: "La crueldad, la coprofagia, la parcialidad, el odio y la injusticia, hacen inviable esta pretendida obra", o el de Moreno Reina, quien describió a esta obra como "Comedia obscena, dura y desagradable en todos sus aspectos, blasfema e inmoral. Inaceptable". García-Cernuda encontraba que semejante obra debería haber sido prohibida en la primera lectura, y señalaba que si había pasado al Pleno era únicamente porque su autor era Arrabal:

> Si en vez de estar firmada por Fernando Arrabal esta obra la rubricase un desconocido, no ya el Pleno de la Junta, sino ni siquiera una segunda ponencia hubiera sido llamada a dictaminar. Se habría rechazado por la primera. Porque no es posible autorizar que desde un escenario se blasfeme y se haga la apología de lo abyecto y lo miserable.

Otro vocal que coincidió en prohibirla, Antonio Albizu, hacía la siguiente interpretación: "Obra en que el autor trata de presentar a la España de 1936/1975 como una cárcel donde se han infligido toda clase de torturas hasta el ajusticiamiento de los últimos sentenciados a muerte y en connivencia de la Iglesia y el Estado"; además, señalaba, "utiliza un lenguaje blasfemo y asqueroso sexual repugnante". El informe de Luis Tejedor revelaba una grave contradicción entre su opinión personal y la que creía que era su obligación como censor. Este censor escribió: "Sencillamente demencial. Creo que sea el comentario más favorable para el autor. Aunque, en el fondo, sea humana y justa su intención". El único censor que la autorizó en el Pleno, J. E. Aragonés, la definió como "Teatro ceremonial de la política y de los excrementos", y proponía varios cortes relacionados con los temas escatológicos, todos ellos referidos a la acción y no a los diálogos, por lo que pedía que se vigilara el ensayo general. También consideró la posibilidad de autorizarla Florencio Martínez Ruiz, aunque, en el apartado referido al dictamen, se limitó a escribir un signo de interrogación. En su informe hacía el siguiente juicio:

> El teatro de Arrabal, onírico y exacerbado, ibérico y airado es conocido. También sus claves. Por supuesto la *historia de estos condenados a muerte* está llena de puyazos tocados de irreverencia, de protestas, de cropología [sic], de antipatía a las instituciones. Es más: transcribe frases de su proceso y de otros procesos, y al final todo parece iluminarse con la

> luz de las pasadas ejecuciones del año pasado, donde aparece, más o menos, fielmente, reflejadas algunas circunstancias del "affaire".
>
> He señalado parlamentos que pueden considerarse suprimibles —tres o cuatro— aunque saber el techo es muy difícil. En cualquier caso es "historia pasada" y al hilo de las desmitificaciones usuales no podríamos mostrarnos rigurosos. Quizá con cortes podría autorizarse.

Cuando se revisó el dictamen de esta obra, en julio de 1977, los dos censores que la leyeron, junto con el Jefe de la Sección y el Director General, la autorizaron para mayores de 18 años. Uno de los censores, J. L. Guerra Sánchez, señaló que era "una crítica de la España de Franco", en la que se denunciaban "la realidad de la cárcel, los castigos, los juicios con "defensores" formales, a puerta cerrada, y las ejecuciones, sin que valgan las súplicas del Papa y de políticos del exterior". El segundo censor, Díez Crespo emitió un informe bastante despectivo: "Esta es una obra muy mala. Una obra irreverente, blasfema y hecha para escandalizar". De la lectura de ambos informes parece deducirse que la autorización debió proceder directamente de la Dirección General, y que los dictámenes de los censores les vinieron impuestos. Las tachaduras realizadas en los libretos son numerosas y de distinta índole: religiosa, sexual, escatológica o política[183].

En noviembre de 1976, a petición de la compañía Corral de Comedias, la Junta volvió a enjuiciar ***El cementerio de automóviles***. Se hicieron varias lecturas en noviembre, diciembre y enero del 77, hasta que finalmente fue autorizada para mayores de 18 años, dictamen en el que los censores coincidieron por unanimidad. En esta ocasión, los censores no encontraron tan problemático el paralelismo tantas veces citado entre el protagonista y Jesucristo. Así, José E. Guerra señaló que este era "totalmente gratuito"; José E. Guerra escribió que "nadie va a ver a los apóstoles en los músicos ni a Jesucristo en el trompetista, ni a María Magdalena en Dila", y F. Mier encontraba que no había en la obra "una tergiversación del relato de la Pasión de Cristo en la que se basa, pues introduce la clara decisión —que queda bien patente— de una versión libre muy teatralizada y actual", e igualmente, igualmente, J. L. Guerra Sánchez señaló que se trataba de una "versión libre" de la figura de Jesús. Pedro Barceló, en cambio, mostraba ciertas dudas: "Ignoro el mensaje que pueda encerrar y no sé hasta qué punto pueda ser grave el ocioso paralelismo entre el personaje Emanu y Cristo"; no obstante, la autorizó por encontrar este simbolismo lo suficientemente "ambiguo". Los principales reparos se dirigieron hacia las escenas eróticas y ciertas alusiones religiosas ("En respeto a la fe de los cristianos se han de suprimir las escenas eróticas y la referencia a la institución de la Eucaristía hecha con muy poco respeto",

---

[183] Entre ellas: "espero tan larga vida que muero porque no muero"; "mírame, estoy sin testículos" (pág. 7); "caguemos", "vamos a cagar", "me gusta tocarlo y comer algunos trocitos" (pág. 8); "Soy la Virgen de Fátima hecha hombre, mis pastorcillas", "¡Venid! ¡Voy a orinar! ¡Pero en lugar de orina saldrá chocolate caliente!" (pág. 13); "las fuerzas del mal, la policía, ha atacado"; "Insulto a la Patria" (pág. 14); "¿Puedo meterle el dedo en el culo?" (pág. 17); "Mi marido no ha hecho otra cosa que pedir la instauración de un poder popular" (pág. 19), o las acotaciones: "*(...condenado a garrote vil...)*" y "*(...desnudo mea...)*".

escribió J. L. Guerra Sánchez), así como hacia ciertas "malsonancias" en el lenguaje de la obra (J. E. Aragonés). Sin embargo, se aceptaba el ataque a la pena capital: "es inobjetable su postura contra la pena de muerte, tal como la expone" (J. E. Aragonés).

En cuanto a su calidad artística, José E. Guerra, que la clasificó como "una obra dentro del estilo Dadá" y la relacionó igualmente con el surrealismo y con el pop, escribió: "Es una obra que resulta apasionante por su belleza plástica y su constante experimentación con entradas y salidas al escenario". E igualmente, F. Mier señaló, entre los argumentos para autorizarla, "El decidido propósito de la Dirección General de dar a conocer este buen teatro nuestro que sólo se disfruta en el extranjero, y que en buena medida es perfectamente exponible [sic] a nuestro público". Muy distinto fue el juicio de P. Barceló, quien definió la obra como "Uno de los conocidos 'inventos' de Arrabal", e igualmente, José E. Guerra insinuaba que la fama de este autor y otros pertenecientes al movimiento "Pánico" se debía al buen hacer de quienes habían colaborado con ellos, y afirmaba que el motivo de la peculiaridad de la obra de Arrabal no era otro que "la enfermísima mente del autor", y aclaraba:

> Creo que esto está explícito a través de toda la obra de Arrabal. (Él mismo nunca se ha preocupado en ocultar su enfermedad latente que consiste en las contradicciones que ha sufrido debido a una excesiva dosis educacional sobre presupuestos medievales hoy superados por casi todo el mundo. Recordemos su pública intención de suicidio de forma poco académica). Es decir: Arrabal es un esquizofrénico bien claro y a nadie le va a pasar desapercibido. Los que se empeñan en hacer de él un mito intelectual tienen su mejor arma en el desconocimiento de la vida y obras de este controvertido autor, y todos sabemos que no se puede criticar lo que no se conoce.

Incluso después del estreno, Manuel Díez Crespo arremetía contra el espectáculo desde su tribuna en *El Alcázar*: encontraba en los textos "una debilidad dialéctica bien notoria del principio al fin", así como "algunas irreverencias y escenas desvergonzadas totalmente innecesarias". Aunque elogiaba la labor del director al calificar el montaje de "respetable por su esfuerzo y disciplina", añadía: "pero no por sus aburridos e innecesariamente despiadados textos"[184].

También en noviembre de 1976, Corral de Comedias solicitó la autorización de ***Primera Comunion*** —prohibida en el año 69, como vimos—, para su representación en el Teatro Reina Victoria junto con la anterior, en el espectáculo dirigido por Víctor García. En esta ocasión fue leída por tres censores, dos de los cuales optaron por prohibirla. Uno de ellos, F. Mier, tras definirla como "una obra de carácter surrealista (...), dentro del estilo ya clásico de Arrabal", afirmaba:

> Creo que es objeto de prohibición con más motivo que la recientemente detenida de "las esposas a las flores".
>
> Únicamente la estimo autorizable para alguna sala y público muy especiales, pero no para el teatro Reina Victoria.

[184] Citado por M. Pérez, 1998, págs. 42-43.

Igualmente, Pedro Barceló votó por prohibirla, apoyándose en las normas 9ª, 13ª y 18ª. José E. Guerra, en cambio, optaba por autorizarla y la calificaba de "Expléndido [sic] apunte surrealista". La Junta acordó autorizar la obra con la condición de vigilar el ensayo general, aunque antes de emitir la autorización se decidió consultar a "la superioridad", por lo que el dictamen quedó sin resolver.

Poco después, en diciembre de 1976, el Director General de Teatro y Espectáculos solicitaba la revisión del dictamen de esta obra. En esta ocasión, volvieron a dictaminar los mismos vocales que lo habían hecho apenas un mes antes, a los que se sumaron los informes de otros dos censores. También ahora hubo votos prohibitivos. Uno de ellos fue emitido por J. L. Guerra Sánchez, quien explicaba que "la acción viene a ser una profanación gratuita que lesiona el respeto debido a las creencias de los cristianos", por lo que concluía señalando que los cortes necesarios eran tan abundantes que habría que "deshacer totalmente la obra". También la prohibía F. Mier, quien la calificaba de "*boutade* que se le arroja al espectador", y encontraba graves razones morales para prohibirla:

> El vuelo de la imaginación de la niña mientras la visten, es algo no solamente disparatado incluso para el subconsciente normal de esa edad, sino que atenta contra las íntimas fibras de un creyente.
>
> El ataque a instituciones religiosas, civiles o militares, como tales me parece excelente, pero el destrozo de las pocas raíces últimas de sujeción de nuestra sociedad —amor, creencias, esperanzas, etc.— me resulta intolerable aun con el revestimiento surrealista de Arrabal.

La única razón que encontraba para autorizar la obra era la de atenuar la expectación que causaban los estrenos de este autor: "el ansia que puede provocar la aparición en cartel de este autor, puede ser moderada entregándolo a dosis aunque sean excesivas y rápidas, sin gran coste de espera a mi entender". José E. Guerra, que a diferencia del anterior, propuso autorizarla sin cortes, encontró que la representación del teatro de Arrabal podía ser favorable a sus detractores, pues, a consecuencia del desconocimiento de sus textos, el público español tenía "una concepción equívoca e idealista" del autor, por lo que su estreno decepcionaría a gran parte del mismo. Además, esgrimó otra razón para autorizarla: "porque la corrosión que se le atribuye de los valores que sustentan nuestra civilización, no es más que formal, estructural y estética, y por tanto abstracta". Este censor destacaba el valor de la obra de Arrabal, que había aportado "una serie de concepciones estéticas revolucionarias que le confieren un valor indudable", aunque, señalaba, también lo habían hecho Mediero y Nieva, por lo que reivindicaba la pertenencia del autor melillense a la tradición hispánica: "Cultura por tanto que podemos reivindicar como nuestra y criticar desde perspectivas artísticas y no políticas".

También la autorizaba J. E. Aragonés, quien la describió como "Arrabalesca invención, con muerta, necrófilo, sexo y la niña de Primera Comunión, en una mezcla deliberadamente extremada, pero sin excesos escatológicos de otras piezas del autor";

así como Pedro Barceló, quien se limitó a calificarla de "Obrilla entre la ordinariez y la blasfemia". Finalmente, en febrero del 77, se autorizaba sin cortes para mayores de 18 años[185].

Presentada también por Corral de Comedias, en las mismas fechas que las anteriores y con intención de incluirla en el mismo espectáculo, ***Oración*** volvió a ser leída por los censores por tercera vez en diciembre de 1976 y enero de 1977. Esta vez la enjuiciaron cinco vocales, que coincidieron en autorizarla sin cortes; dos de ellos, incluso, proponían autorizarla para mayores de 14 años en lugar de 18. Su tratamiento de la religión no fue juzgado con excesiva severidad. Así, Fernando Mier emitió el siguiente comentario: "Este ensayo de pequeña farsa tomado a costa de algunos preceptos evangélicos y datos bíblicos, carece de cualquier alcance serio", mientras que J. L. Guerra Sánchez señalaba que "No hay una intención destructiva". J. E. Aragonés, en cambio, encontraba que "Es evidente la falta de respeto hacia cuestiones de fe", aunque "sin llegar a la blasfemia", y apostillaba: "Por la bondad al aburrimiento". José E. Guerra insistía en su particular interpretación del teatro arrabaliano, encontrando una vez más una expresión de los traumas del autor:

> La intención de Arrabal de acabar y delimitar los prejuicios de la sociedad, basados en las coordenadas culturales judeo cristianas (muchas veces sólo existentes en su cabeza) le llevan en esta ocasión a realizar una obra que resulta más consciente y ordenada que de costumbre. La obra es realmente un diálogo consigo mismo entre su educación y la realidad objetiva intelectualmente conocida. La percepción de esta realidad es en él idealista y abstracta. Arrabal siempre se enfrenta con una realidad estática que es la que él percibe debido a sus peculiares traumas. La diferencia de esta obra estriba en que él mismo es consciente de ello, por lo que la titula *Oración*. Es decir que mientras intenta acabar con los traumas de su educación religiosa, lo que está haciendo realmente es rezar, y cumplir religiosamente con sus propios traumas.

Finalmente, Pedro Barceló la autorizaba por la dificultad que encontraba para entender el texto: "Una fábula que no quiere decir nada y que, si lo quiere decir, está tan oculto que *no se nota* [subrayado en el original]".

7. LUIS RIAZA

Para el autor, la causa de que su teatro y el de otros autores de vanguardia no se representara no se limitaba a la censura, ni tan siquiera al régimen franquista, sino que el problema arrancaría desde los orígenes de la historia y estaría relacionado con la sumisión de que desde siempre ha sido víctima parte de la humanidad. A la pregunta

---

[185] Aunque se autorizó sin cortes, el libreto presenta algunas tachaduras, como: "¿Qué era ese bulto que llevaba ese hombre que ha pasado? / Era el rabo"; "*(...un bulto en la ingle...)*" (pág. 2); "¿Por qué al hombre se le ha puesto el rabo tan largo? / Porque está excitado, hija mía, porque está excitado" (pág. 3), y "¿Qué hace en la caja? / Cohabita en ella" (pág. 4).

sobre los motivos por los cuales sus obras continuaban sin estrenarse tras la desaparición de la censura, contestaba:

> La principal causa, creo, consiste en la inexistencia de un público (¿una sociedad?) capaz de encajar otro teatro de mayor enjundia que la que le ofrecen los tenderos del espectáculo. Claro que los causantes de tal causa son los que han extirpado a ese público (¿a esa sociedad?) todo lo extirpable, desde la capacidad de pensar a la de sentir, pasando por la de gozar. Y no es una cuestión de censuras específicamente teatrales más o menos abiertas. Se trata de todo un mecanismo enajenante en el que el cadáver espectador es sólo un caso particular del cadáver-hombrecejo-contemporáneo a que nos han reducido, en nuestro particular cotarro, no ya los malditos cuarenta años de marras, sino los cuarenta mil siglos de sumisión cerebral que llevamos sobre las costillas.
>
> Y a un público cadáver, teatralidades cadavéricas. Y no hay más carbón[186].

Tras haber estrenado durante el franquismo siempre en circuitos minoritarios, su texto *Retrato de dama con perrito* se estrenó en la primera temporada del Centro Dramático Nacional; esta obra recibió críticas elogiosas, aunque también se le achacó al autor un desconocimiento del ritmo dramático que tendría su origen en las anormales circunstancias en que su teatro se desenvolvió durante el franquismo:

> El problema de este espectáculo [...] es, pura y simplemente, exceso de tiempo escénico, falta de conocimiento del autor de las posibilidades reales de lo que ha escrito a la hora de ponerlo sobre un escenario. [...] Una hora de teatro grande oscurecida por otra hora de teatro inútil. El talento de Riaza ha pagado así el precio impuesto por quienes hasta ahora le han negado el derecho a ejercer su oficio donde este tiene que ser ejercido[187].

7.1. Obras sometidas a censura

Durante la Transición, se presentan a censura sus textos *Los huevos de Lamoscarda*, *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* (1975), *Retrato de dama con perrito*, también presentada con el título *Drama de la dama pudriéndose* (1976), y *Representación del Tenorio a cargo de las meretrices ambulantes* (1977), aunque únicamente se conservan los informes de estos dos últimos. Según los datos del fichero del Archivo, todas ellas fueron autorizadas. Además, se realizaron nuevos informes acerca de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1977), para fijar los cortes definitivos.

El expediente de la primera de ellas, ***Los huevos de Lamoscarda***, no se encuentra localizable. Según se indica en la ficha del autor, fue autorizada en julio de 1975. A

---

[186] "Encuesta a los que no estrenan (y 2)", *Pipirijaina*, 7 (junio 1978), pág. 63.

[187] Ángel Fernández Santos, crítica publicada en *Diario 16*, citada por Manuel Pérez, 1998, págs. 375-376.

juzgar por la fecha y por su número de expediente, debió presentarse para el Festival de Sitges, y el proceso de autorización debió durar entre dos y tres semanas[188].

Al igual que la anterior, ***Drama de la dama que lava entre las blancas llamas*** se autorizó a mediados de julio de 1975, seguramente también para Sitges. Las siglas utilizadas en el fichero ("A.T.C.") parecen indicar que se autorizó para teatro de cámara, aunque no era esta la forma usual de indicarlo. En este caso, se ha conservado el libreto censurado, en el que aparecen tachadas algunas expresiones[189].

Al igual que sucede con otras obras de este autor, el expediente de ***Retrato de dama con perrito*** no se encuentra localizable. Únicamente consta su paso por la censura en la ficha del autor, donde figura como autorizada a finales de febrero de 1976, aunque, como es habitual en estas fichas, no se especifican las condiciones. Sí se ha conservado, en cambio, otro expediente de este texto, presentado con el título ***Drama de la dama pudriéndose***, por la compañía La Picota en agosto de 1976. Pedro Barceló se refería a esta obra como "nueva versión", por lo que debió enjuiciarla también cuando se presentó con el título anterior. Antonio Albizu y Florencio Martínez Ruiz destacaron su carácter minoritario: el primero la calificó de "muy intelectualoide", y el segundo escribió: "Extraña obra, llena de reminiscencias literarias y de un mundo freudiano", y señaló que era "dura en algún extremo, pero minoritaria". En este primer informe, este censor apuntó que la vieja dama "no parece tener peligrosas correspondencias"; sin embargo, en un informe posterior, mostraba mayor precaución hacia el simbolismo de la vieja dama española:

> En sí la obra, aparte la coprología y la suciedad residual no es grave. En este sentido, allá el autor. Pero un visado riguroso puede hacer pensar lo contrario; en el caso de que se extremen los mimetismos con viejas damas españolas. Por eso, *hay una reserva de la totalidad* si estas sospechas se cumplen.

Finalmente, se autorizó sin cortes para mayores de 18 años, a reserva de visado del ensayo general. Un mes más tarde, la compañía presentó una versión modificada, que fue autorizada con las mismas condiciones. Los libretos no presentan tachaduras, aunque hay varias páginas dobladas.

Cuando la obra se publicó en 1980, el propio autor realizó una "glosa" en clave política, explicando que el tema fundamental de su obra era el del papel del artista frente al poder: "Pero los artistas no son los definitivos ejecutores de duquesas. Sólo los roedores de sus lenguajes máscaras. Operación, eso sí, necesaria para quitar la hierba de debajo de sus pies exquisitos, pero insuficiente para hacer que revienten de

---

[188] Es posible que fuera sometida a una o dos lecturas más antes de emitir el dictamen definitivo, pues el dictamen de esta obra se retrasó unos diez días con respecto a otras obras que pasaron por el registro en la misma fecha (*¡Psss...!* y *El desguace*, de Alfonso Vallejo).

[189] Dichas expresiones eran: "un fuera de serie con el raspador" (pág. 22); "no es el temor al punzón ni a la cucharilla el que nos hubo de tener con el cofrecillo sellado en los momentos de la tentación" (pág. 24), y "sábanas ensangrentadas" (pág. 25).

una maldita vez"[190]. Riaza oponía el papel desmitificador y socavador del arte con su anterior función aduladora:

> Pero el perrito va royendo, con sus dientecitos rencorosos, el meollo de tal esperanza. En toda condición de perro, junto a la domesticada inclinación al lametazo, yace el rencor incubado por el tener-que-lamer. Los adornadores de imperios se convierten así en socavadores de imperios. Por otra parte, cuando el sistema tiene necesidad de adornamientos, es justamente en el momento en que se ha perdido su antigua dureza fundacional, cimentada en la violencia y el porquesí, sin tener que recurrir a teatros ni a otras fascinaciones simuladoras. Soldados, artistas, máscaras y muerte: tales son los estadios del ciclo de las duquesas y de todo poder[191].

Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes, presentada a censura por el grupo Yesca, de la Universidad Laboral de Gijón, en diciembre de 1976, se autorizó a principios de enero de 1977 sin cortes, previo visado del ensayo general, tras haber sido leída por tres censores. A estas alturas, la desmitificación de la historia de España y de ciertos valores tradicionales se ha convertido para los censores en algo "usual y manido", tal como muestra el informe de Antonio de Zubiaurre:

> Coinciden en él cosas ya tan usuales y manidas como la desmitificación de la historia y de ciertos valores tradicionales: nobleza, honor, algunas formas de moral... Abundan las groserías (acción y lenguaje) y no le falta su dosis de demagogia facilona.

Este censor advertía que habría que cuidar el visado del ensayo, "por la ambigüedad de muchos pasajes, el 'travesti', la actualización, etc.". El resto de comentarios hacen referencia a aspectos formales; así, Zubiaurre señalaba que su tono de parodia y farsa haría que resultara "menos fuerte", y la calificó como "largo espectáculo —con aciertos y fallos muy grandes— consistente en mezclar elementos de autores antiguos y modernos"; Díez Crespo definió el texto como "Un juego del don Juan en son de burla tomado a veces de citas de diversos autores". Finalmente, para Aragonés, se trataba de un "Revoltijo sabio y granguiñolesco de distintas fuentes confesadas, más la omitida de Valle-Inclán", en el que "el autor presenta un retablo ibérico, con lenguaje a menudo desvergonzado". El libreto de esta obra no tiene tachaduras.

En noviembre de 1977, a petición de "Ditirambo Teatro Estudio", se realizó una comprobación de los cortes impuestos en 1974 a ***El desván de los machos y el sótano de las hembras***, y unos días más tarde esta obra se autorizaba sin cortes tras haber sido enjuiciada por tres censores. J. E. Aragonés se limitó a señalar: "Lascivia constante, enmarcada en lo político, muy a lo Ghelderode". Por su parte, J. L. Guerra Sánchez la calificó de "Obra compleja, de distintos niveles de significación, en un entramado mítico literario y 'teatral'", y aventuraba una posible interpretación:

---

[190] "Glosa, por parte del autor, de la presente comedia con sus paréntesis casi autobiográficos", en *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Vox, 1980, pág. 8.

[191] "Glosario", en *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Vox, 1980, pág. 8.

> Tal vez su estructura elemental y básica sea la del poder y el sexo de donde nace —según Freud— el tabú del incesto. El padre (el poder) es consciente y tiene miedo de sus propios hijos, por eso los separa y encadena. Sobre esta base se han elaborado una serie de variaciones literarias y míticas que concluyen en la ambigüedad de la ficción.

F. Mier admitía la calidad de la propuesta, a la que calificaba "de buena factura", aunque coincidía con el anterior en señalar la complejidad de su significado:

> Obra de corte surrealista, compleja de significado y entretenida en el desarrollo. Especialmente interesante por el lenguaje que es variadísimo y muy fluido. No tiene problemas de calificación sino de comprensión en todo caso.

8. FRANCISCO NIEVA

En 1976, refiriéndose al teatro español de la postguerra y a su posición en el panorama teatral, el autor afirmaba:

> Estas palabras mías, como se verá, no pueden ocultar un hambre y una sed todavía no satisfechas de libertad. Celoso de esa libertad me encrespo un tanto contra la amenaza de nuevas e inmerecidas inquisiciones para nuestra autonomía de pensamiento, para nuestro derecho a la experimentación, para lo que pudiera ser nuestro gusto por el matiz, por la singularidad, por la diversidad, por nuestra necesidad de una moral más abierta, de una conducta más irresponsable y feliz, por nuestra exigencia de nuevas luces, nuevos prestigios, valores e, incluso, mitos. Hay que descargarse de ese fardo de sensatez y de ejemplaridad para gustar como recién nacidos la aventura del mundo. Nada puede fundarse en una época sin haber enterrado a las anteriores con sus traumas e, incluso, con sus logros. Con todo, bueno y malo, hay que enterrar una época cuando era inevitablemente su momento[192].

Su llegada a los escenarios fue interpretada como un símbolo de la recién inaugurada libertad de expresión en nuestro país. Su primer texto representado ante el gran público sería *Sombra y quimera de Larra* (1976), versión muy libre del texto de Mariano José de Larra *No más mostrador*. Acto seguido, se produce el estreno de *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* en el Teatro Fígaro de Madrid, con el título conjunto *Teatro Furioso*; estreno que, en palabras del propio dramaturgo, "fue un gran éxito y un gran escándalo y lo que me consolidó en cierto modo"[193] (la obra permaneció ocho meses en cartel, obtuvo una acogida muy favorable de la crítica y al año siguiente ganaría el Premio Mayte de teatro). El crítico de *ABC*, en su comentario sobre este estreno, escribía: "Se comprende que 'la anterior censura' [...] prohibiera estas obras. Si ahora se han autorizado, podríamos decir a

[192] Buero Vallejo, Gala, Martín Recuerda (et al.), 1977, pág. 271.

[193] J. L. Vicente Mosquete, 1987, págs. 14-15.

quienes afirman que nada ha cambiado en este país, que se pasen por el Fígaro"[194]. Así mismo, el crítico y censor Arcadio Baquero constataba que había llegado "la ruptura teatral", porque, "como todo llega, llegó la apertura con la ruptura"[195]. Incluso Manuel Díez Crespo reconoció en su crítica de *El Alcázar* que "El éxito fue rotundo" y calificó este estreno como "Un acontecimiento teatral lleno de novedad e importancia"[196]. A partir de entonces, Nieva será uno de los dramaturgos españoles más reconocidos, con una trayectoria que culmina en la Real Academia Española.

Peor acogida encontró *Delirio del amor hostil*, que resultó ser un fracaso económico; cuando se estrenó, hubo quien le reprochó al autor el haber asumido la puesta en escena en su globalidad, en lugar de haber dejado el texto en manos de un director que lo adaptara a los gustos de la escena española, o en otras palabras, que lo desvirtuara, argumentando que el público aún no estaba preparado para este teatro[197]. En cualquier caso, el mayor reconocimiento público a su labor dramatúrgica se produce sobre todo durante la Transición. Así, J. L. Vicente Mosquete utiliza la expresión "años dorados" para referirse al período comprendido entre este estreno y el año 1982[198], e igualmente, A. Berenguer y M. Pérez destacan el papel trascendental de este teatro durante la Transición:

> [...] es durante la Transición Política cuando las creaciones de Francisco Nieva acceden a los escenarios, con una frecuencia y en unas circunstancias de programación (la mitad de ellas, en el teatro nacional) que, unidas al refrendo de la crítica (especialmente favorable en sus primeros estrenos), hacen del autor el dramaturgo por excelencia del período, más aún si se considera el ritmo, ostensiblemente menor, de sus estrenos durante la Postransición[199].

8.1. Obras sometidas a censura

---

[194] H. P. F., "Estreno de dos obras del *Teatro Furioso* de Nieva en el Fígaro", *ABC* (30-IV-1976), pág. 71. Citado por Ortego, 1996, pág. 48.

[195] Arcadio Baquero, "El *Teatro Furioso* de Francisco Nieva", *La Actualidad Española*, 1271 (10 -V-1976), pág. 79. Citado por Ortego, 1996, pág. 48.

[196] Citado por M. Pérez, 1998, pág. 303.

[197] "Nieva se ha equivocado de siglo y de país, probablemente. La burguesía española salió del estraperlo y de los trepidantes negocios de la tecnocracia. [...] Venir a un escenario madrileño cargado de Bataille, de preocupaciones existencialistas y de discursos morales, por más que propugnen otra moral, es hacer oposiciones al descalabro.

[...] Si el nivel de profesionalidad del teatro español fuera otro se podría recomendar al autor —¿quién sabe si el enemigo fundamental de su propia obra?— dejar en manos ajenas el trabajo de construir la obra sobre su texto. La ocupación de Nieva de otras parcelas del espectáculo, escenografía, asesoría de dirección, vestuarios... ha podido encorsetar el resultado. Por más que uno entienda que esa ocupación está más que justificada". (Moisés Pérez Coterillo, "Los dos últimos estrenos de Nieva", Pipirijaina, 7 (jun. 1978), págs. 73-94).

[198] J. L. Vicente Mosquete, 1987, pág. 15. Para un recorrido por la presencia de Nieva en los escenarios de nuestro país, véase también Claudia Ortego y Mercè Pujadas, "Francisco Nieva y los escenarios españoles", en M. Aznar Soler, 1996, págs. 35-39.

[199] Á. Berenguer y M. Pérez, 1998, págs. 147-148.

En estos años se presentan a censura *Los españoles bajo tierra o El infame jamás*, *La carroza de plomo candente, Coronada y el toro* (1975), *Sombra y quimera de Larra (No más mostrador), El combate de Ópalos y Tasia, El paño de injurias* (1976), *El baile de los ardientes*, una versión de *La paz*, de Aristófanes (1977), y *Delirio del amor hostil* (1978). Además, se presentan de nuevo algunos textos que ya habían pasado antes por la censura, como *Pelo de tormenta* (1975), que es leída por cuarta vez, o *Es bueno no tener cabeza*, de la que se presenta en 1976 una versión modificada. Como veremos, muchos de estos expedientes están incompletos, aunque, según se indica en la ficha del autor, todas estas obras fueron autorizadas, y según se deduce de sus respectivos números de expediente, lo fueron poco después de haber sido realizada la petición.

Los españoles bajo tierra o El infame jamás, presentada a comienzos de 1975, se autorizó el 21 de enero de ese año. Desconocemos las condiciones de la autorización puesto que su expediente únicamente contiene un libreto de la obra. Este presenta tachaduras en once de sus páginas, con referencias de tipo escatológico, erótico y religioso, entre otras[200]. Según comenta el autor, esta obra debía haberse estrenado tras *Sombra y quimera de Larra*: "Esta es la comedia que hubiera sido, en su momento, mi segundo estreno, después de *Sombra y quimera de Larra*"[201]; aunque no explica las causas de que no fuera así, sugiere que la censura no la hubiera consentido: "[…] en la época, *Los españoles bajo tierra* era un panfleto que, bajo la Dictadura de Franco, no se hubiera podido estrenar, de no oscurecer mucho su significación hasta quedar en nada"[202]. No obstante, la escasa información que nos proporciona su expediente parece indicar que la censura la autorizó con cortes.

Unos meses después, en junio del 75, se presentó ***La carroza de plomo candente***, en cuyo expediente sólo se conserva un ejemplar del libreto. En esta ocasión, ni siquiera consta el dictamen en el fichero del Archivo, lo que parece indicar que el texto se retuvo mediante el "silencio administrativo". El libreto tiene fragmentos señalados en catorce de sus páginas, correspondientes en algunos casos a frases con connotaciones políticas y eróticas[203].

---

[200] Entre ellas: "En esta España de alcantarilla lo que no te dé Pilatos se lo puede cobrar Herodes" (pág. 48), así como algunas referencias escatológicas al "protorreo" y los "cuescos" del personaje Reconejos (págs. 17, 18, 19, 21, 41, 50, 57 y 59); se ha doblado además la página que contiene la plegaria de Fray Mortadela en la que este le confiesa su sinvivir y su sentimiento pecaminoso a Locosueño: "¡Señor, qué conflicto el de mi conciencia, cuánto padecer contrario, cuánto perderme y salvarme. Cuánto no dejar vivir, cuánto no vivir en mí. Amada hija Locosueño, perdona a este nefando pecador. Aunque, por tu bien y por las buenas costumbres quería librar al mundo de mariposas picaflores y libres damas. Por no alargar mi pecado, le hubiera puesto un buen fin degollándote" (pág. 43). Así mismo, está doblada la página final del Acto III, cuya acotación hace referencia a la desnudez de los pechos de dos actrices: "Despechugadas, Lolosueño y Cariciana dejan ver, refulgente en la oscuridad, el marchamo de su corazón, espadando de luz la noche en los antros de la España cautiva" (pág. 32).

[201] Nieva, 2002, pág. 622.

[202] Nieva, 2002, pág. 623.

[203] Entre ellos, la escena en la que Luis entra en la cama con Frasquito, en la cual subrayaron con especial énfasis la frase "¡La Monarquía ideal! ¡Reinar sobre cuatro gatos!" (págs. 3-4); la boda del torero Saturno y la cabra Liliana

Prohibida en 1973 y 74, cuando fue presentada por la compañía de Justo Alonso, como vimos, en julio de 1975 ***Pelo de tormenta*** volvió a ser leída por los censores, al parecer, a petición del Director y el Subdirector General de Teatro, posiblemente respondiendo a su vez a una petición del propio autor. A principios de julio, José María Ortiz envió la obra a fray Mauricio de Begoña, junto con una nota en la que le decía: "Interesa mucho tanto al Director General, como al Subdirector, su autorizada opinión sobre esta pieza", así como unas notas del autor sobre la puesta en escena "con las que pretende aclarar, las dudas, fundamentalmente negativas, que puede ofrecer la realización de *Pelo de tormenta*, por la simple lectura del texto", notas que no se encuentran en el expediente, aunque, por los fragmentos que transcribe el censor, vemos que en ellas se destacaba el componente espectacular de la obra, sin aludir apenas a su significación; así, en su informe, el religioso transcribe y comenta las palabras del autor:

> Respeto y me gustaría estimular las intenciones expuestas en el escrito que precede a la obra sobre el desarrollo de un tipo de "espectacularidad popular, plástica, rítmica, ciñéndonos al texto y a la situación estrictamente indicada en él... desarrollo mímico de escenas, bailes, desfiles en un sentido estético grave y sin añadidos aleatorios... un espectáculo exento de toda otra intencionalidad a la que en el mismo diálogo se expresa, poniendo un acento especial en la rítmica bailante de los movimientos, carreras y efectos de un nuevo teatro de imágenes. Y va de sí, que, en beneficio de una cierta pureza poética de carácter abstracto o metafísico, sin alusiones oportunistas o temporales".
>
> También se manifiesta interés y se da por supuesto el logro "de un espectáculo popularmente eficaz en su conjunto y enemigo de toda postura vejatoria para cualquier confesión o ideología". Asimismo es de alabar "el hacer una puesta en escena competitiva que pudiera concurrir a festivales teatrales extranjeros en un plano de igualdad y siguiendo también la nueva norma de intercomunicación con directores y artistas de otros países".

Tras citar las palabras del dramaturgo, este censor proponía la autorización de la obra: "Tales intenciones y su logro, así como la índole de abstracción, de ritmo frenético y de exagerado realismo en algunas sugerencias repulsivas y deformes —más bien que inmorales— pueden hacer inoperante la obra en el aspecto ético", aunque señalaba cortes "de índole religiosa" y solicitaba el visado con carácter vinculante, puesto que, "por la sola lectura no puede juzgarse la verificación de las buenas intenciones del autor".

Tras el informe del religioso, aún se realizaron dos más, a cargo de J. E. Aragonés y de P. Barceló, los cuales coincidían en considerarla una obra de calidad y, precisamente con este argumento, la autorizaban. Así, Aragonés, en uno de los pocos informes que parecen atenerse con coherencia a este criterio, escribía: "Si hay obras que salvar, pese a sus desmanes —compensados, sin duda, por su excelente texto,

(págs. 17-18); una intervención de Garrafona en la que hace referencia al porvenir del "reino" —palabra que también ha sido destacada— y al descendiente legítimo (pág. 13); más alguna alusión a la "ingle" y a la "entrepierna" (pág. 14), una acotación en la que se indica que Calipigia "muestra las tranquilas nalgas sonrosadas" (pág. 21), alguna expresión malsonante: "desaparece, hija de puta" (pág. 12), y la frase "Así no se gobierna España" (pág. 27).

estamos ante una de ellas", e igualmente, Barceló señaló que era una obra "desde luego, importante", y llamaba la atención sobre su falta de realismo, que la alejaba de cualquier alusión directa a la actualidad:

> Las descoyuntadas situaciones, la deformación de la realidad —aunque precisamente busque otra realidad más honda— hacen que nada pueda constituir un retrato real y actual. Hay expresiones chocantes y algunas que pueden parecer críticas globales de estratos o instituciones, pero entiendo que ese desgarramiento sitúa perfectamente al espectador en un plano inconcreto.

Finalmente, la obra se autorizó previo visado del ensayo general, con carácter vinculante. En cuanto a los cortes, en el acta de la Junta se indica que se decidirían en el momento de emitir la autorización, una vez que una compañía lo hubiera solicitado. Según se indica en otro lugar, el expediente de esta obra quedó en poder del Subdirector General, por lo que faltan muchos documentos para reconstruir su proceso de censura. Cuando, en noviembre de 1976, fue presentada de nuevo por El Lebrel Blanco, esta vez fue el propio autor, que estaba planificando su estreno en Madrid con otro director y otra compañía, quien se opuso a esta autorización, según se informa en una nota firmada por José María Ortiz[204]. Aunque no se informa sobre la decisión que tomó el autor, este debió negar la autorización, puesto que no sólo no se estrenó, sino que ni siquiera llegaron a ordenarse los cortes definitivos que en el 75 los censores dejaron pendientes en espera de un proyecto de estreno.

Las sucesivas prohibiciones de esta obra, comenta el autor, le disuadieron de presentar a censura su otra "reópera", *Nosferatu*, e influyeron en su producción posterior alejándole del camino iniciado con estas obras:

> *Pelo de tormenta* pasó primero por tres recursos en censura, que sólo se resolvieron a la muerte de Franco, y con todo y con eso no se pudo estrenar entonces. La experiencia de aquellas prohibiciones me dejó sin ganas de enviar *Nosferatu* a la censura. Cuando José Luis Alonso eligió *La carroza de plomo candente* para darme plenamente a conocer, esta no tenía coros, ni bailes, ni zarandajas, pero tampoco la frescura y la novedad formal de las dos "reóperas". Ya no creí ni siquiera prudente escribir más cosas en este plan. A pesar de lo cual, mi verdadera y más radical "novedad" era aquella, y el ambiente teatral de ese momento no les dio la venia[205].

Además, según ha comentado el autor, la prohibición de *Pelo de tormenta* guarda estrecha relación con la escritura de ***Coronada y el toro***, especialmente en la creación del personaje del Hombre-monja:

---

[204] En una nota interna archivada en el expediente de esta obra, se puede leer: "Comunicado a Pamplona en el día de la fecha que previa consulta con el autor de la obra no se expedirá el permiso de representación de *Pelo de tormenta* recabado por el Grupo "El Lebrel Blanco" hasta transcurrido un plazo de un mes y medio aproximadamente, período de tiempo durante el cual el autor de la obra decidirá si otorga su consentimiento a la Entidad solicitante, en razón a que espera estrenar la pieza en Madrid bajo las exigencias de montaje y dirección que pretende para su obra".

[205] Nieva, 2002, pág. 634.

> Varias veces intenté su comienzo como obra dramática. No me salía nada. […] Pero un buen día empezó a salirme sin dificultades. Lo hacía con el berrinche de la prohibición por la censura de *Pelo de tormenta*. Al parecer, la censura eclesiástica veía en aquella no sé cuántas abominaciones. ¡Qué cosa tan abominable son a la vez los curas, cuando se les da mano larga! Parecía que después escribía por venganza "Voy a hacer del 'Hombre-monja', ridículo y afeminado —un pobre 'mariquita' de pueblo— la propia figura de Dios, desconocido y maltratado[206].

Presentada en noviembre de 1975 por el grupo Marauña, dicha obra se autorizó un mes más tarde, con cortes en cuatro de sus páginas[207] y visado vinculante, tras ser enjuiciada por el Pleno. En la primera lectura, Manuel Díez Crespo encontró en ella "una crítica de denuncias y represiones ambientadas en un pueblo con [...] alcaldes mandones y tópicos de ordeno y mando", aunque no por ello la prohibió. Para F. Martínez Ruiz, el "airado tópico de Nieva" aparecía "de alguna manera más suave e inteligible aquí, en esta comedia de niveles rurales". Más explícito, Alfredo Mampaso señalaba que "Estamos ante una obra de teatro político", y explicaba: "El autor la incluye en lo que él denomina 'obras apocalípticas de Teatro Furioso' y con ella pretende una 'liquidación irónica de la España negra'". Este censor supeditó su voto al del censor eclesiástico debido a que "el tratamiento de ciertas ceremonias" y el comportamiento del Hombre-Monja podían vulnerar la Norma 14ª. Finalmente, el religioso Jesús Cea la encontró "inadmisible", tanto "por la manera de ridiculizar a los personajes religiosos" como "por los ritos que se exhiben", y señaló que incurría en las normas 14ª (art. 1º y 2º) y 17ª, por lo que pasó a ser leída por el Pleno.

Ya en el Pleno, hubo cinco votos prohibitivos frente a cuatro aprobatorios, a pesar de lo cual el texto se autorizó, probablemente por intervención de algún superior. En su mayor parte, fueron motivos religiosos los que determinaron los dictámenes prohibitivos; así, encontramos juicios como: "es una burla de la religión católica" (A. Albizu); "escenas como la de esa especie de misa *negra* […] sería rechazada por la mayor parte del público —y por *todo* el público civilizado— hasta en los países más progresivos del mundo" (A. de Zubiaurre); "colección de irreverencias que, en ocasiones, llegan a lo blasfemo" (J. M. García-Cernuda); "inadmisible por su intención [...] y por su burla sarcástica de la Iglesia y de la religión" (J. Vasallo); todos ellos redactados por censores que votaron por la prohibición. Otros motivos esgrimidos para prohibirla fueron su obscenidad y la negativa imagen de España que en ella se proyectaba. Así, Moreno Reina escribió:

> Exposición en un pueblo castellano, de una España embrujada, supersticiosa, en unas escenas desagradables y obscenas de una de las principales protagonistas que son dadas en las costumbres de la época, hacen a mi juicio imposible e improcedente su representación.

---

[206] Ibíd., pág. 543.

[207] Aunque son muchos los fragmentos tachados en el libreto, los cortes que finalmente se impusieron fueron los correspondientes al monólogo en el que Coronada sostiene el disco a modo de viático para, a continuación, masturbarse (pág. 44), la frase "un paso duro e indeciso de pezuñas" (pág. 45) y la escena de los niños en las tapias urinarias del cementerio (págs. 47-48).

Sin embargo, hubo también quienes se mostraron partidarios de autorizar esta obra, incluso para representaciones comerciales, como Pedro Barceló, quien resaltaba su gran calidad dramática; este censor se refería a ella como "una especie de gran rosario herético, pero de gran valor dramático", si bien advertía que habría que vigilar el ensayo general y eliminar algunas escenas, como la de "la masturbación de Coronada" o la de "los niños en las tapias urinarias del cementerio". Por lo demás, añadía, "creo que el tono desgarrado, desfigurante y crispado de la obra, la hacen viable, sobre todo si se cuenta con un montaje digno y una compañía seria". También Juan Emilio Aragonés emitió un dictamen aprobatorio, en este caso sin cortes, aunque advertía que habría que prohibirla si se seguían de cerca las Normas de Censura:

> Comencé suprimiendo conceptos epicenos: "Hombre-monja" o "Madre-cura", pero dado el carácter de farsa desaforada de la obra, entiendo que procede su aprobación sin cortes... o su prohibición total, si nos atenemos a las vigentes Normas.

Otros censores que la autorizaron confesaban no haber entendido demasiado esta obra, como Luis Tejedor, que la definió como "incongruencia sin explicación", así como "ininteligible en todo momento", o Antonio Albizu, quien señaló que se trataba de una "Obra simbólica de muy difícil interpretación", aunque advertía que su sentido crítico quedaba claro con las explicaciones que el autor daba en la introducción.

En cuanto a su valoración artística, varios censores encontraron en esta obra influencias de Valle-Inclán. Así, Aragonés se refirió a su "lenguaje entre popular, esotérico y culturizante, heredero de Valle-Inclán"; también Barceló vio la similitud con Valle, pues escribió: "España vista en un espejo deformante"; Díez Crespo la definió como "una especie de esperpento con influencias de la novela picaresca y de Valle-Inclán, sobre todo en ciertos mimetismos de lenguaje". Mampaso acusó igualmente la infuencia valleinclaniana, pero, a diferencia del anterior, encontró un tratamiento "muy personal":

> Su técnica es la de una farsa carnavalesca en la que los personajes se presentan con una aguafuerte de figuras caricaturizadas, que se mueven entre el teatro del absurdo, el humor negro o el sentido trágico de las estampas valleinclanescas. Todo ello con un estilo personal y con una proyección a temas muy actuales, tratados con la óptica de un observador crítico que destruye cuanto los personajes de ficción representan. [...].

A continuación se presenta ***Sombra y quimera de Larra*** **(Representación alucinada de *No más mostrador*)**, cuyo expediente únicamente contiene un libreto, sin tachaduras ni correcciones. Según se indica en la ficha del autor, su autorización fue bastante rápida, puesto que se presentó en enero de 1976 y el 13 de ese mes era autorizada, sin que se detallen las condiciones.

Lo mismo sucede con el expediente de ***El combate de Ópalos y Tasia***, de la cual sólo se conserva un libreto censurado, también sin tachaduras. Su autorización, que tuvo lugar en marzo de 1976, se produjo en un breve espacio de tiempo.

En noviembre de 1976 la compañía "100.000 Hijos de San Luis" presentó a censura una versión reducida de ***Es bueno no tener cabeza***, para representarla en el

café-teatro Chal-Chal de Zaragoza. Tan sólo unos días después, se autorizó sin cortes para representaciones de café-teatro, previo visado del ensayo general. Al parecer, esta versión presentaba modificaciones sobre el texto anteriormente prohibido, según se desprende del informe de Juan Emilio Aragonés ("Estas adiciones sí son suficientes para el dictamen", escribió). Moreno Reina se refería a ella como "Comedia muy de café-teatro, con sus destapes y equívocos". Según se indica en el Acta de la Junta de Ordenación de Obras Teatrales, también dictaminó sobre esta obra Manuel Díez Crespo, aunque su informe no se encuentra junto con el resto del expediente. En el libreto presentado a censura no se realizaron tachaduras ni modificaciones.

Presentada en mayo de 1976 por la compañía gaditana Carroussel Pequeño Teatro, ***El paño de injurias*** fue leída por cinco censores, tres en una primera lectura y dos más en una segunda, a consecuencia del desacuerdo de los primeros. Así, mientras que tanto F. Martínez Ruiz como José E. Guerra eran partidarios de autorizarla, Moreno Reina votó por su prohibición. El primero justificaba su dictamen argumentando la calidad de la obra:

> Estamos en una escena expresionista, fuerte, de lenguaje descarnado, con expresiones coloquiales y malsonantes. Pero dentro de la especial significación de este teatro muy elaborado creo que debe autorizarse como está. Naturalmente se trata de episodios realistas. Pero engastados en un teatro de indudable calidad.

Para este censor, *El paño de injurias*, estaba "dentro del tono valleinclanesco más exacerbado". También encontró cierto paralelismo con el lenguaje de Valle José E. Guerra, quien se limitó a resumir escuetamente su argumento y a calificarla como "Obra esperpéntica muy en la línea de Nieva", único argumento que utilizó para autorizarla. Para Moreno Reina, en cambio, la obra incurría en varias de las normas prohibitivas:

> Al principio pensé que la escena entre el mozo y las pupilas iba a producir risa más que otra cosa; pensé también que para mayores podría autorizarse, pero debido a las repugnantes escenas entre el joven y otro que por allí aparece terminando en dos crímenes (los de las pupilas) a sangre fría me inclino por la prohibición fundada en la *norma 10ª* y en la *12ª, así como por la 18ª*, que a mi juicio afectan sin lugar a dudas a esta fracción de drama, como la titula su autor.

En la segunda lectura, se dijo que se trataba de una "Obra típica de Nieva con lenguaje 'florido' pero oportuno dentro del estilo esperpéntico" (Mier), y que se encontraba "en el límite de lo permisible y lo no permisible" (A. de Zubiaurre), y que empleaba "tonos muy crudos, *excesivos*. [Subrayado en el texto]", por lo que se propuso que pasara al Pleno, al que, sin embargo, no se llegó a someter. Finalmente, fue autorizada sin cortes[208], previo visado del ensayo general.

Al igual que tantos otros de este período, el expediente de ***El baile de los ardientes*** se encuentra incompleto. Únicamente contiene un libreto de la obra, sin

[208] En el libreto, únicamente se subrayó la frase "su paz al coño" (pág. 295).

tachaduras ni modificaciones. Por la información del fichero, sabemos que fue autorizada en marzo de 1977, probablemente en un breve lapso de tiempo.

Finalmente, de ***Delirio del amor hostil (o El barrio de doña Benita. Drama sin honor)***, presentada a finales de 1978 y autorizada a principios de enero del 78, únicamente se conserva el libreto, que no presenta tachaduras ni correcciones.

También en el 77 se presenta una versión de *La paz*, de Aristófanes, de cuyo expediente no se ha conservado ningún documento. El único dato que consta en el fichero del Archivo es que se autorizó en junio de 1977.

9. MIGUEL ROMERO ESTEO

9.1. Obras sometidas a censura

Entre 1975 y 1978 se presentan ante la Junta de Censura cuatro de sus textos, los textos, de los cuales sólo se autorizó *El barco de papel*, ya que *Fiestas gordas del vino y el tocino* y *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* fueron prohibidas, como, en la práctica, también lo fue *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, pues en esta última la autorización se supeditó a un "arreglo" que el dramaturgo se negó a realizar.

Presentada con motivo del Festival de Sitges, ***Fiestas gordas del vino y el tocino*** fue prohibida en septiembre de 1975, por incurrir en las Normas 14ª y 17ª. Fue leída por cuatro censores, tres de los cuales votaron por la prohibición. El principal motivo aducido en los informes es una utilización de los símbolos religiosos "blasfema" y "sacrílega". Así, fray Mauricio de Begoña escribía: "Su farragosa picaresca y obscenidad aproximan la obra al sacrilegio por sus abundantes referencias a signos y actos religiosos"; J. E. Aragonés encontraba "frases blasfemas y sacrílegas tan incontables que, a partir de la página 30, he dejado de señalar", y J. M. García-Cernuda escribía que en esta obra "se vuelcan cuantas groserías tiene el idioma castellano y cuantas irreverencias puedan lanzarse contra símbolos y contra instituciones religiosas". Jesús Vasallo, en cambio, optaba por autorizarla para el Festival de Sitges:

> A un hombre que ha gastado su tiempo y su inteligencia en escribir esta obra-río, prodigio de agudeza y gracia, no se le puede privar de la satisfacción y el placer de verla representada, aunque sea con restricciones.

Coincidía en apreciar su calidad artística Juan Emilio Aragonés, quien la destacaba como "Otra muestra de la personalísima sintaxis del autor, y de su abundancia en rimas rebuscadas y preposiciones innecesarias, con positivo valor literario...", aunque, a continuación, escribiría: "Pero esta vez se ha pasado en lo demás". García-Cernuda, en cambio, la tildó de "rollazo insoportable"; discrepancia

que vimos también en los informes sobre otras obras del autor. Como era de esperar, el libreto presenta múltiples tachaduras[209].

En febrero de 1978 se presentó una versión de esta obra para público infantil, muy reducida (catorce páginas frente a las casi doscientas de la versión original), que fue autorizada para todos los públicos, sin cortes y sin necesidad de visado del ensayo general. Fue leída por tres censores, ninguno de los cuales puso objeciones a su autorización. Vasallo, que anteriormente había enjuiciado la obra original, autorizaba esta para todos los públicos, al igual que Mier, quien la calificó de "novedosa y un tanto sorprendente elaboración lingüística para teatro". En cuanto al contenido, señaló que consistía en "una queja-burla de la contaminación, con algunas notas pseudogroseras populares de referencia sexual". Así mismo, para Jesús Cea, consistía en una "parodia de la actualidad: urbanizaciones, especulación, desmadre, polución, etc.".

La obra, en su versión original, no llegó a estrenarse, ni siquiera durante la democracia, a pesar de que estaba prevista su programación por el Centro Dramático Nacional cuando éste estaba recién creado.

La pieza infantil ***El barco de papel***, presentada a principios de noviembre de 1975 por Ditirambo Teatro Estudio, fue autorizada sin supresiones para todos los públicos, dictamen que se acordó por unanimidad tan sólo una semana después de su presentación, con la única condición del visado previo "por si se intenta excederse en la caracterización del personaje Sirenita", tal como advirtió J. M. García-Cernuda. Así mismo, Jesús Vasallo mostró sus dudas sobre el posible simbolismo del Conde por el que los "estúpidos" personajes de la obra preguntan constantemente, por si fuera una alusión al de Barcelona: "Y a uno le queda la preocupación"; aunque, de todas formas, la autorizó, al igual que los otros dos vocales. Jesús Cea, único censor que no encontró simbolismo alguno en la obra, la definió como "Pieza ingeniosa aparentemente, divertida representación del teatro del absurdo".

Aunque ***El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*** no llegó a ser prohibida cuando la compañía Morgan la presentó por primera vez en agosto de 1975, su autorización (que se iba a otorgar únicamente para el Festival de Teatro Independiente del Teatro Alfil) se supeditó a un "arreglo" por parte del autor que éste no hizo, por lo que no se llegó a autorizar. Dos años después, en 1977, este texto fue presentado a censura nuevamente, y en esta ocasión se autorizó para mayores de 18 años, sin cortes, y a reserva de visado del ensayo general.

---

[209] Entre ellas: "los que os tocáis la flauta (...) tocáis la flauta del amor en mitad de la noche"; "yo necesito del amor, yo necesito del bulto" (págs. 32-33); "como quien se la casca piadosamente" (pág. 37); "de San Andrés en el culo"; "a las cinco, te la hinco" (pág. 38); "híncasela de buena gana, híncasela sin disimulo, híncasela en mitad del culo" (pág. 39); "una profanación del palo" (pág. 48); "como quien endiña bragueta" (pág. 51); "desangrándosela de la paja / desangrándosela del culo / (...) / De la sangría de la paja / De la paja del cadáver / Del cadáver en el culo / (...) profanándose todo el culo del cadáver..." (pág. 54); "te tocaré el caramillo, te tocaré la flauta..." (pág. 58); "con el nabo tieso" (pág. 88); "Veo la rosa de la santa pasión: el ángel de los cielos está mamándole la teta a una burra, a un burro, mamándosela, mamándose la teta..." (pág. 155); "¡El ángel degollándole amorosamente el culo a las gallinas, chupándose los huevos igual que golosinas" (pág. 180), entre muchas otras.

En la primera lectura, Luis Tejedor, que leía ahora por primera vez un texto de Romero Esteo, expresaba su "asombro" ante el que le había tocado enjuiciar:

> Pues... debo empezar por manifestar mi asombro; mi pasmo diré mejor. Realmente, ¿se trata de representar esta obra? Porque, empezando por su duración, bastante más de tres horas, nos parece irrepresentable. Toda ella resulta acusadamente demencial. ¡Hasta en las acotaciones pretende haber humor y gracia! En fin, estoy ansioso de cambiar impresiones con los compañeros a quien les ha cabido también la *suerte* de leerla.

El censor utilizó los signos de admiración para mostrar su perplejidad incluso en el apartado referido al visado del ensayo general, donde escribió: "¡Sí!"; aunque se mostraba dispuesto a autorizarla con cortes en veinte de sus páginas. También la autorizaba J. E. Aragonés, en este caso sin cortes, aunque restringía la autorización para representaciones de cámara; además, señaló que "el autor es de los que merecen seria consideración", lo que muestra el importante cambio producido por estas fechas en el criterio de algunos censores. Pedro Barceló la definía como "voluminoso homenaje al vodevil" y como "melodramavodevilparodia"; afirmaba que "la obra, en manos de un ingenioso director escénico, puede tener mucha gracia", y añadía: "La peripecia es, por desenfadada y por paródica, rigurosamente inocente", aunque propuso varios cortes. Así mismo, fray Mauricio de Begoña se refirió a ella como "Parodia jocosa y alucinante del vodevil", y propuso autorizarla para mayores de 18 años, con la condición de que se suprimieran algunas expresiones "picarescas", "atrevidas", e incluso "irreverentes", además de varios pasajes en los que aparecía el Obispo Anglicano. También la autorizaba Jesús Vasallo, quien la definió como "un verdadero torrente de situaciones y de diálogos chispeantes", y la calificó de "estupenda" en su género, aunque matizaba su entusiasmo con una crítica:

> El problema del autor es el exceso. Sometido a medidas normales, tendría mucha gracia: desde *Angelina o el honor de un brigadier* y *Un drama de [ilegible ¿Elsegarones?], ay*, no había leído este firmante nada parecido [...].

El único censor que votó por la prohibición, J. M. García-Cernuda, llamaba la atención sobre su lenguaje "obsceno y pedestre" y sus "constantes irreverencias".

Cuando se volvió a presentar a censura dos años después, en 1977, el proceso se retrasó en parte, no sólo porque fue leída por un total de seis censores, sino porque estos tardaron más de lo habitual en entregar sus informes (probablemente, debido a la extensión del texto). Barceló volvía a emitir un informe favorable y elogioso; esta vez, la definía como "un conjunto de deliciosas procacidades", además de "original" y "muy graciosa", y apostillaba: "Creo que sería dar una buena muestra de tolerancia aprobar este excelente texto". También destacaba la calidad del texto Aragonés, el cual la definió como "Una pieza de cabal originalidad lingüística —con sus rimas, que sólo a veces son ripios— y con un propósito innovador visible". Y apostillaba: "Las posibles irreverencias están de inmediato paliadas por el desorbitado tono de farsa querido por el autor".

Pero no todos los comentarios hacia su calidad fueron favorables; también encontramos descripciones como "vodevil de enredo extremo y pareados que agotan la paciencia" (J. L. Guerra Sánchez), o "insoportable mamotreto que a base de juegos absurdos con rimas de palabras, elabora una trama sin sentido" (F. Mier). En cuanto a los reparos propiamente censoriales, Mier advertía la presencia de "muchas escenas de cama y lenguaje a veces grosero", además de algún desnudo, aunque restaba importancia a las intervenciones del arzobispo anglicano: "Si es cierto que hay alguna frase altisonante sobre todo a costa del arzobispo anglicano, el tono general de farsa absurda y las 'rimas' le desvisten de todo problema". Así mismo, Guerra Sánchez señaló que las situaciones y frases de sentido ambiguo "siempre se resuelven de la forma menos conflictiva", lo que le evitaba "caer en situaciones escabrosas". Antonio de Zubiaurre, sin embargo, insistía en la irreverencia del texto:

> Entiendo que, efectivamente, esta larga y peculiar pieza, muy en el estilo de su autor, no admite enmienda de sus reparos (evidentes) mediante meras supresiones. O se autoriza como está, o se prohíbe. Yo opto por *proponer* la segunda solución.
>
> Hay aspectos graves, como la frecuente irreverencia —no ya sólo la obsesiva utilización del personaje del Arzobispo—, lenguaje realmente soez en muchos pasajes, escenas "de cama" de difícil arreglo sin desvirtuar la propia obra y su posible gracia..., etc., etc.

Los libretos presentan varios fragmentos tachados, que en la mayoría de los casos hacen referencia a los órganos sexuales, aunque también hay varias referencias a la jerarquía eclesiástica y a la religión[210].

Cuando en 1981 Romero Esteo accedía por primera vez a un escenario comercial mediante el estreno de esta obra en el Teatro Benavente de Madrid, el crítico de *Ya*, Manuel Gómez Ortiz, destacaba la importancia para el teatro español de la recuperación de otro de los autores malditos del franquismo:

> Romero Esteo sube, por vez primera, al carro de lo que se suele llamar circuitos comerciales. Hasta ahora sus obras se habían representado en funciones únicas o poco más, así como en algunos puntos del extranjero. Nos gustaría, por el bien del teatro español, que este gran escritor de teatro dejara de ser "maldito" y recibiera las bendiciones del público. Se lo merece de veras[211].

Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa, prohibida, como vimos, en 1970, fue presentada de nuevo en diciembre de 1975 por el Grupo de la Universidad Politécnica de Madrid. En la carta en la que solicitaba la revisión del dictamen, el director del grupo apelaba al prestigio del autor ("Miguel Romero Esteo, es un autor

---

[210] Entre ellas: "te agarro el capullo" (pág. 3 bis), "sufre de los cojones" (pág. 31), "un bulto insepulto en mitad de una entrepierna" (pág. 38); "de los arzobispos no hay que fiarse cuando están en pijama" (pág. 39), "los arzobispos no tienen corazón porque no tienen alma" (pág. 53), "con el arzobispo no te vayas nunca jamás a coger ranas" (pág. 55), y la escena completa en la que aparece el arzobispo anglicano. Además, está especialmente subrayada la frase: "Y no quiere vestirse de azulina, y es una lástima porque ya el azulina es el color de la gente fina, y porque además es el color del hábito de la Virgen de Fátima..." (pág. 58).

[211] Citado por M. Pérez, 1998, pág. 400.

de notable importancia en el teatro español", escribió), y argumentaba sobre la obra: "Creo que actualmente, aplicando unos conceptos renovados, la obra no contiene ni de forma ni de fondo nada que pueda ser no autorizable", además de ofrecer la siguiente interpretación:

> Como director de la puesta en escena, aseguraría que se trata de una pieza amable, y que la crítica que su texto contiene es a todas luces constructiva, ya que debate sobre la postura de una juventud fanatizada ante teorías de la sociedad y del alma que, de origen oriental, y teniendo una versión occidental le alejan de un autenticismo y una pureza que hacen que los personajes entren en lo caótico y lo grotesco.

Sin embargo, también en esta ocasión el texto fue prohibido. Esta vez los reparos fueron, sobre todo, de tipo religioso. Así, en la primera lectura, Alfredo Mampaso sometía su voto al dictamen de un censor eclesiástico, tras señalar que el argumento de la obra "es una constante rechifla de la 'religiosidad'" de los protagonistas, a los que calificaba de "estrafalarios", y añadía: "Una constante burla de actitudes religiosas y una caricatura sangrienta de los 'Gurús'". Este censor dudaba si autorizar o prohibir la obra: "en los rezos, invocaciones y presentación de los personajes se juega con frases, actitudes y quizás asimilaciones de símbolos, de la religión católica, con lo que hay una posible intención de atacar a la Religión". Los otros dos censores, J. E. Aragonés y J. M. García-Cernuda, la autorizaban; en el caso del primero, por interés en que se conociera un teatro que consideraba de nula calidad y al que la censura estaba contribuyendo a sobrevalorar:

> Propongo la supresión de blasfemias y obscenidades, y me adhiero al dictamen eclesiástico, con la advertencia de que, en casos así, lo mejor es posibilitar el criterio del público, para que esta Junta no sea responsable de equívocas mo rdazas.

Además, destacó que en la obra había referencias a "una falsa apertura" y "parodia del inmovilismo". Por su parte, García-Cernuda se refirió a la obra como "larga comedia humorística sobre gurús", y se limitó a señalar que "Tiene escenas y frases muy atrevidas, disculpables por el propio contexto de la obra", aunque lo consideró apto "sólo para personas formadas". Tras la lectura de estos censores, fue enjuiciado por el religioso Jesús Cea, el cual votó por prohibirlo, por la "ligereza" con que estaba tratada la religión hindú: "Es una burla constante, una irrisión grosera de ritos y ceremonias sagradas y del personaje central del *Gurú*. En una palabra, un ataque claro a una religión que, aunque imperfecta, merece todo respeto".

A su paso por el Ple no, el texto se encontró con una abrumadora mayoría de votos prohibitivos; de ocho censores que lo enjuiciaron, además de los anteriores, seis optaron por este dictamen. Una vez más se criticó su "burla de la religión de los gurú" (A. Albizu), así como "sus irreverencias, sus blasfemias y sus apelaciones constantes a lo escatológico o de mal gusto" (J. Vasallo), además de tildarla de obra "muy desagradable por todos estilos" (J. Moreno Reina). Para Vázquez Dodero, que encontraba reparos tanto de tipo religioso como erótico, sólo cabía prohibirla, a no ser que el autor la rehiciera "de punta a cabo":

> Esta obra de Romero Esteo es absolutamente irreverente. Con tal de hacer gracia, no se para en palabras que incluso, en alguna ocasión, son blasfemias. Aparte, en muchos sitios la obra es una cochinada, con regodeos sensuales inadmisibles.

Otros recurrieron a las normas de censura para argumentar su prohibición, como Luis Tejedor o Antonio de Zubiaurre; este último escribió:

> Aunque el autor subraye el carácter de "farsa" y "grotescomaquia" que atribuye a su obra, este farragoso cúmulo de ceremonias afecta a la *Norma 14ª (1º)* como "presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas" (sin distinguir cuál religión sea, y aunque en gran modo intervenga el elemento imaginativo y fantástico). Más grave, a mi juicio, es la incidencia en la *Norma 17ª (1º)*, por cuanto los ritos y fórmulas (jaculatorias, letanías, responsorios, etc.) remedan y sugieren —a veces imitan o *copian*— signos externos del culto católico. Aparte de que se habla de ángeles, santos, comunión... continuamente.

Entre quienes la autorizaban, se encontraba Díez Crespo, quien la definió como "un galimatías político-social con ciertos ribetes 'poco piadosos'". El otro censor que apoyó este dictamen, Barceló, emitió un juicio más benévolo, pues en su opinión la intención del autor no había sido la de burlarse de prácticas y creencias religiosas:

> Una aventura espiritual contemplada desde el difícil ángulo de lo grotesco. Los dispares elementos que se manejan hacen resaltar el tono aparentemente hiriente de algunas expresiones consagradas por el uso cristiano; pero no creo que se pretenda una sátira o, peor, una burla, de las vías ascéticas o prácticas litúrgicas que nos son afines. Por lo que, entendido como una guiñolesca búsqueda de una inviable perfección, considero que la obra puede ser APROBADA.

En este caso los informes fueron menos elogiosos que en las obras anteriores. El único juicio favorable fue el de Mampaso, quien señaló que la obra estaba escrita "con un peculiar estilo, bastante original, entre el esperpento, el humor negro y el absurdo". Díez Crespo, en cambio, la tachó de "verborreica" y "aburrida", y señaló que era "muy característica de Romero Esteo". También Aragonés realizaría un informe despectivo, a pesar de que, tan sólo unos meses, antes había valorado favorablemente la calidad literaria de *El vodevil de la pálida*... y de *Fiestas gordas del vino y el tocino*.

10. ALFONSO VALLEJO

10.1. Obras sometidas a censura

A partir de la Transición se cierra el período de ostracismo que habían supuesto los años anteriores para este autor y comienzan a sucederse premios y estrenos en su carrera: en 1977 *El desguace* recibe el Lope de Vega, un año después de que *Ácido sulfúrico* alcanzara un accésit en el mismo; en 1978 *A tumba abierta* es galardonado con el Tirso de Molina; en 1981, *El cero transparente* recibe el Fastenrath de la Real Academia Española. También en este período consigue estrenar en Madrid con cierta

regularidad: en 1980 estrena *El cero transparente*, dirigida por William Layton; en 1981, *Ácido sulfúrico*, dirigida por Antonio Corencia; en 1983, la ópera *Kiu*, con música de Luis de Pablo, basada en *El cero transparente*; en 1984, *Orquídeas y panteras*, dirigida por W. Layton; en 1987, *A tumba abierta*, en el Círculo de Bellas Artes, y en ese mismo año estrena *Gaviotas subterráneas* en la Sala Olimpia de Madrid.

Desde 1973, Vallejo había decidido traducir su obra al inglés y dar a conocer su trabajo fuera de España, dada la imposibilidad de hacerlo en su país; su primer estreno internacional fue el de *Fly-By* (1977). Posteriormente, títulos como *Scalp and Dreams* (*'Eclipse'*), *The legal machine* o *El cero transparente* fueron estrenados en Nueva York, Caracas y Londres. Al año siguiente del estreno londinense de *El cero transparente*, la obra se estrenaba en España[212].

En estos años Alfonso Vallejo escribe las piezas *Latidos*, *Ácido sufúrico* (1975), *A tumba abierta*, *Monólogo para seis voces sin sonido* (1976) y *El cero transparente* (1977), aunque de ellas sólo consta que pasara por censura *Ácido sulfúrico*, además de *El Rodriguello*, *¡Psss...!* y *El desguace*, escritas en el 74.

El Rodriguello fue prohibida en junio de 1975, dictamen que pesaría sobre ella hasta febrero del año siguiente. A juzgar por la fecha y por el hecho de que se presentaran tres textos suyos simultáneamente (*¡Psss…!*, *El desguace* y el que nos ocupa), es muy posible que se presentara para el Festival de Sitges (en el que era bastante frecuente someter a censura varios textos de cada autor, en previsión de posibles prohibiciones). La obra fue autorizada en febrero de 1976, sin que se especifiquen las condiciones, ya que su expediente se encuentra incompleto.

Únicamente se conserva el libreto, que tiene fragmentos subrayados en muchas de sus páginas. La mayoría son alusiones de tipo sexual, aunque también las hay de tipo escatológico, palabras consideradas malsonantes, además de alusiones de tipo religioso, e incluso alguna de tipo político[213].

---

[212] En una entrevista publicada en *ABC* a raíz de este estreno, el autor explicaba su estrategia: "Cuando empecé a escribir, me dije: "Voy a esperar quince años. Si al cabo de esos quince años no me han hecho caso en España, lo intentaré fuera". Así fue. Desde hace cinco años emprendí una aventura que en el fondo, aunque haya sido dura, me ha parecido apasionante: romper el círculo de protección del teatro americano, inglés y alemán, y estrenar allí siendo autor no estrenado en mi país. Lo he conseguido, y esto me ha producido cierta satisfacción. He conseguido demostrar que existo". (A. Laborda, "Alfonso Vallejo: un autor español sólo para extranjeros", *ABC*, 20-X-1979).

[213] Entre ellas: "no me fecunde, Profesor, por lo que más quiera; podría salir cualquier cosa... una culebra quizás" (pág. 1); "*(le enseña un pecho)*" (pág. 4), "con sus testículos hábilmente dispuestos en la nuca de una señorita... con... con todo su vello pubiano extendido... abierto en el cuello como una bufanda..." (pág. 9); "se bajará los pantalones" (pág. 10); "con sus tetitas al aire" (pág. 13); "te has cagado" (pág. 33); "mucho antes de que usted se metiera a puta" (pág. 2), "gilipoyas" (pág. 3), "cortarme los huevos" (pág. 3), "mierda" (pág. 6), "coño" (pág. 11), "leche" (pág. 15), "al carajo" (pág. 15); "en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo" (pág. 8), "utilizaré el privilegio eclesiástico" (pág. 8); "ha mordido a varios del Consejo de Estado" (pág. 17), "¡Revolución!" (pág. 22).

El 1 de julio de 1975, tan solo cuatro días después que la anterior, fue prohibida ***¡Psss…!*** Únicamente se conserva el ejemplar de censura, que tiene fragmentos tachados en tres de sus páginas, en este caso de tipo político y religioso[214].

El expediente de ***El desguace*** no se encuentra en el Archivo. Por su numeración, debió ser presentada al mismo tiempo que las dos anteriores, y según se indica en la ficha del autor, fue autorizada el 1 de julio de 1975, el mismo día en que se prohibió la anterior. En este caso, ni siquiera se ha conservado el libreto censurado.

Dos años después, se presentaba ***Ácido sulfúrico***, que se autorizó en junio de 1977, en un plazo presumiblemente breve, según se deduce de su número de expediente. En este caso, se conserva el libreto, en el que no se han realizado tachaduras ni correcciones. Su estreno absoluto tuvo lugar en la RESAD, dirigido por William Layton, y no se estrenó en régimen comercial hasta 1981, en que fue puesta en escena por Antonio Corencia en el teatro Martín de Madrid.

11. JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

A pesar de que José Luis Alonso de Santos comienza su trayectoria teatral a mediados de los sesenta en el ámbito del teatro independiente, llegando incluso a formar su propia compañía (Teatro Libre), su labor dramatúrgica, al igual que ocurría con la de José Sanchis Sinisterra, se ha enmarcado generalmente en el panorama teatral de la Transición política, sin atender a la actividad que el autor realiza durante el franquismo[215]. Su creación ha sido enmarcada en la llamada "generación de la Transición", término acuñado para referirse a un conjunto de autores compuesto, principalmente, por este dramaturgo junto con Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra e Ignacio Amestoy (el único de este grupo que comienza realmente en la Transición); algo que, en cierto modo, propiciaron los propios autores, conscientes del descrédito del arte creado durante la dictadura que se produce recién finalizada esta: así, en una entrevista con Alonso de Santos, Fermín Cabal la etapa en que este autor había trabajado con la compañía Teatro Libre y afirmaba:

---

[214] Entre ellas: "[¡Viva la Democracia!... ¡Viva el Humanismo!...] ¡Viva la Virgen María!" (pág. 21); "diles que esto es una mierda de régimen!" (pág. 24); "¡Que no creía en Dios!" (pág. 28).

[215] Ángel Berenguer y Manuel Pérez dan cuenta de los inicios de este autor en el teatro independiente, que afectan tanto a los modos de producción como a las formas y temas empleados en su primera etapa por este autor. (Berenguer y Pérez, 1998, págs. 124-126). Por su parte, Cristina Santolaria traza un panorama crítico de los autores y obras que han contribuido a establecer el concepto de "primera generación de la democracia", "generación de la transición" o "Nuevo nuevo teatro" (Santolaria, 1999, págs. 32-34).

> [...] puede decirse que eres el último autor del franquismo... Según el registro de la Sociedad de Autores, tu obra se estrenó precisamente el 19-N, la víspera del tránsito de Su Excelencia...[216].

Buena parte de la crítica también ha insistido en este aspecto. Así, en su libro sobre la obra dramática de este autor, Margarita Piñero señala igualmente:

> *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* se estrenó el 19 de noviembre de 1975 en Talavera de la Reina, un día antes de la muerte del general Francisco Franco. Esta fecha de estreno hace de alonso de Santos el primer dramaturgo que inicia su carrera en el período posfranquista"[217].

El dramaturgo ha intentado igualmente desmarcarse de las posturas críticas de los autores antifranquistas, y esto afecta igualmente a su actitud frente a la censura. En la citada entrevista, hacía referencia a la polémica sobre el *posibilismo* teatral, poniéndose de parte de la postura *posibilista* de forma rotunda, y afirmaba que, en la nueva situación, el malditismo y la "filosofía del fracaso" habían perdido su sentido. Sus palabras muestran bien el cambio producido en la mentalidad de ciertos autores españoles tras la llegada de la democracia, acorde con el nuevo estado de cosas:

> [...] entre los autores españoles se ha dado durante mucho tiempo como moda la filosofía del fracaso. Ser autor, como ser pensador, escritor, poeta, era generalmente ser un hombre fracasado, porque el que triunfaba y el que llegaba y tal, era un poco el asimilado, etc. Hay polémicas famosas, en torno a todo esto. Y se camuflaba esa falta de reconocimiento social a tu trabajo, merecido o no, con estar en los cenáculos de los filósofos del fracaso. En cambio, ahora, creo que la gente nueva no está por este régimen de cosas. Eso de escribir para guardarlo en cajón, que te digan que eres un autor marginado, maldito, etc., ya no da gusto. Es una recompensa un poco estúpida. Hoy, si escribes, necesitas un reconocimiento de tu trabajo[218].

En su primera obra original, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, trataba el tema del artista frente al poder y de algún modo planteaba ya este dilema, que quedaba reflejado en forma de pugna entre pragmatismo e idealismo, tal como ha señalado Margarita Piñero:

> Por un lado, están los personajes que defienden, por encima de todo, los valores prácticos, y la necesidad de saber navegar entre diferentes aguas, acoplándose en cada momento al aire que sople para conseguir así arribar a buen puerto. […] Por otro lado, la otra fuerza en pugna y enfrentada a esta es la que defiende los valores éticos y profesionales por encima de los prácticos y prefiere trabajar sólo para el pueblo[219].

Al intentar establecer un paralelismo con la posición personal del autor frente al poder franquista, esta estudiosa recuerda las siguientes palabras del autor al respecto:

---

[216] Entrevista recogida en: Alonso de Santos y Cabal, 1985, pág. 152.

[217] Piñero, 2005, pág. 15.

[218] Alonso de Santos y Cabal, 1985, págs. 145-146.

[219] "Lo autobiográfico en *¡Viva el duque nuestro dueño!*, de J. L. Alonso de Santos", en J. Romera Castillo, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, UNED y Visor, 2003, págs. 63-76, cita en págs. 68-69.

> Nosotros teníamos que cambiar el teatro, porque no nos gustaba el teatro que había, pero teníamos que hacerlo desde los pequeños resquicios que las dictaduras dejan a los artistas. Esos pequeños espacios en donde podíamos desarrollarnos estaban llenos de contradicciones que cada día teníamos que resolver librando estas pequeñas y cotidianas batallas[220].

En su apuesta por la postura más pragmática, las palabras del autor se desmarcan en cierto modo del *posibilismo* bueriano para aproximarse, en parte, al "pacto" al que se refiriera Alfonso Paso, si bien es cierto que dicho pacto tenía una significación muy distinta en 1960 y en 1975.

11.1. Valoración de su obra por los censores

Como veremos, este autor apenas tuvo problemas con la censura: sus textos fueron autorizados sin cortes para representaciones comerciales a los pocos días de haber sido presentados. En ninguno de los informes se advierten reparos de tipo político, religioso, sexual ni moral. Por el contrario, acerca de *Viva el duque, nuestro dueño*, A. Mampaso escribió: "No le veo, ni creo que tenga otra intención, que la parodia y el drama. Humor y crítica de los comportamientos sociales de una época". J. Vasallo juzgó igualmente que se trataba de una obra "sin inconvenientes" y autorizó incluso la posibilidad de radiación, circunstancia poco frecuente en las obras aquí tratadas, aunque señaló la necesidad del visado del ensayo general. Tampoco la adaptación de *El botarate del Oeste* encontró reparos, con la circunstancia añadida de que una versión de esta obra había sido retransmitida anteriormente por televisión, según indica J. L. Vázquez Dodero en su informe.

11.2. Obras sometidas a censura

Únicamente se presentaron dos de sus textos: una adaptación (*El botarate del Oeste*, de John M. Synge) y una obra original (*¡Viva el duque, nuestro dueño!*). No consta que se sometieran a censura con su nombre las versiones estrenadas en los años setenta con el grupo Teatro Libre de los textos *Horacios y curiáceos*, de Brecht, *El auto del hombre*, sobre textos de Calderón, ni *Las aves*, de Aristófanes.

La única obra del autor presentada a censura en estos años es ***Viva el duque nuestro dueño***, que se autorizó para mayores de 14 años, sin cortes, previo visado del ensayo general, en octubre de 1975, tras haber sido enjuiciada por tres censores[221]. La compañía Teatro Libre había presentado la solicitud con el propósito de representar la

---

[220] J. L. Alonso de Santos, "La experiencia de la escritura dramática en la Transición", conferencia pronunciada el 17-VII-2000, en la programación de los Cursos Internacionales de la Universidad de Salamanca; citado por Piñero, art. cit., pág. 71.

[221] En el libreto únicamente se ha subrayado la frase "sin pecado concebido" (pág. 29). Además, se doblaron cuatro de sus páginas, aunque no se subrayó ningún fragmento.

obra en varios locales de Cajas de Ahorros, en gira por provincias, durante el mes de noviembre de 1975.

Fray Mauricio de Begoña emitió un informe claramente despectivo hacia su calidad, que se extendía incluso a aspectos tan peregrinos como la presentación del libreto, aunque no encontró inconvenientes de tipo moral: "Ni su calidad literaria —muy mediocre— ni —especialmente— su pésima escritura mecanografiada merecen apenas valoración moral", escribió este censor. Los otros dos censores que la leyeron no emitieron juicio alguno sobre su calidad dramática.

Cuando se estrenó, el censor Manuel Díez Crespo, a quien no le correspondió enjuiciarla como tal, realizó una crítica bastante elogiosa en *El Alcázar*:

> Estamos ante una obra de caracteres esperpénticos, con matices que vienen a enlazar con las piezas de nuestro teatro popular. [...] Una farsa descarnada y viva, entre irónica y cruel, con un lenguaje lleno de garbo y autenticidad popular [...]. Todo ello resuelto con un tratamiento de burla y drama, de ironía desvergonzada y fresca sátira.
>
> [...] Pocas veces hemos visto dentro de este tipo de obras una frescura dialéctica más lograda.
>
> Aquí vemos toda la teoría de personajes populares muy bien diseñados tanto en lo físico como en lo espiritual[222].

Además, en el período anterior se había presentado una adaptación de *El botarate del Oeste*, de John M. Synge, que se autorizó sin cortes en 1971.

12. JESÚS CAMPOS GARCÍA

Al igual que sucedía con otros autores a los que aludimos en páginas anteriores, también en su caso su obra recibe durante la Transición elogios por parte de quienes antes le censuraban; así, cuando se estrenó *7.000 gallinas y un camello* en el Teatro María Guerrero (1976), Manuel Díez Crespo se refirió en términos elogiosos tanto al espectáculo como al autor:

> Queda, pues, un espectáculo dramático interesante, juvenil y divertido, ya que los aditamentos surrealistas nos atraen, nos sacan de la monotonía de la mayor parte de los espectáculos al uso.
>
> *Siete mil gallinas y un camello* es un espectáculo audaz, que obtuvo un buen éxito. Jesús Campos, el autor, es un joven que busca la sorpresa y el desconcierto con esa mezcla de realismo y superrealismo [223].

---

[222] Crítica a *Viva el duque nuestro dueño* en *El Alcázar*. Citado por M. Pérez, 1998, págs. 16-17.

[223] Manuel Díez Crespo, "Estreno de *7.000 gallinas y un camello*", *El Alcázar* (21-IV-1976).

Asi mismo, cuando se estrenó *Es mentira* (1980) —obra que, como vimos, aunque escrita en 1975, no llegó a someterse a censura y de la que, dada la forma en que se resuelve la obra (con un fusilamiento), previsiblemente, hubiera sido prohibida—, Juan Emilio Aragonés, en su crítica, afirmaba haber seguido con interés la carrera del dramaturgo:

> He seguido con creciente interés la ejecutoria dramática de Jesús Campos García desde sus comienzos; en consecuencia, juzgo lógica su multiplicidad de tareas en la circunstancia presente, en la que es, además de autor, director escénico y escenógrafo. El efecto de tal acumulación de responsabilidades se advierte en la cabal coherencia del hecho escénico resultante[224].

El censor no ahorraba elogios hacia el autor y hacia la obra, estrenada en el Teatro Lavapiés: "Semejante estreno en tal escenario ha supuesto un radical giro hacia mejor criterio selectivo... Ojalá que encuentre la acogida de espectadores en tan populoso barrio madrileño, a la que es acreedora, por sus valores escénicos, dicha pieza"[225]. Este censor no estaba solo en su valoración de la pieza; un crítico de ideología bien distinta, Eduardo Haro Tecglen —cuya crítica se titulaba, significativamente, "O es verdad"—, afirmaba su vigencia en el nuevo contexto y le concedía un significado más universal que el de las alegorías políticas a las que había descalificado años atrás en la polémica con Miralles, al definirla como "un homenaje al prisionero, al torturado y al ajusticiado; al mártir. Con un cierto regreso a un cristianismo primitivo"[226]. También obtuvo una grata acogida en la revista teatral del período, *Pipirijaina*, donde Luis Eduardo Siles escribía: "El espectáculo de Jesús Campos y el Taller de Teatro, imaginativo, diferente, angustioso pero gratificante, rompe los domesticados moldes de conformismo y mediocridad en los que ha caído la cartelera madrileña durante la presente temporada"[227].

Sin embargo, hubo también quien señaló que el texto, creado en un contexto dictatorial y bajo el condicionante de la censura, había perdido su vigencia:

> ¿Ha influido en ella el tiempo transcurrido, como sucedió a no pocas obras abortadas por la censura o las condiciones que la rodeaban? Sí y no. [...] La visión fratricida, la ausencia de libertad y el inmisericorde trato al vencido aparecen visiblemente, pero la anclan en un contexto determinado [...]. Trasladada a otro simbolismo más amplio la fuerza de la obra que en 1974 hubiese provocado explosiones entusiastas, se diluye si la referimos idealmente a Camboia o Afganistán[228].

Unos meses antes de su estreno, tuvo lugar una lectura escenificada de esta obra, dentro el programa "Análisis del Teatro Español Actual", organizado por José

---

[224] "*Es mentira*, pieza de teatro abierto", *La Gaceta Literaria*, págs. 119-120.

[225] Ibíd., pág. 120.

[226] Eduardo Haro Tecglen, "O es verdad", *El País*, 8-I-1981.

[227] Art. cit., pág. 41.

[228] Antonio Valencia, "*Es mentira*", *Hoja del Lunes*.

Monleón en el Teatro María Guerrero (1980) y encaminado a la recuperación del "teatro subterráneo" operada en la Transición.

12.1. Obras sometidas a censura

En estos años se presentan a censura dos textos del autor: *7.000 gallinas y un camello* y *Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar*. Aunque ambos fueron autorizados, desconocemos las condiciones, ya que faltan documentos en sus respectivos expedientes.

7.000 gallinas y un camello, presentada a censura en enero de 1975, se autorizó para representaciones comerciales en febrero de ese año. En el expediente de esta obra únicamente se conserva el libreto, que tiene fragmentos subrayados en seis de sus páginas, algunos de los cuales tuvieron que ser modificados por el autor. Puesto que el estreno se retrasó algo más de un año debido al incendio del Teatro Español —la negligencia del Ayuntamiento, tan celoso del correcto acondicionamiento de las salas a la hora de permitir ciertas representaciones, no había tenido en cuenta una avería en el telón metálico—, en 1976 volvió a presentarse un ejemplar de la obra a censura, en el que se indica que fue autorizada para mayores de 14 años en febrero de 1976. Entre los fragmentos subrayados se encuentra una conversación entre Juan y Marta en la que aquel dice que no puede ponerles a las gallinas el Concierto de Aranjuez "porque Joaquín Rodrigo no lo autoriza" (pág. 20) y la canción final, que hacía referencia a la inminente y simbólica llegada de la Primavera (pág. 53).

Durante el largo proceso desde que fue premiada hasta que se produjo el estreno se sucedieron dos directores generales: Mario Antolín, durante cuyo mandato el autor se encontró con serias dificultades para llevar adelante el estreno, y Francisco José Mayans, que se mostró más tolerante que el anterior, según el testimonio del propio autor[229].

Cuando se estrenó, el censor Juan Emilio Aragonés cuestionó su actualidad desde las páginas de *Ya*; según él, en los dos años transcurridos desde la obtención del Premio Lope de Vega, "el cambio en lo sociopolítico hispano ha sido tan radical […] como para que una trama argumental que entonces pudo parecer abiertamente crítica resulte ahora leve, vulgar y hasta regresiva", aunque valoraba la calidad formal del espectáculo: "afortunadamente para Campos García, él sabe muy bien que en el teatro no sólo cuenta el texto" [230]. Manuel Díez Crespo, en cambio, realizó una crítica elogiosa, como ya vimos; a falta de informes sobre esta obra, transcribimos un fragmento de la misma:

> En realidad, esta pieza viene a ser como un sainete con una temática de amores, adulterios, celos, y dos posiciones ante el mundo y la vida antagónicas. La mujer, ante la realidad del mundo circundante, se muestra conforme y a esa realidad se somete. Y el marido, una

[229] Entrevista personal con el autor.

[230] J. Emilio Aragonés, "Un jocundo espectáculo", *Ya*, 24-IV-1976.

> especie de soñador que quiere vivir fuera de esa realidad buscando caminos más allá de lo que le rodea.
>
> El tratamiento, desde el punto de vista dialéctico, es completamente normal. Puede decirse que está dentro del más clásico realismo. En cambio, y esto es lo sorprendente, el marco, el tratamiento plástico, va por caminos radicalmente distintos. Tan distintos que la puesta en escena raya en el surrealismo. Y esto es lo que da a la pieza un interés y una originalidad, y hasta nos lleva a un grato divertimiento. Así, el espectador va de sorpresa en sorpresa a través de las audacias escénicas del autor[231].

El expediente de ***Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar*** únicamente contiene el libreto, en el que no hay tachaduras. Según se indica en la ficha del autor, fue autorizada en julio de 1975, lo que hace pensar que se presentara con motivo del Festival de Sitges. A pesar de haber sido autorizada, no llegó a estrenarse, y aún hoy continúa inédita y sin estrenar.

13. DOMINGO MIRAS

13.1. Obras sometidas a censura

Lejos de abandonar su línea de teatro histórico, durante la democracia sigue cultivando este teatro, lo que evidencia, también en su caso, que su interés por el pasado histórico no era un mero recurso para evitar la censura. Aún en 1992, el autor denunciaba la dificultad de llevar temas políticos al escenario incluso después de la dictadura; así, este autor escribía, a propósito de Alfonso Sastre:

> Este "convencimiento" de que "en España se puede hacer un teatro de contenido político y social avanzadísimo" lo tenía el buen Alfonso en 1950. Toma ya. Esperemos que al fin haya asumido que un teatro de ese tipo no sólo era imposible hacerlo entonces, sino que tampoco se puede hacer ahora[232].

En estos años se presentan a censura dos de sus textos originales, una adaptación de entremeses de Cervantes y Quiñones de Benavente, y una adaptación de *Ayax*, de Sófocles (1977). Todos ellos fueron autorizados.

Acerca de ***De San Pascual a San Gil*** únicamente sabemos, por la información que nos proporciona el fichero del A.G.A., que fue autorizada para el Festival de Sitges del

---

[231] M. Díez Crespo, "Estreno de *7000 gallinas y un camello*", *El Alcázar* (21-IV-1976).

[232] D. Miras, 1992, págs. 30-31.

año 75. Por su número de expediente, fue presentada en julio de ese año, por lo que el proceso debió ser breve. En este caso ni siquiera se conserva el libreto. En 1978 se volvió a presentar con el título *De San Pascual a San Gil a Corte Miragreira*, y fue calificada para mayores de 14 años en mayo de ese año.

Este texto, premiado con el Lope de Vega (1975), tardó cinco años en subir al escenario del Teatro Español de Madrid, a pesar de que las bases del premio obligaban a su estreno en este local. A propósito del retraso, el autor cuestionaba que la censura hubiera desaparecido realmente, a pesar de lo que había publicado el BOE tan sólo unos meses antes de sus declaraciones:

> La caída de la censura teatral ya se ha producido o, al menos, eso ha dicho el Boletín. Se dice que llevaba un tiempo prácticamente muerta. Mi lamentable experiencia personal me hace dudar de tanta hermosura. Un texto mío ganó el Lope de Vega en 1975 y, como en la convocatoria se preveía su estreno en un teatro nacional, creí que todo estaba resuelto. El tiempo pasaba y pasaba, y los señores del Ministerio (mis presuntos empresarios) nada me decían. Acabé por dirigirme a ellos, pidiendo audiencia y todas esas cosas. Hablé con el señor Mayans, y me dijo que no. Pasó más tiempo. Hablé con el señor Pérez Sierra, y también me dijo que no. A lo mejor es verdad que no hay censura, pero lo cierto es que yo estoy jodido... Hace ya tiempo, y hablando sobre este texto, me decía Gerardo Malla que tal vez lo habían premiado con objeto de bloquearlo y evitar que jamás lo es trenase nadie: muy alambicado me pareció a mí aquello, pero ahora lo recuerdo, y me temo que Gerardo tenía más razón que un santo. En fin, la pregunta dice que por qué, desaparecidos los impedimentos censores, siguen sin estrenarse nuestros textos, y tengo que responder que no lo sé y que, además, está empezando a dejar de importarme, dadas las fuertes tentaciones que siento de mandar el teatro a hacer puñetas y quedarme tranquilo de una vez[233].

Se dijo incluso que la causa del retraso podía ser "el supuesto contenido antimonárquico de la obra", tal como denunció Moisés Pérez Coterillo[234]. La obra se mostró en condiciones inapropiadas para un teatro nacional, y tanto la crítica como el público (duró cinco semanas en cartel) le dispensaron una fría acogida. En *El País*, Eduardo Haro hacía el siguiente comentario acerca de la puesta en escena:

> Oscila entre el *naif* y la función de aficionados. […] La mayor parte de los actores tiene que hacer tres, cuatro papeles; el reparto es extenso y la compañía de El Búho, aun no siendo escasa, no puede alcanzar a todo. Este recurso siempre produce una sensación de falta de relieve en la interpretación, una tendencia al esquematismo, que […] hace perder alguna densidad teatral al espectáculo. […]
>
> Parte de la responsabilidad de todo esto está en unas supuestas autoridades teatrales que impidieron el estreno de la obra en su momento y en condiciones óptimas, y terminan ahora liquidándola de un bajonazo[235].

Además, tal como señala Virtudes Serrano, la crítica le reprochó su falta de vigencia y de actualidad cuando finalmente se puso en escena[236], opinión de la que

---

[233] "Encuesta a los que no estrenan (y 2)", *Pipirijaina*, 7 (jun. 1978), pág. 61.

[234] M. Pérez Coterillo, 1980, págs. 35-39.

[235] Citado por M. Pérez, 1998, págs. 268-269.

esta autora disiente: "Frente a lo que opinó Eduardo Haro, la obra no estaba pasada para el público de 1980, porque el blanco de los abusos no había desaparecido entonces y la historia demuestra que el poder, en cualquier época, crea sus víctimas"[237]. El poder, en este caso, aparece personificado en la reina Isabel II, si bien, tal como señala Virtudes Serrano, *"De San Pascual a San Gil* es algo más que un ataque a la política de Isabel II", y explica: "El argumento es sólo un sutil pretexto para la reflexión sobre el poder"[238].

Por orden del señor alcalde se autorizó en julio de 1975, unos días después de haber sido presentada. Se trata de una adaptación realizada sobre textos del Siglo de Oro, originales de Cervantes, Quiñones de Benavente y un autor anónimo, para un espectáculo del T.E.U. de Murcia, que la estrenó en el verano de ese año. Únicamente se conserva el libreto de esta obra, que tiene cuatro fragmentos tachados, todos ellos correspondientes a expresiones malsonantes[239].

La siguiente obra en presentarse a censura sería ***La venta del ahorcado***, que fue autorizada para mayores de 18 años, sin cortes, previo visado del ensayo general, en diciembre de 1976. El TEU de Murcia la había presentado un mes antes, con intención de representarla en el Teatro Romea de esa ciudad. Fue leída por tres censores, que coincidieron en su dictamen. Barceló la describió como "una obra desesperada, descarnada. Sin tapujos ni metáforas", y señaló que su principal problema estribaba en el montaje, debido, por una parte, a los desnudos y escenas eróticas, y por otra, a los tormentos. Así mismo, Mier señaló que haría falta vigilar el ensayo general "para las violaciones", e igualmente, José E. Guerra calificó de "excesivas" las escenas de sadismo, "a no ser que se ejecuten de forma más tranquila que lo que el texto propone". Este censor señaló que le molestaba la alusión al rey Alfonso X "ejecutando las más monstruosas torturas con el mayor cinismo y sadismo", alusión que consideraba "fuera de lugar", tanto por su "infidelidad histórica" como por su "gratuidad". Para evitar posibles identificaciones, indicó que la obra debería quedar localizada en la Edad Media, suprimiendo cualquier referencia a la época actual.

Su valoración artística fue muy favorable: Mier la definió como una obra "realmente genial, plena de movimiento y fuerza, en una mezcla de esperpento y del estilo 'desmadrado' a lo Francisco Nieva"; además, señaló que, aunque su lenguaje en ocasiones era "muy fuerte", este resultaba "imprescindible". Este censor concluía su informe con el siguiente juicio: "En suma, algo excelente que no tiene una crítica sino

---

[236] Vid. Eduardo Haro Tecglen, "Una víctima", *El País*, 5-VI-1980.

[237] Serrano, 1991, pág. 119.

[238] Serrano, 1991, pág. 119. En opinión de esta autora, la obra de Miras contendría una crítica radical al poder: "El poder, representado aquí en el tiránico tradicionalismo que encarnan Claret, sor Patrocinio y la Reina, destruye a unos pobres seres (pueblo de la barricada), prescinde sin reparo de aquellos de los que se ha servido (O'Donnell) y tiene como eficaces colaboradores al miedo y a la muerte. Cualquier ideología, al servicio del poder, abusará de aquellos a los que dice defender y aniquilará a los que se le opongan". (Ibíd., pág. 118).

[239] Los fragmentos tachados fueron: "¡Pues dilo, Maricón!" (pág. 1), "nuestro gran maricón" (pág. 25), "que se caguen los cabrones" (pág. 34), e "¡hideputas, maricones!" (pág. 44).

muy implícita a los estamentos sociales como culpables de la situación de la prostituta". Conviene recordar que por entonces ya se habían estrenado algunos de los esperpentos de Valle-Inclán, e incluso el *Teatro furioso* de Francisco Nieva, al que el censor hace referencia.

Esta obra fue estrenada por el TEU de Murcia, primero en Elda (Alicante), y más tarde en la Sala Cadarso de Madrid, donde permaneció tan solo una semana en cartel. José Monleón la presentaba como ejemplo de teatro comprometido sin los maniqueísmos en que este había caído en años anteriores: "La perspectiva ideológica es inequívoca, pero uno siente que el autor no ha renunciado jamás a su imaginación ni ha querido privarnos a nosotros, espectadores, del ejercicio intelectual de la libertad"[240].

Finalmente, la **versión de *Ayax*, de Sófocles**, se autorizó en abril de 1977. En su expediente únicamente se conserva el libreto, en el cual está subrayada la frase "¿... y no la encontró tu padre tendida boca arriba con un hombre encima por lo que la arrojó al mar a servir de comida a los peces?" (pág. 37). Por su número de expediente, podemos deducir que el proceso de autorización fue bastante breve. Tan solo un mes más tarde, en mayo del 77, la obra se estrenaba en el Teatro Real de Madrid.

14. FERMÍN CABAL

En los inicios de su trayectoria, durante los años setenta, Fermín Cabal actúa vinculado a grupos de teatro independiente como "Goliardos" y, sobre todo, "Tábano", por lo que su labor individual como dramaturgo apenas alcanza repercusión. En diversas ocasiones, Cabal ha manifestado sentirse miembro de una "generación" distinta a la de los autores del llamado "Nuevo Teatro Español"; una generación nacida a la autoría en tiempos de libertad, cuya obra no está impregnada de la estética y los temas de los tiempos de lucha contra el franquismo. En una entrevista realizada por José Luis Alonso de Santos, Cabal afirmaba:

> De pronto, nosotros somos ahora, y eso tiene que ver con lo del cambio generacional, somos los primeros que hemos empezado a disfrutar de esa libertad que ha sido arrancada al pasado, y nuestra generación tiene esa sensación clarísima de que hemos conquistado esas parcelas de libertad. En ese sentido somos una generación ofensiva, rupturista, y optimista bajo el punto de vista del cambio. Hemos visto que es posible, que ha sido posible hasta cierto punto[241].

La actitud de este autor ante la idea del *posibilismo* es mucho menos combativa de la que mantenían los autores realistas, aunque ya no se trate de *posibilismo* ante la censura, sino ante cualquier otro obstáculo que impida que sus obras se estrenen. Así,

---

[240] Crítica publicada en *Triunfo*. Citado por M. Pérez, 1998, pág. 264.

[241] Alonso de Santos, "Fermín Cabal", en: Alonso de Santos y Cabal, 1985, pág. 179.

por ejemplo, declaraba haber escrito tres finales distintos para su texto *Tú estás loco, Briones*:

> [...] en mi obra moría el protagonista al final, pero los actores se oponían y, después de estar representándola durante meses, un día vinieron y me dijeron: "Tienes que escribir otro final, porque éste es pesimista, derrotista, y no nos gusta". Y tuve que escribir otro final porque me convencieron entre todos. Así que había dos finales, el mío y el que pidieron los actores. En ese final el protagonista no moría. Ataban a Briones a la cama en el hospital y acababa gritando: "¡Cabrones! ¡Soltadme! ¡Quiero salir!". Y era un poco más positivo que el otro final.
>
> [...] cuando hicimos la adaptación de esta obra para la película [...] ninguno de estos dos finales le gustaron al director; entonces escribimos otro en que Briones huía del hospital psiquiátrico donde estaba recluido, con la monja, en una furgoneta del pan. Ese es el que menos me gusta de todos[242].

Aunque no tuvo graves problemas con la censura de sus textos, en varias ocasiones se encontró con impedimentos censores durante su trabajo con distintos grupos independientes. Durante el "Festival Cero" de San Sebastián, el grupo Goliardos, al que estuvo vinculado, fue acusado de *posibilismo* debido a que sus miembros se opusieron a la interrupción de las representaciones[243]. Ya en Tábano, Cabal se encargaba de la dramaturgia de los textos, con un papel decisivo en algunos de ellos, como *La ópera de bandido*, creación colectiva sobre la obra de John Gay, y *Cambio de tercio*, también colectiva[244]. Ambos están localizados en un pasado más o menos lejano (en la Inglaterra de 1728 y durante la dictadura de Primo de Rivera, respectivamente), lo que permitía una crítica solapada al momento presente.

En su libro sobre el autor, Santolaria narra una anécdota relacionada con la censura: Cabal pudo acceder a toda una serie de libros prohibidos gracias a un compañero de clase cuyo padre era censor. Así pudo leer a Unamuno, Baroja, García Lorca, Valle-Inclán, Sánchez Ferlosio, Aldecoa, etc., los cuales despertaron su interés por un realismo que ha configurado su producción[245].

14.1. Valoración de su obra por los censores

Los reparos de los censores hacia los textos de este autor van a ser mínimos. A la vista de los expedientes, no parece que Cabal tuviera problemas graves con la censura. Tampoco son especialmente significativos los comentarios hacia la calidad de estas obras, ni vamos a encontrar críticas hacia su intención política ni de ningún otro tipo.

---

[242] "Fermín Cabal", en Alonso de Santos y Cabal, 1985, págs. 168-169.

[243] Este fue, según Cristina Santolaria, uno de los motivos de que el grupo se disolviera. (Santolaria, 1996, pág. 21).

[244] Santolaria, 1996, pág. 27.

[245] Ibíd., pág. 14.

14.2. Obras sometidas a censura

En el fichero del Archivo únicamente constan como presentadas a censura una adaptación de *La cacatúa verde* de Arthur Schnitlzer, en 1973, y su obra *Tú estas loco, Briones*, ya cuando la censura está a punto de desaparecer, en marzo de 1978. Aunque también consta como presentada la obra infantil *El cisne* (creada para Tábano, aunque inédita y sin estrenar), su fecha es posterior a la desaparición de la censura. También se estrena en estos años la obra colectiva *Cambio de tercio*, en la Sala Villarroel de Barcelona (1976), en cuya escritura colabora Cabal, aunque no fue presentada a censura con su nombre.

Según se indica en la ficha del autor, ***Tú estás loco, Briones*** se autorizó en marzo de 1978, poco después de haber sido presentada a censura, según se deduce de su número de expediente. En este caso, únicamente se conserva el libreto censurado, que no tiene tachaduras. Cuando se estrenó en la Sala Cadarso de Madrid en octubre de ese año, la crítica lo saludó como un nuevo teatro comprometido que se alejaba de los moldes habituales durante la dictadura, tanto en el intento de huir del esquematismo como en la ausencia de claves y alegorías. Manuel Gómez Ortiz señalaba que no había "tesis lineal, ni un dibujo cuadriculado y tendencioso del personaje, sino que se le pinta con todas sus contradicciones", opinión con la que coincidía Enrique Llovet, quien, tomando partido claramente por este tipo de teatro, escribía: "Es muy importante este abandono de las linealidades y esquematismos que tanto daño han hecho a muchas propuestas de los independientes". Por su parte, José Monleón señalaba que el autor incorporaba aquí "un lenguaje político explícito, sustituidas las viejas claves por la presencia de las palabras y los personajes que antes sólo se insinuaban"[246].

Además, en el período anterior se había autorizado la versión de *La cacatúa verde*, de Arthur Schnitzler (1973) para mayores de 18 años, con visado de carácter vinculante y varios cortes. A pesar de su lejanía temporal, F. Martínez Ruiz mostró su prevención hacia una posible actualización de los hechos que se relataban en la obra, por lo que solicitaba "un visado riguroso".

15. SALVADOR TÁVORA

15.1. Obras sometidas a censura

En esta época se presentan a censura *Los palos* y *Herramientas*, cuyos expedientes se encuentran incompletos. Según consta en el fichero del AGA, ***Los palos*** se autorizó el 30 de abril de 1975. Sin embargo, al no conservarse los informes de los censores ni

[246] Críticas citadas por M. Pérez, 1998, pág. 90.

la resolución final, no podemos conocer los detalles de este dictamen. En su artículo sobre la trayectoria del grupo sevillano, Rosalía Gómez señala que, cuando se estrenó la obra en el X Festival de Teatro de Nancy, el 7 de mayo de 1975, "sin estar prohibida explícitamente, no había sido autorizada en España"[247]. Sin embargo, José Monleón, que estuvo implicado en este montaje, al referirse a él en un balance sobre el año teatral 1975, se limitaba a señalar que la censura lo había autorizado[248]. Algunos de los fragmentos subrayados en el libreto hacen alusión a las "banderas republicanas" (pág. 1) —de las que, como ya se dijo, Rosalía Gómez comentaba que durante las funciones los censores cuidaron de que se cambiara este adjetivo por "gitanas"—, a ciertas detenciones, al autoritarismo de los "señoritos" andaluces y a la pasividad de las clases humildes[249].

Cuando esta obra se estrenó en España, el crítico y censor Díez Crespo mostró su aceptación y reconocimiento hacia el espectáculo: señalaba que "La Cuadra de Sevilla no surgió para ofrecer el cante como juerga trasnochada, sino como drama colectivo expresado por individualidades, como 'soledades juntas'"[250].

Herramientas se presentó a censura a finales de mayo de 1977 y fue autorizada, aunque no se indica en qué fecha. En el expediente sólo se conserva un libreto sin tachaduras. Esta obra se estrenó en el Festival Internacional de Nancy en abril de 1977, y en un colegio Mayor de Madrid al año siguiente.

16. ALBERT BOADELLA

16.1. Obras sometidas a censura

El escándalo de *La Torna* es, sin duda, uno de los acontecimientos más significativos de la censura teatral de la Transición[251]. Como es bien sabido, el director del grupo, Albert Boadella, fue encarcelado tras el veto militar a este espectáculo.

---

[247] R. Gómez, 1988, pág. 23.

[248] J. Monleón, 1976b, pág. 59.

[249] Entre ellas: "El día aquel que llegaron / los que me hicieron callar / y a mi pare se llevaron" (pág. 2); "Desde hace años / Ud. manda en la sierra / y en los rebaños. / Y con poderes / Ud. manda en los hombres / y en las mujeres" (pág. 4); "Ay del pobre que espere / que lo levanten, / ay de los que no puean / alevantarse" (pág. 3). Hay además algunos fragmentos junto a los cuales los censores hicieron un signo de interrogación, posiblemente dudando si habría que autorizarlos: "A la luz de una vela / me quiero ver / antes de no poderme / poner de pie" (pág. 3); "Moraítas las espaldas / tengo de tanto aguantar / que los palos que me dieron / me los dieron sin parar. / Yo le pido a Dios que cresca / la yerba por las vereas / pa que mis cabras coman / es lo único que quea" (pág. 4).

[250] Crítica publicada en *El Alcázar*, citada por Manuel Pérez, 1998, pág. 496.

[251] La sentencia en Consejo de Guerra contra los componentes de Els Joglars a causa de la representación de esta obra fue reproducida por la revista *Pipirijaina* en un monográfico dedicado a la misma (*Pipirijaina Textos*, núm. 8-9 (septiembre 1978), págs. 66-71).

Uperiodista comentaba al respecto: "Ha sido, con toda seguridad, el preso español más popular de los últimos años. Su mito, caso a la altura de el Lute; su caso, rocambolesco donde los haya, y su teatral fuga del Hospital Clínico de Barcelona, donde se encontraba detenido, le han hecho entrar de lleno en la leyenda popular"[252]. El encarcelamiento ocasionó una protesta a nivel internacional en la que se implicaron nombres tan significativos como Jean Louis Barrault, Yves Montand o Arthur Miller, además de la junta directiva en pleno de Recherches Artisques —organización que reunía a unas cuatrocientas personalidades del mundo de la cultura—, quienes ofrecieron su apoyo al actor español cuando este se exilió, demostrando, como en tantas otras ocasiones, un reconocimiento hacia su trabajo superior al que existía en nuestro país. Un año después, el propio Boadella afirmaba: "Es evidente que un país en el que mi caso se convierte en un asunto de Estado no funciona bien. Cataluña me ha desilusionado"[253].

La Torna fue la única obra presentada a censura en estos años. El texto fue autorizado en septiembre de 1977, unos días después de haber sido presentado. Su expediente no contiene más datos acerca del proceso censorial de esta obra, únicamente hay un libreto, en catalán, sin tachaduras, lo que parece indicar que se autorizó sin cortes. Jaume Collell ha recordado que cuando *La torna* se estrenó en Barcelona, "el censor se limitó a decir que 'en la escena del borracho y la camarera, se deben evitar las palabras malsonantes, y la camarera tiene que suavizar los ademanes'"[254].

La última representación de esta obra tuvo lugar el 30 de noviembre de 1977, en Reus. Cuarenta y ocho horas después, se le notificaba a Boadella la orden de prohibición que le impedía volver a representarla, dictada por la autoridad militar. Los actores fueron encarcelados, juzgados y condenados por un tribunal militar, que consideró que este espectáculo era un ataque a las Fuerzas Armadas españolas. Tras el proceso, los componentes de *Joglars* se exiliaron en Perpignan. Hasta marzo de 1979, Boadella "vivió una extraña libertad semitolerada y semiclandestina"[255], pero el 22 de ese mes, fue detenido en su masía de Pruit cuando iniciaba los ensayos del montaje siguiente, *La Odisea*, y conducido a la cárcel modelo de Barcelona, en la que permaneció hasta el 20 de julio, cuando salió en libertad provisional. José Monleón explicaba así lo ocurrido con la censura de *La Torna*:

> El hecho de utilizar un lenguaje pantomímico permitía la creación de signos equívocos, que la complicidad de los espectadores interpretaba —sin que los censores pudieran alegar que "allí" se expresaba lo que el público entendía— de un modo inequívocamente político. Planteado el comienzo de nuestro proceso democrático, el grupo creyó que era el momento de utilizar un lenguaje más explícito, en parte también por la incorporación de nuevos

[252] Entrevista de Rafael Nadal con Albert Boadella, *Cambio 16*, 400, 5-VIII-1979.

[253] Ibíd.

[254] Collell, 1987, pág. 38.

[255] Pérez de Olaguer, 1987, págs. 30-31.

> elementos, faltos de la extraordinaria capacidad de expresión corporal que tenían los antiguos. El tema fue el consejo de guerra y la ejecución de Heinz Chez, súbdito polaco, duramente castigado por el curso de la historia [...], cómico trashumante, acusado de la muerte de un guardia civil y de otros delitos. El espectáculo de Els Joglars, titulado *La torna*, puso su énfasis en dos extremos: uno, el hecho de que Chez fuera ejecutado a garrote vil [...], el mismo día que a Puig Antich, probablemente para diluir la significación política de este último personaje y equiparar su condición a la de delincuente común que tenía el polaco; otro, el carácter sumarísimo del Consejo de Guerra, la escasa defensa de quien no conocía nuestro idioma y aun el comportamiento ligero de algunos jueces. La obra era, en efecto, muy dura. Y, tras representarse sin incidentes en numerosas ciudades españolas, al hacerlo en la provincia de Tarragona —en cuya capital había tenido lugar el Consejo y la ejecución—, Els Joglars fueron denunciados ante la autoridad militar. Se prohibieron las representaciones [...], se encarceló a su director, Albert Boadella —que, trasladado a una clínica, a causa de un enfermedad hepática, consiguió burlar espectacularmente su vigilancia—, y luego se condenó a todos los actores, a excepción de quienes optaron por cruzar clandestinamente la frontera antes del Consejo de Guerra [...].
>
> Se sostenía que era la jurisdicción ordinaria y no la militar la que debía haber juzgado a unos civiles, por el posible delito de injurias al Ejército realizado desde un escenario. Pero el Código de Justicia Militar aún no había sido modificado —y, por lo tanto, el consejo de guerra se ajustaba a la legislación vigente—, a pesar de que tanto en la parte política de los Pactos de la Moncloa como en el ya avanzado proyecto constitucional se formulaba claramente la unidad de jurisdicción, restringiendo el hasta entonces muy amplio concepto de delito militar[256].

Este fue uno de los sucesos más polémicos del período, y su repercusión alcanzó a la propia imagen de la censura franquista. Según comenta Juan Margallo, la retirada de esta obra desencadenó la segunda huelga del espectáculo[257]. En las páginas de *Pipirijaina*, Pérez Coterillo encontraba en lo ocurrido con *La Torna* un motivo para reflexionar sobre la existencia de otras censuras distintas a la administrativa:

> Que la censura practicada en el Ministerio de Cultura esté en estado de coma; que únicamente permanezcan los desgastados gestos administrativos de expedición de permisos; que los censores traguen ahora todo lo que les echen, después de largos años de estreñida intransigencia... son datos menores. El hecho dominante es que la censura ideológica se sigue ejerciendo por múltiples conductos […]. Cuando tratan de ahogarse estas voces es señal de que muy pocas cosas han cambiado, apenas la fachada, y que los viejos resortes del poder siguen en las mismas manos.

En un artículo escrito a propósito de lo sucedido con esta obra, titulado significativamente "¿De qué libertad de expresión hablamos?", Javier Maqua atacaba la escasa importancia que habían concedido a este tema las instancias políticas: "Es una situación tan ferozmente amordazada por el consenso —por el miedo—, donde diferir es sinónimo de insensatez, se comprende el tímido comportamiento de las instancias políticas en la capaña por la libertad de Els Joglars, su abstención real, la

---

[256] J. Monleón, 1978a, págs. 73-75.

[257] J. Margallo, 1985, pág. 273.

reducción de las intervenciones parlamentarias a una sola interpelación tartamudeante y respetuosa, el esfuerzo de los partidos de la izquierda para evitar que el tema se tratase en el Consejo de Europa, etc."[258]. Este autor citaba unas palabras del propio Boadella que ratificaban esta idea: "Yo estaba convencido de que los políticos no secundarían los deseos del pueblo", y a la pregunta sobre las causas de esta postura, explicaba: "Por miedo. […] Ciertos políticos me pidieron que me retractara. Estaban asustados de lo que se venía encima. Manifestaciones, protestas, todo un embrollo y quisieron tener un pretexto para tapar el asunto"[259].

Aún muchos años después, el grupo continuaría provocando polémicas con su montaje *Teledeum*, contra el que se llegaron a presentar tres querellas. Según comentaba uno de los componentes del grupo, Jaume Collel, muchos obispos españoles "exigieron la prohibición del espectáculo, otros se quejaron a los poderes públicos porque con el dinero de todos se subvencionaban estos ataques a la religión, y otros organizaron misas y actos de desagravio, como en los mejores tiempos eucarísticos"[260]. El montaje también sería atacado por el antiguo censor Manuel Díez Crespo desde las páginas del diario *Alcázar*: "cualquier mamarracho pretende hacerse rico y famoso acudiendo a las más siniestras procacidades o irreverencias".

[258] Maqua, 1978b, pág. 2.

[259] Ibíd., págs. 2 y 3.

[260] Collell, 1987, pág. 40.

A MODO DE EPÍLOGO

A lo largo de estas páginas, hemos intentado, a través del estudio de los expedientes de más de doscientes obras teatrales, sacar a la luz distintos aspectos del funcionamiento interno de la censura teatral: los cambios que en ella se produjeron en las distintas etapas del régimen franquista, los criterios con que actuaban los censores, su incidencia en los procesos de creación y en las posibilidades de difusión de las obras estudiadas, así como las consecuencias de la existencia de la censura en la relación entre el teatro de estos autores y la sociedad a la que iba dirigido.

Lejos de presentarse como algo monolítico y uniforme, a lo largo de su dilatada existencia la censura sufrió una serie de modificaciones en función de los cambios producidos en la política del régimen. De este modo, el discurso profascista de los primeros años (período de autarquía), sobre todo durante la etapa en que Serrano Suñer es ministro de Interior, irá dejando paso a un discurso de tintes nacionalcatólicos, sobre todo a partir de la derrota de los países del Eje en la II Guerra Mundial (período de adaptación), cuyo principal representante será el ministro Gabriel Arias Salgado, y a una pretendida "liberalización" a partir del desarrollo económico (período de desarrollo), que se reflejaría en la nueva legislación y las nuevas fórmulas producidas durante el período en que Manuel Fraga está al frente del Ministerio de Información y Turismo, y José María García Escudero a cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro; liberalización que se acenturá aún más en la etapa de Pío Cabanillas (período de decadencia), hasta su completa desaparición durante la Transición política. Estas etapas se corresponden, pues, en lo esencial, con los distintos períodos del régimen franquista, por lo que la estructuración en períodos de este recorrido por la historia de la censura franquista se ha revelado fundamental a la hora de comprender su evolución.

Muchos son los condicionantes que influyen en el dictamen de una obra, no sólo la temática de la obra y el tono y tratamiento empleados, sino también el prestigio y la significación política de su autor. Así, el temor al escándalo y el deseo de asimilar a los autores más consolidados hacen que las posibilidades de que una obra se autorice sean mayores en función del prestigio de su autor: recordemos la prevención de ciertos censores a la hora de prohibir alguna de las obras de Buero Vallejo, así como el intento de evitar que Alfonso Sastre se convirtiera en "banderín" del antifranquismo, dada la relevancia que por entonces comenzaba a tener, o la ligereza con que se prohíben los textos de Olmo y Rodríguez Méndez, autores que no llegan a alcanzar entonces la notoriedad de aquellos, o se restringen para sesiones únicas las obras del llamado "Nuevo Teatro Español", desconocidos en su mayoría para el gran público. En cuanto a significación política, valgan como muestra los casos de Buero Vallejo (recordemos la "Nota Interior" sobre su trayectoria política redactada tras el estreno de *La doble historia del doctor Valmy*), Alfonso Sastre (es notoria la

diferencia entre los informes sobre una misma obra redactados antes y después de la radicalización del autor en su oposición al régimen), o los de Rafael Alberti y Fernando Arrabal, en cuyos informes se dice que ciertas obras no eran problemáticas en sí mismas, aunque sí lo eran sus autores, circunstancia que se tuvo en cuenta a la hora de dictaminar.

En cuanto a los temas, encontramos que se toleran con mayor facilidad los problemas cotidianos de las clases humildes —que no de las clases marginales— reflejados en *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, o *Los inocentes de la Moncloa*, de Rodríguez Méndez, frente a los conflictos laborales planteados en *Tierra roja*, de Alfonso Sastre, la adaptación de *El puente* de Gorostiza que realiza Buero Vallejo, o *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, de Rodríguez Méndez. Tampoco se tolera la descripción de la vida militar que hacen algunos de estos autores (Sastre en *Escuadra hacia la muerte* o Rodríguez Méndez en *Vagones de madera*, ambas obras prohibidas). El solo hecho de sacar a la palestra temas como el terrorismo (*Prólogo patético*) o el comunismo (*El pan de todos*) desemboca en ambos casos en prohibiciones para Alfonso Sastre, a pesar de que algunos censores opinan que estos temas no están abordados desde posiciones críticas hacia el régimen. La presentación de las carencias de quienes no alcanzan el nivel económico no ya de la "clase media", sino del proletariado, tampoco va a ser bien recibida por la censura: la prohibición durante dos años de *La camisa* de Olmo o la de *Los quinquis de Madrid*, de Rodríguez Méndez, son buena muestra de ello.

Los aspectos referidos a la sexualidad también serán censurados a dramaturgos realistas y vanguardistas, pues se va a perseguir cualquier tipo de transgresión a lo establecido por la moral católica: desde la prostitución (*Las salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recuerda) o cualquier otro tipo de relaciones extramatrimoniales (*La Saturna*, de Domingo Miras), hasta las relaciones sadomasoquistas (*El gran ceremonial*) o la necrofilia (*Primera comunión*) presentes en la obra de Fernando Arrabal, pasando por la homosexualidad (*Flor de Otoño*, de Rodríguez Méndez), la masturbación (*Coronada y el toro*, de Francisco Nieva; *Furor*, de Jesús Campos), o la transexualidad (*Es bueno no tener cabeza*, de Francisco Nieva); obras todas ellas prohibidas, a excepción de las dos primeras, que se autorizaron con numerosos cortes. Los censores también van a encontrar objetable el tratamiento de la represión sexual que atenazaba a las mujeres en la sociedad franquista realizado por Olmo en *La pechuga de la sardina* (obra que sufrió numerosos cortes) o la aparición del tema de la impotencia masculina en *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo.

Al igual que sucedió en el cine y en otros géneros, uno de los aspectos vigilados con más celo fue el referido a la religión: como hemos ido viendo, cuando un texto presentaba alusiones de carácter religioso, generalmente se dejaba el dictamen en manos de los censores eclesiásticos. La censura religiosa afectaba a aspectos como el fetichismo (*El Cristo*, de Martín Recuerda), la presencia de personajes religiosos en escena (*Pelo de tormenta, Coronada y el toro*, de Francisco Nieva, *¿Quién quiere*

una copla del Arcipresde de Hita?, de Martín Recuerda), o el cuestionamiento de ciertos sacramentos, como el de la confesión en *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, o el del matrimonio en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, ambas de Jesús Campos. A veces, el solo hecho de tratar un tema bíblico fue visto con recelo (por ejemplo, cuando se prohibió *Las palabras en la arena*, de Buero Vallejo, para su representación durante los días de Semana Santa). Además, aunque la religión no apareciera de forma explícita, la visión del mundo nihilista o desesperanzada que pudiera derivarse de una obra era vista en ocasiones como signo de falta de religiosidad en el autor (*El triciclo*, de Fernando Arrabal, *A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre o *De cómo el señor Mockinpott consiguió librarse de sus padecimientos*, de Peter Weiss, ambas adaptadas por Alfonso Sastre). No obstante, el tratamiento de la religión por parte de estos dramaturgos no siempre será condenable a juicio de los censores (*La sangre de Dios*, de Alfonso Sastre, llegó a recibir elogios en este sentido, al igual que *Oración*, de Arrabal).

Como hemos ido viendo, son muchos los temas censurados (los propios censores no siempre se limitaban a los enumerados en las Normas de Censura aprobadas en 1963), por no citar las numerosas frases y expresiones que se prohibieron por resultar "malsonantes" o "de mal gusto" en opinión de los censores; por lo que resulta imposible, en este apresurado epílogo, mencionar todos con sus distintos matices y sus distintas implicaciones. Entre los temas más relevantes, cabe destacar el de la guerra civil (los tres lustros transcurridos desde la criba de alusiones realizada en *La llanura* de Martín Recuerda hasta la autorización en 1967 de *El tragaluz* de Buero Vallejo muestra la trascendencia de los cambios producidos en la censura, a pesar de su talante inmovilista); la monarquía (ya sea en los dramas históricos como *Las meninas* o *El sueño de la razó*n de Buero Vallejo, ya en las obras de corte farsesco de Luis Riaza —*Los muñecos*— o Francisco Nieva —*La carroza de plomo candente*—); las situaciones y personajes imaginarios que representaban alguna forma de dictadura (el dictador de *Aventura en lo gris*, de Buero Vallejo, el Emperador de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Arrabal), a no ser que estos quedaran tan camuflados que ni siquiera los propios censores —y con ellos, buena parte del público— captaran esta significación (el padre de familia de *La mordaza*, de Alfonso Sastre), o la aparición en escena de temas y personajes de implicaciones claramente políticas, como Mariana Pineda (*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda), Ernesto "Che" Guevara (*El cerco*, de Max Aub), o el mariscal Petain (*Muertos sin sepultura*, de Jean-Paul Sartre, en versión de Alfonso Sastre), por citar sólo algunos ejemplos.

Pero la prohibición, ya sea total o de fragmentos, no va a ser el único método empleado por la censura para impedir el conocimiento de ciertas obras. Conforme el franquismo vaya evolucionando, condicionado por la imagen que necesita dar ante los países extranjeros de los que depende su economía y su supervivencia, los censores irán autorizando ciertas representaciones en el restringido ámbito de los

teatros de cámara, restricción que afecta tanto al tipo de público como al número de representaciones, y posteriormente al de los festivales especializados, como el de Sitges. Esta política va a oponerse frontalmente al propósito, abanderado primero por los realistas y más tarde por el teatro independiente, de hacer un teatro para el pueblo, según el modelo socialista propugnado por Bertolt Brecht, pero acorde también con proyectos anteriores a la guerra civil como La Barraca de García Lorca o las Misiones Pedagógicas de Alejandro Casona.

Incapaz de crear una cultura propia (la de los llamados "falangistas liberales" no sólo no se convirtió en cultura dominante, sino que apenas lograría sobrevivir a la II Guerra Mundial), el régimen de Franco se limitó a cercenar, prohibir, y en algunos casos, asimilar aquellas producciones culturales generadas desde una mentalidad ajena a la del propio régimen. En el ámbito teatral, los combativos dramas falangistas e imperialistas, así como las teorías acerca del teatro del nuevo Estado que se impulsaron durante la guerra civil y los primeros años de la dictadura, pronto dejarían paso a un teatro burgués de evasión con el que desde el primer momento convivió y que acabaría siendo el teatro dominante, al igual que lo había sido antes de la dictadura y como de hecho lo sigue siendo, con las transformaciones pertinentes y su adaptación a los nuevos tiempos, tras la llegada de la democracia.

Ahora bien, si antes y después de la dictadura este teatro conservador pudo convivir con relativa normalidad con otros lenguajes escénicos que expresaban visiones del mundo muy distintas, durante el franquismo, la censura de espectáculos coartó y mediatizó cualquier intento de hacer un teatro que se situara fuera de sus estrechos márgenes ideológicos; de este modo, impidió que se estrenaran obras que hubieran supuesto un soplo de aire fresco para la escena española, desvirtuó espectáculos con cortes textuales y condicionamientos de carácter escénico, varió el punto de vista del espectador —que pasó a buscar claves donde no siempre las había—, y dio lugar a la autocensura de los creadores. Los censores cada vez mostraban mayor suspicacia hacia los posibles dobles sentidos de las obras, y a su vez los autores se veían obligados a buscar nuevos recursos para expresarse. Y si bien en ciertos casos la autocensura no impidió que los textos alcanzaran un importante grado de coherencia interna y de riqueza formal y conceptual, en otros motivó la aparición de un lenguaje críptico, lleno de claves, que perdería su sentido al desaparecer la censura.

La autocensura, que reconocen haber practicado algunos autores, fue quizá la huella más traumática dejada por la censura en la creación dramática del período. A las diversas formas de enfrentarse a este problema y a las peculiaridades de la postura personal de cada autor nos hemos ido refiriendo en capítulos anteriores. Aunque las principales posturas se materializarían en la polémica sobre el *posibilismo* teatral, la complejidad del tema excede los límites del binomio *posiblismo*/*imposibilismo*. A su vez, tampoco los protagonistas de la polémica, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, actuaron siempre del mismo modo: recordemos las concesiones de Sastre al

situar *En la red* en Argelia, por ejemplo, o la negación de Buero Vallejo a suprimir elementos de *La doble historia del doctor Valmy* que consideraba esenciales para la comprensión del drama.

En este sentido, si hubiera que esquematizar de algún modo, aun a riesgo de la simplificación que ello supone, podríamos establecer dos grandes grupos, en función de la finalidad con que los autores escriben su obra y del público al que intentan dirigirse. Así, quienes buscan sobre todo la eficacia de su obra en el plano social, suelen optar por ceder en parte ante la censura, mientras que los autores más preocupados por la propia obra como expresión personal y artística habrían sido influidos por la censura en menor medida que aquellos[1]. El *posibilismo* sobre el que teorizó y que practicó Buero Vallejo, las técnicas de alejamiento espaciotemporal utilizadas por este autor y por otros como el propio Alfonso Sastre o la abstracción que a veces practican Lauro Olmo (*El cuerpo*) o Martín Recuerda (*La llanura*) para hablar de problemas muy concretos parecen apoyar esta idea, e igualmente, la audacia expresiva y temática de autores como Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Luis Riaza o Miguel Romero Esteo, o el planteamiento de temas y personajes imposibles en la España de Franco que lleva a cabo Max Aub, estaría en relación con la menor preocupación de estos últimos por la repercusión de su obra en la sociedad española. Ahora bien, posturas como la automarginación que adopta Rodríguez Méndez, las correcciones realizadas por Alberti en *La lozana andaluza*, en su intento de que la obra fuera estrenada en España, o el intento nada *posibilista* de llevar a escena una obra como *Mito*, por parte de Buero Vallejo, entre otras, ponen en cuestión esta idea.

Por otra parte, a partir del segundo lustro de la década de los sesenta la irrupción del teatro independiente, que unirá propósitos reformistas y formas próximas a la vanguardia, hace que se difuminen los límites que antes resultaban claros. Así, surgen nuevas estrategias, entre otras, la de evadir la censura teatral presentando los espectáculos como recitales, tal como hizo Salvador Távora con *Quejío*, o como espectáculos de circo, como sucedió con Els Joglars; además, estos lenguajes permitían un grado de improvisación mucho más importante que el teatro textual. También hay que destacar la relevancia que llegan a adquirir durante la dictadura ciertos lenguajes y géneros, como la alegoría política o el teatro histórico, si bien este último no sólo resulta ser un género severamente censurado, sino que en la mayoría de los casos, su creación tampoco responde a una táctica *posibilista*.

Ante el fracaso del intento de convertir el teatro en un instrumento político de reafirmación de los valores del regimen, la censura intentó despojar al teatro español de cualquier alusión que pudiera evocar ideologías adversas e imponerle un alto grado de abstracción; en suma, procuró sustraerle su papel de incitar a la reflexión sobre el comportamiento humano, y convertirlo en puro juego de evasión que

[1] De algún modo, estas dos posturasse corresponden con las tendencias de Reforma y Ruptura establecidas por Á. Berenguer. (Vid. el esquema correspondiente en Pérez, 1999b).

transcurriera en un plano abstracto y, en ocasiones, ininteligible. El efecto, sin embargo, fue el opuesto: la hiperpolitización de la recepción, la dotación, por parte del público, de connotaciones políticas incluso a aquellos signos en principio desprovistos de ellos en la mente del autor.

La existencia de la censura ha supuesto un grave estigma sobre nuestra actual percepción de la dramaturgia española escrita durante la dictadura franquista, y de hecho quedan aún numerosos prejuicios por superar antes de que podamos acercarnnos al teatro de estos cuarenta años con la necesaria objetividad. La idea de que existía en nuestro país un valioso teatro que no podía salir a la luz pública a causa de la censura perdió fuerza desde los inicios de la Transición, período durante el cual se fue imponiendo la opinión de que este teatro no tenía razón de ser una vez desaparecido el contexto en que se generó; opinión en la que parecían coincidir los nuevos gestores culturales con los de la etapa anterior y de la que bien podría decirse que constituyó una nueva forma de censura, soterrada y menos brutal pero igualmente perjudicial, para estos creadores y para la escena española. El tiempo se ha encargado de recuperar a algunos de estos autores para la escena y para la edición, como es deseable que recupere a otros dramaturgos que en tiempos tan oscuros impidieron que se extinguiera la mejor tradición del teatro español. Si estas páginas hubieran servido para clarificar en parte el panorama teatral de la dictadura, daríamos por válido el trabajo que ahora concluye.

BIBLIOGRAFÍA[1]

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN CIVIL DEL ESTADO, Alcalá de Henares, Sección de Cultura, fondos del Ministerio de Información y Turismo, IDD. 44. Cajas: 71.377 a 71.427; 71.674 a 71.725; 71.771 a 71.783; 77.845 a 79.118; 85.125 a 85.688, y 85.795 a 85.837.

Expedientes de Antonio Buero Vallejo: *Las palabras en la arena* (exp. 409-49, caja: 71.418); *Historia de una escalera* (exp. 433-49, caja: 71.418); *La tejedora de sueños* (exp. 411-50, caja: 71.421); *En la ardiente oscuridad* (exp. 473-50, caja: 71.423); *La señal que se espera* (exp. 30-52; caja: 78.551); adaptación de *El puente*, de Gorostiza (exp. 323-52; caja: 78.576); *Casi un cuento de hadas* (exp. 456-52; caja: 78.587); *Aventura en lo gris* (exp. 395-53; caja: 78.623); *Madrugada* (exp. 402-53; caja: 71.679); *Irene o el tesoro* (exp. 354-54; caja: 78.660); *Hoy es fiesta* (exp. 297-56; caja: 71.689); *Una extraña armonía* (exp. 1-57; caja: 78.726); *Las cartas boca abajo* (exp. 247-57; caja: 71.697); *Un soñador para un pueblo* (exp. 293-58; caja: 78.779); *Las Meninas* (exp. 296-60; caja: 71.715); adaptación de *Hamlet*, de William Shakespeare (exp. 246-61; caja: 78.858); adaptación de *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht (exp. 227-62; caja: 71.724); *El concierto de San Ovidio* (exp. 287-62; caja: 71.725); *La doble historia del Dr. Valmy* (exp. 147-64; caja: 71.779); *Mito* (exp. 97-69; caja: 85.238); *El sueño de la razón* (exp. 259-69; caja: 85.254); *Ilumpe Goritan* (trad. al vasco de *En la ardiente oscuridad*) (exp. 507-70; caja: 85.329); *La Fundación* (exp. 145-73; caja: 85.495); *La detonación* (exp. 375-77; caja: 85.673).

Expedientes de Alfonso Sastre: *La locura de Susana* (exp. 645-45; caja: 78.207); *Ha sonado la muerte* (exp. 33-46; caja: 78.272); *Uranio 235* (exp. 197-46, caja: 78.284, y exp. 327-74, caja: 85.556); *Cargamento de sueños* (exp. 309-46; caja: 78.294, y exp. 377-53, caja: 71.681); adaptación de *El cobarde*, de Lenormand (exp. 281-50, caja: 78.491); adaptación de *El tiempo es un sueño*, de Lenormand (exp. 99-51; caja: 78.519); *Escuadra hacia la muerte* (exp. 94-53; caja: 71.680); *El pan de todos* (exp. 401-53, caja: 71.678); *Prólogo patético* (exp. 438-53; caja: 71.678); *La mordaza* (exp. 242-54; caja: 71.684); *La sangre de Dios* (exp. 86-55; caja: 71.689); *Muerte en el barrio* (exp. 298-55; caja: 71.687); *Ana Kleiber* (exp. 119-56; caja: 78.706); *El cuervo* (exp. 270-57; caja: 71.697); *Tierra Roja* (exp. 98-58; caja: 78.761); adaptación de *Medea*, de Eurípides (exp. 150-58; caja: 71.706); *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (exp. 34-59; caja: 71.707); *La cornada* (exp. 314-59; caja: 71.710); *En la red* (exp. 260-60; caja: 71.714); adaptación de *Los acreedores*, de A. Strindberg (exp. 305-60; caja: 71.715); *Oficio de tinieblas* (exp. 197-63; caja: 71.774); adaptación de *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, de Peter Weiss (exp. 149-66, caja: 85.800; exp. 018-71, caja: 85.407; y exp. 326-71, caja: 85.367);

[1] Omitimos aquí las ediciones de las obras estudiadas, así como las reseñas y críticas aparecidas en diarios y revistas a propósito de los estrenos de dichas obras, que aparecen citadas en las notas a pie de página.

Historia de una muñeca abandonada (exp. 112-67; caja: 85.171); adaptación de *A puerta cerrada*, de J. P. Sartre (exp. 125-67; caja: 85.166); Adaptación de *Respetuosa*, de J. P. Sartre (exp.189-67; caja:85.186); adaptación de *Muertos sin sepultura*, de J. P. Sartre (exp. 363-67; caja: 87.547, y exp. 76-68, caja: 85.814); *Le petit cerele de guix* (traducción al catalán de *El circulito de tiza*) (exp. 390-67, caja: 85.198); adaptación de *Las moscas*, de J. P. Sartre (exp. 409-68, caja: 87.547); adaptación de *Rosas rojas para mí*, de Sean O'Casey (exp. 258-69, caja: 85.254); adaptación de *Los secuestrados de Altona*, de J. P. Sartre (exp. 468-69, caja: 85.274); adaptación de *Las* troyanas, de J. P. Sartre (exp. 357-70, caja: 85.314); *M.S.V. (La sangre y la ceniza) / Miguel Servet* (exp. 69-71, caja: 85.340, y exp. 1127-76, caja: 85.629); *Denok ixildu egiten gera* (traducción al vasco de *La mordaza*) (exp. 120-71, caja: 85.346); adaptación de *De cómo el Sr. Mockinpott consiguió librarse de sus padecimientos*, de Peter Weiss (exp. 194-71 y 57-74; caja: 85.354); *Sarean* (traducción al vasco de *En la red*) (exp. 319-72, caja: 85.441); *Asalto nocturno* (exp. 489-74, caja: 85.562); *Metamorfosis bajo la* luna (exp. 274-75; caja: 85.579); *El circulito de tiza o pleito a una muñeca abandonada* (exp. 938-76, caja: 85.644).

Expedientes de José Martín Recuerda: *La llanura* (exp. 351-53, caja: 78.620); *Los átridas* (exp. 239-54, caja: 78.650); *El payaso* (exp. 39-56; caja: 78.700); adaptación de *La posadera*, de Goldoni (exp. 132-58, caja: 71.702); *Las salvajes en Puente San Gil* (exp. 254-62, caja: 71.725); *El Cristo* (exp. 232-64; caja: 71.781); *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (exp. 139-65; caja: 85.133, y exp. 0-9-65, caja: 85.795); *El caraqueño* (exp. 232-68; caja: 85.214); *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (exp. 546-71, caja: 85.389); *Romance de Juan Picó* (exp. 499-72, caja: 85.459); *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (exp. 28-73, caja: 85.483); *Regreso de un emigrante en el año 1976* (exp. 323-76, caja: 85.615).

Expedientes de Lauro Olmo: *Más vale maña que fuerza* (exp. 235-54, caja: 78.650); *Magdalena* (exp. 219-59, caja: 71.708); *El león enamorado* (exp. 156-60, caja: 71.714); *La maquinita que no quería* pitar (exp. 158-60, caja: 71.714); *La camisa* (exp. 144-61; caja: 71.717); *El milagro* (exp. 110-63, caja: 71.773); *La pechuga de la sardina* (exp. 121-63, caja: 85.830); *La condecoración* (exp. 29-65, caja: 85.136); *El cuerpo* (exp. 19-66, caja: 85.137); *El raterillo* y *Asamblea general* (exp. 328-66, caja: 85.147); *Lapurtxiki* (traducción al vasco de *El raterillo*) (exp. 337-66, caja: 85.810); *La noticia* (exp. 15-67, caja: 85.159); *Plaza Menor* (exp. 177-67, caja: 85.176); *Junio siete stop* (exp. 222-67, caja: 85.181); *English spoken* (exp. 375-67, caja: 85.197); *El cuarto poder* (exp. 376-69, caja: 85.266); *Yo, Bertolt Brecht* (sobre textos de Bertolt Brecht) (exp. 4-70; caja: 85.229); *El león engañado* (exp. 120-70, caja: 85.290); *Mare Nostrum, S.A.* (exp. 150-70, caja: 85.293); adaptación de *El Sr. de Puntilla y su criado Matti*, de Bertolt Brecht (exp. 190-70, caja: 85.297); *El mercadillo utópico* (exp. 248-70, caja: 85.303); adaptación de *La viuda y el oso*, de A. Chejov (exp. 267-71, caja: 85.361); *Leónidas el grande* (exp. 310-72, caja: 85.440); *El retablo de las maravillas y olé* (exp. 488-72, caja: 85.458); *Historia de un pechicidio* (exp. 602-72, caja: 85.470); *Asamblea general* (exp. 699-72, caja: 85.479; exp. 391-74 , caja: 85.559, y exp. 7-75, caja: 85.571); *Lapurxtxoa* (traducción al vasco de *El raterillo*) (exp. 452-74, caja: 85.561); *Spot de identidad* (exp. 703-75, caja: 85.604); *Los leones* (exp. 428-77, caja: 85.682).

Expedientes de José María Rodríguez Méndez: *Vagones de madera* (exp. 311-60, caja: 71.715); *Los inocentes de la Moncloa* (exp. 20-61, caja: 71.722); *El círculo de tiza de Cartagena* (exp. 106-62, caja: 71.724); *La vendimia de Francia* (exp. 15-65, caja: 85.828, y exp. 6-67, caja: 85.169); *El vano ayer* (exp. 268-66, caja: 85.148); *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (exp. 0-11-66, caja: 85.832; exp. 0-3-70, caja: 85.334, y 205-74, caja: 85.551); *La*

Andalucía de los Quintero (exp. 200-69, caja: 85.248); *Los quinquis de Madriz* (exp. 413-70, caja: 85.320); adaptación de *Mujeres, flores y pitanza*, de María Aurelia Campmany (exp. 103-71, caja: 85.345); *La tabernera y las tinajas* (exp. 91-71, caja: 85.343; y exp. 119-71, caja: 85.346); *La farsa de la donosa tabernera* (exp. 525-71, caja: 85.387); *El milagro del pan y de los peces* (exp. 581-71, caja: 85.393); *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (exp. 555-72, caja: 85.465); *Historia de unos cuantos* (exp. 251-73, caja: 85.506); *Flor de Otoño: una historia del barrio chino* (exp. 115-74, caja: 85.548).

Expedientes de Fernando Arrabal: *Los hombres del triciclo* (Título definitivo: *El triciclo)* (exp. 359-56, caja: 71.694); *Oración* (exp. 42-60, caja: 71.712); *Los dos verdugos* (exp. 1-64, caja: 71.776); *Picnic en campaña* (exp. 212-65, caja: 85.130); *Ceremonia por un negro asesinado* (exp. 218-65, caja: 85.129); *El cementerio de automóviles* (exp. 127-66, caja: 85.155); *Fando y Lis* (exp. 168-66, caja: 85.801); *El arquitecto y el emperador de Asiria* (exp. 307-66, caja: 85.138); *El gran ceremonial* (exp. 391-68, caja: 85.225); *Ciugrena (Guernica)* (exp. 393-68, caja: 85.225); *La juventud ilustrada* (exp. 82-69, caja: 85.237); *Primera comunión* (adaptación de José López del Río) (exp. 265-69, caja: 85.255); adaptación de *La grande y pequeña maniobra,* de Adamov, traducida por Luce Moreau (exp. 512-70, caja: 85.330); *La torre de Babel* o *Oigo patria tu aflicción (*u *Oye patria mi aflicción)* (exp. 216-75, caja: 85.578); *En la cuerda floja* (exp. 1.116-76, caja: 85.651); *Y pusieron esposas a las flores* (exp. 1.180-76, caja: 85.646).

Expedientes de Luis Riaza: *Los círculos* (exp. 115-67, caja: 85.171); *Los muñecos* (exp. 206-68, caja: 85.820); *Los muñecos* (adaptación de César Oliva) (exp. 109-69, caja: 85.239); *Las jaulas* (exp. 281-70, caja: 85.307); *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (exp. 380-73, caja: 85.518); *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* (exp. 399-75, caja: 85.584); *Drama de la dama pudriéndose* (exp. 1.139-76, caja: 85.647); *Representación del Tenorio a cargo de las meretrices ambulantes* (exp. 1.381-76, caja: 85.623).

Expedientes de Miguel Romero Esteo: *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* (exp. 194-70, caja: 85.298); *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (exp. 452-72, caja: 85.455); *La candelaria de los gigantes y la frágil princesa...* (exp. 38-73, caja: 85.484); *Pasodoble* (exp. 402-74, caja: 85.559); *El vodevil de la pálida, pálida, pálida rosa* (exp. 482-75, caja: 85.588); *Fiestas gordas del vino y del tocino* (exp. 495-75, caja: 85.589); *Fiestas gordas del vino y del tocino* (Versión reducida) (exp. 495-75, caja: 85.589); *El barco de papel* (exp. 637-75, caja: 85.601).

Expedientes de Alfonso Vallejo: *Vuelomagia* (exp. 603-74, caja: 85.567); *El Rodriguello* (exp. 374-75; caja: 85.582); *¡Psss...!* (exp. 375-75, caja: 85.582); *Ácido sulfúrico* (exp. 332-77, caja: 85.683).

Expedientes de José Sanchis Sinisterra: *Tú, no importa quién* (exp. 44-70, caja: 85.283); adaptación de *La leyenda de Gilgamesh* (anónima) (exp. 113-78, caja: 85.688).

Expedientes de José Luis Alonso de Santos: Adaptación de *El botarate del Oeste*, de John M. Synge (exp. 345-71, caja: 85.369); *Viva el duque nuestro dueño* (exp. 568-75, caja: 85.596).

Expedientes de Jesús Campos García: *Furor* (exp. 544-71, caja: 85.390); *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (exp. 459-72, caja: 85.455); *¿Es aquí donde ha muerto mi*

hermano? (exp. 373-73, caja: 85.518); *Qué culta es Europa y qué bien arde* (exp. 374-73, caja: 85.518); *La lluvia* (exp. 375-73, caja: 85.518); *Rallye internacional* (exp. 376-73, caja: 85.518); *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (exp. 234-74, caja: 85.552); *En un nicho amueblado* (exp. 237-74, caja: 85.552); *7.000 gallinas y un camello* (exp. 43-75, caja: 85.572); *Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar* (exp. 421-75, caja: 85.585).

Expedientes de Domingo Miras: *Egisto* (exp. 550-73, caja: 85.534); *Fedra* (exp. 238-74, caja: 85.552); *La Saturna* (exp. 256-74, caja: 85.553; *Por orden del señor alcalde* (sobre textos de Miguel de Cervantes y Quiñones de Benavente) (exp. 392-75, caja: 85.583); *La venta del ahorcado* (exp. 1.327-76, caja: 85.636); versión de *Ayax*, de Sófocles (exp. 249-77, caja: 85.669).

Expedientes de Fermín Cabal: Adaptación de *La cacatúa verde*, de A. Schenitzler (exp. 502-73, caja: 85.530); *Tú estás loco, Briones* (exp. 118-78, caja: 85.688).

Expedientes de Salvador Távora: *Andalucía respuesta total* (exp. 599-71, caja: 85.394); *Los palos* (exp. 189-75, caja: 85.577); *Herramientas* (exp. 306-77, caja: 85.678).

Expedientes de Albert Boadella: *Mary d'Ous* (exp. 156-73, caja: 85.496); *La Torna* (exp. 427-77, caja: 85.682).

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Publicaciones oficiales

Boletín Oficial del Estado (1939-1978).

Revistas especializadas

Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo, Universidad de Cincinati (desde la primavera de 1975 hasta la primavera de 1978).

Pipirijaina, Madrid, primera época: del 1 (15-marzo-1974) al 6-7 (agosto-septiembre 1974); segunda época, 1 (octubre 1976) al 25 (abril 1983).

Primer Acto, Madrid, primera época: del 1 (1957) al 179-181 (verano 1975).

Teatro, Madrid: del 1 (1952) al 22 (1957).

Yorick, Barcelona: del 1 (1965) al 64 (1974).

BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA

Obras de referencia

ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica*, Madrid, Prensa Española y Valladolid, Ed. Francisco Álvaro, de 1958 a 1978.

Ariadna (Catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional) (www.bne.es)

Catálogo informatizado de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March (www.march.es)

El Público. Edición facsímil digitalizada, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

Pipirijaina. Edición facsímil digitalizada, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.

Primer Acto. Edición facsímil digitalizada, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Cultura, 2004.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Bibliografía de la Literatura Española desde 1980*, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998 (edición en CD-Rom).

Teatro. Edición facsímil digitalizada, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.

Yorick. Edición facsímil digitalizada, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.

Bibliografía sobre el teatro español de posguerra y la censura franquista

ABELLA, Rafael, *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)*, Barcelona, Planeta, 1978.

—, *La vida cotidiana en España durante el régimen de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.

ABELLAN, Joan, "Reproches y seducciones", *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), págs. 51-59.

ABELLÁN, José Luis, *La cultura en España: ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.

ABELLÁN, Manuel L., "Sobre censura. Algunos aspectos marginales", *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 49-50 (abr. 1976), págs. 130-134.

—, "Censura y producción literaria inédita", *Ínsula*, 359 (oct. 1976).

—, "Censura y práctica censoria", *Sistema*, 22 (1978), págs. 29-52.

—, "Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo", *Sistema*, 28 (ene. 1979).

—, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.

—, *Censura y literatura peninsulares*, Amsterdam, Rodopi, 1987.

—, "La censura franquista y los escritores latinoamericanos", *Letras Peninsulares*, V, 1 (1992), págs. 11-21.

—, "Problemas historiográficos en el estudio de la censura literaria del último medio siglo" *República de las Letras*, 25.

AGUILERA MOYANO, Miguel de, "De la autarquía a la democracia: la radio española en los años sesenta y setenta", en Álvarez (et al., 1989, págs. 289-303).

AGUIRRE, Joaquín María, Milagros ARIZMENDI y Antonio UBACH (eds), *Teatro Siglo XX*. Actas del Congreso celebrado del 17 al 20 de noviembre de 1992. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Filología Española III, 1994.

ALCARAZ RAMOS, Manuel, *Libertad de expresión, poder político y procesos informativos: análisis histórico-crítico* (Tesis doctoral), Facultad de Derecho de la Universidad de Alicante, 1991/92.

ALFÉREZ, A., *Cuarto poder en España. La prensa desde la Ley de Fraga de 1966*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

ALONSO, José Luis, *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1991.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, "Synge, como necesidad de un Teatro Popular", *Yorick*, 45 (ene.-feb. 1971), pág. 78.

—, "Entrevista con Fermín Cabal", en Alonso de Santos y Cabal (1985, págs. 163-185)

—, "Del teatro independiente a la actualidad", *Acotaciones*, 1 (jul.-dic. 1990), págs. 195-201.

—, y Fermín CABAL, *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985.

— (et al.), *Lauro Olmo. Fe de vida*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1995.

ALSINA THEVENET, Homero, *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona, Lumen, 1977.

ALTARES, Pedro, "Mientras llega la libertad", *Pipirijaina*, 1 (oct. 1976), pág. 43.

ALTED, Alicia, "Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del Ministerio de Educación Nacional durante la guerra", en Fontana (ed., 1986).

ÁLVAREZ, Jesús Timoteo (et al.), *Historia de los medios de comunicación en España. (Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel, 1989.

—, "La información en la Era de Franco: hipótesis interpretativa", en Álvarez (et al., 1989, págs. 221-230).

AMELL, Samuel, y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988.

AMORÓS, Andrés, "El momento cultural español", en *El año cultural 1979*, Madrid, Castalia, 1979, págs. 7-26.

—, "El teatro", en *Letras españolas, 1976-1986*, Madrid, Castalia-Ministerio de Cultura, 1987, págs. 99-118.

—, "La investigación teatral en España: Hacia una historia de la escena", *Boletín de la Fundación Juan March*, 177 (1988).

—, Marina MAYORAL y Francisco NIEVA, *Análisis de cinco comedias. Teatro español de postguerra*, Madrid, Castalia, 1984.

ANDERSON, Farris, "From protest to resignation. The Recent Evolution of Spain's Theatre of Social Concern", *Estreno*, 2-2 (1976), págs. 29-32.

ANDRÉS-GALLEGO, José, *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco (1937-1941)*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1997.

—, Juan VELARDE, Juan LINZ, Nazario GONZÁLEZ y Antonio MARQUINA, *España actual. España y el mundo*, en *Historia de España*, vol. $13_{,3}$, Madrid, Gredos, 1995.

ANDURA, Fernanda, "De Teatro Nacional a Teatro Público (1976-1985)", en Peláez (ed., 1995, págs. 151-187).

Anteproyecto de Ley de Bases de la Información. Memoria-Informe de la Comisión Especial (Inédito, ejemplar mecanografiado, ¿1962? [Biblioteca del Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte]).

AÑOVER DÍAZ, Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, col. "Tesis Doctorales",1992 (2 vols.).

ARAGONÉS, Juan Emilio, "Buero Vallejo, autor del momento", *La Hora*, 17 (1-XI-1956), pág. 21.

—, *Teatro español de postguerra*, Madrid, 1971.

—, "Sastre, del compromiso radical al testimonio comprometido", *La Estafeta Literaria*, 628 (15-I-1978).

—, *Veinte años de teatro español (1960-1980)*, Society of Spanish and Spanish America Studies, 1987.

ARIAS SALGADO, Gabriel, *Política española de la Información*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1957[5].

ARIETI, Olivia, "Censura, autocensura e allegoria nell teatro contemporaneo spagnolo", *Studi Ispanici* (1982), págs. 191-213.

ARÓSTEGUI, Julio "Prólogo" a José Antonio Álvarez Osés, Ignacio Cal Freire, Mª Carmen González Muñoz y Juan Haro Sabater, *La guerra que aprendieron los españoles. República y guerra civil en los textos de Bachillerato (1938-1983)*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2000.

"Arrabal difamado", (artículo sin firmar), *Yorick*, 15 (mayo 1966), pág. 8.

ARRABAL, Fernando, *Teatro* (ed. José Monleón), Madrid, Taurus, 1965.

—, "Con todo cariño. (Carta de Arrabal a *Primer Acto*)", *Primer Acto*, 82 (1967), pág. 4.

—, *Lettre au général Franco*, París, Union Générale d'Editions, 1972.

—, "Carta de Fernando Arrabal", *Primer Acto*, 153 (feb. 1973), págs. 8-9.

—, "Objeciones de Arrabal al artículo de Dowling", *Estreno*, 3 (otoño 1975), pág. 5.

—, "La alienación franquista", *Estreno*, II, I (1976), págs 9-13.

—, "Cartas a Franco y al Rey", *Pipirijaina*, 3 (1976), págs. 4-7.

—, "Correspondencia de un estreno polémico", *Pipirijaina*, 4 (1977), págs. 10-13.

ARROYO, José F., "El teatro de Fernando Arrabal", *Yorick*, 8 (oct. 1965), págs. 6-7.

AUB, Max, *Teatro*: *El desconfiado prodigioso, Jácara del avaro, Discurso en la Plaza de la Concordia, Los excelentes varones, Entremés del "El Director", La madre* (ed. José Monleón), Madrid, Taurus, 1971.

AULLÓN DE HARO, Pedro, "El texto del teatro: Miguel Romero Esteo", *Revista de Literatura*, 83 (1980), págs. 159-172.

—, "La obra dramática de Miguel Romero Esteo", *Pipirijaina Textos*, 26-27 (1983), págs. 5-20.

AÚZ, Víctor, "Rompamos la baraja", *Yorick*, 29 (dic. 1968), págs. 9-10.

AZNAR SOLER, Manuel, "El miedo al esperpento feroz. (Valle-Inclán, la censura y la sociedad española del siglo XX)", *Ojáncano*, 3 (feb. 1990), págs. 3-20.

— (ed.), *Las literaturas exiliadas en 1939*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees-GEXEL, 1995.

— (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995*), Barcelona, Citec, 1996.

—, "Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)", en Aznar Soler (ed., 1996, págs. 9-16).

—, "Bibliografía general (1975-1995)", en Aznar Soler (ed., 1996, págs. 17-26).

—, "El drama de la dramaturgia desterrada", en Aznar Soler (ed., 1995, págs. 23-30 [primera versión]); y *Primer Acto*, 274 (mayo-jul. 1998), págs. 16-24 (segunda versión).

BAREA MONGE, Pedro, "De *El sofá, la radio, el peque y la hija de Palomeque*, a los radioteatros satíricos en la guerra civil española", en Cantos Casenave y Romero Ferrer (eds, 2001, págs. 255-267).

BARRERA, Carlos, *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.

BAYÓN, Miguel, "Alfonso Vallejo: el único arte que suda es el teatro", *Pipirijaina*, 13 (1980), págs. 12-15.

BENACH, Joan-Anton, "El autor joven y el Teatro Nacional", *Yorick*, 39 (abr. 1970), págs. 69-70.

BEN AMÍ, Shlomó, *España: la revolución desde arriba (1936-1979)*, Barcelona, Ríopiedras, col. Aula Hispánica, 1980.

BENET, J., *Cataluña bajo el régimen franquista. I. Informe sobre la persecución de la lengua y la cultura catalanas bajo el régimen del general Franco*, Barcelona, Blume, 1979.

BENEYTO, Antonio, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Plaza & Janés, Col. "El arca de papel", 1977.

BENEYTO, Antonio, "Antonio Buero Vallejo y la constante búsqueda de la verdad", en Beneyto, 1977.

BERENGUER, Ángel, "Entretien avec Arrabal à Censier", *U.E.R. d'Études Ibériques de París*, III, Sorbonne Nouvelle (6-V-1971).

—, *L'exil et la cérémonie (le premier théâtre d'Arrabal)*, París, Bourgois, 1977a.

—, "Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporáneo", *Ínsula*, 371 (oct. 1977b), págs. 1 y 10.

—, "Estudio preliminar" de *Arrabal: Teatro Completo*, Madrid, Cupsa, 1979, vol. I.

— (et alii), *Teatro europeo de los años 80*, Barcelona, Laia, 1984.

—, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid, Taurus, 1988a.

—, "Prólogo" de Lauro Olmo, *La camisa. El cuarto poder*, Madrid, Cátedra, 1988b.

—, *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1991a.

—, "Prólogo" de Fernando Arrabal, *Picnic. El triciclo. El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1991b.

—, "Prólogo" de José Ruibal, *El hombre y la mosca*, Madrid, J. García Verdugo, 1991c.

—, "Entrevista de Fernando Arrabal", en Berenguer, 1991a, págs. 291-311.

—, "Entrevista de Salvador Távora", en Berenguer, 1991a, págs. 313-335.

—, "Presentación de Fernando Arrabal", *Barcarola (Revista de Creación Literaria)*, Especial Arrabal, 40 (sep. 1992), págs. 9-13.

—, "Cronobiografía de Lauro Olmo", *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8 (dic. 1995).

—, "El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)", *Las Puertas del Drama*, 0 (otoño 1999), págs. 4-17.

—, *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Volumen III: La dictadura de Franco, Madrid, Biblioteca Nueva (en preparación).

—, y Albert CHESNEAU, *Entretiens avec Arrabal. Plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

—, y Manuel PÉREZ, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

BERENGUER, Joan y Ángel (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, 1979.

BERENGUER, Joan, *Bibliographie de F.A.*, Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 1978.

BERMEJO, B., "La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un 'ministerio' de la propaganda en manos de Falange", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, IV (1991), págs. 73-96.

BERNAL, Francisca y César OLIVA, *El teatro público en España (1939-1978)*, Madrid, J. García Verdugo, 1996.

BIANCIOTTO, Jordi, *La censura en el rock*, Valencia, La Máscara, 1997.

BIESCAS, José Antonio y Manuel TUÑÓN DE LARA, *España bajo la dictadura franquista* (tomo X de: Tuñón de Lara, ed., *Historia de España*), Barcelona, Labor, 1982.

BILBATÚA, Miguel "Acerca de la actual orientación de los Teatros Nacionales", *Yorick*, 29, (dic. 1968), págs. 17-18.

—, "Riaza: entre el realismo y el posibilismo", *Pipirijaina-Textos*, 3 (1974), págs. 5-8.

"Biografía" de J. M. Rodríguez Méndez, *Primer Acto*, 173 (oct. 1974), págs. 11-14.

"Biografía" de José Martín Recuerda, *Primer Acto*, 169 (jun. 1974), pág. 12.

BONET CORREA, Antonio (et alii.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

BORDERIA ORTIZ, Enrique, *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio*, Valencia, Fundación Universitaria S. Pablo, 2000.

BOUYER, M., "Entrevista de Arrabal", *La Estafeta Literaria*, 359 (1966).

BOZAL, Valeriano, "La edición en España. Notas para su historia", en *30 años de literatura*, Extraordinario núm. XIV de *Cuadernos para el Diálogo* (mayo 1969), págs. 85-93.

BRYAN, T. Avril, *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theater: The case of Alfonso Sastre*, Washington D. C., University Press of America, 1982.

BUERO VALLEJO, Antonio, "Los teatros de cámara", *Teatro*, 1 (nov. 1952), pág. 34.

—, "Obligada precisión acerca del imposibilismo", *Primer Acto*, 15 (jul.-ago. 1960), págs. 1-6.

—, "Brecht dominante, Brecht recesivo", *Yorick*, 20 (nov. 1966), pág. 12.

—, "Desde España", *Estreno*, 3 (otoño 1975), págs. 13-17.

—, "Confusión sin ceremonias", *Estreno*, vol. II, 2 (otoño 1976), págs. 5-7.

—, *Obra Completa (II). Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

—; Antonio GALA; José MARTÍN RECUERDA (et al.), *Teatro español actual*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra, 1977.

CABAL, Fermín, "Entrevista a José Luis Alonso de Santos", en Alonso de Santos y Cabal (1985, págs. 143-161).

CALVO SERER, R., *La dictadura de los franquistas, 1. El* affaire *del* Madrid *y el futuro político*, París, 1973.

CAMPOS GARCÍA, Jesús, "Bastante más que una crónica (Sobre la coincidencia del Sastre y Arrabal en el Círculo)", *Primer Acto*, 210-211 (sep.-oct. y nov.-dic. 1985), págs. 74-77.

—, "Las dictaduras prohíben, las democracias confunden", *Boletín Informativo de la Asociación Colegial de Escritores*, 35 (jun. 1996), pág. 24.

—, "Cuaderno de bitácora. *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura"*, *Las Puertas del Drama*, 19 (verano 2004), págs. 27-30.

CANTALAPIEDRA, Fernando, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socioeconómico*, Kassel, Reichenberger, 1991.

CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Muñoz Seca, 2001.

CARR, Raymond, *Spain 1808-1975*, Oxford, 1982.

—, y Juan Pablo FUSI, *España de la dictadura a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1979.

CARRERAS ARES, J. J. y M. A.RUIZ CARNICER (eds.), *La Universidad española bajo el Régimen de Franco*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1991.

CASTILLO ROVIRA, J., *La radio amordazada*, Madrid, Sedmany, 1977.

Catálogo de Autores Dramáticos Andaluces, III (1898-1998), Sevilla, Junta de Andalucía y Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 1999.

CAUDET, Francisco, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984a.

—, *"La hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra", en José Manuel LÓPEZ DE ABIADA (ed.), *Entre la cruz y la espada. En torno a la poesía de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, 1984b.

—, "1957-1961: hacia una tragedia socialista", *Cuadernos El Público*, 38 (dic. 1988).

—, "Sastre: el teatro como reflexión y ruptura", *Anthropos*, 126 (nov. 1991), págs. 38-42.

CAZORLA, Hazel, "La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza", *Pipirijaina*, 18 (ene.-feb. 1981), págs. 11-25.

CHUECA, Ricardo L., "FET y de las JONS, la paradójica victoria de un fascismo fracasado", en Fontana (ed., 1986).

—, *El fascismo en los comienzos del régimen de Franco. Un estudio sobre FET y JONS*, Madrid, CIS, 1983.

CHULIÁ, Elisa, "La Ley de Prensa de 1966. La explicación de un cambio institucional arriesgado y de sus efectos virtuosos", *Historia y Política. Ideas, procesos y movimientos*, 23 (1999): 2, págs. 197-220.

"Cinco preguntas a los autores que estrenaron", *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ago. 1974), págs. 14-21.

CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

CISQUELLA, Georgina; José Luis ERVITI, y José Antonio SOROLLA, *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la ley de prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 1977.

COBO, Ángel, *José Martín Recuerda. Génesis y evolución de un autor dramático*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993.

—, *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1998.

—, y Martha HALSEY, "Introducción" a José Martín Recuerda, *El engañao. Caballos desbocaos*, Madrid, Cátedra, 1981.

COLLELL, Jaume, "Teatro y queso fresco", *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), págs. 37-41.

"Con la obra *La Saturna*. Domingo Miras, ganador del II Premio de Teatro Diego Sánchez de Badajoz", *Yorick*, 64 (jun.-jul. 1974), pág. 31.

"Con Mario Antolín, nuevo Subdirector General de Teatro", *Yorick*, 49-50 (oct.-dic. 1971).

"Conclusiones del congreso de Teatro Nuevo celebrado en Valladolid del 26 al 31 de octubre", *Yorick*, 20 (nov. 1966), pág. 3.

CONDE GUERRI, María José, *El teatro de Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1985.

Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy I, Madrid, Fundación Pro-RESAD, 1998.

CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.

—, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta. La encrucijada de los "realismos"*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904 [edición facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997].

CRAMSIE, Hilde F., *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz, Ruibal*, New York, Peter Lang, 1985.

CRESPO DE LARA, Pedro, *El artículo segundo*, Madrid, Prensa Española, 1975.

Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas, 4, "Catálogo de libretos de los Teatros Nacionales (1939-1985), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.), *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

— (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor* (Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, 1992), Barcelona, Anthropos, 1993.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

DELIBES, Miguel, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985.

DÍAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1983.

Diez años de cultura española (1939-1948), Madrid, Oficina Informativa Española, 1948.

DOMÉNECH, Ricardo, "Reflexiones sobre la situación del teatro", *Primer Acto*, 42 (1963), págs. 4-8.

—, "Entrevista con Alfonso Sastre", en Sastre (1964, págs. 55-61).

—, "Introducción al teatro de Max Aub" en Max Aub, *Morir por cerrar los ojos*, Barcelona, Aymá, 1967, págs. 20-64.

—, "Cinco estrenos para la historia del teatro español", *Primer Acto*, 100-101 (nov.-dic. 1968), págs. 18-34.

—, "El teatro de Lauro Olmo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 229 (1969), págs. 161-172. [Reproducido en *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8 (dic. 1995), págs. 45-54].

—, "Aproximación al teatro del exilio", en José Luis Abellán (coord.), *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1978, vol. IV, págs. 183-246.

—, "Introducción" a Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Madrid, Castalia, 1979.

—, "Introducción" a Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera. Las Meninas*, Madrid, Espasa Calpe, 1981 (5ª ed.).

—, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993 (2ª ed.).

—, *El teatro desde 1936*, en José María Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, vol. IV, págs. 391-451.

— y José MONLEÓN, "Entrevista con el exiliado Max Aub", *Primer Acto*, 130 (mar. 1971), págs. 44-51.

"Dos documentos. *La Torna*", *Pipirijaina*, 6 (ene.-feb. 1978), pág. 4.

DRILLON, Lilyane; José MONLEÓN; José L.ORTIZ NUEVO, y Salvador TÁVORA, *Quejío: informe*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.

DUEÑAS, Gonzalo, *La Ley de Prensa de Manuel Fraga*, París, 1969.

"Editorial", *Yorick*, 36 (verano 1969), pág. 4.

"El teatro español visto por sus protagonistas. Autores. Mesa redonda con: A. Buero Vallejo, L. Olmo, R. Rodríguez Buded, A. Gala, C. Muñiz, J. M. Martín Recuerda y A. Sastre", *Cuadernos para el Diálogo*, III (jun. 1966) (Monográfico sobre teatro español).

"El tema del teatro español (Conversaciones de teatro en Córdoba)", *Primer Acto*, 69 (1965), págs. 24-25.

ELLWOOD, Sheelagh, *Prietas las filas. Historia de Falange Española 1933-1985*, Barcelona, Grijalbo, 1984.

—, "Falange y franquismo", en Fontana (ed., 1986).

ELORZA, Antonio, "Las ideas políticas", en Miguel ARTOLA (ed.), *Enciclopedia de historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Vol. 3.

"Encuesta a los autores que no estrenaron", *Pipirijaina*, 6 (ene.-feb.1978), págs. 45-54.

"Encuesta a los que no estrenan (y 2)", *Pipirijaina*, 7 (jun. 1978), págs. 61-63.

"Encuesta sobre la situación del teatro en España (I): Autores, críticos y directores", *Primer Acto*, 100-101 (nov.-dic. 1968), págs. 52-69.

"Encuesta", *Yorick*, 39 (abr. 1970), págs. 14-15.

"Entrevista con Jesús Campos", *La Estafeta Literaria*, 511 (1-III-1973), pág. 49.

Equipo de Estudios Teatrales, "Teatro-Actor 74", *Primer Acto*, 173 (1975), págs. 48-55.

EQUIPO PIPIRIJAINA, "Teatro y ruptura", *Pipirijaina*, 1 (oct. 1976), págs. 3-13.

—, *Tábano, un zumbido que no cesa*, Madrid, Ayuso, 1975.

EQUIPO RESEÑA, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Mensajero, 1977.

—, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, CESI-JESPRE y Ediciones Encuentro, 1989.

ERVITI, José Luis, "La censura de libros en la España franquista", *El viejo topo* (oct. 1977).

ESCOBAR, Luis, *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.

"Espectáculo Arrabal", *Yorick*, 17-18 (verano 1966), pág. 33.

"Estatutos de la Federación de Teatros Independientes", *Yorick*, 20 (nov. 1966), pág. 4.

FÀBREGAS, Xavier, "30 años de teatro catalán", *Pipirijaina*, 2 (nov. 1976), págs. 11-17.

FACIO, Ángel, "*Ceremonia por un negro asesinado.* Notas al margen para un montaje pánico", *Primer Acto*, 74 (1966), págs. 29-32.

FERNÁNDEZ AREAL, Manuel, *La ley de prensa a debate*, Barcelona, Plaza & Janés, 1971.

—, *La libertad de prensa en España (1939-1971)*, Madrid, Edicusa, 1971.

—, *El control de la prensa en España*, Madrid, Guadiana, 1973.

—, *Supuestos políticos y principios ideológicos de la legislación de prensa en España*, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma, 1979.

FERNÁNDEZ CUESTA, Raimundo, *Testimonios, recuerdos y reflexiones*, Dyrsa, 1985.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, "Un caso de censura teatral en la postguerra: *Mare Nostrum, S.A.*, de Lauro Olmo", *Archivum*, 23 (1983), págs. 369-382.

—, *Aproximación a Lauro Olmo (Vida, ideas literarias y obra narrativa)*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1986.

—, "Un episodio de censura teatral en 1963: La prohibición de *El milagro*, de Lauro Olmo", *Rey Lagarto* (Sama de Langreo, Asturias), 30-31 (1997), págs. 25-26.

—, "La censura teatral y *La pechuga de la sardina* (1963) de Lauro Olmo", *Estreno*, vol. XXIV.1 (primavera 1998), págs. 33-38.

—, "Teatro crítico y censura teatral en los años sesenta: nueva aportación", Comunicación leída el 31 de enero de 1997 en el Coloquio internacional "Théâtre et Territoires. Espagne et Amérique Hispanique 1950-1996", organizado por el Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université Michel de Montaigne-Bourdeaux 3.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, "*Las salvajes*: un estreno agitado", *Primer Acto*, 48 (dic. 1963), págs. 24-25.

—, "Las huellas de la tragedia romántica", en Alfonso Vallejo, *Monkeys. Gaviotas subterráneas*, Madrid, Fundamentos, 1985, págs. 7-13.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, "Entrevista con Domingo Miras", *Pipirijaina Textos*, 4 (1974), págs. 5-10.

—, "Crítica de Madrid. *El cementerio de automóviles*", *Pipirijaina*, 5 (1977), pág. 56.

—, "La política teatral de UCD. Los espectáculos de la Moncloa", *Pipirijaina*, 8-9 (sep. 1978), págs. 1-7.

—, *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.

—, "Todo ha cambiado, todo sigue igual", en Moisés Pérez Coterillo (ed.), *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, tomo II, págs. 220-233.

—, Guillermo HERAS, y Moisés PÉREZ COTERILLO, "El teatro independiente como medio de comunicación popular", en VV.AA., *Alternativas populares a comunicaciones de masas*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979.

—, y Javier MAQUA, "Balance (I) de la temporada 75-76", *Pipirijaina*, 1 (oct. 1976), págs. 27-36.

—, y Javier MAQUA, "Cambio de tercio", *Pipirijaina*, 3 (dic. 1976), pág. 35.

—; Javier MAQUA, y Moisés PÉREZ COTERILLO, "El tiempo de Alfonso Sastre. Cronología", *Pipirijaina. Textos*, 1 (oct. 1976), págs. 3-29.

—, y Moisés PÉREZ COTERILLO, "Quince y muchos más títulos de autor para una crónica del teatro de la transición", *Cuadernos El Público*, 9 (dic. 1985), págs. 3-14.

FERRERAS, Juan Ignacio, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1990.

FONT, Doménec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976.

FONTANA, Josep (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986.

FONTEVILA, Santiago, *José Sanchis Sinisterra. L'espai fronterer*, Barcelona, Institut del Teatre, 1998.

FORYS, Marsha, *Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An Annotated Bibliography*, Metuchen, New Jersey/Londres, The Scarecrow Press, 1988.

FRAGA IRIBARNE, Manuel, *Memoria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta, 1981.

FRAILE, Medardo, *Samuel Ros, 1904-1945. Historia de una generación sin crítica*, Madrid, 1972.

FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. (La cultura)*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

GALLÉN, Enric, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el régim franquista (1936-1954)*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions 62, 1985.

GALLOFRE I VIRGILI, Mª. J., *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Edicions de l'Abadia de Monserrat, 1991.

GARCÍA ESCUDERO, José María, "La pobre censura", *La Estafeta Literaria*, 359 (17-XII-1966), pág. 5.

—, *La primera apertura. Diario de un Director General. (La larga batalla de la censura en cine y teatro)*, Barcelona, Planeta, 1978.

—, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona, Planeta, 1995.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980.

GARCÍA LORENZO, Luciano, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975.

—, "El teatro español después de Franco (1976-1980)", *Segismundo*, 27-32 (1978-1980), págs. 271-285.

—, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.

—, "El teatro", en *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1981, vol. 8.

— (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.

GARCÍA PAVÓN, Francisco, *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962.

—, "Prólogo" de *La doble historia del Dr. Valmy*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

—, "Obra y semblanza de Lauro Olmo", *Estreno*, Vol. II, 2 (1976), págs. 33-36. [Recogido en *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8 (dic. 1995), págs. 37-43].

GARCÍA PINTADO, Ángel, "Diálogos a ritmo de pasodoble con Miguel Romero Esteo", *Primer Acto*, 162 (nov. 1973), págs. 6-11.

—, "El Dante Riaza entre el más allá y el más acá", *Primer Acto*, 172 (sep. 1974), págs. 8-12.

—, "Una inmodesta proposición: censores para la reforma", *Pipirijaina*, 1 (oct. 1976), págs. 44-45.

—, "El franquismo explica la censura", *Pipirijaina*, 6 (1978), págs. 46-48.

GARCÍA RUIZ, Víctor, "Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte", *Gestos*, 22 (nov. 1996), págs. 59-85.

—, "Sociedad, prensa y autocensura en el franquismo: la frustrada recepción de *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)", *Gestos*, 24 (nov. 1997), págs. 119-133.

—, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Navarra, EUNSA, 1999.

—, y Gregorio TORRES NEBRERA, *Historia y antología del teatro español de posguerra* (vol. IV: 1940-1945), Madrid, Fundamentos, 2002. (Volumen coordinado por V. García Ruiz)

GARCÍA TEMPLADO, José, *El teatro español actual*, Madrid, Anaya, 1992.

GARITAONANDIA, C.; J. L. de la GRANJA, y S. de PABLO (eds.), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la guerra civil*, Bilbao, 1990.

GARMENDIA DE OTAOLA, S. I., A., *Guiando las lecturas y los espectáculos* (Folleto), Bilbao, 1948, 48 págs. (Reeditado en el núm. 432 de la revista *De Broma y de veras*, y en el núm. 735 de El Mensajero del Corazón de Jesús (Bilbao, noviembre 1948): "¿Dónde puedo informarme del criterio moral del cine y del teatro?").

—, *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1962.

—, *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, Suplementos 2º y 3º, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1960.

GIMÉNEZ-ARNAU, José Antonio, *Memorias de memoria*, Barcelona, Destino, 1978.

GIULIANO, William, *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York, Las Américas, 1971, págs. 75-162. (También en: Madrid, Anaya-Las Américas, 1971).

GÓMEZ, Rosalía, "Tras el rastro de diecisiete años", *Cuadernos El Público*, 35 (sep. 1988), págs. 16-35.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, "Censura, teatro social y teatro político en España", *Primer Acto*, 131 (abr. 1971).

GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís, y Joan Manuel TRESSERRAS, "La reorganización del sistema informativo durante la guerra", en Álvarez (et al., 1989, págs. 168-177).

GONZÁLEZ, Bernardo Antonio, "Teatro Nacional Popular; sobre la teoría y práctica de José María Rodríguez Méndez", *Estreno*, vol. XX, 1 (primavera 1994a), págs. 29-34.

—, "José María Rodríguez Méndez: bibliografía selecta", *Estreno*, vol. XX, 1 (primavera 1994b), págs. 35-37.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Editorial Complutense, 1981.

GONZÁLEZ CALLEJA, E., "La prensa falangista y la prensa del Movimiento y del Estado: consideraciones sobre su origen y desarrollo" en Garitaonandia, de la Granja y de Pablo (eds., 1990, págs. 495-517).

GONZÁLEZ SANCHÍS, Miguel Ángel, "Apéndic e bio-bibliográfico" en AUB, Max, *San Juan (Tragedia)*, Valencia Pre-Textos / Fundación Bancaja, 1998.

GORNA-URBANSKA, Katarzyna, "Viaje al teatro de Francisco Nieva", *Cuadernos El Público*, 21 (feb. 1987), págs. 21-61.

GORTARI, Carlos, "La última temporada teatral del franquismo", *Pipirijaina*, 1 (oct. 1976), págs. 37-39.

—, "Crítica" de *El adefesio*, de Rafael Alberti, *Pipirijaina*, 2 (nov. 1976), pág. 49.

—, "Crítica de Madrid: *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*", *Pipirijaina*, 4 (jun. 1977), pág. 61.

GRACIA GARCÍA, Jordi, y Miguel Ángel RUIZ CARNICER, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.

GUBERN, Román, *Régimen jurídico y función política de la censura cinematográfica bajo el franquismo* (Resumen de Tesis Doctoral), Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1980.

—, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Edicions 62 - Península, 1981.

—, y FONT, Domenec, *Un cine para el cadalso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975 (2ª ed.).

GUILLON BARRETT, Yvonne, "Charla con Alfonso Sastre sobre sus obras inéditas", *Estreno*, III, 2 (otoño 1977), págs. 7, 19-20.

HALSEY, Martha T., "La Generación Realista. A Selected Bibliography", *Estreno*, III, 1 (primavera 1977), págs. 8-13.

HARO TECGLEN, Eduardo, "El manifiesto de las denuncias", *Hoja del Lunes* (29-I-1979). Reproducido en *Pipirijaina*, 10 (sep.-oct. 1979), págs. 18-19.

—, "La primera apertura", *Cuadernos de Música y Teatro*, 2 (1988), págs. 127-143.

—, "Las preguntas al teatro", el VV.AA., *El año literario español 1980*, Madrid, Castalia, 1981.

HENRIQUES, "Entrevista con Arrabal", *Yorick*, 15 (mayo 1966), pág. 6.

HERAS, Guillermo, "Nuevas tendencias escénicas en el teatro español. Del teatro independiente al movimiento de nuevos grupos", en *Teatro español contemporáneo*, Liege, Université de Liége, 1985.

HERAS, Santiago de las, "Un autor recuperado. (Entrevista con José Martín Recuerda)", *Primer Acto*, 107 (abr. 1969), págs. 28-31.

—, "Temporada 74-75, entrevista con: Mediero, Buero y Domingo Miras", *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975), págs. 13-21.

—, y RIVERA, Amador, "Encuesta sobre la censura (I)", *Primer Acto*, 165 (1974a), págs. 4-14.

—, "Encuesta sobre la censura (y II)", *Primer Acto*, 166 (1974b), págs. 4-11.

HUSQUINET GARCÍA, P. (ed.), *Actas del Coloquio sobre teatro español contemporáneo*, Lieja, Universidad de Lieja, 1986.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, "Introducción" a Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, 1978.

—, "Introducción" a Antonio Buero Vallejo, *Jueces en la noche. Hoy es fiesta*, Espasa Calpe, 1981.

—, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

—, "Buero Vallejo: un teatro crítico", en Cuevas (ed.), *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 70-88.

—, "La polémica del posibilismo teatral: supuestos y pre-supuestos", en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (dic. 1996), págs. 255-269.

IGLESIAS RODRÍGUEZ, Gema, *La propaganda en las guerras del siglo XX*, Madrid, Arco Libros, 1997.

"III Congreso Nacional de Teatro Nuevo", *Yorick*, 40 (mayo-jun. 1970), págs. 48-50.

ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior (Escritores y sociedad en la España franquista)*, Madrid, Fundamentos, 1981.

Informe Sobre la Censura Cinematográfica y Teatral (Inédito. Elaborado por el Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1964 (?), 58 págs. [Sin firmar: José María García Escudero (?)]. Biblioteca del Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Cultura).

"Informe sobre la situación actual del teatro", *Pipirijaina*, 1 (oct. 1976), págs. 7-13.

ISASI ANGULO, Amando Carlo, *Diálogos del teatro español de postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Gonzalo, *El problema de España: Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados del 98*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1998.

JIMÉNEZ, Pedro, "La censura en el teatro español contemporáneo", en Pörtl (ed., 1986).

JIMÉNEZ, Salvador, "En París con Fernando Arrabal, español traducido a veinte idiomas", *Yorick*, 15 (mayo 1966), pág. 10. (Transcripción de una entrevista aparecida en *ABC*, 22-III-1966).

JOVER, Francisco, "Entrevista con Lauro Olmo", *Yorick*, 2 (1965), págs. 8-9.

JULIÁ, Santos, *Un siglo de España. (Política y sociedad)*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

JURADO LATORRE, María Rosario, "La censura franquista y el teatro conservador: el caso de Muñoz Seca", *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14 (jun. 1998-jun. 2001), págs. 237-253.

KEMP, Lois A., "Diálogos con Max Aub", *Estreno*, vol. III, 2 (otoño 1977), pág. 8. (Reproducción de una entrevista realizada en 1970).

KOHUT, Karl, *Escribir en París*, Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983.

KRAP, "Importantes cambios en la censura teatral", *Primer Acto*, 148 (sep. 1972), pág. II de "Páginas para el espectador".

La cultura en la España del siglo XX, número extra de *Triunfo* (17-VI-1972).

LACARRA, Concha, "Els Joglars. Detenidos en espera de un juicio", *Pipirijaina*, 4 (jun. 1974), págs. 21-26.

LADRA, David, "Reflexión aquí y ahora sobre el teatro español comprometido", *Primer Acto*, 51 (1964), págs. 18-24.

—, "Los parias del teatro español o las razones de una crisis (I y II)", *Yorick*, 25 y 26 (1967), págs. 9-10 y 13-14.

—, "Tres obras y una utopía, en torno a la Generación Realista", *Primer Acto*, 100-101 (1968), págs. 36-50.

—, "El primer teatro de Alfonso Sastre (1946-1953)", *Primer Acto*, 242 (ene.-feb. 1992).

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Descargo de conciencia (1930-1970)*, Barcelona, Barral, 1976.

LÁZARO CARRETER, Fernando, "Crítica de dos obras de Miguel Romero Esteo", *Estreno*, 2 (primavera 1975), págs. 13-15.

LECHNER, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX (Parte segunda: de 1939 a 1974)*, Universitaire Pers Leiden, 1975.

LINZ, Juan José, "Un régimen autoritario: España", en M. Fraga Iribarne (ed.), *La España de los años setenta*, Madrid, Moneda y Crédito, 1974, vol. III.

Literatura española. A treinta años del siglo XXI, XXIII extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo* (diciembre 1970).

LLERA, Luis de, *España actual. El régimen de Franco (1939-1975)*, en *Historia de España*, vol. 13, 2, Madrid, Gredos, 1994.

LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

LLOVET, Enrique, "Prólogo" a Alfonso Vallejo, *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, págs. 11-17.

—, "Prólogo" a Alfonso Vallejo, *Espacio interior. Week-end*, Madrid, Fundamentos, 122, 1988, págs. 7-8.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, "I Festival Internacional de Teatro de Madrid", *Yorick*, 44 (dic. 1970), págs. 12-18.

MAGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

MAINER, José-Carlos (ed.), *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971.

— (ed.), *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.

—, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.

MAQUA, Javier, "El empresario se confiesa", *Pipirijaina*, 7 (jun. 1978a), pág. 6.

—, "¿De qué libertad de expresión hablamos?", *Pipirijaina Textos*, 8-9 (sep. 1978b), págs. 2-8.

—, y Alberto FERNÁNDEZ TORRES, "Balance de la temporada 75-76", *Pipirijaina*, 1 (oct. 1976), págs. 27-36.

MARGALLO, Juan, "Breves notas sobre el Teatro Independiente. Réquiem por El Gayo que no canta", en VV.AA., *Teatro español contemporáneo*, Liege, Université de Liége, 1985.

"Mario Antolín, director del T. N. de Cámara y Ensayo", *Yorick*, 28 (nov. 1968), págs. 49-51.

MARQUERÍE, Alfredo, *Desde la silla eléctrica. Crítica teatral*, Madrid, Editora Nacional, 1942.

—, *En la jaula de los leones (Memorias y crítica teatral)*, Madrid, Ediciones Españolas, 1944.

—, *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.

—, *XXV años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1964.

—, *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1968.

MARSAL, Juan Francisco, *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y Políticos en la generación de los cincuenta*, Barcelona, Península, 1979.

MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2002 (2ª ed.).

MARTÍN RECUERDA, José, "A los jóvenes nos toca dar la batalla" (Entrevista con Jesús Torbado), *Signo* (23-XI-1963), págs. 15-16.

—, "Desahogo sobre algo de mí y de *Las salvajes*", *Primer Acto*, 48 (1963), págs. 26-28.

—, "Introducción" a *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, Madrid, Escelicer, 1966.

—, "Historia" en *El Cristo*, Madrid, Escelicer, 1969a.

—, *El teatrito de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil, El Cristo*, Madrid, Taurus, 1969b.

—, "Pequeñas memorias", en Martín Recuerda (1969b, págs. 54-59).

—, "Manifiesto de *El caraqueño* o la deshumanización de un hombre de España", *Primer Acto*, 107 (1969c), págs. 32-34.

—, "Introducción" a José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga; Flor de Otoño*, Madrid, Cátedra, 1979.

—, "Introducción" a José María Rodríguez Méndez, *Los quinquis de Madrid; Historia de unos cuantos; Teresa de Ávila*, Murcia, Godoy, 1982.

MARTÍN, Sabas, "Estrenos de Jesús Campos y Romero Esteo: una muestra de teatro en vídeo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371 (mayo 1981).

MARTÍNEZ DE SALINAS, Eduardo (rec.), *Textos legales: prensa*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, Secretaría General Técnica, Editora Nacional, 1969.

MAYORAL, José Antonio (et alii), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.

MEDINA VICARIO, Miguel, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.

—, "Con Alfonso Vallejo: el drama poliédrico", *Primer Acto*, 205 (sep.-oct. 1984), págs. 75-79.

—, "Las enseñanzas teatrales", en Equipo Reseña (1989).

MERINO, Raquel, *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España: 1950-1990*, León, Universidad de León y Universidad del País Vasco, 1994.

— "Censura política y censura económica en el teatro traducido inglés-español", en Anovar/Anosar. *Estudios de Traducción e Interpretación* (A. Alvarez Lugrís and A. Fernández Ocampo, eds.), vol. II, Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 115-119.

— "El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación", en: R. Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*, León, Universidad de León, 2000, pp. 121-151.

"Mesa redonda. El nuevo autor español", *Yorick*, 34 (mayo 1969), pág. 25.

Miguel Romero Esteo, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1992.

MIRALLES, Alberto, "Editorial", *Yorick*, 38 (feb.-mar. 1970), pág. 4.

—, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.

—, "¡Los tiempos no están cambiaaando...! A Ramón de Sagaseta, *La Torna* de Els Joglars", *Pipirijaina*, 7 (jun.1978a), págs. 56-60.

—, "La censura que no cesa. Juzgado de guardia. El contagio de la paranoia", *Pipirijaina*, 8-9 (1978b), págs. 54-57.

—, "¡Es la guerra, más madera!", *Pipirijaina*, 10 (sep.-oct. 1979a), págs. 12-24.

—, "No pasamos por el Haro", *Hoja del Lunes* (5-II-1979). [Reproducido en *Pipirijaina*, 10 (sep.-oct. 1979b), págs. 20-21].

—, "El teatro español después de Franco: reflexiones de un autor", en Pörtl (ed., 1986, págs. 55-66).

MIRAS, Domingo, "Autobiografía", *Pipirijaina Textos*, 4 (1974).

—, "El autor en la España de hoy: el teatro se convierte en museo", en Pörtl (ed., 1986, págs. 25-29).

—, "Un fragmento de Alfonso Sastre (1954-1960)", *Primer Acto*, 242 (ene.-feb. 1992), págs. 29-32.

MOLINARI, Andrés, *Pequeño Diccionario de Teatro Andaluz*, Sevilla, Alfar, 1994

MONLEÓN, José, "Nuestra Generación Realista", *Primer Acto*, 32 (1962), págs. 1-3.

—, "Martín Recuerda o la otra Andalucía", en Martín Recuerda (1969a, págs. 11-21).

—, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971a.

—, "Encuentro con el trasterrado Max Aub", en Aub, 1971b, págs. 9-37.

—, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971c.

—, "Entrevista con Buero Vallejo", *Primer Acto*, 167 (1974a), pág. 5.

—, "Entrevista con José Martín Recuerda", *Primer Acto*, 169 (jun. 1974b), págs. 8-11.

—, "Seis obras de Francisco Nieva", *Triunfo*, 674 (30-VIII-1975), pág. 38.

—, *Cuatro autores críticos (José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos)*, Granada, Gabinete de Teatro: Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada, 1976a.

—, "El teatro", en VV.AA., *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, 1976b.

—, "El teatro: de la apertura a la reforma", en VV.AA., *El año literario español 1976*, Madrid, Castalia, 1976c, págs. 49-80.

—, "El teatro: el año de las elecciones", en VV.AA., *El año literario español 1977*, Madrid, Castalia, 1977, págs. 54-77.

—, "1978: el año del desconcierto", en VV.AA., *El año literario español 1978*, Madrid, Castalia, 1978a, págs. 57-87.

—, "Alfonso Vallejo, todo menos haber estrenado en España", en Alfonso Vallejo, *El cero transparente. Ácido sulfúrico. El desguace*, Madrid, Fundamentos, 1978b, págs. 7-15.

—, "El teatro", en VV.AA., *El año cultural español 1979*, Madrid, Castalia, 1979, págs. 70-91.

—, "Un teatro de oposición", en *Teatro de oposición I: Alberto Miralles, Crucifernario de la culpable indecisión. Jesús Campos, Es mentira*, Madrid, Vox, col. Primer Acto, 1980.

—, "Una parábola política", en Jesús Campos García, *7.000 gallinas y un camello*, Madrid, La Avispa, 1983.

—, “La llegada de La Cuadra a la escena española”, *Cuadernos El Público*, 35 (sep. 1988), págs. 6-15.

—, “El teatro del consenso”, en José Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, págs. 237-250.

—, “Lauro Olmo o la denuncia cordial”, recogido en *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8 (dic. 1995), págs. 73-82.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En Castellano*”, *Revista de Literatura*, LX, 120, 1998, págs. 491-513.

MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000.

MUÑIZ, Carlos, “Sociedad y público”, en Carlos Muñiz, *Teatro: El tintero, Un solo de saxofón, Las viejas difíciles*, Madrid, Taurus, 1963, págs. 29-32.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta, “El teatro de Lauro Olmo, visto por sus censores”, *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8 (dic. 1995), págs. 119-138.

—, *Dos actitudes ante la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre* (Memoria de Licenciatura, Universidad de Alcalá, 1996. Inédita).

—, “Introducción” a Jesús Campos García, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, Madrid, Visor, 1997, págs. 5-9.

—, “*La Fundación* ante la censura franquista”, *Primer Acto*, 277 (ene.-mar. 1999), págs. 36-38.

—, “*Las subversivas, S.L.*, una obra prohibida de Ricardo López Aranda”, *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14 (jun. 1998-jun. 2001), págs. 257-265.

—, “La censura y el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista”, en Cantos Casenave y Romero Ferrer (eds., 2001, págs. 141-151).

—, “La censura teatral”, *ADE Teatro*, 84 (ene.-mar. 2001), págs. 234-240.

—, “Jardiel, prohibido por la censura franquista”, *ADE Teatro*, 86 (jul.-sep. 2001), págs. 94-98.

—, “A vueltas con el *posibilismo* teatral”, *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 20 (jun. 2004), págs. 171-198.

—, “Entrevista con Arcadio Baquero Goyanes”, *Las Puertas del Drama*, 18 (primavera 2003), págs. 17-21.

—, “Introducción” a *El cuarto poder* (I parte), en *Teatro completo de Lauro Olmo* (coord. Ángel Berenguer), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2004, págs. 405-412.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

NICHOLAS, Robert. L., “Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo”, *Estreno*, 22.1 (1996), pásg. 41-46.

NIEVA, Francisco, “Confesiones en voz alta” (Entrevista realizada por Moisés Pérez Coterillo y Santiago de las Heras), *Primer Acto*, 153 (feb. 1973), pág. 25.

—, “Introducción”, *Pipirijaina-Textos*, 2, 1974.

—, *Teatro furioso. Teatro de farsa y calamidad*, Madrid, Akal-Ayuso, 1975.

—, “*Nacimiento, pasión y muerte de...*, de J. Campos García”, *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975), págs. 76-77.

—, “Sobre nuestra imagen de nuevos autores en el extranjero”, *Estreno*, vol. IV, 1 (primavera 1978), págs. 5-7.

—, *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

“Nota biográfica de Luis Riaza”, *Primer Acto*, 172 (sep. 1974), pág. 9.

NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta, “Las palabras como armas: la propaganda en la guerra civil”, en Álvarez (et al., 1989, págs. 178-188).

O’CONNOR, Patricia W., “Post Franco Theater: From Limitation to Liberty to License”, *Hispanic Journal*, 5, 2 (1984), págs. 55-73.

OBREGÓN, Osvaldo, “Introducción a la dramaturgia de Alfonso Sastre”, en *Études Ibériques, XII: Thátre en Espagne — II. Alfonso Sastre*, Publications de L’Université de Haute Bretagne, 1977.

O'CONNOR, Patricia, “Goverment Censorship in the Contemporary Spanish Theatre”, *Educational Theatre Journal*, 18-4 (1966), págs. 443-449.

—, “Censorship in the Contemporary Spanish Theatre and Antonio Buero Vallejo”, *Hispania*, LII (1969), págs. 282-288.

—, “Torquemada in the Theatre: A glance at Government Censorship”, *Theatre Survey*, núm. 14-2 (1973), págs. 23-45.

—, “La primera década posfranquista teatral: balance”, *Gestos*, II, 3 (abr. 1987), págs. 117-124.

—, y Anthony M.PASQUARIELLO, “Conversaciones con la generación realista”, *Estreno*, 2-2 (1976), págs. 8-28.

OLIVA, César, *Cuatro dramaturgos “realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, Murcia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Murcia, 1978.

—, *Disidentes de la generación realista (Introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, Murcia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Murcia, 1979.

—, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

—, “Cuarenta años de estrenos españoles”, en *Teatro español contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral y Fondo de Cultura Económico de España, 1992a, págs. 11-54.

—, “El teatro”, en Darío Villanueva (et alii), *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1992b, tomo 9, págs. 432-458.

OLIVER, Joan; PAGES, Joan; PAGES, Pelai, *La prensa clandestina. Propaganda y documentos antifranquistas (1939-1956)*, Barcelona, Planeta, 1978.

OLMO, Lauro, “Unas palabras en homenaje a don Carlos Arniches”, *Primer Acto*, 40 (feb. 1963), págs. 10-11.

—, “Teatro español, teatro popular”, *Primer Acto*, 41 (mar. 1963), págs. 20-21.

—, “Sobre un punto esencial”, *Primer Acto*, 70 (1965), págs. 10-11.

—, “Lo nacional y el teatro”, *Yorick*, 29 (dic. 1968), pág. 5.

—, “Extracto de la ponencia presentada en el III Congreso Nacional de Teatro Nuevo (Tarragona, 1970)”, *Yorick*, 40 (mayo-jun. 1970), págs. 51-57.

ORTEGO, Claudia, "El estreno del *Teatro Furioso* en 1976: el dramaturgo emerge de los subterráneos", en Aznar Soler (ed., 1996, págs. 41-48).

OSKAM, Jeroen, "Censura y prensa franquista como tema de investigación", *Revista de Estudios Extremeños*, XLVII, 1 (1991), págs. 113-132.

P.A., "Ocho preguntas a Lauro Olmo", *Primer Acto*, 43 (mayo 1963), págs. 13-14.

—, "Balance y polémica", *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ago. 1974), pág. 4.

—, "Teatro último de Rodríguez Méndez", *Primer Acto*, 173 (oct. 1974), págs. 10-11.

—, "Edición de la producción teatral de Max Aub", *Primer Acto*, 274 (mayo-jul. 1998), pág. 25.

PACO, Mariano de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1984.

—, "Un episodio murciano del teatro español de posguerra", en *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1990, págs. 517-524.

— (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993a.

—, "Prólogo" a *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1993b.

—, "Teatro histórico y sociedad española de posguerra", en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1995, págs. 407-414.

—, "El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española", en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (dic. 1996), págs. 271-283.

—, "Buero Vallejo y el teatro histórico", *Las Puertas del Drama*, 2 (primavera 2000), págs. 12-15.

"Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", *Yorick*, 45 (ene.-feb. 1971), págs. 61-68.

PASO, Alfonso, "Los obstáculos para el pacto", *Primer Acto*, 12 (ene.-feb. 1960).

PAYNE, Stanley G., *Falange. Historia del fascismo español*, París, Ruedo Ibérico, 1965.

—, *El régimen de Franco (1936-1975)*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de Literatura Española*, Vol. XIV: *Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit, 1995.

PEDRET MUNTAÑOLA, J., "Teatro realista y teatro social (y II). La problemática social en el teatro español", *Yorick*, 3 (mayo 1965), pág. 4.

PELÁEZ, Andrés (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales* (Vol. I: 1939-1962), Madrid, Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, 1993.

— (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales* (Vol. II: 1960-1985), Madrid, Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, 1995.

Películas y obras de teatro censuradas mensualmente en la revista "El Perpetuo Socorro" durante los años 1939-1944, Madrid, Ed. El Perpetuo Socorro, 1945.

PEÑA, J. Francisco, "Introducción" a Francisco Nieva, *La señora Tártara. El baile de los ardientes*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

PEÑA SÁNCHEZ, Victoriano, *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del "Ventennio fascista" y su repercusión en España*, Granada, Ediciones Adhara, 1993.

PÉREZ COTERILLO, Moisés, "*Quejío. Estudio dramático sobre cantes y bailes de Andalucía*", *Primer Acto*, 144 (mayo 1972), págs. 33-36.

—, *"Et ils passerent des menottes aux fleurs*, de Fernando Arrabal", *Primer Acto*, 152 (ene. 1973), págs. 66-67.

—, "Crónica de 30 días", *Pipirijaina*, 3 (dic. 1976), pág. 2.

—, "Libertad de expresión", *Pipirijaina*, 7 (jun. 1978a), pág. 2.

—, "Los dos últimos estrenos de Nieva", *Pipirijaina*, 7 (jun. 1978b), págs. 73-94.

—, "¡Que viene la censura!", *Pipirijaina*, 13 (mar.-abr. 1980), págs. 35-39.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, "*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*", *Yorick*, 11 (en. 1966a), pág. 17.

—, "Hoy nos visita: Víctor Aúz Castro. Comisario de los Teatros Nacionales", *Yorick*, 12 (feb. 1966b).

—, "Hacia una Ley de Protección al Teatro", *Yorick*, 16 (jun. 1966c), pág. 16.

—, "La dimisión de Víctor Auz", *Yorick*, 27 (1967), pág. 4.

—, "Antolín de Santiago Juárez, Delegado del Ministerio de Información y Turismo", *Yorick*, 29 (dic. 1968), pág. 62.

—, "San Sebastián. I Festival Internacional de Teatro", *Yorick*, 40 (mayo-jun. 1970), págs. 58-61.

—, "Buero Vallejo: teatro político", *Yorick*, 46 (mar. 1971), págs. 6-10.

—, "Crónica de una historia polémica", *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), págs. 25-35.

PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, M., *Traducciones censuradas del teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004.

PÉREZ MINIK, Domingo, *Debates del teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1953.

—, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961. (Reeditado en Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1993).

PÉREZ STANDFIELD, María Pilar, *Direcciones del teatro español de postguerra. Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1983.

PÉREZ, Manuel, "Las teorías teatrales durante el periodo de la transición política" (1975-1982), *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 1 (jun. 1992).

—, *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*, *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 3-4 (jun.-dic. 1993). (Número monográfico).

—, "Recepción de las nuevas formas dramáticas en la Transición Política española", *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 6-7 (dic. 1994-jun. 1995), págs. 269-290.

—, *Dramaturgos españoles contemporáneos en la escena madrileña durante la Transición Política (1975-1982)*, Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá (Tesis doctorales), 1995a (soporte microfilmado).

—, "Espacio escénico y espacio convivencial en el teatro de Lauro Olmo", *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8 (dic. 1995b), págs. 83-99.

—, "Crítica de *El caraqueño*", en Manuel Pérez, *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1995c, págs. 70-74.

—, "Historia y democracia, veinte años de convivencia en la escena española", *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 11 (jun. 1997), págs. 275-295.

—, *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger, 1998.

—, "Fuentes y patrones en el teatro histórico *radical* español contemporáneo: algunas consideraciones teóricas", en Romera (ed., 1999a, págs. 309-318).

—, "Apuntes para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX. (Presentación esquemática del método historizador de Ángel Berenguer)", *Las Puertas del Drama*, 0 (otoño 1999b), págs. 18-21.

PETIT, Hervè, "Teatro de Farsa y Calamidad", en Francisco Nieva, *Teatro furioso: Coronada y el toro*, Madrid, Akal-Ayuso, 1975, págs. 7-16.

PIÑERO, Margarita, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos, 2005.

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, "Política informativa: información y propaganda (1939-1966)", en Álvarez (et alii., 1989, págs. 231-249).

—, "La batalla de la propaganda en la guerra civil española", en *Historia de la propaganda (Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra)*, Madrid, EUDEMA, 1990, págs. 356-391.

—, "Los extranjeros y la guerra civil española: información y propaganda", en Álvarez (et al., 1989).

PÖRTL, Klaus (ed.), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986.

—, "El Nuevo Teatro Español. La crítica del sistema político y social en Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo", en *Teatro español contemporáneo*, Liege, Université de Liége, 1985, págs. 195-226.

PRESTON, Paul, *La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Península, 1997.

"Quejío, importante estudio dramático sobre cante y baile de Andalucía", *Yorick*, 53 (jul.-ago. 1972), pág. 80.

QUINTO, José María de, "Breve historia de una lucha", en Sastre (1964).

—, "Memoria personal sobre el teatro", en García Lorenzo (ed., 1999, págs. 63-110).

QUIÑONES, Javier, "Desgarrada y amarga anda la España peregrina: los exiliados y la España franquista (1940-1973)", en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol. II, Barcelona, GEXEL, 1998, págs. 57-67.

RACIONERO, Luis, y BARTOLOMEUS, Antoni, *Mester de Joglaría. Els Joglars: 25 años*, Barcelona, Edicions 62, 1987.

RAGUÉ-ARIAS, María-José, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.

RAMÍREZ JIMÉNEZ, Manuel, *España: régimen político e ideología (1939-1975)*, Madrid, 1978.

RIAZA, Luis; Francisco NIEVA, y Juan Antonio HORMIGÓN, *Teatro*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.

RIDRUEJO, Dionisio, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.

—, "Escritores fascistas", *República de las Letras*, Extra núm. 1.

"Robles Piquer: '178.817.400 ptas. de ayuda al teatro, desde 1963'", *Yorick*, 27 (1968), págs. 55-57.

RODRÍGUEZ BUDED, Ricardo, "Autores nuevos y teatro independiente", *Yorick*, 26 (1967), pág. 15.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, "Protagonista: el pueblo", *Yorick*, 2 (1965), pág. 9.

—, "El teatro como expresión social y cultural", *Primer Acto*, 71 (1966), págs. 4-10.

—, *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968a.

—, "Lo poco que yo puedo decir", en Rodríguez Méndez (1968a, págs. 16-17).

—, "La tradición burguesa frente al realismo", *Primer Acto*, 102 (1968b), págs. 30-31.

—, "Sobre la necesidad de un teatro nacional popular", *Yorick*, 29 (dic. 1968c), págs. 7-8.

—, "Martín Recuerda, allá en Granada", en Martín Recuerda (1969b, págs. 37-38).

—, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Península, 1972.

—, *La incultura teatral en España*, Barcelona, Laia, 1974a.

—, "Una opinión sobre *Primer Acto"*, *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ago. 1974b), págs. 5-9.

—, "Conmigo mismo", *Primer Acto*, 173 (oct. 1974c), págs. 14-16.

—, "Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)", en Romera (ed., 1999, págs. 39-48).

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olmo", *Hispanófila*, XI, 31 (1967), págs. 43-58.

—, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986.

RODRÍGUEZ SANZ, Carlos, "Arrabal en el Ateneo", *Primer Acto*, 74 (1966), págs. 26-28.

RODRÍGUEZ-RICHART, José, "Aspectos del Nuevo Teatro Español", en VV.AA., *Teatro español contemporáneo*, Liege, Université de Liége, 1985.

ROGNONI, Gloria, "Viaje iniciático a la utopía", *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), págs. 15-23.

ROMERA, José (ed.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999. (Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED)

ROMERO ESTEO, Miguel, "El lenguaje impopular", *Pipirijaina*, 4 (jun. 1974), págs. 3-8.

—, "Aclaración de Miguel Romero Esteo: *'El Fernando* no era una obra reaccionaria, no", *Estreno*, 3 (otoño 1975), pág. 4.

—, "Introducción" a *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra, 1978.

ROMERO, Vicente, "Las dudas de los censores", *Primer Acto*, 121 (jun. 1970a), pág. VII de "El espectador".

—, "Teatro español sin renuncias. Foro Teatral", *Primer Acto*, 126-127 (1970b).

—, "Entrevista con Mario Antolín, Subdirector General de Teatro, sobre la censura", *Primer Acto*, 137 (oct. 1971), págs. III-V de "Páginas para el espectador".

—, "Sobre la apertura", *Estreno*, 1 (invierno 1975a), págs. 50-51.

—, “El teatro de la extrema derecha”, *Estreno*, 3 (otoño 1975b), pág. 12.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “Del teatro independiente al neocostumbrismo”, *Hispanística XX*, 7 (1989), págs. 185-202.

—, “José Luis Alonso. Su presencia en los teatros Nacionales”, en Peláez (ed., 1995, págs. 11-85).

RUEDA, Ana, y VAN ERVEN, Eugene, “Tábano: la trayectoria de un teatro popular comprometido”, *Estreno*, XVI, 2 (1990), págs. 7-10.

RUGGERI, Magda, Prólogo a Alfonso Sastre, *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, Madrid, Cátedra, 1983.

RUIZ CARNICER, Miguel A., *El Sindicato Español Universitario*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

RUIZ RAMÓN, Francisco, “Prolegómenos a un estudio del Nuevo Teatro Español”, *Primer Acto*, 173 (1974), págs. 4-9.

—, “Teatro y sociedad de censura en España o de la imposibilidad de la comunicación teatral”, *The American Hispanist* (sep. 1975), págs. 17-19.

—, “Introducción al drama histórico contemporáneo”, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1979, págs. 215-242.

—, “Apuntes sobre el teatro español de la transición”, en Pörtl (ed., 1986, págs. 90-100).

—, “Algunos difíciles ‘ritos de pasaje’: del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975-1985)”, en *Celebración y catarsis (Leer el teatro)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, págs. 209-227.

—, “Introducción” a José Martín Recuerda, *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, Madrid, Cátedra, 1988.

—, *Historia del teatro español. El siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992 (9ª ed.).

RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la censura literaria gubernativa en España. Historia. Legislación. Procedimiento*, Madrid, Bolaños y Aguilar, 1948 (Tesis doctoral).

SAGARRA, Joan de, “Entrevista de Albert Boadella”, en Berenguer (1984).

SÁINZ, Tina, “Lauro Olmo, víctima de la necesidad del mito”, *Yorick*, 28 (nov. 1968), págs. 47-48.

SALAZAR LÓPEZ, José María, *Diccionario legislativo de cinematografía y teatro*, Madrid, Editora Nacional, Serie Jurídica, 1966.

SALVAT, Ricard, “V Semana de Teatro Actual de Sitges”, *Yorick*, 49-50 (oct.-dic. 1971), pág. 106.

—, “De *El adefesio* a *Noche de guerra en el Museo del Prado*”, *Primer Acto*, 178 (mar. 1975), pág. 12.

—, *Años difíciles*, Barcelona, Bruguera, 1977.

—, “Entrevista a Buero Vallejo”, *Estreno*, vol. IV, 1 (primavera 1978), pág. 17.

—, *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999.

SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José, *Historia de las instituciones político-administrativas contemporáneas (1808-1975)*, Madrid, Dykinson, 1994.

SÁNCHEZ REBOREDO, José, *Palabras tachadas (retórica contra censura)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil Albert, 1988.

SANCHIS SINISTERRA, José, "Las dependencias del teatro independiente", *Primer Acto*, 121 (1970), págs. 69-74.

SANZ VILLANUEVA, Santos, "La reacción contra el realismo. El Nuevo Teatro", en *Historia de la literatura española*, tomo 6/2, *Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, págs. 287-313.

SANTA-CRUZ, Lola, "Alfonso Vallejo: teatro para hambrientos", *El Público*, 9 (jun. 1984), págs. 26-27.

SANTOLARIA SOLANO, Cristina, "Prólogo" a *Es mentira*, de Jesús Campos, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, col. Textos/Teatro, 1995a.

—, "Acercamiento bibliográfico a la obra de Lauro Olmo", *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8 (dic. 1995b), págs. 253-270.

—, *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.

—, "El teatro no profesional de la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente", *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 11 (jun. 1997a), págs. 193-209.

—, "Prólogo" a *En un nicho amueblado*, de Jesús Campos García, Madrid, Visor, 1997c.

—, "¿Primera generación de la democracia? Sí..., pero no", *Las Puertas del Drama*, 0 (otoño 1999), págs. 32-34.

—, "Eslabones para una historia del teatro independiente", *ADE Teatro*, 84 (ene.-mar. 2001), págs. 57-70.

SANTONJA, Gonzalo "La voz velada, la voz de fondo de Alfonso Sastre", *Anthropos*, 126 (nov. 1991), págs. 27-28.

SARTORIUS, Nicolás y ALFAYA, Javier, *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

SASTRE, Alfonso, "Manifiesto del T.A.S.", *La Hora* (1 de octubre de 1950). [Recogido en Sastre, 1964; así como en Caudet, 1984a, págs. 159-161].

—, *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1956.

—, "El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre", *Primer Acto*, 11 (nov.-dic., 1959), pág. 1.

—, "Teatro imposible y pacto social", *Primer Acto*, 14 (mayo-jun. 1960a), págs 1-2.

—, "A modo de respuesta", *Primer Acto*, 16 (sep.-oct. 1960b), págs. 1-2.

—, *Teatro: Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno* (ed. José Monleón), Madrid, Taurus, 1964.

—, "Declaración del G.T.R.", en Sastre (1964).

—, "Nota del autor", en *La mordaza*, Madrid, Escelicer, 1965 (4ª ed.).

—, "Nota del autor: La realidad y el deseo", *El pan de todos*, Madrid, Escelicer, 1966 (2ª ed.).

—, "Prólogo" a *Ana Kleiber*, Madrid, Escelicer, 1967a (2ª ed.).

—, *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1967b.

—, *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1971 (2ª ed.).

—, *Teatro político*, Donostia, Hordago, 1979.

—, "Libro recomendado: *El teatro político*, de Erwin Piscator", en *Las Puertas del Drama*, —3 (invierno 1999), pág. 33.

SCHWARTZ, K., "Posibilismo e imposibilismo. The Buero Vallejo - Sastre Polemic", *Revista hispánica moderna*, 34 (1968), págs. 436-445.

SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977.

SERRANO, Virtudes, *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1991.

SERRANO SÚÑER, Ramón, *Entre el silencio y la propaganda, la historia como fue. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1977.

SEVILLANO CALERO, Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

—, *Ecos de papel. La opinión de los españoles en la época de Franco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

SHEEHAN, Robert L., "Censorship and Buero Vallejo's Social Consciousness", *Aquila*, Chesnut Hill Studies in Modern Languages and Literatures, Chesnut Hill, Boston College-The Hague, Martinus Nijhoff, I (1968), pp. 121-137.

SINOVA, Justino, "La difícil evolución de la prensa no estatal", en Álvarez (et al., 1989, págs. 262-272).

—, *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

SIRERA, Josep Lluís, "Teatre Estable del País Valencià. *De algún tiempo a esta parte*. Homenaje a Max Aub", *Pipirijaina*, 15 (jul.-ago. 1980), págs. 16-17.

"Sitges: Mesa de autores", *Primer Acto*, 151 (dic. 1972), págs. 14-20.

"Sobre Miguel Romero Esteo", *Estreno*, 2 (primavera 1975), págs. 11-12.

SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria, "Incidencia de la censura en el teatro de Carlos Arniches", en Cantos Casenave y Romero Ferrer (eds., 2001, págs. 183-191).

SUEIRO, Daniel, y Bernardo DÍAZ NOSTY, *Historia del franquismo*, Madrid, Sedmay, 1978, 4 vols.

SUNYER ROIG, Nieves, "Congreso Internacional para la infancia y la juventud. La Haya 1968", *Yorick*, 32 (mar. 1969), págs. 9-10.

TÁBANO, *Cambio de tercio*, Madrid, Campus, 1978.

TAMAMES, Ramón, *La República. La era de Franco (1931-1970)*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

TERRÓN MONTERO, Javier, *La prensa en España durante el Régimen de Franco. Un intento de análisis político*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

TORO, Alfonso de, y Wilfried FLOECK (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995.

TORREALDAI, Joan Mari, *La censura de Franco y los escritores vascos del 98*, Donostia, Ttartalo, 1998.

TORRES MONREAL, Francisco, *Buero por Buero (Conversaciones con Francisco Torres Monreal)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1993.

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

—, y Víctor GARCÍA RUIZ, *Historia y antología del teatro español de posguerra* (vol. V: 1961-1965), Madrid, Fundamentos, 2002. (Volumen coordinado por G. Torres Nebrera).

Treinta años de literatura, XX extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo* (mayo 1969).

"Tres autores, tres premios (Maciás, Miras, Campos García)", *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ago. 1974), págs. 24-29.

TUSELL, Javier, *La oposición democrática al franquismo (1939-1962)*, Barcelona, Planeta, 1977.

—, *La dictadura de Franco*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. (Reeditada por: Barcelona, Altaya, 1996).

UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1997.

VALDIVIESO, L., *España. Bibliografía de un teatro "silenciado"*, Nueva York, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979.

VALLS, Rafael "Ideología franquista y enseñanza de la historia de España. 1938-1953", en Josep Fontana, *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986.

VALLS GUZMÁN, Fernando, *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, Barcelona, Antonio Bosch, 1983.

VAN DER NAALD, Anje C., *Alfonso Sastre, dramaturgo de la revolución*, Madrid, Anaya-Las Américas, 1973.

—, *Nuevas tendencias en el teatro español. Matilla-Nieva-Ruibal*, Miami, Ediciones Universal, 1981.

VAQUERO CID, Benigno, "Sobre *La llanura*", *Estreno*, III, 1 (primavera 1977), págs. 18-19.

VICENTE MOSQUETE, José Luis, "Con Francisco Nueva: el amor y la gloria", en *Viaje al teatro de Francisco Nieva, Cuadernos El Público*, 21 (feb. 1987), págs. 5-19.

—, "Alfonso Sastre: un largo viaje desde Madrid a Euskadi", *Cuadernos El Público*, 38 (dic. 1988), págs. 5-27.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, "El teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)", en Peláez (ed., 1995, págs. 127-149).

WELLWARTH, George E., "Teatro español de vanguardia", *Primer Acto*, 119 (1970a), págs. 50-58.

—, *The new wave Spanish drama*, New York, University Press, 1970b.

—, *Spanish underground drama*, Pennsylvania State UP, University Park, 1972.

—, *Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978.

Yorick, "Con Domingo Miras, ganador del II Premio Diego Sánchez", *Yorick*, 64 (jun.-jul. 1974), págs. 16-19.

ZATLIN BORING, Phyllis, "Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70", *Estreno*, VI, 1 (primavera 1980), págs. 11-22.

—, "Theatre in Madrid: The difficult transition to democracy", *Theatre Journal*, 32 (1980), págs. 459-474.