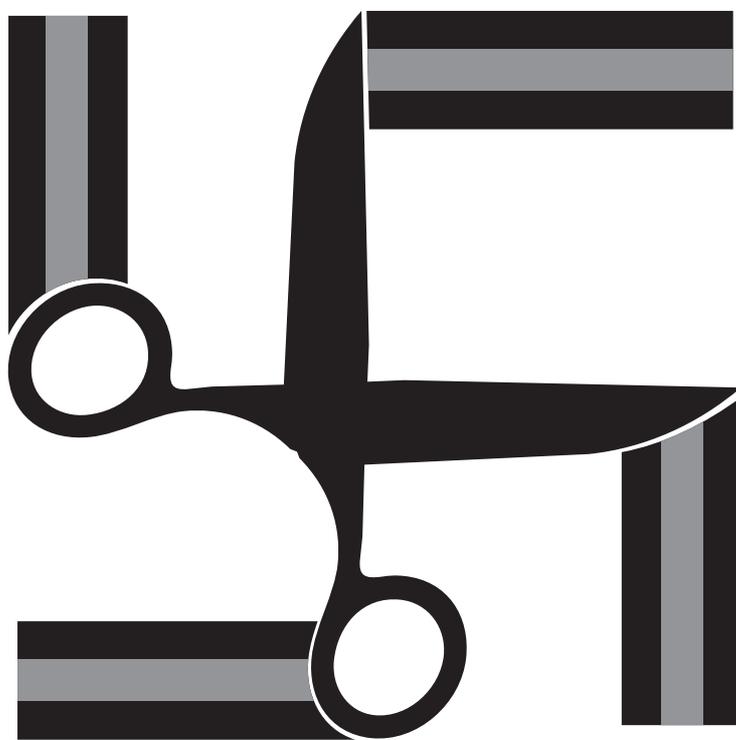


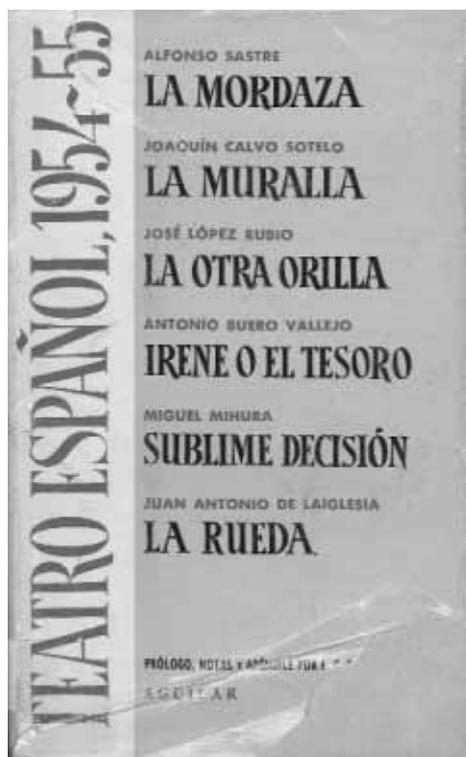
NOTAS SOBRE LA CRÍTICA TEATRAL **durante el franquismo** LAS DIFUSAS FRONTERAS ENTRE CRÍTICA Y CENSURA

[Berta Muñoz Cáliz]



Aclaremos desde el principio, antes de confundir o decepcionar al lector, que no es el propósito de este artículo trazar un panorama de la crítica teatral durante tan dilatado período, pues este es tema que bien merecería, cuanto menos, una amplia monografía, sino esbozar unas rápidas pinceladas en torno a un aspecto muy concreto de la misma: la relación entre crítica y censura, centrándonos en la crítica desempeñada por quienes compaginaban esta actividad con su trabajo como miembros de la Junta de Censura Teatral.

Las fronteras entre ambas funciones se difuminan aún más si tenemos en cuenta que, en sus informes, los censores emitían juicios sobre la calidad formal de las obras, realizando así una particular crítica teatral.



Cubierta de *La mordaza*, de Alfonso Sastre y otras obras estrenadas en la temporada 54/55.

A nadie se le escapa la poderosa influencia que la censura ejerció sobre el arte escénico durante el período en cuestión. El hecho de que algunos de quienes la ejercían trabajaran a su vez como críticos teatrales dotó a estos críticos-censores de un poder sin precedentes para imponer su punto de vista sobre las obras que enjuiciaban, y evidencia a su vez la estrecha vinculación que el sistema franquista establecía entre ambas profesiones. Entre los críticos que formaron parte en algún momento de la Junta de Censura Teatral se encuentran Juan Emilio Aragonés, Arcadio Baquero, Manuel Díez Crespo, Emilio Morales de Acevedo y el también dramaturgo Adolfo Prego, los cuales publican en medios tan diversos como *Arriba*, *El Alcázar*, *Pueblo*, *Informaciones*, *Ya*, *ABC*, *La Estafeta Literaria*, *Nueva Estafeta Literaria*, *Misión* o *Marca*. Algunos de los críticos más influyentes del período, como Gonzalo Torrente Ballester o Alfredo Marquerie, no formaron parte de la Junta de Censura, aunque sí lo hicieron del Consejo Superior del Teatro, entidad que ocasionalmente asumía la censura de ciertas obras¹, y de la que también formaban parte otros críticos

como Jorge de la Cueva, Nicolás González Ruiz, Eusebio García Luengo, Melchor Fernández Almagro o, de nuevo, Emilio Morales de Acevedo. Tampoco habría que dejar de mencionar a Gabriel García Espina, Director General de Cinematografía y Teatro —y, por tanto, uno de los máximos responsables de la censura teatral— entre 1946 y 1951, y crítico teatral de *El Alcázar*: Las fronteras entre ambas funciones se difuminan aún más si tenemos en cuenta que, en sus informes, los censores emitían juicios sobre la calidad formal de las obras, realizando así una particular crítica teatral que, si en muchas ocasiones no trascendía, en el caso de quienes la ejercían profesionalmente podía suponer un primer esbozo de la que después se publicaba. Crítica y censura forman, pues, durante este período, un entramado cuyas funciones resultan a veces difíciles de aislar: si la censura se encargaba de filtrar los textos que subían al escenario y de asegurar una determinada recepción de estos —ya sea mediante la supresión de fragmentos inconvenientes o mediante la imposición de condiciones para la puesta en escena—, un importante sector de la crítica se encargaba de completar esta última función.

Esta imperiosa necesidad por parte del poder dictatorial de controlar las ideas expresadas desde el escenario tiene, sin duda, sus orígenes, en una elevada valoración de la capacidad del teatro para modificar la conciencia de la sociedad y, en consecuencia, de alterar el orden establecido. Una valoración que no era precisamente nueva y de la que se podrían entresacar numerosos ejemplos a lo largo de la historia del teatro²; como botón de muestra, valgan estas palabras, escritas a mediados del siglo XIX, por Don Juan del Peral, autor del opúsculo *Sobre la censura teatral y manual de censores*: «El teatro es uno de los medios de publicidad que tienen las ideas, siendo su influencia tanto mayor, cuanto que se lanzan a un público en masa, el cual las recibe colectivamente. El bien o el mal que se desprende de un libro, cuya lectura se hace en el retiro de un gabinete, produce sus resultados con lentitud, del mismo modo que una corta dosis de veneno o de medicina mata o cura lentamente; mas el efecto del teatro es, por el contrario, rápido e instantáneo»³.

Aun con tan remotos precedentes, la idea del teatro como elemento adoctrinador cobra nueva fuerza con el advenimiento de los totalitarismos en la Europa de entreguerras. En la España de Franco, la importancia concedida a la escena como arma propagandística queda patente en las declaraciones del entonces Jefe del Servicio Nacional de Propaganda, Dionisio Ridruejo: «En estos momentos trascendentales en que se debate el porvenir de la Patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas —él que es maestro de la vida, como la Historia— para recoger las explosiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español»⁴. Este afán adoctrinador sería el motor de uno de los primeros y principales proyectos teatrales surgidos en el seno del régimen, el Teatro Nacional de la Falange (auspiciado por el propio Ridruejo y dirigido por Luis Escobar), tal como muestran las palabras del crítico teatral de *Arriba*, Cristóbal de Castro: «Imbuidos por esta labor depuradora y educadora, Luis Escobar y sus camaradas se sirven del teatro clásico como el labrador de su arado, como el guerrero de su escudo. Es una empresa al par defensiva y ofensiva, que tiene el doble fin de adecentar las costumbres y elevar la moral del pueblo por medio de su instrumento más popular: el teatro» (22-V-1939). La vinculación con las palabras antes citadas de Ridruejo resulta evidente. El crítico y el entonces máximo responsable de la censura coincidían así en su idea del teatro como arma al servicio de una ideología.

Así, no es de extrañar que, ante la creación de la Sección de Censura en julio de 1939 para atender, entre otros, los textos teatrales, el también crítico teatral de *Arriba* Antonio de Obregón saludara esta medida como «un paso importante en la depuración del teatro y del cine nacionales, necesitados de la mayor vigilancia y

atención por parte del Estado» (22-VIII-1939). Así mismo, Obregón aprovechaba para reclamar medidas que contribuyeran a «depurar» el teatro no sólo en cuanto a sus contenidos, sino también en su lenguaje y estructuras, algo que ya venía reclamando, meses atrás, en artículos como el titulado, significativamente, «Hacia una censura estética» (19-V-1939).

Unos años después, una vez que el régimen se ha ido despojando de sus rasgos más claramente totalitarios, encontramos a unos críticos menos exaltados y beligerantes, capaces de escribir crónicas elogiosas de obras como *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, o *La mordaza*, de Alfonso Sastre. Al repasar las críticas de estos estrenos, lo primero que llama la atención es la generosidad con que la crítica acogió ambas obras; aunque este es un tema cuyo estudio excedería con mucho los límites de este artículo, no queremos dejar de citar las esperanzadas palabras del que años más tarde sería censor, Juan Emilio Aragonés, ante el estreno de *La mordaza*: «Y todo parece indicar que no tardará en producirse la deseada renovación, para bien de todos, porque son varios ya los autores que parecen decididos a abrir derroteros nuevos para la creación dramática: ayer Buero, hoy Sastre, [...]; Delgado Benavente y acaso algún otro, son el mejor y más esperanzador testimonio». (*Informaciones*, 25-IX-1954). Conviene recordar que, desde sus inicios, junto a los paladines del teatro burgués conservador, otros críticos y teóricos del régimen estaban reclamando una renovación de la escena española, anclada en viejos géneros existentes ya antes de la «revolución nacional-sindicalista»; un deseo de renovación que, por paradójico y aventurado que pueda parecer, se nos antoja no falta de relación con el apoyo —un apoyo, claro está, no exento de restricciones ni de contradicciones— a los autores verdaderamente nuevos del momento, como los cita-

La idea del teatro como elemento adoctrinador cobra nueva fuerza con el advenimiento de los totalitarismos en la Europa de entreguerras.

¹ Durante los años cincuenta, varias obras fueron remitidas a este Consejo desde la Sección de Teatro, debido a las dificultades que su dictamen planteó a los censores; entre ellas, *El pan de todos* (1955), *La sangre de Dios* (1955) y *Muerte en el barrio* (1955), de Alfonso Sastre; también pasó por él *Irene o el tesoro* (1954), de Buero Vallejo, en este caso para informar sobre su programación dentro de la temporada del Teatro Nacional María Guerrero.

² En la actualidad, los estudios sobre la recepción han recuperado en cierto modo esta idea, al afirmar que el espectáculo teatral tiende a modificar el universo intelectual y afectivo del espectador e incluso, en algunos casos, a impulsarlo directamente a la acción. (Marco de Marinis, *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1997, pág. 77).

³ Madrid, Imprenta de A. Espinosa y compañía, 1847. Reproducida en *La historia de los actores*, Unión de Actores y Museo Nacional del Teatro, D.L. 1988 (Edición facsimilar). Un amplio repertorio de invectivas contra la peligrosidad del arte escénico es el que ofrece el volumen de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904 (Edición facsimilar con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997).

⁴ Declaraciones publicadas en *El Diario Palentino*. Citado por J. Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986, pág. 252.

dos Buero Vallejo y Sastre. Pero pasemos a las obras en cuestión y veamos cómo no se trataba en realidad de defender la obra de estos autores tal como la entendemos hoy, sino una determinada y no poco tendenciosa lectura de dichas obras, aunque a veces hubiera que forzar ciertos aspectos para mantener esa interpretación.

La obra bueriana que, a juicio unánime de los estudiosos, iniciaría una nueva etapa en el teatro español de la posguerra, fue leída por tres censores en octubre de 1949, los cuales la autorizaron, con algunos cortes, para mayores de 18 años. Uno de ellos fue el también crítico teatral Emilio Morales de Acevedo, quien se refería al texto elogiosamente como «prodigio de observación y verdad» y calificaba su valor literario de «muy estimable»⁶. Al referirse a su argumento, hacía la siguiente valoración: «Se reduce a un bello y sutil sainete para minorías selectas en el que se reflejan unas vidas de gentes humildes que habitan la casa y suben y bajan la eterna escalera; se aman, se odian, se critican, nacen y mueren y la historia se repite en los hijos, que pese a todas sus ilusiones, seguirán subiendo y bajando la escalera hasta que quiera Dios». A pesar de tan favorable informe, Morales de Acevedo proponía cortes en diez de sus páginas, aunque la mayoría de ellas fueron desechadas por el resto de la Junta. Ni este censor ni ninguno de los restantes encontraron crítica social alguna en la obra; por el contrario, todos ellos coincidieron en una lectura desesperanzada y fatalista: «La obra es expositiva sin mantener tesis alguna. Describe las sordideces, sueños, fracasos y nuevos sueños de una humanidad sórdida que se repite a sí misma con rutina de bestia de noria», escribía el religioso fray Mauricio de Begoña; mientras que Gumersindo Montes Agudo coincidía en señalar que carecía de «fuerza polémica» en lo que al plano político se refiere, y en cuanto al plano moral, escribía: «Sin tacha».

La visión que los críticos darían de la obra cuando se estrenó no difería en gran medida. En general, estos alabaron en gran medida sus calidades formales. Desde las páginas de *Arriba*, Manuel Díez Crespo no escatimaba elogios: «Reconozcamos a Buero Vallejo un gran dominio para el movimiento escénico y finas dotes de observación

costumbrista, con lo que consigue un realismo crudo, enérgico, severo y, algo mejor aún, que es, en un autor de poca experiencia teatral, una madurez para el desarrollo que está lejos de la ampulosa característica de los noveles. En este sentido, *Historia de una escalera* es un árbol frondoso, pero cuyas ramas están perfectamente podadas para que no rebasen los límites de un marco sencillo y claro» (15-X-1949). El que apenas unos días antes había sido su censor, Morales de Acevedo, insistía en su carácter minoritario, como antes hizo en su informe: «Obra para minorías selectas, donde la garrulería no tiene entrada y la franqueza de expresiones le dan mayor valor, como se lo dan las nimiedades cotidianas de aquellos seres. El final pone una nota exquisita de poesía y fatalismo a aquel microcosmos» (*Marca*, 15-X-1949). Pero fueron los críticos de Barcelona quienes más realzaron el supuesto fatalismo de la obra. Así, Ángel Zúñiga escribía en *La Vanguardia*: «El señor Buero Vallejo ha enfocado este magnífico drama desde su perspectiva más pesimista» (27-VI-1950), e igualmente Julio Coll criticaba lo que entendía como excesivo pesimismo («Todos fracasan allí, y en ningún momento hay un claro de luz que ilumine el decorado con un poco de optimismo». *Destino*, 5-VIII-1950). Evidentemente, se optó por una lectura que no era la única que el texto admitía, como años más tarde se encargarían de demostrar los principales estudiosos del teatro de Buero Vallejo (Ricardo Doménech, Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, entre ellos), quienes han resaltado el carácter esperanzado que subyace en toda la obra del autor, íntimamente ligado a su profundo compromiso social y moral. Por supuesto, ni censores ni críticos encontraron que la guerra civil tuviera presencia alguna en el drama, una guerra cuyos efectos «casi se respiran en el Acto III», en opinión de Ricardo Doménech. Los propios censores se habían encargado previamente de eliminar las frases que podían permitir esta otra lectura más comprometida, como aquella en la que Urbano acusa de cobardes y traidores a quienes actuaron egoístamente como Fernando: «¡Sí, hasta para vosotros, los cobardes que nos habéis fallado!» (Acto III, pág.



Foto: Gyenes. CDT.

Escena de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Teatro Español, 1949.

28 del libreto censurado). Es lógico pensar que la dirección del montaje realizada por Cayetano Luca de Tena tendría una relación muy directa con esta interpretación de la obra —y aquí entraría en juego el concepto de *visión del mundo*, tal como lo define Ángel Berenguer⁵, pues, más allá de las importantes diferencias internas, esta sería común en muchos aspectos a quienes compartían el sistema de valores del franquismo—, pero entrar en este punto sería desviarnos de nuestro objeto de estudio.

Más claro aún resulta el caso de *La mordaza*. Escrita, como es sabido, como

respuesta ante las sucesivas prohibiciones de la censura franquista, ni censores ni críticos advirtieron esta circunstancia cuando leyeron y presenciaron su representación; ello debido precisamente a que en esta ocasión, tras las prohibiciones de *Escudra hacia la muerte*, *El pan de todos* y *Prólogo patético*, el dramaturgo había actuado con una precaución que actuó contra el entendimiento de la obra. A su paso por la Junta de Censura, fue leída únicamente por dos vocales, que la autorizaron sin cortes para mayores de 16 años. Uno de ellos fue el también periodista Bartolomé Mostaza, quien, tras calificarla co-

⁵ Véase, en el número 0 de esta revista (Otoño 1999), su artículo «El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)», págs. 4-17. Esta metodología aparece aplicada al estudio del teatro español contemporáneo en el libro de este autor y Manuel Pérez: *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

⁶ La información sobre la censura de las obras citadas procede de mi Memoria de Licenciatura (*Dos actitudes ante la censura: Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, Universidad de Alcalá, 1996), donde se recogen los informes de todas las obras de estos autores presentadas ante la censura de teatro.

Queda de manifiesto la función que se atribuía cierta crítica como orientadora de la recepción del público, silenciando o potenciando ciertos aspectos de acuerdo con unos intereses y preferencias siempre acordes con el sistema y siempre subordinados al mismo.

mo «Obra de ambiente, muy bien dialogada», escribía: «Moralmente, sin reparos. Su crudeza es de situaciones, no de idioma, y resulta obligada». El otro vocal que la leyó, Gumersindo Montes Agudo, coincidía en señalar que era una obra «Sin ningún reparo ético, moral o político».

Tampoco los críticos, bien porque no lo percibieran, bien porque lo eludieran de forma intencionada, hacen alusión alguna en sus columnas a la censura como tema sobre el que podía tratar la obra, a pesar de que el propio autor, en su autocrítica, invitaba a los espectadores a buscar otra lectura distinta a la meramente anecdótica, al afirmar que, aunque la trama se inspiraba en sucesos reales, «La 'realidad' del drama hay que buscarla por otros caminos». Así, Alfredo Marquerié, tras elogiar generosamente al espectáculo («la producción escénica de Sastre tiene una entereza y una valentía dramática innegables») y a su autor («tenemos que saludar en este autor a un dramaturgo auténtico que ha revalidado en *La mordaza* el crédito que ganó con su primer estreno»), afirmaba: «No hay en la obra tesis ni moraleja». (*ABC*, 18-IX-1954). En la misma línea se sitúa la crítica de Adolfo Prego en *Informaciones*, como también en el mismo periódico reflexionaba sobre la novedad y la calidad del drama en cuestión J. E. Aragonés, cuyas palabras citamos más arriba. Igualmente, Gonzalo Torrente Ballester, desde las páginas de *Arriba*, situaba al autor entre los dramaturgos más interesantes del momento, calificándolo como «una importante realidad literaria»; sin embargo, aludía a una mala interpretación de la obra por parte del público al referirse a «una escena soberbia en el sexto cuadro, en la que virtualmente termina el drama, y una frase que el protagonista dice y está muy dentro de su manera de ser, pero que alguien del público aplaudió equivocadamente al tomarla por pensamiento propio del autor» (18-IX-1954), sin hacer referencia explícita a dicha frase. La posibilidad de otra lectura saltó también a las páginas de *Ya*, cuyo crítico escribía: «Nosotros preferimos no ahondar en este punto, ni siquiera al calor de los aplausos que sonaron en el cuadro sexto»; unas líneas después, sin embargo, retomaba el tema al calificar de «extemporáneos» dichos aplausos, y de nuevo insistía tanto en

la posibilidad de otra interpretación como en su voluntad de no hacerla: «Nos ponemos tan contentos cuando en el teatro se ve una posibilidad de algo de valor cierto y positivo, que no queremos entrar en segundas intenciones ajenas a nuestra función» (18-IX-1954). Queda de manifiesto la función que se atribuía cierta crítica como orientadora de la recepción del público, silenciando o potenciando ciertos aspectos de acuerdo con unos intereses y preferencias siempre acordes con el sistema y siempre subordinados al mismo.

Pero el intento de mediatizar la recepción de la obra no acabó aquí. La frase que motivó tan comentados aplausos, a la que los críticos, tal vez para evitar que los lectores pudiesen interpretarla por su cuenta, aludían sin hacerla explícita —«Uno es un héroe o un criminal según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo»—, dio pie a un nuevo debate de la Junta, ya con la obra en cartel, en el que se planteó suprimirla. Al expediente se adjuntó un informe en el que se indicaba que los espectadores aplaudieron en este momento de la función «con gran entusiasmo, con calor excesivo, mientras que otros mostraron su disconformidad con siseos y algún indicio de pateo»; por lo que se propuso cortar tanto esta frase como la réplica del Comisario: «¿Por qué no le mataste a tiempo?», o, al menos, sustituir «mataste» por «asesinaste», con lo que dicha réplica «no daría la sensación, como ocurre ahora, de conformidad con la teoría del criminal, sino que dejaría bien claro que era asesinado». Finalmente, tras el que se averigua bizantino y rocambolesco debate, ambas propuestas fueron rechazadas y la obra no sufrió modificaciones. El que la censura fuera el tema central de la obra fue algo que ni siquiera se llegó a plantear.

La importancia concedida a la prensa como «orientadora» de la interpretación del espectáculo que había de hacer el público nos la corrobora lo sucedido cuando en una ocasión saltó a sus páginas una antecrítica políticamente incorrecta. Se trata de la publicada por Fernando Arrabal en un diario de tanta difusión como *ABC*, cuando la compañía de Nuria Espert iba a estrenar su pieza *Los dos verdugos* (1969). El estreno de esta obra, que había sido autorizado por la censura cinco años atrás,

sin cortes y para representaciones comerciales, fue prohibido el día del ensayo general debido, entre otras razones, a la referida autocrítica, según informan las distintas agencias de prensa: «Se estima también como base de la decisión adoptada por la autoridad correspondiente, que el mismo propósito inspira, sin duda alguna, el comentario que a su propia obra dedica el autor y que ayer publicó el diario *ABC*. En él se ofrecía una interpretación del texto que se corresponde exactamente con la dada por la prensa comunista de París con motivo de su representación en un escenario de la capital francesa» (*Informaciones*, 8-II-1969). La interpretación que ofrecía Arrabal era la siguiente: «La significación de *Los dos verdugos* es clara: sobre un fondo de pesadilla y tortura, dos hijos se oponen entre sí como las dos mitades de una tierra desgarrada. Cuando el fanatismo que encarna la madre parece triunfar, surge la imagen de un pueblo humillado, pero solo provisionalmente derrotado por la intolerancia» (*ABC*, 7-II-1969). Una medida de este tipo solo es posible desde un entendimiento de la crítica —o como en este caso, antecrítica— como factor de primer orden en la construcción del sentido del espectáculo.

Es difícil —y precipitado— intentar sintetizar el proceso que sufre la relación entre críticos-censores y la escena española a lo largo de la dictadura: a primera vista, se podría trazar un vector en una dirección, pero también en la contraria. Podríamos señalar un punto de arranque en los exaltados artículos que propugnan romper con la tradición anterior y crear un teatro radicalmente nuevo —auténticos manifiestos so pretexto de valorar las obras en cartel—, y un punto de llegada en los textos que aceptaban e incluso aplaudían la obra de autores declaradamente antifranquistas, como el artículo en el que Florencio Martínez Ruiz —que como censor había votado por la prohibición de *La lozana andaluza* y había encontrado «muy problemática» la autorización de *Égloga para tres voces y un toro ante la muerte lenta de un poeta*, ambas de Rafael Alberti— celebraba la entrega del premio Cervantes al poeta gaditano (*ABC*, 15-XI-1983). Pero también sería posible situar el punto de partida en la postura conservadora de quienes aplaudían el teatro



Recorte de *Los dos verdugos*.
Informaciones, 8 de febrero de 1969.

comercial, o de entretenimiento, que nunca dejó de ser predominante en la escena española, y culminar con el ataque furibundo, casi a modo de patalota de quien se sabe vencido, de los críticos más abiertamente reaccionarios, ante obras contrarias al régimen que se estrenarían ya en la Transición. En cualquier caso, se trata de un proceso que refleja la derrota de los valores oficiales del franquismo, aunque quizá no tanto de los valores dominantes en la práctica, pues en la realidad escénica del país, más allá de fenómenos esporádicos como la llamada «operación rescate» u «operación restitución», antes, durante y después de la dictadura nunca dejó de prevalecer, a pesar de los cambios y adaptaciones pertinentes, un teatro conservador y de evasión, expresión de la mentalidad que verdaderamente se impuso en la Guerra Civil —más allá de los exaltados falangistas, cuya voz pronto sería acallada por el propio Régimen—, quizá aún más arraigada de lo que podamos pensar. ■