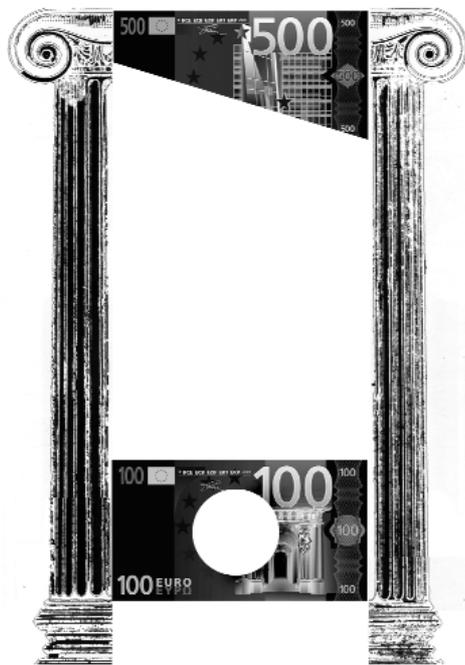


# LIBERTAD O DINERO

[ Eduardo Haro Tecglen ]



La libertad de expresión tiene límites en todas partes. Y en todos los géneros. En los tiempos en que la censura era franquista y franca, declarada, institucional (ahora lo veo todo eso como ventajas) la fuerza de la prohibición se ejercía en primer orden sobre los diarios, en segundo sobre el teatro y el cine, y luego sobre la poesía, que a veces era prácticamente libre. Eran medidas calculadas: en relación a sus posibles lectores, y entonces el teatro tenía muchos.

Dentro del teatro se señalaban también algunas categorías, como las que corresponden al «público preparado», o sea moralmente formado, que podía ver algunas cosas más porque no les podía socavar su fortaleza de ánimo. Yo era uno de ellos, claro, en tanto que crítico, aunque a veces no se permitía publicar la crítica, ni a favor ni en contra: así

pasó con la primera obra de Lorca estrenada en el franquismo, aunque el tema principal de la prohibición estaba en que el autor había sido asesinado por los censores (es una manera muy amplia de entender el franquismo). Para estas personas estaban los teatros de cámara: la representación única, con grandes actores y directores, con decorados: dinero público invertido para que tuvieran un poco más de libertad los que parecían merecerla. Recuerdo una de Anouilh, *Ardèle o la margarita* en la que un viejo crítico, a pesar de haber acreditado su apego al régimen, se levantó en medio de una escena, tomo a su amante de adulterio doble —ella y él— y dijo a gritos: «Esto no se puede tolerar». Se fueron. Algunos aguantaron mejor, pero al final, en la salida del patio de butacas, todos se mostraban escandalizados. Entre otros un trío famoso, un escritor filosofoide, una de sus amantes y el supuesto sobrino de la amante y amante a su vez de ella: el gran escritor decía «¡Estas cosas no pasan en la vida real!» y eran ellos mismos la vida real. Se trataba, como siempre, de tirar la primera piedra, y los que pecaban eran, como siempre, los que la arrojaban, aunque el Evangelio que relataba el suceso estuviera, sin duda, censurado.

El teatro es dinero. Entonces se vendía bien, y los empresarios y algunos autores de la línea del escapismo —huir de la profundidad o de la sinceridad y buscar unas tangentes— encontraban lo que siempre se encontró: lenguajes paralelos, insinuaciones no cumplidas, camas decentes, adulterios sin consumir y que terminaban en arrepentimiento, y formaron una generación que producía dinero, en la que a veces la censura entraba en dos o tres frases o necesitaba un desenlace distinto, y estuvo funcionando. El cine iba por el mismo camino.

El cine es el mismo arte dramático que el teatro: literatura representada, y en la palabra literatura caben todos los matices. Autores y actores eran los mismos, y a veces los guiones también. Sigue pasando, pero el cine ha ido acumulando técnicas de expresión y máquinas de relatar y de realzar al actor que el teatro intenta imitar de forma que, de una parte, pierde su naturaleza original —autor y actor solos— y de otra muestra su incapacidad de una concurrencia que no necesitaría ejercer: le bastaría con ser él mismo. Como consecuencia, el teatro es más caro que el cine: una producción cinematográfica tiene una mínima distribución y unas ventajas oficiales que le permiten mayor producción, precios mas reducidos y público mas numeroso. El teatro no puede: y necesita dinero de fuera. Hasta las personas más íntimas con el teatro, las que tienen por él una adoración superior y lo trabajan con denuedo, empalidecen si se habla de renunciar a las subvenciones que le están matando. En la subvención, y pueden ser muchas juntas, está la censura.

Al final de los programas se pueden ver unos diminutos logotipos que indican quienes producen, quienes subvencionan, quienes ayudan. Tengo delante de mí un programa de una producción modesta que muestra catorce. Las subvenciones llegan desde el Ministerio de Cultura a las auto-

mías, los ayuntamientos, las fundaciones privadas: bancos, cajas de ahorro o asociaciones que su vez salen de esas arcas por motivos regionales, patrióticos o culturales. A veces hay radios, periódicos, televisiones, que colaboran. Estos suelen ser menos exigentes. Pero lo institucional ejerce la censura que oculta su nombre. Sobre todo cuando un gobierno como el que acaba de terminar en España está profundamente enlazado con la religión, y sobre todo con algunas de las mas duras modalidades del catolicismo. Cuando se solicita una subvención no solo hay que dar detalles, económicos y artísticos, sino adjuntar el texto. Y ese texto no va a escandalizar al subvencionador, que no pronunciará jamás una palabra contra él; simplemente, no dará el dinero, o no contestará nunca, o propondrá otras soluciones.

Es en ese punto en el que comienza a intervenir lo que llamamos «autocensura». Es un fenómeno que no existe, pero que también ayuda a disimular la realidad de la situación. Quien escribe sinceramente obras sin escándalo, no se autocensura sino que hace lo que cree que debe. El que se limita por miedo a la pérdida del dinero, sea el autor o el empresario o todos a la vez, convenciéndose unos a otros, no son autocensores sino que obedecen previamente a lo que le van a mandar sin poner en peligro al subvencionador, al programador —una importante figura que lleva las obras a los teatros subvenciona-

---

Hasta las personas más íntimas con el teatro, las que tienen por él una adoración superior y lo trabajan con denuedo, empalidecen si se habla de renunciar a las subvenciones que le están matando. En la subvención, está la censura.

---



Foto: Gyenes. ODT.

Escena de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca. Director José Tamayo. Teatro Bellas Artes de Madrid.

---

Como esperanza queda  
la de que gobiernos  
más libres, concejales  
menos comprometidos,  
financieros más abiertos  
ayuden sin censura.

---

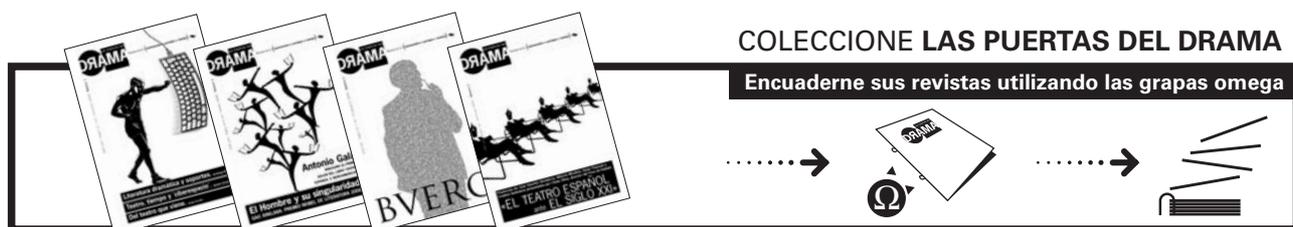
dos españoles—, al funcionario que sea. No tienen otro remedio.

Claramente se ve que el dinero ya no procede del espectador, aunque a veces pueda añadir mucho, y por lo tanto las obras ya no se producen teniendo en cuenta sus gustos. Una base de la censura en cualquiera de sus aspectos es la de que no importa que el teatro se haga porque al espectador le interesa, sino que el teatro haga al espectador, le cree a imagen y semejanza del censor, o sea del dictador, o del demócrata intransigente, o del Papa o simplemente del párroco del pueblo. Si tuviera que pagarlo el espectador, el precio real de la butaca sería tan alto que no se podría sostener. Un artilugio que se busca por lo tanto es el de proponer clásicos o reponer obras que tuvieron éxito algún tiempo atrás: obras censuradas ya por Franco, que pueden volver a llevar a quienes las vieron y tienen su nostalgia, o los hijos que oyeron hablar de ellas en casa. Otro sistema es el de adaptar películas extranjeras de éxito, sin advertir que los actores que actúan frente al público no pueden conseguir el efecto de la secuencia mil veces repetidas, ni la narración tiene esos recursos. El paroxismo de este error está en los musicales que ahora se multiplican, con títulos famosos incluso de películas de dibujos: atraen público de fuera de la ciudad donde representan, y ofrecen un precio único que incluye autocar, cena más o menos típica, butaca y regreso. Puede ser algo interesante, pero la palabra cultura no tiene gran cosa que ver con todo esto: y la puñalada al corazón del teatro.

El problema es que no hay marcha atrás. Si antes digo que en el íntimo del teatro crece el terror de que desaparezcan las subvenciones, es porque está seguro de que el teatro no se alimentaría a sí mismo. Hay unos teatros que llamamos periféricos, o

«alternativos», que es una palabra también infame —como las chicas de alterne se ofrecen cuando no hay verdadero amor— que poco a poco van entrando en la misma ley. En esos teatros he visto más de una vez excelentes obras mejor interpretadas que en los teatros llamados comerciales, y con un público juvenil amplio que compra entradas relativamente baratas. Es un teatro que hacen los pobres, como lo hacían antes de que el teatro «se dignificara», como en la canallesca frase franquista que se aplicaba también al periodismo. Quería decirse que muchas veces el autor, el actor, morían en la pobreza; el periodista, casi siempre. Ahora pasa menos —hay casos— porque el actor y el autor o guionista viven del cine o de la televisión, que es otro de los asesinatos del teatro: no por la concurrencia gratuita sino porque caricaturizan el teatro, ridiculizan la palabra, el gesto; a veces un gran actor se pierde por ese dinero. No digo que haga mal, porque en los últimos años del siglo pasado y más en los que llevamos de este todo se ha planteado en como ganar dinero con menos esfuerzo: lo mismo el ecónomo de una diócesis que el músico con el talento oculto. Estos teatros alternativos se van institucionalizando: ciudades o pueblos tienen sus compañías ayudadas, y sus locales gratuitos, y sus programadores oficiales. Incluso se hacen muestras, aunque se escamoteé esa palabra y se sustituya con maratón, a las que acuden programadores con sus ayudantes para elegir y contratar. Como esperanza queda la de que gobiernos más libres, concejales menos comprometidos, financieros más abiertos ayuden sin censura. No hay por qué esperarlo, como tampoco hay que esperar que los grandes creadores del teatro decidan aceptar y trabajar la pobreza. Cosas que no pasan. ■

---



**COLECCIÓN LAS PUERTAS DEL DRAMA**  
Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega

The advertisement shows four magazine covers from the 'DRAMA' collection. The covers are titled 'El Hombre y su singularidad', 'BVERC', and 'EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XXI'. An arrow points from the covers to a diagram illustrating the use of Omega clips to bind the magazines. The diagram shows a magazine being held by an Omega clip, with another arrow pointing to a stack of magazines bound together with multiple clips.