Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra

Para don Antonio Buero Vallejo, con afecto

El fenómeno de la censura en la España de la posguerra ha recibido una atención que cabría calificar de notable: ni mucho ni poco. Predomina el estudio de la censura en relación con la prensa escrita (Sinova; Delibes, más anecdótico), la creación literaria en general y los libros impresos (Abellán, Cisquella), o con el cine (Gubern, González Ballesteros); tres áreas cuyo estudio general ha quedado cubierto en lo fundamental por estos trabajos.[1] También contamos con una valiosa sistematización de los recursos lingüísticos que genera la autocensura (Sánchez Reboredo).

En el terreno del teatro, sin embargo —a pesar de que, sobre todo Abellán y Gubern ofrecen informaciones valiosas y pertinentes sobre la censura de teatro en la España de Franco—, carecemos hasta el momento de un estudio global y documentado que se centre específicamente en el funcionamiento de la censura del teatro en la España de 1939 a 1975, a pesar del apunte que ofrece Abellán en 1989. Lo escrito hasta el momento analiza casos particulares (O'Connor sobre Buero, Cramsie sobre Sastre, Muñiz y Ruibal) enmarcados sumariamente en la Ley de Prensa de 1938, la de 1966 más la frase correspondiente al artículo 12 del Fuero de los Españoles de 1945, sobre la libertad de expresión; o efectúa acercamientos, más o menos útiles, en forma de entrevista donde escritores y dramaturgos dan a conocer sus opiniones y experiencias (Beneyto, *Primer Acto* en 1971, 1974 y 1980).[2]

Las páginas que siguen no pretenden, por supuesto, llenar del todo esa carencia; pero sí empezar a reducirla mediante dos objetivos: el estudio diacrónico de la organización de los Servicios de Censura, especialmente

entre 1936 y 1950; y el análisis documental y contextualizado de un caso concreto: el drama *Los pájaros ciegos*, de Víctor Ruiz Iriarte, que recibió en 1948 hasta seis informes negativos por parte de los censores, pero fue autorizado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sin embargo, tras su estreno en provincias, el autor decidió retirarla e impedir su estreno en Madrid.[3]

I

La embrionaria organización administrativa de la España Nacional tuvo lugar en 1936 con la constitución de una Junta Técnica que obtuvo más amplio desarrollo en 1938 con la Ley de Administración Central de 20 de enero. Se establecen los distintos escalafones: Ministerio, Subsecretaría, Servicio Nacional (equivalente a Dirección General), Secciones y Negociados. Por su parte, el Preámbulo prevé: "[...] la constante influencia del Movimiento Nacional. De su espíritu de origen, noble y desinteresado, austero y tenaz, honda y medularmente español, ha de estar impregnada la administración del Estado nuevo." De los Ministerios que se crean, tres hay que nos interesan: Interior, Orden Público y Educación Nacional. El de Interior, cuyo ministro es Ramón Serrano Suñer, falangista, cuñado de Franco, comprende entre sus Secciones la de Prensa, de la que es responsable José Antonio Giménez Arnau, y la de Propaganda, de patrón quizá goebblesiano, encomendada a Dionisio Ridruejo, falangista, desde comienzos de 1938 hasta noviembre de 1940. Dependientes de esa Dirección General había, entre otros, los Departamentos (o Secciones) de Radiodifusión, al cargo de Antonio Tovar; Ediciones, llevado por Pedro Laín, con Torrente Ballester como colaborador; Cinematografía, dirigido por Manuel Augusto García Viñolas; y el de Teatro, por Luis Escobar.[4] 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, algunos de ellos transferidos más tarde —desde 1941— a los empeños de la revista *Escorial*. "[A]quel núcleo —¡nada menos que la propaganda!— fue el menos sectario de cuantos se constituyeron durante la guerra" (Ridruejo 136b). Según Elías Díaz y a pesar de sus inicios totalitarios, ellos fueron durante el franquismo el punto de enlace con el pensamiento liberal español anterior a la guerra.[5]

De aquellas charlas del despacho burgalés, absolutamente reformistas, surgió la idea de elevar el nivel del teatro que se representaba en la

España Nacional. Y ese fue el origen del Teatro Oficial de Propaganda que, dejando a un lado los grandes proyectos iniciales, acabó por ir a lo práctico: la representación de un auto sacramental, *El Hospital de los locos*, de Valdivieso, el día de Corpus de 1938 frente a la fachada de la Catedral de Segovia.[6]

El marco legal para la censura nunca llegó a tener unos límites del todo precisos. Tampoco a partir de 1963 en que se estableció una normativa, supuestamente más concreta.[7] Esta ausencia de concreción constituyó una de las quejas permanentes de los escritores en los años de vigencia de la censura pues, con sobrados motivos, veían ahí una fuente de arbitrariedades por parte del Estado. El principio general vino definido por una regulación de rango supremo: la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938. Redactada por el Ministro del Interior, Serraño Suñer, tenía, al igual que el Fuero del Trabajo, de ese mismo año, una orientación totalitaria que atribuye en exclusiva al Estado el control —en todos sus sentidos— de la actividad cultural —en todos sus sentidos—; el objetivo era no tolerar más "la existencia de ese 'cuarto poder' del que se quería hacer una premisa indiscutible":

> Correspondiendo a la Prensa funciones tan esenciales como las de transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a esta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno; siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva, no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado. [...] despertar en la Prensa la idea del servicio al Estado. [...] resuelta voluntad de llenar la obra propuesta convirtiendo a la Prensa en una institución nacional.

En tal contexto mental, el concepto de libertad se entiende referido sólo al Estado; en un sentido bien distinto a la "libertad entendida al estilo democrático":

> [R]edimido el periodismo de la servidumbre capitalista de las clientelas reaccionarias o marxistas es hoy cuando auténtica y solemnemente puede declararse la libertad de la Prensa. Libertad integrada por derechos y deberes que ya nunca podrá desembocar en aquel libertinaje democrático, por virtud del cual pudo discutirse a la Patria y al Estado, atentar contra ellos y proclamar el derecho a la mentira [...] como sistema metódico de destrucción de España decidido por el rencor de poderes ocultos.

Sus 23 artículos ejercían un severo control sobre los periódicos, los

periodistas y su actividad profesional. Como ley de guerra que era, imponía unas medidas de censura total que, según se dice varias veces —artículo 2: "La censura, mientras no se disponga su supresión..."; artículo 6: "Ejercer la censura mientras esta subsista..."—, estaban impuestas por la gravedad de la situación del país y tenían carácter provisional.[8] Esta Ley de Prensa obligaba a que toda información o escrito fuera revisado y autorizado por una *censura previa* a su publicación o difusión y atribuía poder de sancionar "todo escrito que directa o indirectamente tienda a mermar el prestigio de la Nación [...], entorpezca la labor del Gobierno en el nuevo Estado o siembre ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles."[9] Por no mencionar todo lo relativo a consignas y noticias de inserción obligatoria.

La Ley, claramente tutelar y de guerra, pronto quedó anticuada pero, en lo que a censura se refiere, siguió en vigor, fomentando la ambigüedad y las arbitrariedades durante 28 años, hasta la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.[10] No obstante, el Ministro de Información y Turismo (1951-1962) Gabriel Arias-Salgado, en un texto de 1953, encontraba la Ley de Prensa de 1938 no sólo "vigente en todos sus extremos" sino que "ha prestado [...] a la Patria unos servicios excepcionales" (38).

Tras la Ley de Prensa, desde el ámbito de la Propaganda se da un paso más en noviembre con unas Normas para la Censura Cinematográfica (Orden 2-XI-38). El Preámbulo no puede ser más elocuente sobre el espíritu tutelar-controlador con que se redactan estas Normas: "Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión." En aquel momento, por motivos obvios de propaganda bélica, más que las películas preocupaban los noticiarios. Por ello, de los dos organismos que se crean en esa Orden, el de más rango, la Junta Superior de Censura Cinematográfica, se reserva "1) Censurar en única instancia los documentales y noticiarios. 2) Censurar en única instancia las producciones del Departamento de Cinematografía, 3) Censurar en segunda instancia [...] las demás producciones cinematográficas." Al otro organismo, la Comisión de Censura, correspondía "censurar en primera instancia las <demás> producciones cinematográficas," esto es, el cine "de creación."[11]

Entre su espesa prosa leguléyica, el organigrama administrativo deja entrever que reinaba la provisionalidad. De hecho, eran frecuentes las "innumerables cuestiones de competencia que planteaba la encabalgada

ubicación del conjunto" (Ridruejo 129b). Una de esas cuestiones de competencia parece afectar concretamente al teatro, en forma de duplicación que escondía una pugna entre el área de la Propaganda (Ministerio del Interior) y el de Bellas Artes encuadrado en el Ministerio de Educación Nacional.

Así, pocos meses después de la representación del auto sacramental segoviano, primera función del Teatro Oficial de Falange durante la guerra, y casi al mismo tiempo que se crea la Comisión de Censura Cinematográfica en noviembre del 38, se crea dentro de la Dirección General de Bellas Artes la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales, más un órgano colegiado consultivo: la Junta Nacional de Teatros y Conciertos (Orden 5-XI-38). Como si existiera el temor de que les comieran el terreno,[12] en el mismo párrafo se insiste varias veces: "Queriendo dotar de nueva vida al órgano estatal *adecuado* a tales servicios [los teatrales], *que radica en este Ministerio*, [...] este Ministerio, *a cuya competencia tal deber corresponde* [...]." Y al especificar el lugar burocrático, se remacha "[...] el servicio correspondiente al Teatro ser objeto de una Sección especial [la Comisaría General] regida por un Comisario y un Subcomisario, *funcionarios del Departamento de Bellas Artes, del Ministerio de Educación Nacional*" (subrayados míos). El tono de este Ministerio es dirigista pero menos totalitario que el de Interior-Propaganda: "En la restauración activa de nuestro Teatro [...] la espontaneidad del cuerpo social ha precedido, al contrario de lo que suele ocurrir en otros capítulos del vivir de la cultura, a la intervención misionera del Poder." Se habla de "disposiciones rectoras emanadas" desde el Poder, pero también de "promoción de energías y remoción de obstáculos," y de "extender, además, su actividad al fomento de ciertas manifestaciones del arte escénico, cuyo patrocinio no sea siempre el del Estado sino en ocasiones, por ejemplo, el Municipio (perspectiva esta rica en posibilidades)[13] y también la iniciativa particular bien canalizada." Esta organización se retoca en marzo del 40 (Orden 8-III-40, Mº Educación Nacional): la Junta Nacional de Teatros pasa a llamarse Consejo Nacional de Teatros y se renuevan sus componentes. A la Comisaría General se encarga la gestión directa de todo lo referente a los Teatros Nacionales y se nombra Comisario a Luis Escobar; como Subcomisarios, Claudio de la Torre y Huberto Pérez de la Ossa. Escobar debió de percibir mayores posibilidades concretas para el futuro en el ámbito de Educación Nacional que en el de Propaganda-Gobernación, que es donde dieron comienzo sus proyectos. En cualquier caso, se precisa que "[l]a competencia del Consejo

Nacional de Teatros se extenderá hasta los límites de la que se asigna al Departamento de Teatros, Música y Danza dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio de la Gobernación" (art. 6).

Pocos días después de la toma de Madrid se anuncia en la prensa ("Una ojeada retrospectiva," *ABC*, 4-IV-39, 28) la creación de una Junta de Espectáculos, con Eduardo Marquina al frente, responsable de "[t]odo lo referente al desarrollo teatral en el porvenir," incluyendo la censura de los repertorios y la fiscalización de las obras nuevas. Las "Normas para los empresarios de espectáculos públicos" (8-IV-39, 28) concretan los detalles, entre ellos la obligatoriedad de presentar los libretos de obras "posteriores al 18 de julio de 1936 o [que] se hayan representado durante la dominación roja." Lo mismo se aplica para grupos de aficionados o funciones benéficas.

Pero volvamos a 1938, año denso en incidencias administrativas. El 29 de diciembre se fecha una Ley por la que el Ministerio de Interior —Serrano Suñer— absorbe el de Orden Público, y pasa a llamarse de Gobernación, con tres Subsecretarías. Una es la de Prensa y Propaganda, a su vez con tres Servicios Nacionales: Prensa, Propaganda y Turismo. Teatro, Cinematografía y otras, son Secciones de Propaganda.

Pocos meses después de esta reorganización, tiene lugar la importante Orden de 15-VII-39 (Ministerio de Gobernación) por la que se crea la Sección de Censura, integrada como una más de las de Propaganda. Esta 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. El Preámbulo precisa interesantes aspectos de la justificación doctrinal de la Censura:

> En 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 [...] Con objeto de que los criterios que presiden esta obra de *educación* posean en todo momento unidad precisa [...] conviene crear un organismo único, que reciba la norma del gobierno y la realice [...] en cada caso particular. (subrayados míos)

El cometido de esa Sección era atender (artículo 2): "1° A la censura de toda clase de publicaciones no periódicas, y de aquellos periódicos ajenos a la jurisdicción del Servicio Nacional de Prensa. 2° A los originales de obras teatrales, cualquiera que sea su género. 3° A los guiones de películas cinematográficas.[...]" Por otro lado, se hace constar que: "Art. 3° Los autores de originales [...], no podrán darlos a la publicidad sin autoriza-

ción previa de la Sección de Censura del Servicio Nacional de Propaganda." En suma, se centraliza la vigilancia que ya venía ejerciéndose sobre todo tipo de manifestaciones culturales —cine, documentales, radio, prensa, ediciones— y se menciona de manera expresa la censura previa para obras dramáticas.

En 1941 tuvo lugar un hecho importante: por Ley 20-V-41, los Servicios de Prensa y Propaganda dejan de pertenecer al Ministerio de Gobernación y pasan a integrarse formalmente —aunque de hecho ya lo estaban— en el ámbito de la "educación política de los españoles," controlado por Falange. El elocuentísimo texto del Preámbulo no sólo ilustra sobre el sentido de este cambio sino que anuncia las aspiraciones de futuro que abrigaba la Falange:[14]

[...] procede ahora emplazar *de manera adecuada* los Servicios de Prensa y Propaganda en atención a la sustantividad de su significación doctrinal y política. No estimándose todavía conveniente su formal constitución en un Ministerio independiente, es oportuna su inserción en los *órganos elaboradores de la doctrina política del Estado, por lo que se organizarán dentro del Partido* mediante la creación de una Vicesecretaría que se llamará de Educación Popular. (subrayado mío)

La Vicesecretaría de Educación Popular constará de cuatro Delegaciones Nacionales: Prensa, Propaganda, Cinematografía y Teatro, y Radiodifusión.[15] La Delegación de Prensa incluye expresamente la Sección de Información y Censura —de publicaciones periódicas—, y la de Propaganda la Sección de Censura —de todo lo demás: libros, obras dramáticas, etc—. Puesto que las únicas Delegaciones con Secciones son Prensa y Propaganda, la Delegación de Cine y Teatro empezó a funcionar como Sección de Propaganda.

Por otro lado, se crean los Delegados Provinciales de la Vicesecretaría, (art. 11), también dependientes de Falange: "los gobernadores civiles y Jefes de Prensa cesarán en el ejercicio de estas funciones, haciéndose cargo de ellas los Jefes Provinciales de F.E.T. en tanto no sean nombrados los Delegados Provinciales" (art. 12).

El control de la información y educación política del ciudadano se reforzó con la Orden (17-XII-42) por la que esta Vicesecretaría declara obligatoria y exclusiva la exhibición del "Noticiario Cinematográfico Español [...] concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos" a la entidad NO-DO.

En otro ámbito de cosas, ese mismo 1941 Falange se hizo cargo de todo lo relacionado con el mundo laboral con la creación de los Sindicatos (Ley 23-VI-1941), dependientes de la Jefatura Nacional del Movimiento. El artículo 2 establece la integración de "[t]odas las actividades económicas de la producción" en Sindicatos, incluyendo el teatro, que pasa a depender en lo laboral del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Se trata, pues, de una cierta hegemonía cultural de Falange que comienza en enero de 1941, poco después de que Ridruejo dimitiera como responsable de Propaganda por un "choque circunstancial de mis servicios con los de Prensa" (223b). Cabe imaginar que quien se consideraba "ideador ingenioso" y "administrador descuidado" (179b), resultara poco compatible con la ofensiva cultural que Falange desplegó entonces y que duró hasta 1945; despliegue que incluye un elemento con repercusiones en lo teatral.[16]

Me refiero a unas "Normas Generales confeccionadas por la Delegación Provincial de Huesca para las Delegaciones Comarcales [...] regulando sus actividades de Propaganda," una especie de Manual o Reglamento de censura, mecanografiado y fechado el 21 de enero de 1944, de que dio noticia M.L. Abellán y que transcribe al final de su libro (249-83). En esas Normas hay interesantes páginas dedicadas a teatro —que citaré luego—, útiles en especial para lo relativo a los géneros de Revista y Variedades.

En junio del 45, la victoria de los aliados marca el ocaso de la preponderancia del franquismo-falangismo en el Régimen: se suprime la Vicesecretaría de Educación Popular (Secretaría General del Movimiento) y sus funciones se entregan al Ministerio de Educación Nacional, concretamente a una nueva Subsecretaría de Educación Popular (Decreto 27-VII-45), llevada por otra familia de Régimen: los Católicos Propagandistas. En la nueva estructura, de esta Subsecretaría depende una Dirección General de Cinematografía y Teatro y de ésta, una Junta de Censura.

Por su parte, y también en consonancia con el resultado de la II Guerra Mundial, el Fuero de los Españoles (Ley de 17-VII-45) al establecer los Derechos y Deberes de los Españoles, buscaba una orientación más abierta y aliadófila que la Ley de Prensa o el Fuero del Trabajo del 38, y declaraba que "Todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atente a los principios fundamentales del Estado" (art. 12). Esta amplia restricción genérica a una libertad de expresión que se reconoce formalmente, fue el apoyo legal con el que los censores, de mayor o menor rango, autorizaron o prohibieron con más o menos dureza según los casos

y los tiempos, hasta la abolición de la censura en 1978 (Decreto 27-I-78). A la altura de 1945 la misma censura previa establecida en plena guerra (1938) se entendió como legalmente coherente con la defensa de los principios fundamentales del Estado.[17]

En 1946 hubo un hecho muy notable: un frustrado intento de suavizar la Censura de Prensa, cuyos principios, de haber cuajado, hubieran llegado también al cine y el teatro. Tanto por la especie de "Memorandum de los Servicios de Censura" como por la retórica que se esgrime, vale la pena transcribir el texto:

> Ni durante la guerra de liberación de España, ni en los meses inmediatamente posteriores a ella, hubiera sido posible, por razones de elemental prudencia política, prescindir de una *medida de carácter excepcional* pero indispensable como era en aquellos momentos la Censura de Prensa. El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la necesidad de mantener a toda costa la neutralidad española, vinieron a añadir nuevas razones [...]. Quizá no haya llegado aún el momento de *prescindir totalmente de la Censura*, pero sí de iniciar una serie de medidas que, dejando a salvo la *moderación en el lenguaje* y el respeto debido a los *principios fundamentales del Estado* español, permitan a los periódicos una mayor amplitud [...] indispensable *experiencia previa* para disposiciones ulteriores. [...]
> 1° Se autoriza a la Dirección General de Prensa a atenuar las vigentes normas de Censura. 2° La mayor libertad [...] no podrá utilizarse en ningún caso, para atentar contra la unidad de la Patria y su seguridad [...], las insituciones fundamentales del Estado [...], los principios del dogma y la moral católica, y las personas e instituciones eclesiásticas. (subrayados míos)[18]

Aunque, como es obvio, se corrían muy pocos riesgos, la tentativa quedó en nada. Es, sin embargo, muestra de que el Régimen no era monolítico, que la sociedad franquista entrañaba complejidad y distaba de ser algo del todo inmóvil (Díaz 14).

Probablemente por eso mismo, se produjeron otros movimientos que apuntan a esa misma diana. Así, en junio del 46 las anteriores Junta Superior de Censura y Comisión Nacional de Censura se refundieron en un solo órgano: la Junta Superior de *Orientación* Cinematográfica (Orden 28-VI-46; M° Educación Nacional), instancia suprema de carácter consultivo para la censura de cine.[19] Esta vez, al menos en la nomenclatura, la suavización sí fue efectiva.

Siempre a remolque del cine, los organismos de censura de teatro fueron igualmente refundidos. El Consejo Superior del Teatro reunía los anteriores Consejo Nacional de Teatros y Comisaría de Teatros Nacio-

nales (Orden 31-XII-46; Mº Educación Nacional). Al Consejo Superior tocaba, entre otras cosas, "a) Ser el Órgano supremo de carácter consultivo en materia de teatro y [...] formular dictamen sobre los asuntos que le sean sometidos a su estudio [...] c) Dictaminar y resolver aquellas obras que por entrañar *especiales dificultades de censura o por su elevado valor literario*, les sean sometidas a su estudio por la Dirección General. d) Resolver los recursos de revisión [...]." Se percibe una cierta resistencia a mencionar la palabra "censura" —sólo una vez se hace—, como si se tratara de un molesto sobreentendido o una exigencia vergonzante.

Al año siguiente, desde Educación Popular (Orden 26-I-48), que a estas alturas era ya la única instancia competente en censura de teatro, se crean unos Inspectores de Espectáculos Públicos en todas las provincias, con el fin de

> velar por que los espectáculos públicos se ajusten a unas normas de moral pública y a unas características estéticas que contribuyan a elevar el nivel moral, cultural y artístico de nuestro pueblo. [...] una inspección continua y regular [...] sobre la *orientación* y vigilancia de los espectáculos públicos [...] Cada Inspector tendrá asignada una zona de espectáculos [...] (subrayado mío)

Para rematar este recorrido, conviene recordar un arma legal que se utilizó en algunas ocasiones, especialmente en los últimos años del franquismo, el "Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos y de construcción y reparación de los edificios," promulgado durante la República (Mº Gobernación, 3-V-1935) y vigente hasta 1976: una normativa sobre la seguridad e higiene de los teatros que autorizaba las suspensiones por motivos de orden público (arts. 26, 27).

En el momento de producirse el incidente de *Los pájaros ciegos*, (1948) la estructura de la Censura era como sigue:

Ministro de Educación Nacional
- Subsecretario de Educación Popular
  - Director General de Cinematografía y Teatro
    - -Junta Superior de Orientación Cinematográfica
      - -Sección de Cine
    - -Consejo Superior del Teatro, con capacidad decisoria.
      - -Sección de Teatro. Cuerpo de Lectores de Obras Teatrales: los censores de primer nivel, que leen e informan al Consejo, que es quien decide la autorización o prohibición, en esos casos "que por entrañar especiales dificultades de censura o por su elevado valor

literario, les sean sometidas."

En la práctica, esta estructura se traducía en que toda obra que aspirara al estreno por una compañía comercial debía ser sometida a la aprobación de esos organismos de censura. Como ya he apuntado, es difícil concretar normas y tipificar "delitos" puesto que el Régimen rehuyó la concreción de un espacio normativo que le comprometiera y prefirió siempre resolver cada caso en concreto. Sistema para conservar en todo momento el poder de controlar y dosificar el rigor, según las necesidades de cada momento. Tanto Abellán (91) como Casaux coinciden en relacionar esta táctica con la inexistencia de un sistema ideológico franquista al que pudiera adherirse un autor deseoso de estar a salvo de las decisiones de la censura; pues tales decisiones iban ligadas más a la capacidad y temperamento del censor de turno que a unos criterios estables. "La censura sólo tuvo fuerza siendo arbitraria" (Abellán 115).

Pero puestos a decir algo, podría decirse que hubo dos grandes criterios, válidos tanto en los años 40 como en los 70. El primero, fijo, hacía del Régimen y de Franco algo intocable. El segundo, más variable, se relacionaba con la "moralidad pública," y dependió de la distinta manera de entender y aplicar ese concepto, tanto la Iglesia como la sensibilidad predominante, a lo largo del nacional catolicismo franquista. Como resume Abellán (87-96), cabría señalar varias zonas en este ámbito de la moralidad pública:

Moral general y sexual: se exige la abstención de referencias a divorcio, aborto, homosexualidad y, por extensión, al suicidio; y los atentados al "pudor y buenas costumbres" —relaciones sexuales sin matrimonio, adulterio, ruptura familiar—. Por ejemplo, la sensibilidad de los departamentos censoriales de los años 40 emanaba consignas para que en los periódicos un suicidio pasara a ser "una rápida enfermedad" o "un incidente imprevisto."[20] Por otra parte, aunque no sobrepase un cierto nivel de anécdota, una Ley de 14-VII-54 declara a los homosexuales sometidos a las medidas previstas en la Ley de Vagos y Maleantes (Alonso Tejada 210). En 1962 resultó atrevida la presencia en la película *Nuevas amistades* de un supuesto caso de aborto, y de un homosexual en *El espontáneo* (1964); en 1967 se mutiló el episodio de un suicidio en *Oscuros sueños de agosto* (Gubern 211-213).

Uso del lenguaje: supone la adaptación a los códigos y buenos modales propios de las personas "decentes," que como es lógico variaron entre 1940 y 1970. Ha sido muy citado el caso de Pemán, obligado a tachar la palabra

"muslo" de una comedia (Beneyto 134); por motivos de decoro, palabras como "axila," "ombligo," "calzoncillo" o "cuerno" eran impronunciables en escena. Abellán (90) se ha referido a la pudibundez legendaria de la censura en materia de lenguaje procaz. Al referirme más arriba a la proyectada atenuación de la censura, vimos cómo se dejaba a salvo justamente "la moderación en el lenguaje."

Religión: tanto el sentimiento religioso como la Iglesia institucional aparecen como depositarios de unos valores que inspiran la conducta arquetípica. Como es natural, la censura eclesiástica o sus representantes en la censura civil, cuidaban de forma especial de este aspecto. Sin embargo, en la práctica, esta infuencia clerical no se extendía a todos los ámbitos por igual; ponía menos énfasis en el teatro y la prensa —quizá por entender que el primero tenía poca repercusión social y que la prensa, más política, ya tenía sus celosos ojeadores— para centrarse de forma especial en los sistemas de influencia cultural masiva: los libros y, sobre todo, el cine.[21] Alonso Tejada, con la exageración propia de los años del "destape," se ha referido a la "cinefobia del clero" y a sus pueriles tácticas de disuasión (118-35). Con más moderación ha escrito recientemente García Escudero refiriéndose a su primera y breve etapa como Director General de Cinematografía y Teatro en los años 50:

> En [el teatro] las cosas iban perfectamente [...] El gran problema era el cine. O una Iglesia para la que el problema del cine era exclusivamente cuestión de censura [...] la censura puede matar los microbios, pero mata indefectiblemente las vitaminas [...] acostumbrábamos a llamar censura católica a lo que sólo era censura burguesa, con su puritanismo, su exigencia del final "ejemplar" y su farisaica resistencia a reconocer los pecados propios. (1995, 226-28)

En los organismos de censura de teatro existían tres niveles: lectores "desbrozadores" que efectuaban la primera aplicación a las obras concretas de los vagos principios inspiradores de la Censura, según su criterio, en general estricto, ya fuera por convicción o por curarse en salud ante la instancia superior. Sería interesante conocer la nómina y perfil de estos censores a lo largo de las décadas de censura de teatro pero, por el momento poco sabemos. Parece que, a diferencia de los de Prensa, los de teatro eran funcionarios de un Cuerpo de Lectores, al menos desde 1946.[22]

Estaban, después, los "dictaminadores." Por último, las altas esferas responsables de la política general, que fue variando con los años. A efectos prácticos, los autores decididos a salvar algún texto marcado con

el lápiz del censor perdían el tiempo dirigiéndose a los primeros, desprovistos de cualquier autoridad, o a los últimos, muy por encima de los casos particulares. Sólo en el nivel intermedio —las Jefaturas Provinciales o Nacionales, el Consejo Superior del Teatro— eran posibles las negociaciones y los forcejeos.

Había seis calificaciones: Aprobada, Aprobada con tachaduras, Aprobada (con o sin tachaduras) a reserva de Ensayo General,[23] Aprobada por un número limitado de representaciones o sólo en localidades determinadas, Autorizada para mayores de 14 años, Prohibida.

En los primeros años existió la consigna de impedir que aparecieran en la prensa nombres de personas cuya conducta política pasada tuviera alguna sombra o mancha. El caso más citado en el mundo del teatro es el de Benavente, que pasó la guerra en Valencia e hizo algún gesto o manifestación que fue interpretado como apoyo a la República. Benavente trató de justificarlo más tarde (Sinova 201-204, Monleón 24). Hasta 1944, sólo podía figurar en las carteleras y la prensa de forma perifrástica como "el autor de" *La malquerida*, *Los intereses creados* u otra obra. Parece que los empresarios teatrales, escasos de autores y necesitados de un buen reclamo, presionaron para recuperar su nombre. En octubre del 44, con motivo del cincuentenario de *El nido ajeno*, se produjo un bandazo y tuvo lugar nada menos que un "Homenaje Nacional a Benavente," que volvió a ser el "glorioso autor." Para completar, se le concedió ese mismo año la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Hubo otros casos, como el del popular bailaor Angelillo, exiliado político en Argentina, que en los carteles de sus películas —que sí se exhibían— no era sino "el ruiseñor de Andalucía." Lo mismo sucedió con realizadores, guionistas y actores americanos que habían actuado de forma "antiespañola" apoyando de alguna forma la causa republicana: sus películas se comercializaban y sus rostros aparecían sonrientes en la publicidad, pero en los carteles se decía, por ejemplo, "el formidable actor de *Contra el imperio del crimen*" para referirse a James Cagney. Otros nombres del cine afectados por esta política fueron Chaplin, Upton Sinclair, Joan Crawford, Bette Davis o Bing Crosby. Por descontado, medidas tales se aplicaban en política, donde Alcalá Zamora era el "traidor con botas."[24]

II. Los pájaros ciegos *ante la censura*

El caso de *Los pájaros ciegos* tuvo lugar en 1948, dentro del período en

que el primer "totalitarismo católico" unido a antiliberalismo y a cierta ideología oficial de signo falangista, empieza a ceder y ser sustituido —sin grandes rupturas— por un acento en el anticomunismo y los valores de la civilización cristiana occidental. Si en 1946 no hay embajadores en Madrid lo cierto es que han regresado en 1950. La tendencia de estos años 1945-50, cuando ya es claro, dentro y fuera, que el Régimen va a permanecer, apunta a una cierta apertura, que se irá incrementando hasta la crisis y el viraje de 1956. El Fuero de los Españoles y la Ley de Referendum Nacional, ambos de 1945, difunden el concepto de Democracia Orgánica; vuelve Ortega, que enseña en Madrid; tienen lugar controversias sobre el "ser problemático" de España entre los que Ridruejo llamó "comprensivos" y los "excluyentes." De los cuatro elementos que integraban, al menos teóricamente, el Movimiento Nacional —Falange Española, Comunión Tradicionalista, Asociación Católica Nacional de Propagandistas, Monárquicos de Renovación Española—, los dos últimos ganan peso sobre los dos primeros y comienza cierta evolución en busca de poder y sitio en la nueva sociedad, de cuya permanencia ya no se duda.

Este es el contexto en que —como se indicó arriba— los Servicios de Censura dejan de depender de la Secretaría General del Movimiento y pasan al Ministerio de Educación Nacional, llevado por José Ibáñez Martín, católico —como el nuevo titular de Exteriores Alberto Martín Artajo—. Luis Ortiz, de la misma línea que los ministros, fue el Subsecretario a partir de 1946; catedrático de latín, con fama de trabajador y de malas pulgas, procedía de *El Debate*, al igual que Tomás Cerro, el Director General de Prensa. Este fue el equipo que anunció la publicación de unas Normas de Censura más concretas y suavizadas, que no llegaron a cuajar (Sinova 113-22).

El 24 de abril de 1948 se presenta la solicitud de autorización para el estreno de *Los pájaros ciegos* que iba a tener lugar, en principio, en Granada.

G-1
22-5-48 / Expt. Nº 237-48 / 24 abril 1948
Ilmo. Señor:
Como director de la compañía teatral Irene López Heredia solicito la autorización que exige la Orden de 15 de julio de 1939 y disposiciones complementarias para representar la obra teatral titulada *Los pájaros ciegos* cuyo autor y demás características se expresan.
Todas las alteraciones que con respecto al libreto acompañado y demás datos expuestos me vea obligado a realizar, serán sometidos a la aprobación de esta

Dirección General. En su consecuencia, SUPLICO a V.I. se sirva ordenar me sea expedida la oportuna guía de censura.
Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid, 24 de abril de 1948
[Firma]
Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro. —Madrid.

Título de la obra: *Los pájaros ciegos*
Autor: Víctor Ruiz Iriarte. Nacionalidad: Español.
Domicilio del autor o de su representante en España: García de Paredes, 62.
Nombre y domicilio del peticionario: Luis Hurtado Alvarez. Calle Felipe V, nº 2.
Cuadro artístico de la compañía, con nombres, domicilios y nacionalidad: —
Fecha o temporada de estreno: Temporada Verano.
Teatro y localidad en que ha de efectuarse: Teatro Cervantes (Granada).
Decorador: José Redondela.
Figurinista: —
Músico: —

El original pasó a informe por parte de los censores. El primer dictamen, firmado por José María Ortiz (entregado 27-IV-48), hace gala de celo funcionarial y rigor burocrático. La sintaxis boscosa y la impresión de que el censor está haciendo sus pinitos literarios es marca del oficio.[25] La calificación propuesta es Prohibición:

Breve exposición del argumento: Raquel, duquesa de un imaginario país, viaja en el yate de su título y nombre, acompañada de Marcelo, célebre escritor; Dino, famoso pintor; Natalia, amiga de escaso relieve físico e intelectual, y sus dos hijos, Patricia y Dicky. Durante la travesía hacia Capri, donde se dirigen en viaje de recreo y con la única finalidad de que Dino pinte el retrato de Raquel que la posteridad ha de conocer con el nombre de "La Aristócrata," estalla a bordo la revolución. El marinero Toni, cabecilla de la revuelta, se enfrenta con la Duquesa Raquel a la que, según sus propias manifestaciones, pretende humillar y abatir en su orgullo, declarándose su dueño y señor en la noche de la revuelta. Raquel le descubre su error y se enfrenta con él escupiéndole en la cara su engaño: la dueña y señora es ella; él no es sino un esclavo del deseo. Toni se rebela al principio contra esto, pero acaba por reconocerlo así, entregándose rendido al amor de Raquel que, ebria de placer, de soberbia y orgullo al comprobar que su cuerpo aún puede despertar pasiones y deseos en el corazón de un hombre, se dispone, rendida de placer y felicidad, a gozar de las delicias de un amor nuevo por todos los conceptos para ella. En este instante, la radio anuncia que la revolución en el país ha sido sofocada y la revuelta en el barco, producto de aquella, se apaga por sí sola. Raquel parece recobrar su personalidad aristocrática, y entre los acordes de himnos marciales que el aparato transmite jubilosamente, grita:

"¡Viva el Rey!" y rechaza airada a Toni. A la mañana siguiente, todo ha vuelto a la normalidad, excepto Raquel, que lucha con la desatada pasión que Toni la inspira; duda entre el castigo que aquel merece y el deseo que la consume. La presencia de Toni en el salón del yate, que espera decidido a Raquel, resuelve la lucha que esta sostiene consigo misma; vuelve a ser la hembra apasionada, viciosa del amor e inflamada en deseos, promete el perdón al revolucionario, le ofrece el refugio de una escondida casita en la isla de Capri, donde todas las noches se amarán "locamente, apasionadamente... como se quiere la última vez" (sic). Toni se despide de Raquel y se arroja por la borda al mar, y esta es su venganza de la duquesa, su triunfo de revolucionario, el triunfo del hombre y del odio, sobre el deseo y sobre la esclavitud que el amor de una mujer a quien, por imperativos de doctrinas sociales, tenía que humillar y aborrecer, estuvo a punto de imponerle. Así lo comprende Raquel, quien con desesperación infinita, reacciona salvajemente, proponiéndose castigar sin compasión a toda la tripulación del barco: esta será su venganza. La intervención de su hija Patricia y los consejos de Marcelo, la hacen desistir de su propósito ante el recuerdo de Dicky, su hijo, enfermo e ignorante de todo lo ocurrido y desconocedor absoluto de lo que su madre ha sido y es. Finalmente, en forma inesperada e ilógica, Raquel llama a sus hijos en un desesperado s.o.s. de socorro.

Juicio general que merece al Censor: Juzgo la obra magnífica en su triple aspecto dramático, literario y teatral, salvo los reparos que más adelante se exponen. Lamento no poder emitir análogo juicio en el orden ético, político y social. Se trata de un relato profundamente inmoral, sin ejemplaridad positiva alguna; la solución que con atisbo de moral da el autor a su creación, no logra otra cosa que destrozar la obra dramáticamente, pues es forzada, ilógica e insuficiente en el orden ético precisamente por los reparos de orden literario y dramático antes apuntados y por no ser bastante para desvirtuar la inmoralidad de un desarrollo saturado hasta el máximo de crudeza. Esto por lo que se refiere a la acción central. Existen episodios secundarios, como el dominio absoluto del marinero Boby sobre el pintor Dino, expuesto en forma tan cruda que, hasta el autor pone en labios de sus propias criaturas palabras de asco y repulsión. Política y socialmente juzgo la obra asimismo peligrosa e inadmisible. La aristocracia de la sangre, de la cultura y el arte que el autor encarna en la duquesa Raquel, el escritor Marcelo y el invertido pintor Dino, no es otra cosa que un conglomerado de vicios, bajezas e incluso anormalidades patológicas ante los cuales por contraste, la revolución supondría una auténtica liberación y los protagonistas de aquélla, fuerza salvadora, redentores de un humanidad podrida y llena de bajezas. Ante ellos las figuras de la revolución y muy especialmente el marinero Toni, se agiganta e incluso ennoblece hasta parecer... "un dios" (sic) y precisamente en razón del suicidio de aquel, que tal como se nos presenta no es otra cosa que el triunfo del hombre, del ideal, aunque este sea equivocado, sobre el deseo, de la fidelidad a unos principios y doctrinas de la libre dictaminación, en una palabra:

sobre la esclavitud que un alma débil puede imponer a una pasión de cualquier orden. Basta considerar la terrible perniciosidad de lo que anteriomente expongo, para verme obligado en consecuencia a proponer la prohibición de la obra. *Tachaduras en las páginas: —. Correciones en las páginas: —. Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación en el supuesto de que la obra acusase deficiencias de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje: —. ¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?: —. ¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: —. Otras observaciones del Censor: —.* Madrid, 27 de abril de 1948. El Censor[26]

El segundo informe, del Reverendo Padre Fray Mauricio de Begoña (28-IV-48), se limita a ejercer lisa y llanamente la censura eclesiástica, sin meterse en otros territorios.[27] Recomienda la prohibición:

Juicio que merece al Censor: Tres inconvenientes tiene este drama para que su representación pueda ser tolerada por el público general de hoy: 1°) Las relaciones de Dino con Boby. 2°) Las expresiones y escenas entre la Duquesa Raquel y el marinero Toni, y suicidio de este. 3°) La exposición demasiado realista de rivalidades sociales. *Posibilidad de representación*: Por todo ello considero que no debe autorizarse. Madrid, 28 de IV de 1948. El Censor

El tercer informe, de Francisco Ortiz Muñoz[28] (2-V-48), algo retumbante y de prosa bastante funcionarial, insiste en la prohibición.

Breve exposición del argumento: La duquesa Raquel, aristócrata viuda, sensual y prototipo de la parte más podrida y despreciable de su clase social, efectúa un crucero de placer en su "yatch" por el Mediterráneo, en compañía de sus dos hijos y de su grupo de amigos, de la misma catadura moral. Por la radio conocen los navegantes que en su país de origen ha estallado una revolución. Ello da ocasión para que los marineros, capitaneados por Tony —el de más representación y cualidades humanas—, se hagan con el barco y constituyan en prisión a los aristócratas. Pero Tony, que estaba en secreto locamente enamorado de la duquesa, queda desarmado y vencido por la impudicia y audacia con que aquella lo somete a su dominio, confesándose a su vez perdidamente conquistada por la brutal y desbocada pasión del marino. La radio transmite la noticia de que la revolución ha sido sofocada en pocos minutos. Renace la normalidad a bordo; pero la duquesa, que en el otoño de su vida no se resigna a perder el amor de Tony, le promete protegerlo cuando desembarquen y vivir juntos su aventura pasional. Tony encuentra el medio de vengarse de la duquesa y vencer su propio deseo carnal ante el que había claudicado todo su odio de clase: se suicida tirándose por la borda al mar. La duquesa, ante un duro y severísimo alegato de su propia hija,

parece comprender que en el amor de sus hijos ha de encontrar la reprobación a su enorme desvarío.
Tesis: No se deduce de la obra ninguna, a no ser el triunfo salvaje de la idea política sobre el amor y el propio deseo carnal.
Valor puramente literario: Correctamente escrita, hábilmente conducida la acción, la obra ofrece ese interés morboso de todo tema dramático en que se instigan las bajas pasiones o se excita la curiosidad malsana ante episodios o anécdotas monstruosas y antinaturales.
Juicio general que merece al Censor: Considero la obra totalmente rechazable en su aspecto moral y político:
1º El contraste ante una clase social podrida y envilecida, representada por la duquesa y sus amigos, y la otra clase, inculta brutal y servil, representada por la tripulación del barco, no ofrece ninguna consecuencia aleccionadora en el orden político sino más bien deja en el ánimo del espectador un regusto agridulce de efecto deprimente y demoledor.
2º La exposición descarnada y cruda del carácter y condiciones humanas y morales de los protagonistas, está desprovista de todo aliento espiritual y superior, y queda reducida a un relato inmoral de bajezas, instintos y deseos carnales.
3º La figura del marino revolucionario se agiganta y enaltece con el suicidio que constituye para él una bandera de triunfo y de liberación.
4º La duquesa, a sus ya múltiples deplorables cualidades morales, une una denigrante y despreciable nota de la impiedad hacia su propio hijo.
5º Para completar el cuadro de bajezas e inmundicias se presenta a uno de los protagonistas como invertido y se alude a este repugnante vicio con descarnadas referencias verbales.
Posibilidad de representación: En resumen, la obra debe prohibirse ya que no admite por otra parte ninguna posibilidad de arreglo.
Madrid, 2 de mayo de 1948. El Censor.

El cuarto de los censores, R. Fernández-Shaw,[29] parece dispuesto a salvar la obra de lo que, a estas alturas, debía ya de contemplarse como un caso de prohibición sin remedio. Su informe (3-V-48) destaca el patriotismo, su calidad literaria y la solución cristiana que acaba imponiéndose. Es el único que sugiere enmiendas que podrían suavizar las asperezas que a los demás resultan inaceptables:

Tesis: Victoria del amor maternal y filial sobre la pasión materialista y desbocada: del buen sentido moral y cristiano sobre el escepticismo.
Valor puramente literario: Estamos ante la comedia de un gran dramaturgo que plasma en ella la intranquilidad de su espíritu joven y ambicioso. Es la gran obra de un autor cuajado, que pasa del tema trivial y fácil al tema hondo de las pasiones y los caracteres crudos que el materialismo extranjero, y las novelas moder-

nas han imbuido al concierto de la literatura.
Valor teatral: Dramáticamente es un pleno acierto de tipos, caracteres y situaciones, afrontadas con enorme valentía y dominio de la técnica y ambiente. De influencia "danunziana" más bien.
Matiz político: Fustiga enérgicamente, unas veces con humor y otras con sátira, las veleidades de la aristocracia del dinero, del pensamiento y el arte, y de la mala educación, y de las teorías marxistas... dejando el mundo como está.
Matiz político: Salvo la utilización del suicidio como arma de venganza, inadmisible (pero evitable, si quiere el autor), como al final del drama y en otras escenas anteriores, se impone el amor filial y maternal y la caridad cristiana con su dulzura, representada por la Hermana de la Caridad, con gran contraste, las aristas que pudieran darle un sentido equívoco, quedan salvadas.
Juicio general que merece al censor: 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 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.
Posibilidad de representación: Si el autor modificara determinados tipos, y suavizara algunas escenas y determinadas frases, y corrigiera la reacción de la escena del suicidio (sustituyendo este por otro accidente mortal) y, por tanto, la consecuencia que lleva al final de la obra, esta sería perfectamente representable; aunque aconsejando al autor y su empresa que el estreno se verificara en Madrid y se representara únicamente en determinadas capitales donde la preparación del público actual permite aceptar la intensidad del drama y sus tipos y ambiente, un tanto morbosos.
Correcciones en las páginas: ACTO 1°.- cambiar el vicio repugnante de "Dino," pág. 10. Pág. 3 del ACTO 2°.- id. id. Pág. 9. Ya se dice que "Dino" es traidor: con eso es bastante para el contraste del tipo. Pág. 18: Acotación "Le escupe una palabra." Basta con el gesto marcado anteriormente. Pág. 25: Quitar crudeza morbosa. Suavizar la intensidad amorosa. ACTO 3°.- tachar, por importuna, la frase del Capitán. Pág. 4: referencias a Dino. Págs. 19 y 20: Escena de Dino a rectificar de acuerdo con lo anterior. Págs. 25 y siguientes: suavizar escena de Raquel y Toni. Pág. 30: Tachar "¿Qué has hecho?" y sustituir el suicidio por otro accidente mortal fortuituo... Pág. 31: Idem, y los apóstrofes de Raquel en otro sentido; pero dando lugar a la escena de Patricia. Págs. 32 y 33, derivar, por lo tanto, al sentido expresado.
En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones:
¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: Para Mayores únicamente.
Otras observaciones del Censor: La calidad literaria y dramática de LOS PAJA-

ROS CIEGOS y la intranquilidad profesional del autor, ennoblecen su empeño y levantan la categoría del medio actual en que se desenvuelve la escena dramática española. Por lo tanto, los defectos que pudiera tener la obra en cuantos órdenes se aprecien, quedan en gran parte subsanados, si se tiene el deseo de no desterrar el drama del Teatro en que más floreció para su gloria y orgullo.

El quinto censor, Gumersindo Montes Agudo[30] (expediente de 10-V-48) parece tomar sobre sí la tarea de hacer una defensa de clase, ante las acometidas del dramaturgo contra la aristocracia; señala defectos literarios derivados de la ingenuidad y falta de "mundo" del dramaturgo.

Juicio General

La obra es buena, sin duda. Pero no alcanza un punto de genialidad, ni mucho menos. No existe en ella contraste psicológico, pues las reacciones temperamentales se colocan en un estado de excitación y anormalidad. El desarrollo escénico está centrado en tres personajes y el resto constituye simplemente un lastre, cuando no una concesión. El diálogo adolece de excesiva preocupación por la frase hecha que, a veces, llega redonda, vulgar y reiterativa: "El romanticismo está perseguido," "en los ojos una chispa que brilla como un diamante," "soy un patriota de la geografía," "el amor se parece al odio." Demasiada preocupación por encontrar la agudeza dialéctica, lo que crea una atmósfera de falsedad espiritual pues el diálogo resulta forzado e inadecuado al ambiente y situaciones. Poca originalidad en los fondos musicales. Asociar la idea de sensualidad africana, de música negra con las notas del "¡Ay, mamá Inés!," evocar el romanticismo frente a las costas italianas con la canción napolitana "Santa Lucía," circunscribir un clima cosmopolita y aventurero a las estrofas de "Lilí Marlén" no revela mucha novedad. Hay en el autor una evidente "falta de mundo." No puede improvisarse un ambiente con varios rasgos elementales, procedentes de lecturas propias o de ligeras impresiones. Es difícil precisar el abismo que media entre la grandiosidad y el ridículo. Precisamente en poseer ese matiz radica el acierto. Pero matizar equivale a conocer. Porque referirse a una clase social con ánimo de vehemente crítica, intentar sentar una teoría sobre el reflejo costumbrista de la aristocracia precisa, ante todo, desposeerse de prejuicios y sentar una tesis que pueda tener amplia vigencia. De lo contrario debió cuidarse el autor de separar el individuo de la esfera social en el que le sitúa, diferenciando la personalidad de la criatura "propia" y el sentido real del medio social reflejado. El autor juzga la aristocracia tomando como modelo una corrompida, una decadente —y por ello parcial— representación de la misma. (Como el marinero es una cándida, vehemente, subjetiva interpretación del modelo revolucionario). Defectos todos ellos que señalamos para situar en un punto justo la valoración teatral y literaria de esta obra. Buena, como dijimos, pero con una amplia teoría de desaciertos.

Que culminan —a efectos prohibitivos— en la despreocupada tensión sensualista

del conflicto; en la inmoralidad del ambiente, situaciones y diálogos; en la deducción política que se obtiene —triunfo de la idea revolucionaria sobre la materia, del odio clasista sobre la pasión sensual— pues resulta favorable, considerada subjetivamente, al revolucionario; en la acerva y cruel representación de los tipos, ligados alguno de ellos a aberraciones patológicas; en el desenlace convencional que sirve para sentar la equivocada tesis política; en la presencia —injustificada— de un personaje (la monja) que no sirven en su breve intervención para sentar una contratesis; en la falta de adecuación sentimental entre la configuración moral de la protagonista y su actitud final; y, especialmente, en el tono general de la obra, en la que se destacan y valorizan reacciones primarias con un criterio de deformación morbosa.

El último de los censores, Emilio Morales de Acevedo[31] (expediente de 12-V-48), es quien da pruebas de una mayor distancia respecto al aparato censorio y un empleo de criterios propios; probablemente hace la mejor crítica de los seis que intervienen. Recomienda la prohibición.

Juicio general que merece al Censor: Insinceridad, efectismo. Lecturas de Wilde, Gide y compañía. Nada personal. Escribe, siempre correcto, con la travesura de un "cuitadiño" de alma blanca que quiere echarlas de morboso para asombrar a las gentes. De todo punto condenables las pasiones e idiosincrasia de Raquel y el pintor Dino. Lo de menos serían las reacciones de los revolucionarios en boca del marinero Tony, pues se basan en argumentos tan triviales como baratos. Por si algo faltara para repudiar la comedia, aparece el suicidio final. No admite arreglo a fuerza de supresiones pues la inmoralidad es todo en la obra.
En suma: no debe representarse.

En resumen, seis censuras, de las cuales cinco recomiendan la prohibición sin posibilidad de arreglo y sólo una la autorización con tachaduras. Lo sorprendente es la resolución final:

PROPUESTA DE LA SECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO
Visto el acuerdo de aprobar la obra sin corrección ni tachadura alguna, tomado por el Consejo Superior del Teatro en la sesión celebrada el día 21 de mayo del corriente año, esta Sección somete en el día de la fecha a la firma del Ilmo. Sr. Director General de Cine y Teatro la oportuna guía de Censura para la representación de "Los pájaros ciegos" por la Compañía de Irene López Heredia.
(Se acompaña copia del *[32])
Madrid 22 de mayo de 1948
El Jefe de la Sección

En suma

1. Una vez establecida la provisional, cambiante y a veces compleja estructura de los sistemas de censura, hemos asistido a un caso que muestra el funcionamiento concreto de la censura sobre una comedia conflictiva en 1948. El Consejo del Teatro, conforme a sus recientes atribuciones, se ocupó de dictaminar y resolver una de "aquellas obras que por entrañar especiales dificultades de censura o por su elevado valor literario," le fue sometida a su estudio. La Censura, en este caso, se tomó la molestia de solicitar hasta seis informes, lo cual implica un cierto grado de profesionalidad; y de agilidad, al resolver todo el expediente en menos de un mes.

La Censura era intocable en sus principios, pero se demuestra que en aquella coyuntura existió en la censura civil un interés real por entreabrir mínimamente su práctica, como primer paso para un previsible arrinconamiento de lo que se contemplaba como una medida excepcional propia de tiempos de guerra. A casi diez años del final de la guerra, algunos intentaron acomodar las prácticas censoriales a una situación de paz que se adivinaba ya estable. Pero no todos compartieron esos puntos de vista y a partir de 1951 el nuevo Ministerio de Información y Turismo se encargará de perpetuar, con estricto rigor militante, una censura político-moral que resultará escandalosamente inadecuada a las generaciones de los años 60, que estaban ya no a diez años de la guerra, sino a veinticinco o casi treinta.

2. Desde el punto de vista de la recepción, todo este caso de *Los pájaros ciegos* ayuda a establecer cuáles eran los niveles concretos de tolerancia que se permitía la sociedad española de 1948. En este trabajo se ha analizado, como primer estrato de esa sociedad, el sistema autoritario que en ese momento se interesa por una controlada apertura, y que aparece representado en dos niveles: los censores y los órganos de decisión —Consejo del Teatro y Dirección General—. Los censores, a su vez, espejan cada uno una sensibilidad distinta que va desde el rigor funcionarial y el celo por la tutela moral de los espectadores —los dos Ortiz— hasta una preocupación de signo más político por el prestigio de las clases dirigentes —Montes—, pasando por la actitud un sí es no es desinteresada de Morales de Acevedo o la conciliadora de Fernández- Shaw.

Si partimos de la base de que el régimen de Franco era absolutamente monolítico, la decisión del Consejo del Teatro de autorizar para toda España y no sólo para Madrid, lo que sus funcionarios habían desautori-

zado unánimemente, es ciertamente sorprendente; pero quizá este hecho pueda ayudar a mostrar lo poco adecuado de una aplicación indiscriminada de aquel presupuesto rígidamente monocolor.

Parece, concretamente, que el teatro —en el que tantos importantes aspectos de tipo práctico como el presente quedan por investigar— fue un ámbito de mayor libertad y menos presiones que el cine o los libros. Como ha testimoniado Buero Vallejo "el Consejo Superior del Teatro vino a ser, a veces, la instancia superior que aprobaba lo que otras anteriores habían prohibido. Estaba formado, aparte de miembros "oficiales," por críticos, algún autor, escritores... En general no se portaron mal pues se les deben autorizaciones que el Director General, o el Ministro, solía aceptar" (Buero).

Notas

1 Rumeu estudia la censura literaria gubernativa desde 1700 a 1900.
2 Pérez-Stansfield se refiere, extrañamente, a la "Sociedad o Junta de Censura" (283).
3 Ver García Ruiz, 152. Un caso paralelo de la relación entre legislación y práctica teatral que aquí intento aplicar al período franquista, puede verse en Membrez para el período de la Restauración y el "género chico."
4 Edgar Neville y Antonio Obregón colaboraron en Cinematografía. Los restantes Departamentos eran Música, Artes Plásticas —que, con José Caballero, realizó las escenografías de los autos sacramentales montados por Escobar—, Propaganda Directa y Propaganda en el Frente.
5 Ver en Ferrary matizaciones sobre el papel y trayectoria de estos "falangistas liberales."
6 Para una descripción de la puesta en escena ver Ridruejo, 178a-b.
7 Si lo entiendo bien, O'Connor (1969, 282b), García Lorenzo (231-36), Alás-Brun (45, nota 77) y otros aplican esa normativa al teatro cuando se refieren a la Orden de 9 de febrero de 1963: "Normas de Censura Cinematográfica," que desarrollaban el Decreto de 20 de septiembre del 62: Reorganización de la Junta de Censura y Clasificación de Películas. Hubo también entonces una reorganización de la Junta de Censura de Teatro (Orden 16-II-63) que contemplaba la publicación "en el plazo de tres meses" de unas Normas de Censura para el Teatro. Es posible que las "Normas" que empezaron a regir para el Cine se aplicaran al teatro de forma paralela, pero es punto que habría que aclarar, sin darlo por supuesto y convertir la Orden de 9 de febrero en "Normas de Censura Teatral y Cinematográfica."
8 En 1930, en *La censura por dentro* Celedonio de la Iglesia, militar, antiguo censor de tiempos de Primo de Rivera, critica su pasada labor de censor, sobre la base justamente de la excepcionalidad conculcada que convierte la censura, impuesta temporalmente como medida excepcional, en instrumento de poder

generalizado y cómodo para quien lo empuña.

9 La censura previa no es una novedad; el Reglamento de Espectáculos Públicos de la República (Orden 3-V-35) establecía que "no podrá verificarse ningún espectáculo público sin que el Director General de Seguridad de Madrid [...] tenga conocimiento del cartel o programa con veinticuatro horas de anticipación por lo menos, y lo haya autorizado con el sello correspondiente" (art. 11). Para causas de prohibición de obras dramáticas ver el artículo 21. No tengo noticia de que hayan llegado a publicarse los "Apuntes sobre la censura teatral bajo la II República" que en su libro de 1980 anuncia Abellán (105-106, nota 70) como próximos a aparecer en *Historia* 16.

10 La Ley del 66 eliminó la censura previa —excepto para teatro— pero no resolvió, ni mucho menos, los problemas. Para la situación posterior a 1966 ver Cisquella y las palabras de Buero Vallejo en Beneyto, 22-23.

11 La Comisión de Censura la presidía Manuel A. García Viñolas (Jefe del Departamento de Cinematografía) y la integraban cuatro Vocales. Los textos legales se refieren al cine como medio de "difusión" no de "comunicación."

12 Así debió de ser a fines del 39 cuando la prensa informa de la reunión del Consejo Nacional de Teatro, menciona sus miembros, presididos por el marqués de Lozoya, quien propuso que el Consejo formara parte de su Dirección General de Bellas Artes (*ABC*, 12-XII-39, 11).

13 El artículo 6 prevé la preparación de "un plan orgánico que [...] plantee el establecimiento en su día de Teatros Municipales para las principales ciudades españolas." El Presidente de la Junta es Eduardo Marquina y entre los miembros están Pemán, Manuel Machado, J.I. Luca de Tena, el maestro Federico Moreno Torroba, Juan José Cadenas y Luis Escobar, que pertenece a los organismos teatrales de ambos Ministerios.

14 "Todos los Servicios y Organismos que, en materias de Prensa y Propaganda [...], dependían de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda y del Ministerio de la Gobernación, se tranfieren a la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S." Ver Cesari para un paralelismo con la Italia fascista.

15 Decreto 10-X-41. Dentro de la nomenclatura castrense de Falange, Secretario General equivale a Ministro, Vicesecretario a Subsecretario, Delegado a Director General.

16 Una Falange más a la medida de Franco, que se había ido deshaciendo de los elementos más joseantonianos y en septiembre del 42, especialmente, de su cuñado Serrano Suñer.

17 Más detalles en Gubern, 82-85.

18 Ver más arriba (nota 8) lo dicho a propósito del libro de de la Iglesia.

19 Composición: un Presidente, un Vicepresidente, y diez vocales, uno de la Iglesia. Su funcionamiento se reguló al año siguiente (Orden 7-X-47). De forma paralela se esableció para libros el Servicio de Orientación Bibliográfica, que publicó como folleto unos *Estudios sobre la censura literaria* (s.l., s.i., s.a.).

20 Lo gracioso de las consignas es que llegaron a generar consignas indicando que los periodistas debían actuar como si no existieran consignas.

21 La influencia masiva del cine ahora es paralela a la difusión también masiva que empezó a experimentar lo impreso en la segunda mitad del XIX; como ha estudiado Hibbs-Lissorgues, la "prensa católica" de signo mayoritariamente integrista desplegó entonces con los libros una táctica parangonable a la actual con el cine.

22 Algo más sabemos sobre los censores de prensa, poco preparados, excepto una primera etapa (Abellán, 109, nota 75, 161, nota 158); Sinova (141-48) refiere las duras condiciones de los censores de prensa en el turno de noche en los años 40, en condiciones penosas de frío, falta de luz, higiene y medios, sometidos a la tensión de una sanción si dejaban pasar algo o no acertaban a aplicar las consignas recibidas; eran muchas veces pluriempleados que se contrataban para ganar algún dinero, sin formar parte del escalafón y tampoco destacaban por su formación intelectual. La Orden 31-XII-46 (Educación Nacional) que crea el Consejo Superior del Teatro menciona un Cuerpo de Lectores de Obras Teatrales y la del 29-XI-51 "un funcionario perteneciente al Cuerpo de Lectores [...]."

23 Una actriz de revista, Carmen de Lirio, evoca uno de esos "Ensayos con censor" en los años 40 (*Interviú*, 13-I-77, 62).

24 Más detalles en Gubern, 61-63.

25 José María Ortiz: Secretario de la Sección de Lectura en 1944 (Abellán 33); en los años 50 "Jefe del Departamento de Censura en el Ministerio de Información y Turismo." "Funcionario (que sigue siendo, si no ha muerto) que nos quitaba el sueño" (Buero); en los 60 tenía un puesto de responsabilidad que siguió ocupando durante la Dirección General de García Escudero, quien lo considera funcionario excelente, aunque del viejo estilo (1995, 248).

26 El formulario transparenta el esquema mental del sistema censorial, aunque con frecuencia los censores se saltan la plantilla que les impone el impreso. En los siguientes omito, sin indicarlo, los apartados del formulario no cumplimentados o detalles que se repiten (escudo, etc.).

27 El programa de un Cineclub del SEU, citado por Gubern (138), lo presentaba como "una de las figuras españolas más notables en el campo científico y espiritual del cine europeo. El Padre Begoña, como se sabe, es profesor de la Esuela de Periodismo, profesor de Filmología en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, además lleva a cabo una activa labor como lector-censor de guiones cinematográficos y obras teatrales."

28 En 1944 era uno de los siete censores del Departamento de Teatro (Abellán 33). Según Buero "más distante, menos duro que don José María, pero oficialmente duro."

29 Probablemente hermano de Guillermo, autor de género lírico, e hijo de Carlos Fernández-Shaw (1865-1911), libretista de Chapí y coautor con J. López Silva de *La Revoltosa* (1897).

30 Uno de los siete censores del Departamento de Teatro en 1944 (Abellán 33).

31 "Era crítico de teatro de (me parece) *El Alcázar*. Y no era, ni mucho menos de los peores. Era hombre cultivado y festivo... Si 'prohíbe,' pese a su buen talante, puede ser que *Los pájaros ciegos* llevasen más carga ideológica o

patética de la tolerable entonces..." (Buero). Quizá el "coronel" que cita Sinova (290-98) en su lista de "Censores y otro personal [...] (1936-1951)."

32 Palabra que no entiendo; quizá "rol" —el texto del acuerdo es un manuscrito.

Obras citadas

Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.

---. "La censura teatral durante el franquismo." *Estreno* 15.2 (1989): 20-23.

Alás-Brun, María Montserrat. *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU, 1995.

Alonso Tejada, Luis. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977.

Arias-Salgado, Gabriel. *Textos de doctrina y política de la información*. Madrid: Ministerio de Información, 1955.

Beneyto, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros, 1975.

Buero Vallejo, Antonio. Carta personal al autor del artículo, noviembre 1995.

Casaux, Manuel P. "La censura y otros demonios." *Primer Acto* 184 (1980): 90-91.

Cesari, Maurizio. *La censura nel periodo fascista*. Nápoles: Liguori, 1978.

Cisquella, Georgina. *Diez años de represión cultural: la censura de los libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama, s.a.

Cramsie, Hilde F. *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal*. Nueva York, Lang, 1984.

Delibes, Miguel. "La censura de prensa en los años 40." *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*. Valladolid: Ambito, 1985. 5-43.

Díaz, Elías. *Pensamiento español (1939-1975)*. 2a ed. Madrid: Tecnos, 1983.

Estudios sobre la censura literaria. Separata del Servicio de Orientación Biblográfica, s.l., s.i., s.a. [h. 1950].

Ferrary, Alvaro. *El franquismo, minorías políticas y conflictos ideológicos (1936-1956)*. Pamplona: Eunsa, 1993.

García Escudero, José María. *La primera apertura*. Barcelona: Planeta, 1978.

---. *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*. Barcelona: Planeta, 1995.

García Lorenzo, Luciano (ed.). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: S.G.E.L., 1981.

García Ruiz, Víctor. *Víctor Ruiz Iriarte, autor dramático*. Madrid: Fundamentos, 1987.

Gómez García, Manuel. "1971: así piensan 40 profesionales de la escena española sobre censura, teatro social y teatro político." *Primer Acto* 131 (1971): 8-24.

González Ballesteros, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España (Con especial referencia al periodo 1936-1977)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1981.

Gubern, Román. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Península, 1981.

Hibbs-Lissorgues, Solange. *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904).* Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert" -Diputación de Alicante, 1995.

---. "La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (I, II y III)." *Anales de literatura española* 7 (1991): 99-119; 9 (1993): 85-101; 10 (1994): 147-72.

Iglesia, Celedonio de la. *La censura por dentro*. Madrid, C.I.A.P., s.a. [h. 1930].

Membrez, Nancy. *The "Teatro por horas": History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922 ("Género chico," "Género ínfimo" and Early Cinema).* 3 vols. U.M.I. Dissertations Services, 1987.

---. "The Bureaucratization of the Madrid Theater: Government Censorship, Curfews and Taxation (1868-1925)." *ALEC* 17 (1992): 99-123.

Monleón, José. *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets, 1971.

O'Connor, Patricia. "Government Censorship in the Contemporary Spanish Theater." *Educational Theater Journal* 18.4 (1966): 443-49.

---. "Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Buero Vallejo." *Hispania* 52.2 (1969): 282-88.

---. "Torquemada in the Theater." *Theatre Survey* 14.2 (1972): 33-45.

Pérez-Stansfield, Ma. Pilar. *Direcciones de teatro español de posguerra*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.

Primer Acto. Ver Casaux, Gómez García y Rivera.

Ridruejo, Dionisio. *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta, 1976.

Rivera, Amador y S. de las Heras. "Encuesta sobre la censura. 25 autores cuentan sus experiencias con la censura." *Primer Acto* 165 (1974): 4-14.

---. "Encuesta sobre la censura. 14 autores cuentan sus experiencias con la censura." *Primer Acto* 166 (1974): 4-11.

Rumeu de Armas, Antonio. *Historia de la censura literaria gubernativa en España*. Madrid: Aguilar, 1940.

Sánchez Reboredo, José. *Palabras tachadas. Retórica contra censura*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1988.

Sinova, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.