

LA CENSURA (1938-1978), OTRO ELEMENTO DE LA VIDA TEATRAL

Maite MARTOS
Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-2; 257-274]

Breve panorama de la censura teatral en la España de Franco, desde tres puntos de vista: aunque los criterios que rigieron la práctica censoria fueron muy inestables, existieron cánones fijos cuya relevancia dependía de factores coyunturales políticos o sociales del régimen. Dos leyes generales y unas normas referidas al teatro enmarcaron el horizonte legislativo de la censura teatral. El proceso incluía una doble censura, del texto y de la representación.

A brief outline of Spanish theatre censorship under Franco, from three points of view: the rules of censorship being quite variable, there were nevertheless some canons which acquired more or less importance depending on political and social situational factors. Two general laws and various norms referring to theatre framed the legislative horizon of theatre censorship. The process included a double censorship —of both the text and the performance.

LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA CENSURA TEATRAL de la posguerra en España ofrece dos vertientes: por una parte, contamos con un grupo de expedientes de censura de obras dramáticas que pasaron por la administración y que nos permitirían averiguar sobre los textos literarios concretos, la mayor o menor distorsión que supuso la práctica censoria en la producción de este género literario; estos expedientes se encuentran en su mayoría en el Archivo General de la Administración Civil de Alcalá de Henares.

Sin embargo, considero que la segunda vertiente representa un paso previo para esta labor práctica de archivo y a esto pretende aproximarse la presente comunicación. Me dispongo a presentar un rápido y sucinto panorama teórico sobre la situación de la censura teatral en la España de Franco. Para ello dejo de lado el análisis de los relatos más o menos anecdóticos de distintos autores dramáticos que nos muestran sus avatares con la censura en sus obras, aunque menciono algunos casos para ejemplificar alguna de mis afirmaciones.

Ya que me es imposible aquí abarcar este amplio campo, he escogido tres aspectos: uno más general, donde pretendo establecer los criterios de censura seguidos por la administración franquista, paralelamente a la evolución política del régimen, a la hora de evaluar cualquier obra de creación y otros dos más concretamente referidos al teatro donde analizaré la legislación más relevante y el funcionamiento de la censura teatral.

La práctica de la censura

Los criterios en la práctica censoria de la posguerra, —es decir, los motivos para permitir o prohibir las obras—, fueron siempre unidos a factores coyunturales de tipo social, religioso y sobre todo político, que se dieron en el transcurso de los cuarenta años del régimen de Franco, tanto dentro de nuestras fronteras como en el ámbito internacional. Así pues, la censura nunca gozó de autonomía total; al contrario, siempre estuvo sometida a presiones que hicieron que su práctica no fuera previsible ya que estuvo presidida por las relaciones en el poder y los intereses del momento. Esto provocó una gran inestabilidad en los criterios de censura, que se tradujo en la arbitrariedad en la labor de los censores y de la administración en general (Cisquella 100-04).

Existieron unos cánones más o menos fijos a lo largo de todo el franquismo, que se pueden establecer a posteriori, de los cuales primaron más unos u otros dependiendo de unos gabinetes internos de cada gobierno o de determinados acontecimientos en la política exterior; sin embargo, fueron la ausencia de normas concretas de aplicación y la arbitrariedad las características fundamentales en la práctica censoria, repetidas hasta la saciedad por escritores, autores teatrales, actores y estudiosos. Muestra de esto son las diversas encuestas realizadas a las víctimas de la censura en la revista *Primer Acto* que indican que en la mayor parte de los casos ellos mismos desconocían las causas por las que las obras habían sido tachadas o prohibidas, ya que no existían unas normas publicadas a las que pudieran acogerse, especialmente en el teatro.

A pesar de esta inestabilidad, el estudio del corpus de las obras censuradas y de los informes donde constaban las causas que llevaron a los censores a intervenir en ellas permite establecer a posteriori —como apunto arriba— unos cánones más o menos estables en todo el franquismo que tuvieron mayor o menor relevancia dependiendo de la coyuntura política y social.

Resumiremos en cuatro los criterios que utilizó la administración en los cuarenta años de dictadura.

1. Opiniones políticas: el régimen y Franco son intocables.
2. Moral sexual: abstención de referirse a todo lo relacionado con el sexto mandamiento, que implicara un atentado contra las buenas costumbres y el pudor —adulterio, relaciones sexuales sin matrimonio...—. También se prohibían las referencias a la homosexualidad, el divorcio, o el aborto.
3. Uso del lenguaje: abstenerse de utilizar un lenguaje indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales. Palabras como “calzoncillo”, “muslo”, y “ombligo” fueron tachadas de numerosas obras literarias.
4. Religión como institución depositaria de valores que inspiran una conducta humana arquetípica: castigo de lo contrario al dogma católico o lo que

ofendiera a las instituciones religiosas y a sus servidores. La censura ejercida por los clérigos era la encargada de ejercer este criterio que según García Ruiz no tuvo la misma influencia en todos los ámbitos de creación:

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. (1996, 70)

Los tres últimos puntos podrían constituir un solo bloque que sería el de la moralidad pública, ya que en ocasiones no quedaban claros los contornos entre moral sexual, uso del lenguaje y moral religiosa. De este modo los criterios que tuvo en cuenta la administración censoria quedarían simplificados en políticos y morales.

Aferrándonos a estos dos grandes grupos de criterios, observamos que las circunstancias socioeconómicas hicieron cambiar el orden de importancia de estos en las tres etapas del régimen.

En la España falangista, de 1936 a 1941, el control del Estado sobre todos los ámbitos de creación fue total, tras una previa destrucción de toda alusión impresa contraria al estado político anterior al Alzamiento Nacional. Así pues, era de suponer que ningún escritor se atreviera a abordar temas lindantes con la política o la ideología a no ser para defender la del régimen. Por eso, al no contar –salvo raras excepciones– con escritos nuevos que pudieran ser reprimidos por faltar a la ideología del franquismo, en la práctica la censura se ocupó en esta primera etapa de hacer crítica y valoraciones literarias de las obras. Más que de vigilar que se cumpliesen los parámetros establecidos –morales y políticos– contra los que en la práctica no se atentaba, la censura se ocupó del estilo y de la forma en general de las obras. La preocupación por plasmar en los informes censoriales dictámenes de crítica y valoraciones literarias se extendió hasta bien entrados los años 50.¹

Sin embargo, muy pronto fue raro encontrar solamente juicios literarios en los expedientes de censura. La total identificación entre los intereses de la Iglesia Católica y el régimen franquista que se dio desde los primerísimos años 40, y especialmente desde la entrada en el Ministerio de Información y Turismo de Manuel Arias Salgado, en 1945, provocó que los criterios morales predominaran en la actuación de los censores.

La España nacionalcatólica, de 1941 a 1957, representó una nueva orientación del régimen con la consolidación de los grupos católicos en el poder, en consonancia con el giro en la segunda guerra mundial a favor de las democracias occidentales. Se produjo como consecuencia una identificación de los intereses de la Iglesia y el Estado ya que ambos organismos iban encaminados a proteger a las dos instituciones contra el “secularismo foráneo”, por lo que la

actuación censoria fue bastante coherente en estos años. Lógicamente, los criterios de censura empleados por la administración estuvieron relacionados en esta época principalmente con la moral y la religión católicas. Además, hasta la mitad de la década de los 50, nos encontramos en un período de gran adhesión al régimen de todos los grupos políticos que lo integraban. Así, ante la inexistencia de oposición interna y externa, la censura sólo tuvo que ocuparse en la práctica de los aspectos que atentaban contra la moral y el dogma católico, porque los autores no osaban infringir los principios del Movimiento Nacional.

La concesión de mayores libertades sociales en la España del desarrollo económico, de 1957 a 1976, provocó el inicio de la oposición al régimen desde varios frentes internos y externos —obreros, estudiantes, clero...—. Internamente, la unidad de los distintos grupos políticos que integraban el régimen comenzaba a disgregarse. Como consecuencia se produce un recrudecimiento de los criterios político-ideológicos en la censura, para intentar defender la decadente estructura administrativa del régimen.

Amador Rivera y Guillermo Heras realizaron una encuesta en febrero y marzo de 1974 para la revista *Primer Acto*. Los encuestados eran 34 dramaturgos y la mayor parte de ellos coincidieron en señalar los criterios ideológico-políticos como los principales causantes de la prohibición o tachaduras de sus obras. La “motivación de carácter prohibitivo” fundamental en la que incurrían la mayoría de las obras “tanto por su contenido como por su forma” estaba contenida en las norma 14 (2º)² que señala la prohibición de “la presentación denigrante o indigna de ‘ideologías políticas’ y todo lo que atente de alguna manera contra ‘nuestras instituciones’ o ceremonias, que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente”. Le sigue en importancia la 14 (1) que prohíbe la “presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas”. También la norma 17 (1, 2 y 3) referida a la prohibición de atentar “contra la Iglesia Católica, contra los principios fundamentales del Estado, o contra la persona del Jefe de Estado” influye en muchas obras. La mayoría de las obras citadas en la encuesta pasaron por censura en los primeros años 70.

Por tanto, parecía que en 1974, aunque los criterios morales no habían sido apartados totalmente por la administración —sobre todo a la hora de valorar las obras de determinados autores—,³ es la defensa de la ideología del régimen y la prohibición de todo lo que atentara contra ella lo que más preocupó a la censura franquista.

Las arbitrariedades no se produjeron sólo en la aplicación de los criterios de censura: como hemos visto, las circunstancias socioeconómicas hicieron cambiar el orden de importancia de estos en las diversas etapas del régimen pero hay que tener en cuenta que los intermediarios entre el autor y el lector o

espectador eran individuos –y por lo tanto variables en ánimo, con sus propios intereses y muchas veces condicionados también por las circunstancias políticas que les rodeaban– que imponían su propio criterio en la obra literaria. Es decir, el escritor no sólo tuvo que luchar contra los dictámenes impuestos por la administración; multiplicidad de censuras coartaron la libertad del creador literario (Abellán 1982, 170).

Factores tales como el nombre, el peso comercial y la valoración estética de la casa que iba a editar la obra –política editorial–, las consecuencias económicas que se derivarían de la publicación de esta –premios literarios, etc.–, el exceso de celo por parte del censor de turno por miedo a ser a su vez censurado por sus superiores, unido en la mayoría de los casos a una deficiente formación cultural, la ideología política del editor o simplemente sus gustos y preferencias estéticas y la adscripción al régimen o no por parte del autor, influyeron tanto o más que la mera aplicación de los criterios de censura en que una obra de creación viera la luz. En relación con esto, el dramaturgo Lauro Olmo declara:

No creo que haya un criterio fijo, hablando en general. Son normas, salvo las intocables en todo régimen de las características del nuestro, que no expresan claramente lo que se puede y no se puede hacer. Según las circunstancias, se abre o se cierra la mano. También se tiene muy en cuenta el nombre y la trayectoria del escritor. A veces ha existido una especie de veto sobre el nombre [...]. Puede decirse que el censor casi no existe. Cuando el caso lo requiere entra en juego todo el engranaje. (Abellán 1980, 111, nota 76)

Fue precisamente la arbitrariedad y la falta de normas lo que posibilitó que la censura se mantuviese siempre en una posición de poder frente a los escritores. Su inestabilidad le permitió actuar sin tener que justificar por qué lo hacía. En la práctica se percibió únicamente como un aparato represaliador y manifestante del poder político pero sin ningún tipo de coherencia ideológica, que oprimió y reprimió con el fin de afirmarse ante sus adversarios: es decir, “la censura tenía que ser discrecional para tener poder; en la medida en que se autoimpusiera normas, estaba entregando poder al enemigo” (García Ruiz 1999, 55).

Legislación de la censura

Hay que advertir que no es tarea fácil hallar legislación referida exclusivamente a la dramaturgia. Por su doble faceta de texto escrito –dimensión literaria– y texto representado –dimensión espectacular–, la censura teatral se encuentra a caballo entre la censura de imprenta y la censura de espectáculos. Las competencias en materia de censura teatral siempre se situaron en departamentos que

compartía con otras actividades y por ello muchos decretos censorios fueron comunes para varias de ellas. De esta forma a los libretos de las obras teatrales se les aplicaron las leyes censorias de la censura de imprenta –al igual que a los libros, folletos...– mientras que las representaciones teatrales se rigieron por la legislación de espectáculos –al igual que cine, circo, toros y variedades–. La mayor similitud del teatro con la cinematografía se basa en que ambos sufrieron una censura previa hasta el final: el teatro en los libretos y el cine en los guiones –aunque estos últimos nunca fueron considerados textos literarios–.

Además, la dramaturgia estaba más especialmente ligada a la cinematografía por una parte, por el carácter audiovisual de ambas, y por otra por las similitudes que ofrece el receptor de las dos artes, es decir, un público colectivo más o menos amplio. Precisamente por esta última característica –la colectividad en la recepción–, la censura franquista fue más dura –por lo menos a partir de los 60– con estas que con otras vías de expresión artística. Sin embargo, de entre las dos artes, la censura fue más dura aún con el cine: los espectadores de las representaciones teatrales formaban un público burgués con un nivel cultural generalmente más alto que el cinematográfico y eso permitía la mayor relajación de los censores en este ámbito (García Ruiz 1999, 56).

Así pues, por la dificultad que entraña su doble vertiente, es quizá por lo que apenas se ha prestado atención a la legislación censoria de teatro en la posguerra.

No voy a detenerme aquí en un análisis exhaustivo de la legislación de la censura teatral. Me limitaré a citar las dos leyes principales que rigieron la censura en general a lo largo del franquismo y unas normas que son las únicas que regularon los criterios y las reglas de funcionamiento de la censura teatral en 1964.

La Ley de Prensa del 22 de abril de 1938, redactada por Serrano Suñer, que acometió la ordenación jurídica de la prensa, estableció una severa censura previa y total sobre todos los ámbitos de creación. Consistía en la obligación de presentar a la autoridad cualquier impreso antes de su publicación. Esta decidía si se podía llevar a la imprenta para su difusión, si necesitaba modificaciones en su contenido, o si, simplemente, debía ser prohibida (Sinova 39).

La ley del 38 fue una ley de guerra y se insiste varias veces en el carácter provisional de las medidas para guardar al país de los peligros que lo acechaban en un momento excepcional. Pero aunque pronto quedó anticuada, seguirá vigente hasta una nueva ley de Prensa e Imprenta del 18 de marzo de 1966, con Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo. La principal aportación del nuevo decreto fue la supresión de toda forma de censura o control previo, salvo en casos de guerra o declarado el estado de excepción. Pero la aparente libertad de expresión de las ideas se ve limitada por la ambigüedad del artículo 2º:

La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidas en el artículo 1º, no tendrán más limitación que las impuestas por la leyes. 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. (Beneyto 17, 18)

Es decir, la situación no había cambiado mucho: no se puede negar que la nueva ley supuso una mejora sustancial ya que por ella quedó suprimida la censura previa para la prensa del régimen; sin embargo, para las demás publicaciones impresas se estableció una nueva institución denominada "consulta voluntaria": es decir, la previa presentación de las obras a la administración para una censura previa era opcional; la otra posibilidad era arriesgarse a un dictamen definitivo donde la obra podía ser prohibida del todo, sin posibilidad de modificación. Así pues, en el fondo la situación era igual porque las autoridades, como siempre, se reservaban la última palabra y nadie se atrevía a correr el riesgo de jugárselo todo a una carta, es decir, al dictamen definitivo. Por ello, la mayor parte de los autores seguían sometiendo sus obras a consulta previa ya que era preferible someterse a los "consejos" de los censores que perder la obra. La consecuencia de todo esto fue que la nueva ley incrementó en principio la autocensura y la imprevisibilidad del procedimiento administrativo en lugar de suponer una liberalización real de las condiciones de la creación literaria (Neuschäfer 54).

En el teatro y en el cine, la censura previa siguió siendo absoluta a causa de la mayor influencia que ejercían ambos ámbitos de creación en el público. En el Prefacio a las normas de la Ley del 66 se recalca: "El Estado está en la obligación de proteger al teatro y de ver que este importante medio de comunicación no se convierta en un peligro para la sociedad". Incluso obras teatrales que ya habían sido autorizadas, fueron retiradas de los escenarios a raíz de la nueva ley.

El teatro ni siquiera tuvo unas reglas de funcionamiento, ni unas normas estableciendo los criterios de censura hasta el 6 de febrero de 1964. El nuevo Reglamento Teatral se dividía en varios puntos de los que señalo lo más relevante:

1. Creación de una nueva Junta de censura de obras teatrales, órgano colegiado adscrito al Servicio de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, encargada de ejercer la censura.

2. En cuanto a las normas de censura, en la primera de ellas se establece que se aplicarían unas "normas de censura cinematográfica"⁴ aprobadas por orden ministerial del 9 de febrero de 1963 en cuanto lo permitieran las características de los diversos géneros teatrales y con las adaptaciones impuestas por las diferencias entre el teatro y el cinematógrafo. Veámoslas:

a) *Normas generales*: en ellas se induce a juzgar la película —después obra teatral— de modo unitario, no sólo en sus escenas singulares (norma 1). Puede

aparecer el mal como simple hecho pero nunca justificable y la película debe conducir a su reprobación (normas 2 y 4). Asimismo se pueden presentar las cras individuales o sociales con la finalidad de producir malestar en el espectador (norma 6).

b) *Normas de aplicación*: se prohibirá la justificación del suicidio, del homicidio, de la venganza o duelo, de todo lo que atente contra la institución matrimonial y la familia, y el aborto (norma 8). Se prohibirán también la presentación de las perversiones sexuales, la toxicomanía y el alcoholismo, o del delito de forma inductiva (norma 9) o imágenes que puedan provocar bajas pasiones en el espectador (norma 10). Se prohibirán las imágenes que ofendan la intimidad del amor conyugal, así como las de violencia o brutalidad y la presentación irrespetuosa de creencias o prácticas religiosas (normas 11, 12, 14). Se prohibirá cuanto atente a la Iglesia Católica, a los principios fundamentales del Estado y a la persona del Jefe de Estado (norma 17). Se prohibirá la blasfemia, la pornografía y la subversión (norma 19).

c) *Normas especiales del cine para menores*: prohibición en general de las películas que puedan perjudicar el desarrollo intelectual y moral de los niños (norma 20). Se consiente presentar el enfrentamiento del bien y del mal, siempre que el segundo quede reprobado y la película finalice con el triunfo del bien y de la verdad; para ello los personajes que encarnen el mal, no deben ser presentados bajo aspectos atractivos (normas 21 y 22). Aplicación más rigurosa de las normas sobre el suicidio y homicidio, escenas violentas sobre el atentado contra la institución familiar, escenas amorosas, e ideologías políticas o religiosas (normas 23, 24, 25, 26).

d) *Normas complementarias*: prohibición de títulos que desorienten a los espectadores con un daño moral. Sugerencia de un texto explicativo, orientador al principio, que aclare el sentido real de la película (normas 29, 30). Las Normas se aplicarán por igual a todas las películas que se sometan a censura, sin distinción de nacionalidades (norma 34). La interpretación y aplicación de las normas corresponde al organismo encargado de la censura (en el caso del teatro, a la Junta), así como las modificaciones que aconseje la experiencia de su aplicación (normas 36, 37) (García Lorenzo 231-36).

En el resto de las normas se pide a la Junta una tolerancia mayor que en la cinematografía en la aplicación de los criterios a causa del carácter más restringido del público teatral y de su mayor grado de preparación (norma 2), y especialmente en las obras teatrales procedentes del legado cultural del pasado (norma 3).

Como ya hemos visto, la censura previa se mantuvo en el teatro mucho más tiempo que en el resto de las obras de creación. Oficialmente terminó el 27 de enero de 1978 con un decreto del Ministerio de Cultura, sobre Liber-

tad de representación de espectáculos –teatro, circo y variedades–, que establecía unas normas de calificación, ya no de censura. Con la cita de su preámbulo finalizo esta parte:

Se hace necesaria una norma por la que quede suprimida toda censura administrativa de los espectáculos teatrales y artísticos (...). 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, se hace asimismo necesario el establecimiento de unas normas de calificación, con un alcance paralelo al ya vigente para los espectáculos cinematográficos.

El funcionamiento de la censura

No podemos abordar el estudio del funcionamiento de la censura teatral en la España de posguerra sin recordar la singular naturaleza del arte escenográfico, es decir, su doble faz de texto escrito cuya finalidad última pretende ser la representación en un escenario, peculiaridad que diferencia al arte dramático de los demás géneros literarios.

Si separáramos esta doble faceta y sólo tuviéramos en cuenta en primer lugar el aspecto textual de la dramaturgia, el ejercicio de la censura sobre las obras pertenecientes al género no sería diferente al ejercido sobre la prensa y la imprenta en general –novelas, periódicos, folletos...– quizá con alguna peculiaridad que luego veremos. Sin embargo, es precisamente el ámbito espectacular –la puesta en escena del texto escrito– el que condiciona el tratamiento especial al que fue sometido el teatro por los diversos organismos censores.

El teatro fue el único género literario que tuvo que salvar dos censuras: una del texto, llevada a cabo por un grupo de lectores o censores de los departamentos o secciones de los que dependió la censura a lo largo de los distintos ministerios; y otra censura de representación o de visionado, efectuada por los inspectores de espectáculos y por los delegados comarcales y locales de cada ciudad o pueblo. Salir victoriosa una obra de la primera no significaba hacerlo de la segunda.

Desde la primera organización administrativa de la España Nacional en 1938, la censura de teatro ha ido dependiendo de diversos organismos.⁵ Es a partir de 1941 con la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular y más aun, con la creación en 1946 del Consejo Superior de Teatro –ya dependiente del Ministerio de Educación Nacional– cuando se organiza eficazmente todo un sistema administrativo jerarquizado de la censura de obras dramáticas. Ya no sólo las altas esferas del poder y los censores de la administración, sino sobre todo representantes de estas en cada provincia y en cada localidad formaron un complejo aparato burocrático para la prevención, vigilancia, orientación y castigo –si fuera necesario– de las obras de creación (Abellán 1980, 16).

Además de la información aportada por las distintas disposiciones que forman parte de la legislación de espectáculos, el principal documento con el que contamos para el estudio de los pasos seguidos por la administración censoria cuando le era presentada una petición de representación de una obra, son unas *Normas generales confeccionadas por la Delegación Provincial de Huesca para las Delegaciones Comarcales dependientes de la misma regulando sus actividades de Propaganda*, expedidas con fecha de 21 de enero de 1944 y halladas por M.L. Abellán en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Estaban compuestas de 37 cuartillas mecanografiadas a un espacio, que constituyen un auténtico manual práctico de censura (Abellán 1980, 15, nota 4).

Como consideración general partimos de la base de que la rigidez de la censura variaba dependiendo del permiso solicitado: el de publicación, por el autor o editor o el de representación, por el empresario. Dado que el público lector de teatro siempre era mucho más restringido que el que acudía a las representaciones, era muy habitual conceder con relativa rapidez el permiso de edición y denegar el de puesta en escena durante años (Neuschäfer 314). No era lo mismo leer posibles atentados contra las buenas costumbres, la moralidad o las ideas fundamentadoras del Movimiento Nacional, que verlos “puestos en vivo” por unos personajes en un escenario, donde el grado de identificación del público receptor siempre podía ser mayor. Precisamente el poder del teatro consiste en su capacidad para enfatizar las intenciones del texto por medio de los recursos que entran en juego en el espectáculo —gestos de los actores, luminotecnia, música, signos que en el texto no están escritos—. Por eso los censores muchas veces no se percataron de la intención irónica o crítica de una obra teatral en el libreto o incluso en el ensayo general y después fue descubierta por los inspectores en la representación, al percibir la reacción del público. El estreno de la obra de Jordi Teixidor, *El retablo del flautista* por el Grupo Tábano es una muestra de esto (Heras 2000). En el ensayo general ante la censura de visionado la actitud de los actores fue totalmente aséptica —“existía una especie de consigna: hacer todo sin sentimiento, como leyendo”—. Sin embargo, en el estreno de la obra en el Teatro de la Comedia, la interpretación sarcástica de algunos actores en la que el público descubrió la burla de algunas personalidades importantes del régimen, hizo que la obra fuera retirada rápidamente de cartel.

1. *La censura del texto*: Partimos de que cualquier compañía profesional que deseara representar una obra teatral concreta debía enviar el libreto a la Comisión de censura para una primera revisión.

a) Los censores: Un grupo de censores —“lectores”— pertenecientes a un departamento de teatro eran los encargados de corregir y dictaminar las obras presentadas a censura. El número era variable en cada ámbito de creación, se-

gún el grado de influencia que pudiera tener sobre el receptor: el efecto del teatro en la opinión pública era mayor que el de los libros, por eso, el número de lectores que intervenían en su censura era también mayor —bastaban 1 ó 2 censores en las novelas, mientras que en el teatro podían sobrepasar los 10—. El influjo del cine era aún mayor, por lo que a veces llegaban a intervenir más de 20 lectores (Neuschäfer 50).

Abellán describe —por lo menos entre los censores de prensa— una época “gloriosa” sobre todo en los años 40, de lectores de alta talla académica, y otra “trivial” con censores de tipo “cavernícola y pluriempleísta”, que parece iniciarse con la llegada de Fraga Iribarne a Información y Turismo. Ya hemos visto que la crítica y la valoración literarias fueron los principales criterios de censura utilizados por la administración en los primeros años del régimen. En esa época, el personal de la administración encargado de aplicar la censura poseía una formación cultural que les capacitaba para ejercer su labor. Pero para 1950 ya había finalizado el período de esplendor de los censores. Los nuevos funcionarios, ni estaban preparados intelectualmente para realizar labores de depuración literaria, ni en ese momento les interesaba realizarlas.

Los censores, contrariamente a lo que se ha pensado, no eran personajes poderosos ni influyentes, ni tenían las decisiones últimas en sus manos; siempre dependían de una instancia superior. Son escasísimos los datos conocidos sobre los lectores teatrales aunque las aportaciones de Abellán y Sinova sobre los de Prensa e Imprenta nos hacen suponer una gran cantidad de rasgos comunes entre los diversos cuerpos de funcionarios censores con los que contaba la Vicesecretaría.

Una especificidad de los encargados de la censura del Departamento de Teatro parece ser que —al menos desde 1946— eran funcionarios de un cuerpo de Lectores por lo que presumiblemente, trabajarían en mejores condiciones que los pertenecientes a otras secciones.

Entre los lectores de los organismos de censura teatral existía una jerarquización: los pertenecientes al nivel inferior eran los lectores “desbrozadores”, encargados del contacto directo con las obras escritas, a las que aplicaban los vaguésimos criterios de censura existentes, para realizar los cortes y tachaduras que estimaban necesarios. En el nivel inmediatamente superior estaban los lectores “dictaminadores”, cuya misión era emitir un juicio aprobatorio o denegatorio sobre las obras corregidas por los “desbrozadores”. En este segundo estrato era únicamente donde existía una posibilidad de negociación entre el escritor o editor sobre el dictamen de alguna obra.

Finalmente, encabezando la punta de la pirámide, las altas esferas del poder eran las responsables efectivas de la política censoria, ya que en último término ellas decidían los autores y los temas censurables, daban más peso a unos

criterios u otros, y actuaban con mayor o menos rigidez dependiendo de los virajes en la política interna en las diferentes etapas del franquismo. En este último nivel no existía ninguna posibilidad de negociación con editores y autores porque se hallaba muy por encima de los casos concretos (García Ruiz 1996, 70-71).

Por lo general, los funcionarios que ejercían estas tareas censorias —me refiero ahora a los del nivel inferior, los “desbrozadores”— lo hacían de una forma secundaria y además estaban muy mal pagados. Justino Sinova (141-48) describe las duras condiciones de trabajo de los lectores en los años 40, a causa de las deficiencias en las instalaciones en las que desempeñaban su labor. La carencia de medios de todo tipo para desempeñar su tarea de una manera digna lleva a don José María Zugazaga, jefe del Negociado de Censura en el turno de noche y a su grupo de censores a dejar constancia de sus quejas en el parte de trabajo con el “extracto de incidencias”, que cada mañana redactaban antes de salir para sus casas.⁶ Pero aunque a veces la situación llegó a ser insostenible,⁷ el servicio no podía ser interrumpido.

b) Los dictámenes censorios: Una vez examinadas por los censores las obras dramáticas, las resoluciones que podían adoptar eran seis:

—*Aprobada*: autorizada para un público de mayores, se entiende; si está autorizada para menores se especificará. Se autorizaba estrictamente la representación de lo escrito en el libreto por lo que no se podía añadir nada más.

—*Aprobada con tachaduras*: se ha tachado parte del libreto. Las supresiones se deben respetar en la representación.

—*Aprobada (con o sin tachaduras), a reserva del ensayo general*: la Vicesecretaría no da un dictamen concreto por lo que la decisión dependerá del Delegado Provincial una vez visto el ensayo general.⁸

—*Aprobada por un número limitado de representaciones*:⁹ para ciertas capitales, o para las funciones de noche.

—*Autorizada para menores de 14 años o para jóvenes de 14 a 16 años inclusive*.

—*Prohibida* (Abellán 1980, 32-33).

El caso del teatro —junto con el del cine— es aún más significativo porque con la Ley de Fraga no desapareció para ellos la censura previa, a causa de su mayor repercusión social. Los dramaturgos y empresarios seguían con la obligación de presentar a las autoridades los libretos de las obras y a partir de ahí comenzaba un complejo entramado burocrático, antes de poderlas ver representadas en un escenario —en el caso de que fuesen aprobadas—.

c) Los expedientes de censura: Los expedientes de censura de una obra teatral se componían de los siguientes documentos:

–Instancia de solicitud de autorización para la representación de una obra teatral: es un impreso en el que constan los datos de la obra, con un espacio destinado a la resolución de la administración tras el informe del censor.

–Informe del censor: son impresos formalizados que van evolucionando y modernizándose en su formato a lo largo del régimen. Detallan todos los aspectos que deben ser valorados: valor literario, matiz religioso, matiz político, breve exposición del argumento, tesis, juicio general que merece al censor, observaciones, tachaduras y enmiendas.

En 1950, se produce un cambio significativo: en el membrete, la sección “Censura” ha sido sustituida por “Sección de Inspección de Libros”. En el informe del lector –ya no censor– aparecen las preguntas: ¿ataca al dogma? ¿a la Iglesia? ¿a sus ministros? ¿a la moral? ¿al régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?

–Libretos de la obra, que eran entregados a los censores y en los que se encuentran las tachaduras y enmiendas.

–Guía de censura o certificado, con el que el director de la compañía demostraba ante las autoridades que la obra podía ser representada y bajo qué condiciones podía hacerlo.

–Correspondencia, notas interiores, oficios diversos, comunicando la resolución a diversas instancias –director de la compañía, presidente de la sociedad de autores, empresario del teatro, autor o sus herederos, etc.– y oficios de remisión a censores y delegados.

Si se trataba de revistas, debían incluirse los figurines o fotos del vestuario y bocetos de la escenografía y decorado.

Desde 1939 hasta 1964 los expedientes de censura se cumplimentaron de acuerdo con la orden del 15 de julio del 39. Desde 1964 hasta 1973, aunque las preguntas que se realizaban no variaron, los informes eran elaborados por todos los vocales de las Juntas de Censura, y no sólo por uno o dos, como ocurría anteriormente. A partir de 1973 hasta 1977, año en que se derogan todas las disposiciones anteriores referentes a este tema, sólo aparecen las obras sometidas a censura sin más documentos por lo que se puede considerar que desaparece el expediente (Sotomayor 64-65).

2. *La censura de la representación.* Hasta aquí podríamos considerar expuestos los movimientos del libreto de las obras dramáticas entre el personal encargado de la censura de la Vicesecretaría de Educación Popular –o Ministerio de Información y Turismo, más adelante–; es decir, todo lo que constituía la primera censura. Pero la historia continúa: la censura de las obras teatrales destinadas a la representación se llevó a cabo a través de una escalonada y jerárquica organización en la que entraban en juego diversos elementos en distintos puntos de cada provincia y de cada localidad que continuaban la la-

bor emprendida en las capitales respectivas, confluyendo todo el proceso en la Delegación Nacional de Madrid (Abellán 1980, 250).

Cuando alguna compañía profesional pretendiera actuar en su local, los empresarios de los Teatros de cada localidad tenían la obligación de exigirle las Hojas de Censura de las obras que componían el repertorio y el libreto convenientemente sellado por la Vicesecretaría de Educación Popular. Debían presentar estos documentos al delegado comarcal previamente para el visado correspondiente (art. 2). En el caso de que alguna compañía presentase al delegado comarcal un certificado de censura con fecha anterior a 1942, este debía informar a la delegación provincial, después de haber visto la representación, dando cuenta de la posible existencia de motivos inadmisibles, escenas perniciosas para la moral, el buen gusto, etc. (art. 7). Sin estos requisitos, el delegado provincial debía prohibir la representación.

Pero además, las delegaciones de cada provincia recibían cada semana o cada mes una relación de las obras dictaminadas por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda con el número de expediente, título de cada obra, nombre del autor y tipo de resolución adoptada (Abellán 1989, 20). Si las obras habían sido prohibidas por la Delegación Nacional, el Delegado debía impedir su representación en su localidad (art. 5).

Junto con el dictamen de las obras censuradas, el delegado provincial recibía una copia de las tachaduras para que los inspectores de espectáculos pudieran comprobar en una sesión de ensayo a puertas cerradas que se cumplía todo lo prescrito por la Vicesecretaría. Era la segunda censura (de visionado) y sólo en ella los actores, dramaturgos y empresarios podían ver las caras de los censores. Aparte de vigilar que se respetasen estas supresiones, los inspectores debían cuidar de que no se introdujeran chistes, ni frases nuevas improvisadas que no estuviesen incluidas en el libreto mandado a censura (art. 8). El problema de esto es que a veces en las representaciones se producían equivocaciones lógicas y totalmente involuntarias de los actores, que podían ser causa de desautorización de la obra.¹⁰

Aunque la vigilancia en los ensayos dependía de los inspectores, los delegados provinciales en persona tenían la obligación de asistir a la función de estreno de las obras representadas en su jurisdicción (art. 11) y emitir su propio informe, que también podía motivar la suspensión, por lo que podría considerarse que existió una tercera censura para las obras teatrales. Una vez supervisado que todo era correcto, el delegado debía enviar a la Delegación Nacional de la Vicesecretaría un "parte mensual de actividades" en el que

se informaba acerca de las autorizaciones concedidas –siempre de acuerdo con el dictamen previo de Madrid–, los pasquines o carteles de propaganda autorizados, y cuando lo estimaban necesario, se pronunciaban sobre el contenido o valor literario o moral de una determinada pieza o sobre la calidad, en general, de la obra de un dramaturgo. (Abellán 1989a, 21)

Como era imposible nombrar a tantos inspectores adscritos a los servicios de censura como para controlar la totalidad de las obras dramáticas de cada delegación provincial, se designaron también delegados comarcales y locales,¹¹ portavoces de los provinciales, según las necesidades de cada territorio, que se ocuparon del control de las obras de su localidad para que la acción de la censura llegara “hasta la localidad más insignificante de nuestro solar patrio”.

En los casos en que no fueran compañías profesionales las interesadas en la representación teatral de una obra, sino un cuadro artístico o aficionados teatrales de una localidad concreta, el funcionamiento del proceso censorio era el inverso: no existía la obligación de enviar el libreto a la Vicesecretaría sino que el delegado comarcal era el encargado de corregir el libreto estableciendo las oportunas supresiones. Después, siempre debía enviar a la Vicesecretaría un informe en que constara su resolución y las tachaduras por motivos de buen gusto, moralidad o política (art. 6).

El día 30 de cada mes los delegados comarcales extenderían al delegado de cada provincia un informe en el que comunicaran detalladamente las obras teatrales representadas en el territorio de su jurisdicción –bien por compañías profesionales o bien por cuadros artísticos– con el número de expediente del certificado de censura, los títulos de las obras, la fecha en la que fueron autorizadas y el Organismo que autorizó cada una de ellas –Vicesecretaría, Delegación Comarcal...– (art. 10).

En general, los informes enviados por los delegados comarcales y locales a la Delegación Nacional de Propaganda muestran un exceso de celo y una extraordinaria rigidez a la hora de enjuiciar las representaciones de las obras. El deseo de ganarse el aprecio de sus superiores hizo que los estratos más bajos de la pirámide obraran con mayor severidad que la propia Vicesecretaría. En ocasiones, obras cuyo libreto ya había sido aprobado por la Delegación Nacional fueron retiradas de cartel después del estreno por acción de los Delegados locales. Además, en sus informes no se limitaban a dejar constancia de lo ocurrido en la representación teatral sino que hacían crítica literaria enjuiciando tanto el contenido como la forma, en un intento de mostrar sus “cualidades literarias” a sus superiores (Abellán 1980, 35).

La lentitud en los trámites censorios ocasionaba numerosos problemas a las compañías que siempre se hallaban apremiadas de tiempo dadas las exigencias de cartel. Normalmente, la demora de la Vicesecretaría cuya plantilla de censores no daba abasto, les hacía retrasarse en la presentación del libreto censurado, debidamente sellado en todas sus páginas y con las tachaduras y supresiones pertinentes, acompañado de la hoja de censura.

Para paliar esta situación, se necesitó la ayuda de la Sociedad General de Autores de España, presidida en los años 40 por Eduardo Marquina. Se optó

por dejar en posesión de este organismo los ejemplares de las obras teatrales más solicitadas por las compañías para su representación, ya censurados y sellados convenientemente, para así agilizar los trámites exigidos a los grupos teatrales (Abellán 1989a, 21).

Aún así, el funcionamiento de la censura teatral fue tan complejo, tan lento y tan poco claro como describe Alfonso Sastre irónicamente, pero sin exagerar lo más mínimo, en su artículo "Veintitrés dificultades para ser un autor teatral inconformista". Es difícil ser inconformista —dice él—:

1º. Porque existe la censura previa, que suele prohibir las obras inconformistas. [...] 4º. Porque para saber si la censura previa autorizará o no la obra "inconformista", como cualquier otra, tiene que presentarla un empresario ante el organismo censor. 5º. Porque por su parte el empresario, lógicamente, desea saber si la censura autorizará la obra y no habrá problemas con ella, como condición para proyectar estrenarla. 6º. Porque si el autor desea realizar por su cuenta esa exploración previa, en el Ministerio se le insistirá en que tiene que presentarse un proyecto completo firmado por un empresario. 7º. Porque si el autor entonces insiste ante el empresario, éste insistirá a su vez en tener alguna seguridad de que el proyecto es viable. 8º. Porque esta situación puede prolongarse 14 años. 9º. Porque si un empresario llega a aceptar la obra y decide comenzar las gestiones y correr los correspondientes riesgos, lo más fácil es que la censura prohíba entonces la obra. (Sastre 39)

NOTAS

1. *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo fue presentada a censura el 4 de octubre de 1949 y el 11 del mismo mes se autorizó su representación. Los censores no opusieron demasiadas objeciones político-morales —excepto algunas alusiones a 1939, el final de la guerra—, que fueron tachadas. Tuvieron más peso las objeciones literarias: "Nos atrevemos a vaticinar la fría acogida del público porque es demasiado cerebral [...] y no tiene la defensa de un diálogo arrebatador, inspirado o ingenioso". Otro censor: "Se reduce a un bello y sutil sainete para minorías selectas" (Neuschäfer 328).
2. Las normas citadas pertenecen a unas "Normas de censura teatral", aprobadas el 6 de febrero de 1964 (BOE 25/ 2/ 64) tomadas de unas "Normas de censura cinematográfica", aprobadas un año antes, que luego veremos con más detalle.
3. Francisco Nieva aún en 1974 opina que en sus obras es "el elemento erótico y por lo que se supone atentado contra las instituciones religiosas lo que más ha decidido la supresión o el corte" (Rivera y Heras 7).
4. Es decir, que ni siquiera se crearon unas normas específicas para el teatro, sino que se aplicaron las del cine.
5. Son, por orden: Ministerio del Interior (1938-41), Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange (1941-45), Ministerio de Educación (1945-51), y Ministerio de Información y Turismo —desde el 51 hasta el final del régimen—.
6. 18 de enero de 1940: "Esta noche, de una crudeza extraordinaria, hemos carecido de estufa, y al indicarle al ordenanza que la trajera, contestó que había recibido órdenes en contrario. [...] nuestro trabajo ha sido realizado hoy en condiciones penosas, y a pesar de no quitarnos el abrigo todos los censores estábamos entumecidos completamente". 22 de enero de 1940: "sigue sin funcionar una de las lámparas, precisamente la más necesaria. También continuamos sin cale-

- facción ni estufa eléctrica [...]". 23 de febrero: "¿No habría forma de dotar de agua al evacuatorio? [...] es totalmente irrespirable la atmósfera."
7. 1 de noviembre de 1944: "Durante la noche de hoy no se ha presentado al servicio ninguno de los censores del turno de noche. Ni uno tan solo se ha molestado en telefonar poniendo al menos un pretexto para justificar la ausencia. Me parece que la cosa no necesita comentario [...]. El resto del servicio sin otra novedad que la que lógicamente se deriva de la ausencia de personal" (Archivo General de la Administración, 1143).
 8. Es el caso, por ejemplo de *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo. Una serie de escenas inadmisibles con las que contaba la obra hicieron sospechar a los lectores que estaban referidas a nuestro tiempo, por lo que la decisión final fue trasladada a la "Superioridad". Se autorizó el 9 de diciembre de 1969 recurriendo al argumento de la "imagen". Es decir, se recomendó esperar al ensayo general antes de dar la autorización definitiva (Neuschäfer 330).
 9. En ocasiones, después de una única representación, una obra era retirada de cartel, por ejemplo *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre. Una hoja de inspección de un delegado provincial después de haber asistido a un evento teatral, podía revocar la autorización de una obra. En principio era ilegal si la obra había sido aprobada anteriormente pero de hecho ocurría.
 10. Así lo afirmó Guillermo Heras a la autora de este trabajo.
 11. Según Abellán, estas labores fueron asumidas por sacerdotes, maestros o jefes de Falange Española.

OBRAS CITADAS

- Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.
- . "Censura y autocensura en la producción literaria española". *Nuevo Hispánico*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1982. 169-80.
- . "La censura teatral durante el franquismo". *Estreno* 15.2 (1989): 20-23.
- Beneyto, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros, 1975.
- Cisquella, Georgina, José Luis Erviti y José Sorolla. *Diez años de represión cultural: la censura de los libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama, s.a.
- García Lorenzo, Luciano, ed. *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: S.G.E.L., 1981.
- García Ruiz, Víctor. "Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)". *Gestos. Teoría y práctica del Teatro Hispánico* 22 (noviembre 1996): 59-85.
- . *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Pamplona: EUNSA, 1999.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Anthropos, 1994 (en coedición con Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores).

- Rivera, Amador y Salvador de las Heras. "Encuesta sobre la censura. 25 autores cuentan sus experiencias con la censura". *Primer Acto* 165 (febrero 1974): 4-14.
- Sastre, Alfonso. "Veintitrés dificultades para ser un autor teatral inconformista". *Cuadernos para el diálogo* 44 (mayo 1967): 39.
- Sinova, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Sotomayor Sáez, María Victoria. *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.