

DOCUMENTS CENSURATS, AUTORS CALLATS ELS EXPEDIENTS DEL FRANQUISME

Per Berta Muñoz Cáliz

Centro de Documentación Teatral

Durant les quatre dècades compreses entre els últims mesos de la Guerra Civil i la primavera de 1978, el teatre a Espanya va estar sotmès a una censura oficial que va controlar cada escena, cada frase i cada paraula dels milers de textos que van passar per les seves mans; cada gest, cada cançó, cada vestit, cada element escenogràfic contingut en les acotacions (sempre a la recerca de perillosos simbolismes), i per si la vigilància dels textos no era suficient, en molts casos va supervisar els assajos generals per analitzar cada detall de la posada en escena. Tot això va donar lloc a diversos milers d'expedients, amb instàncies, informes, correspondència, llibrets censurats, oficis de prohibició, autoritzacions en què se citen les condicions en què s'hauria de representar l'obra i molts altres documents de no menor interès que han quedat com a testimoni d'aquest fosc episodi de la nostra història a l'Arxiu General de l'Administració Civil de l'Estat i que, des de fa uns anys, han començat a ser descoberts i estudiats.

Gràcies als esmentats expedients, podem conèixer el funcionament intern de la censura. Encara que l'aparell burocràtic va anar creixent amb els anys, els tràmits que van haver de seguir les companyies per presentar una obra a censura gairebé no van variar. Intentarem resumir-los en unes línies. En primer lloc, el director de la companyia havia de presentar a la delegació provincial de la seva ciutat el llibret de l'obra (normalment, tres exemplars), i una sol·licitud oficial en què s'especificaven els noms dels professionals que intervinrien, juntament amb el lloc i la data previstos per a l'estrena. Aquesta documentació era estudiada pelsensors, qui emetien els seus dictàmens sobre impresos oficials, en els quals havien de complimentar una sèrie d'apartats: "Breu exposició de l'argument", "tesis", "valor purament literari", "valor teatral", "matís polític", "matís religiós"

i "judici general que mereix al censor". Seguidament, es demanava que s'indiquessin les pàgines en les quals es realitzarien "ratllades" i "correccions", a més de respondre a qüestions com: "Es jutja tolerable o recomanable per a menors?", "Quines modificacions caldria introduir per autoritzar, si s'escau, la representació, en el cas que l'obra acusés deficiències: de tipus polític, social o moral, sempre que el seu valor literari ho aconselli?", o "En quins llocs de l'obra i en quin sentit haurien d'introduir-se aquestes modificacions?". Finalment, hi ha un espai per a "altres observacions del censor", seguit de la data i la signatura del censor en qüestió. Durant més de dues dècades, fins a les reformes de l'equip de Manuel Fraga, aquests impresos amb prou feines van patir variacions. Aquestes reformes van afectar també al nombre deensors: fins aleshores, eren entre un i tres els que informaven sobre les obres (si bé en els casos més conflictius aquest nombre augmentava fins a cinc o sis), fins que a partir dels anys seixanta les obres van passar a ser llegides per un mínim de tresensors i per un màxim de setze. Si aquests estaven d'acord en autoritzar el text, normalment es feia amb les supressions que indicaven, però des del moment en què hi havia un sol censor partidari de prohibir, el més comú fou, justament, la prohibició de l'obra.

Durant els primers anys gairebé no hi va haver legislació que regulés la censura teatral, i l'aparell organitzatiu amb què aquesta comptava era molt reduït. No obstant això, la seva sola existència va marcar profundament el teatre d'aquest període. Si exceptuem les obres escrites pels autors de l'exili, qualsevol esforç resulta erm per buscar veus crítiques que expressin una visió del món diferent a la dels partidaris del règim polític impost. Tot i així, també en aquests primers anys elsensors prohibien fragments i fins i tot obres completes d'autors propers al franquisme. Un

dels casos més significatius és el de Jardiel Ponce-la, a qui se li van prohibir tres de les seves obres (*Las cinco advertencias de Satanás*, *Usted tiene ojos de mujer fatal* i *Madre, el drama padre*), a més d'imposar diversos talls i modificacions en altres textos. Així, per exemple, el van obligar a substituir la paraula "amant" per "nòvio", i se li van esborrar frases com "¿Quién dijo que cuesta más vestir a una mujer que desnudarla?" (*Las cinco advertencias de Satanás*), entre moltes altres.

El resultat de la Segona Guerra Mundial obligaria el franquisme a despullar-se de certs signes que evidenciaven la seva proximitat al feixisme italià i al nazisme alemany, alhora que procuraria accentuar els seus trets catòlics i ultraconservadors. Això va portar conseqüències en l'aplicació de la censura. El seu màxim responsable durant tota aquesta etapa seria Gabriel Arias Salgado, vicesecretari d'Educació Popular en els anys quaranta i ministre d'Informació i Turisme en els cinquanta, autor del llibre *Política espanyola de la Informació* i defensor del transcendent paper de la censura a la salvació de les ànimes dels espanyols.

Malgrat la fèrria censura, el 1949 Antonio Buero Vallejo aconseguí estrenar *Historia de una escalera*. Avui, quan coneixem la significació d'aquesta estrena en l'escena espanyola de postguerra, pot sorprendre l'escassa prevenció que el seu text va despertar en els censors: en els seus informes, el descriuen com "un bell i subtil sainet per a minories selectes", sense "força polèmica" pel que fa a les seves idees polítiques, i "sense taca" en l'aspecte moral. Tot i així, se li van imposar algunes modificacions, com la de substituir "señorito" per "soñador" a la frase "*Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil*", entre d'altres.

No obstant això, el cas de Buero Vallejo no deixa de ser una excepció. Altres autors de l'anomenat realisme social de postguerra veurien vedat l'accés als escenaris. El cas d'Alfonso Sastre és un dels més significatius: després d'haver vist autoritzades les seves primeres obres als anys quaranta, al llarg dels cinquanta, el seu interès pels temes d'implicació política i la seva forma d'abordar-los el converteixen en l'autor més censurat de

l'època. En les seves obres d'aquests anys tracta temes com la vida militar (*Escuadra hacia la muerte*), el terrorisme (*Prólogo patético*), el silenci imposat per un tirà (*La mordaza*), un linxament (*Muerte en el barrio*) o una vaga de miners (*Tierra roja*). Sastre aborda aquests temes, conflictius i insòlits en l'escena espanyola d'aquells anys, presentant-los en tota la seva complexitat, cosa que motivarà dubtes i fins i tot postures enfrontades entre els membres de la Junta de Censura Teatral. Tot i que hi va haver censors que defensaven la validesa d'aquestes obres, moltes d'elles serien prohibides. Igual que Sastre, altres autors d'aquesta tendència que començaren a escriure en els cinquanta, com José Martín Recorda, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez o Carlos Muñiz, trobarien greus dificultats per estrenar algunes de les seves obres.

Una altra de les mesures del franquisme per controlar l'activitat teatral va consistir a reduir l'impacte social de certes obres limitant el nombre d'espectadors i de representacions. Per això, a principis dels anys cinquanta es va crear un reglament especial que regulava l'activitat dels teatres de cambra, sotmetent aquestes representacions a importants restriccions. En molts casos, l'autorització d'aquestes funcions va servir al règim com a propaganda del seu "liberalisme", cosa que va motivar, molts anys després, dures crítiques per part de l'oposició. Bona part del teatre més innovador del moment s'autoritzaria dins d'aquesta modalitat, com l'esmentada *Escuadra hacia la muerte*, *Ana Kleiber*, també d'Alfonso Sastre, *Los Atridas* i *El payaso*, de José Martín Recorda, i *Los hombres del tríciclo*, de Fernando Arrabal, entre d'altres.

L'important desenvolupament que va conèixer l'economia espanyola durant els quinze últims anys del franquisme també va motivar una sèrie de modificacions en el funcionament de la censura, ja que es va procurar aparentar una "liberalització" davant dels països democràtics, dels quals depenia estructuralment l'economia *desarrollista*. L'equip liderat per Manuel Fraga Iribarne, ministre d'Informació i Turisme entre 1962 i 1969, va introduir una sèrie de reformes adreçades, tal com ha assenyalat Ben Amí, a donar a la política

espanyola un to de liberalització i obertura, si bé, tal com assenyala aquest autor, “*recurriendo a muy claras reglas de juego*”, ja que “*la desviación de la línea general sólo iba a ser permitida hasta un límite razonable*”¹.

Així, s'autoritzarien algunes obres abans prohibides (entre elles, *Aventura en lo gris*, de Buero Vallejo, i *Escuadra hacia la muerte*, d'Alfonso Sastre), i s'estrenarien algunes de les obres emblemàtiques del realisme social, com *La camisa*, de Lauro Olmo, o *Las salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recorda, encara que es continuaren prohibint i retenint moltes altres. Les companyies comencen ara a presentar a censura algunes de les obres escrites pels autors de l'exili, com Max Aub, José Bergamín, León Felipe o Rafael Alberti, que generalment seran estudiades pels censors amb molta cautela, encara que autoritzen algunes d'elles. També textos d'autors estrangers de signe clarament esquerrà, fins llavors vetats en l'escena espanyola, com Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre o Peter Weiss.

Però, com s'ha dit, aquesta “obertura” seria molt limitada. En realitat, les estrenes dels dramaturgs esmentats van ser molt escasses, van arribar amb dècades de retard i es van produir de forma estrictament controlada. La censura autoritzaria algunes obres d'aquests autors però en prohibiria d'altres, i imposaria modificacions i talls en les que es van estrenar. En qualsevol cas, el prestigi internacional d'aquests dramaturgs i la repercussió mediàtica que podia suposar la seva prohibició van actuar a favor de la seva autorització, i alguna cosa semblant passaria amb Buero Vallejo, únic dramaturg espanyol antifranquista que havia aconseguit prou reconeixement com perquè la seva prohibició pogués enterbolir la imatge del règim (tot i així, es va retenir té *La doble historia del doctor Valmy* entre 1964 i 1975). Més problemes trobarien els autors que no havien aconseguit consolidar la seva posició en els escenaris, com Olmo o Rodríguez Méndez, les obres dels quals

en molts casos són tractades amb clar menyspreu per part dels censors.

Un dels casos més clarificadors és el de Lauro Olmo. La seva obra més coneguda, *La camisa*, després d'haver estat prohibida l'any 60, va aconseguir pujar a l'escenari el 1962, tan sols uns mesos abans de l'arribada al Ministeri de Manuel Fraga, quan s'anunciaven ja aires renovadors en la censura. El més paradoxal és que, durant el període en què Fraga va ser al capdavant d'Informació i Turisme, la censura fou més severa que mai amb aquest autor (se li prohibiren, entre altres, *El milagro*, *La condecoración* i *Plaza Menor*), la qual cosa mostra clarament els estrets límits de l'obertura. En els seus informes, els censors titllen aquestes obres de “tendencioses” i “subversives”, a més d'al·ludir al seu “mal gust” en els temes morals.

Pel que fa al funcionament intern de la censura, aquesta etapa s'emprenen una sèrie de reformes administratives: el 1963 es constitueix oficialment la Junta de Censura de Obras Teatrales i s'aprova un Reglamento de Régimen Interior que regula les seves activitats; també al 63 es van aprovar les Normas de Censura Cinematográfica, que l'any següent s'aplicarien al teatre. A més, es va renovar l'imprès que omplien els censors (se suprimien la majoria dels epígrafs anteriors, ara englobats en l'apartat “Informe”, mantenint-se els apartats dedicats al dictamen i les ratllades), i es va substituir molts dels censors. Encara que ja existia amb anterioritat, s'introdueix oficialment en els fulls de censura la referència als “visats” de l'assaig general, que es realitzaven en molts casos abans d'autoritzar una obra.

També al començament d'aquesta dècada, cal destacar la significació del “debat sobre el possibilisme” que va tenir lloc entre Antonio Buero Vallejo i Alfonso Sastre, en què Buero defensava la necessitat de fer un teatre compromès però “possible” (és a dir, que pogués ser autoritzat), mentre que Sastre mantenia que l'autor havia d'escriure amb absoluta llibertat². En realitat, aquest va ser

1 BEN AMÍ, Shlomó. *España: la revolución desde arriba (1936-1979)*, Barcelona, Riopiedras, col. Aula Hispánica, 1980, pp. 194-195.

2 BUERO VALLEJO, A. “Obligada precisión acerca del imposibilismo”, *Primer Acto*, 15 (jul.-ag. 1960), pp. 1-6; SASTRE, A., “Teatro imposible

un enfrontament més basat en postures teòriques que en la pràctica real dels escriptors, doncs, tal com Sastre comentaria molts anys després, “es pot dir que érem possibilistes tots, havia de ser més o menys possibilista”³. Així, per exemple, Alfonso Sastre situa la seva obra *En la red* en Algèria, quan, segons comentaria el mateix autor en una entrevista, hauria volgut situar-la a Madrid⁴. Altres autors que van practicar estratègies possibilistes van ser Martín Recuerda, que va haver de suprimir a *La llanura* totes les referències a una guerra civil, i Lauro Olmo, que, després de les successives prohibicions de les seves obres, ha d’elaborar un llenguatge menys directe en *El cuerpo*. Són només alguns dels molts exemples que es podrien citar, i aquestes formes d’autocensura no només es donarien en el realisme social, sinó també en el teatre neo-avantguardista que sorgiria a mitjan seixanta.

L’any 1969 marca l’inici d’una nova etapa en la història de la censura franquista. Durant aquesta última etapa, es parla d’un cert retrocés i immobilitisme durant el ministeri d’Alfredo Sánchez Bella i d’un aperturisme durant el mandat de Pío Cabanillas, que al seu torn seria seguida d’un nou retrocés informatiu i cultural. No obstant això, el cert és que, a hores d’ara, els creadors estan perdent la por d’expressar-se, i encara que hauran de recórrer a diferents estratègies (i tot i així patiran nombroses prohibicions i talls), la creació teatral del període, vista avui, se’ns mostra com una etapa de renovació i de gran vitalitat. És ara quan sorgeix el teatre independent, que intenta obrir noves vies de producció i exhibició, i que intentarà arribar a un públic popular diferent del que anava als teatres comercials; intent que fracassarà a causa, en gran part, a l’actuació de la censura.

Tanmateix, malgrat el ferri control a què estaven sotmeses les representacions dels grups independents (funcions úniques, “visat” dels assaigs

generals, recintes i festivals especialitzats, i fins i tot presència de membres de la Policia Armada –els populars “grisos”– a l’entrada dels teatres), o potser precisament per aquest motiu, aquestes representacions es van impregnar d’un sentiment de militància antifranquista, tant en qui ho feien com en els que assistien a les representacions, tal com ha explicat José Monleón: “*El caso es que la oposición entre el poder y la cultura acaba siempre radicalizando a esta última, en tanto que perturba sus deseables niveles de independencia o –lo que es lo mismo– el libre compromiso con una opción política y el debate público de las restantes. Así que el franquismo acabó consiguiendo exactamente lo contrario de lo que se proponía: la politización de la cultura, la evidencia de que toda expresión de la realidad que no se correspondiera con el ideario oficial –y ahí estaban los censores para recordárnoslo– era un acto de subversión política*”⁵.

També en aquests anys s’escriuen nombrosos textos en claus al·legòriques i simbòliques, de contingut crític cap al règim dictatorial. Evidentment, la censura en si mateixa no explica aquest fenomen, ja que no en són menys rellevants la penetració de diferents llenguatges de la neoavantguarda occidental o el rebuig dels creadors cap al realisme social dels anys cinquanta, però és un factor més a tenir en compte en la creació teatral d’aquest període. En el “quadern de bitàcola” de la recent edició de *7000 gallinas y un camello*⁶, Premi Lope de Vega de 1974, Jesús Campos ha narrat la seva peripècia amb la censura i les estratègies que va haver de desenvolupar per sortejar-la. Camps és també autor d’una de les poques obres del període que tracten expressament el tema de la censura, i que porta com a títol, precisament, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*.

Fins a l’últim moment, elsensors continuaran imposant prohibicions i supressions de tota mena: per motius religiosos, polítics, morals, de “mal gust”, etc. Així, per exemple, *Andalucía, respuesta total*, un dels primers textos de Salvador

y pacto social”, *Primer Acto*, 14 (mayo-jun. 1960), pp. 1-2; SASTRE, A., “A modo de respuesta”, *Primer Acto*, 16 (sep.-oct. 1960), pp. 1-2.

3 ALONSO DE SANTOS, José Luis (et al.). *Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy (I)*, Madrid, Fundación Pro-RESAD, 1998, p. 128.

4 CAUDET, Francisco. *Cronica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.

5 MONLEÓN, José, “La llegada de La Cuadra a la escena española”, *Cuadernos El Público*, 35 (septiembre 1988), pp. 6-15.

6 CAMPOS GARCÍA, Jesús, *7000 gallinas y un camello*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009.

Távora, va ser qualificat d'“alegato social tendencioso y peligrosísimo”; en *La lozana andaluza*, de Rafael Alberti, es van eliminar múltiples frases, entre elles: “Hay putas de nacimiento y putas por costumbre, putas de puerta cerrada, de celosía y putas de empanada”; sobre *Furor*, de Jesús Campos, van escriure: “Este ‘furor’ a que alude el tema es nada menos que el furor uterino; tan escabroso asunto se presenta con toda crudeza. Rotundamente inadmisibile”. En alguns casos, es fa difícil saber a què obeeixen les retallades en qüestió, com en aquesta frase de *La Saturna* de Domingo Miras: “Ni discusiones ni disputas, a que tan dados son los españoles”.

Encara durant els primers anys de la Transició, els membres de la Junta de Censura i els seus superiors en el Ministeri d'Informació i Turisme continuarien signant prohibicions (al llarg de 1976 es prohibirien *La condecoración*, de Lauro Olmo, *En la cuerda floja* i *Y pusieron esposas a las flores*, ambdues de Fernando Arrabal), fins que, finalment, el 4 març 1978 entrava en vigor el Reial Decret 262/1978, sobre llibertat de representació d'espectacles teatrals, recuperant així la llibertat d'expressió en els escenaris espanyols després de quatre dècades de censura. ➡

