



Cuaderno
de bitácora

LA MORDAZA

por Alfonso Sastre

Quiénes éramos todavía niños durante la guerra de 1936 a 1939 —yo acababa de cumplir los trece años cuando terminaron sus batallas convencionales—, muy pronto pudimos darnos cuenta, ya mayorcitos, adolescentes, de en qué agujero se había hundido la cultura española, como uno de los efectos lamentables del desenlace de aquellas batallas, y cómo la libertad de expresión ya no era, a partir de la victoria de Franco y sus cómplices, sino un fantasma melancólico de lo que fue durante el entonces reciente pasado republicano. (En cuanto a mi caso personal, si alguien se interesara por él, podría consultar varios libros, entre ellos los que reseño a continuación: *Censorship and social conflict in the spanish theatre. The case of Alfonso Sastre*. T. Avril Bryan. University Press of America, inc. Washington, 1982. *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñiz y Ruibal*. Hide F. Gramscic. Peter Lang Publishing Inc. Nueva York 1984, y muy especialmente la Memoria de Licenciatura de Berta Muñoz Cáliz *Dos actitudes frente a la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, Alcalá de Henares 1996 — que es una obra pionera de la investigación del tema en los archivos de la censura y muy rica en hallazgos y sagaces consideraciones—, y el también excelente trabajo, que es una tesis doctoral de la universidad francesa de Bourgogne, (2000), *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre*, cuya autora es Paula Martínez-Michel, y que editó Hiru Argitaletxea en el 2003. Notables aportaciones a mi «caso» hay, por otra parte, en otras obras como la de Manuel Abellán *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Península, Barcelona 1980, y *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, Teatro y Cine bajo el franquismo*, Anthropos, Barcelona 1994.

Pero hoy y por hoy bástenos con recordar este «caso» particular que es el mío entre todos los demás, en sus co-

mienzos, que se dieron cuando un grupo de amigos, todos muy jóvenes, alrededor de los veinte años, formamos en Madrid (1945) el grupo de teatro Arte Nuevo, que presentamos como «teatro de vanguardia». Escribimos y representamos entonces un montón de piezas en un acto, que en seguida fueron editadas y hoy son inencontrables, salvo dos o tres de ellas. (Ver *Teatro español en un acto (1940-1952)*, edición de Medardo Fraile en Cátedra, Letras Hispánicas; y *Teatro de Vanguardia* de quien esto escribe, en Hiru).

Desde finales de los años 40 hice críticas de teatro para una revista universitaria (*La hora*), en la que José María de Quinto y yo intentamos ya la gran aventura de un Teatro de Agitación Social, y estallaron nuestros primeros encuentros con la censura, que nos prohibió los primeros espectáculos proyectados para el T.A.S., *La buelga* de John Galsworthy, e *Hinkeman* (que nosotros titulamos *Mutilado*) de Ernst Toller, con lo que dio al traste con el conjunto de nuestro proyecto y nos reafirmó en una decidida implicación contra la dictadura y puso a mi propia obra en grave riesgo de inexistencia. Habíamos dejado de ser aquel grupito de jóvenes rebeldes contra las formas del teatro burgués, mediante la provocación de un teatro estéticamente insólito. Yo empecé entonces a escribir unos dramas críticos, con los que intenté el acceso al teatro profesional, y fue así cómo en 1953 el conjunto de mi obra dramática —que constaba de tres obras, *Prólogo patético*, *Escuadra hacia la muerte* y *El pan de todos*— estaba prohibido, y cómo a mí se me ocurrió la idea de protestar de tan desdichada situación, por medio precisamente de un drama. ¿Cómo se ocurren estas cosas? Ello es muy sencillo aunque, desde luego, puede no ocurrir: y es que en la «transcurrencia» de la vida del autor (del poeta) se produce una «ocurrencia» de la imaginación dialéctica. En este caso, la lectura en los periódicos sobre un crimen que

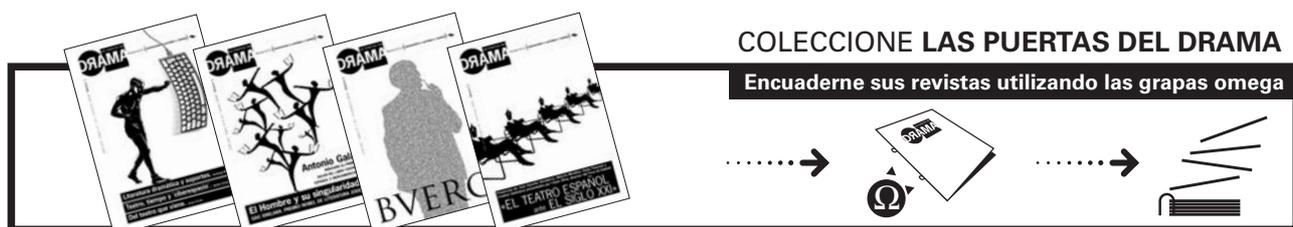
se había producido en el sur de Francia, y que era investigado por un comisario de policía, M. Sabeille, que a mí me pareció una especie de Maigret simenoniano, el cual rondaba el caserío del crimen en busca de su autor, y bajo la sospecha de que éste era el patriarca de aquella familia, el que fue famoso Gaston Dominici. El silencio de su familia (ya imaginado por mí) ante las visitas del comisario saltó ante mi imaginación en forma de mordaza o sea, de censura, y la analogía simbólica y política empezó a funcionar. (Cuando el drama se estrenó en Alemania, se hizo con el título *Warum Sie schweigen?, ¿Por qué callan?*). El drama se presentó en seguida ante mi imaginación en un formato de seis cuadros y un epílogo, cuya pauta escribí en media cuartilla y la obra la escribí en «unos veinte días», según veo que dije en la edición de Hiru, 1995.

El drama, dije cuando lo estrené, está «vagamente inspirado» en aquellos sucesos reales. Es, pues, una fabulación sobre unos hechos, y mi Isaías Krappo no tiene nada que ver con aquel Gastón Dominici, y si tuviera algo que ver ello sería debido a coincidencias, como suele decirse, aunque, eso sí, no a «puras coincidencias», puesto que yo me asomé con mucho interés a aquellos hechos, y tuve en cuenta algunos datos, como el de que Gaston Dominici había sido un militante de la resistencia francesa contra los alemanes. (Este dato me procuraba la posibilidad de tratar aquí de nuevo un tema con el que «me estrené» en este plano de los dramas de formato estándar para los escenarios profesionales en España: el tema del terrorismo, que ya había tratado «de cara» en mi primera obra de este formato: *Prólogo patético*. En *La mordaza*, se produce hacia el final un encuentro, espiritualmente terrible, entre dos ex-militantes de la resistencia, el comisario e Isaías Krappo, el autor del crimen, cuya víctima es un colaboracionista que acaba de salir de la cárcel y que viene a vengarse porque su familia pereció en una acción «terrorista» de la partida que dirigió Isaías durante la guerra. Isaías dice, pensativo, que «es muy curioso», y se refiere —le dice al comisario, que acaba de detenerlo— «a que nosotros hemos, sido compañeros y hemos luchado por la misma causa, y a que ahora parece como si todo aquello hubiera sido una especie de sueño, ¿verdad, camarada? (...) ¿Me

dejas que por un momento te llame camarada?». «Sí, lo hemos sido», le responde el comisario, e Isaías se ríe y dice que «le da risa pensarlo». «¿Pensar qué?», interroga el comisario. «Que si a ese hombre lo hubiera matado hace cuatro años tú te hubieras puesto muy contento, y que yo, por lo mismo que ahora soy un criminal, entonces hubiera sido un héroe. (Se ríe) ¿No te hace gracia a ti? Uno es un héroe o un criminal, según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo». El comisario hace una pausa y dice lentamente. «¿Por qué no lo mataste a tiempo?».

Aquella casa ha sido, durante el desarrollo de la trama, la imagen de una comunidad amordazada, sin dejar de ser una casa reconocible como tal en un estilo realista, y el símbolo se precisa —con ayuda de unas luces azuladas lo hicimos en el teatro Reina Victoria— sólo en un momento al cual pertenece el fragmento que a continuación reproducimos.

Por fin diré que este mensaje no fue entendido por la censura, que autorizó la obra en su totalidad, pero tampoco, ay, fue entendido por el público, que la acogió como un buen melodrama rural-policíaco. Es por lo que decidí ser más directo en mis superobjetivos a partir de entonces, y por lo que, al elegir una posición más radical, pudo darse la pequeña refriega con Buero Vallejo sobre el posibilismo. Mi ilustre colega no acertó, sin embargo, al definir mis obras como dictadas desde un proyecto «imposibilista» en relación con la censura (esa imputación fue la que me movió a escribir el artículo que dio lugar a la breve pero intensa polémica). No había tal imposibilismo por mi parte sino una decisión de hacer evidente la existencia de la censura y de denunciar sus desmanes aunque en esa tarea una parte de nuestra obra pereciera en la batalla por la libertad de expresión; y así mismo los riesgos de que un «posibilismo» entendido a su manera pudiera producir —y la produjo en algunos colegas— una insidiosa interiorización de la censura en el corazón del proceso poético. Por lo demás, sobre todo durante los últimos años, a veces conseguimos que se representaran obras «imposibles», y ello fue en virtud de nuestra irónica ignorancia de la existencia del mecanismo represor y también en la inexistencia de unos criterios objetivos (un código) por parte del Estado para la regulación de aquel mecanismo represor. ■



La mordaza [fragmento]

TEO: He visto al comisario en el pueblo.

JUAN: ¿Otra vez ha vuelto?

TEO: Sí. Y no dejará de venir a visitarnos como tiene por costumbre. Me parece que a este paso iremos acostumbrándonos a su cara.

JUAN: (Nervioso.) ¿Qué querrá hoy?

TEO: Nada. Como siempre. Vendrá a echar un vistazo, a charlar con nosotros. Y seguir buscando al criminal.

JUAN: ¿Tú crees que sospecha de nosotros?

TEO: Si no, no vendría.

JUAN: ¿Y no dejará de venir nunca? ¿Lo vamos a tener siempre aquí?

TEO: Hasta que descubran al asesino.

JUAN: ¿Hasta que detengan a nuestro padre?

TEO: Sí: hasta que detengan a nuestro padre o a un inocente contra el que tengan pruebas. Entonces la Policía cerrará una carpeta y no volveremos a ver al comisario Roch. Mientras tanto, seguiremos sufriendo su sonrisa y su amabilidad. No creas que van a cansarse. La Policía tiene mucha paciencia.

JUAN: ¿Tú crees que el comisario Roch sospecha de nuestro padre?

TEO: De momento, sospecha de todos nosotros.

JUAN: Y viene fingiéndose amigo nuestro para cazarnos.

TEO: Es su oficio.

JUAN: ¿Y nosotros vamos a callar para siempre?

TEO: Sí. Por una razón o por otra, todos vamos a callar siempre.

JUAN: No sé si podremos resistirlo. Llevamos así dos meses. Pero, ¿vamos a poder resistir toda la vida?

TEO: Si es preciso, tendremos que resistir toda la vida.

JUAN: Tú querías hablar, delatar a nuestro padre. ¿verdad?

TEO: Sí.

JUAN: ¿Y por que no hablas?

TEO: Por miedo... Siento como una mordaza en la boca... Es miedo.

JUAN: ¿Y tú, Luisa?

LUISA: Yo también hablaría.



Escena de *La mordaza* de Alfonso Sastre. Teatro Reina Victoria. Madrid 1954.

JUAN: Pero no hablas por mí. Porque me quieres y sabes que yo sufriría si lo hicieras.

LUISA: Solamente por eso. Yo no tengo miedo.

JUAN: Es otra mordaza... Y sigue el silencio... Yo no hablo porque tengo piedad de mi padre, porque me da lástima de él, porque no puedo olvidar que es mi padre... Estoy amordazado por mi compasión... Y en esta casa, desde hace dos meses, no hay nada más que silencio.

LUISA: Es lo que tú dices, Juan. Un espantoso silencio.

JUAN: Nuestra madre y Jandro no se atreven a hablar porque creen que cualquier palabra podría ser aprovechada para ejecutar a nuestro padre... Andrea es fiel y calla... Todos callamos... Todos...

LUISA: Hay silencio en la casa. Parece como si no ocurriera nada por dentro, como si todos estuviéramos tranquilos y fuéramos felices. Esta es una casa sin disgusto, sin voces, sin gritos de angustia o de furia... Entonces, ¿es que no ocurre nada? ¿Nada? Pero nosotros palidecemos día a día... estamos más tristes cada día... tranquilos y tristes... porque no podemos vivir... Esa mordaza nos ahoga y algún día va a ser preciso hablar, gritar... si es que ese día nos quedan fuerzas... Y ese día va a ser un día de ira y de sangre... Pero, mientras tardo, ¿verdad Juan? Silencio... «¡Te voy a matar si hablas!», me dijo vuestro padre... El buen silencio... (Entra, desmejorado y pálido, Isaías. Lo siguen Antonia y Jandro, que no se han atrevido a impedir que Isaías se levante.).

ISAÍAS: ¿Qué habláis ahí? ¿Qué estáis tramando entre vosotros?

JUAN: Nada padre.

ISAÍAS: No tenéis que hablar nada entre vosotros.

JUAN: Debería acostarse, padre.

ISAÍAS: ¿No quiero acostarme! No quiero acostarme, mientras aquí se traman cosas contra mí.