

INTRODUCCIÓN

El presente libro busca complementar otros estudios sobre el teatro de la guerra civil española mediante el análisis de un aspecto hasta ahora poco explorado: la censura. El propósito central es analizar la práctica de la censura teatral, con el foco en Madrid, donde solían estrenarse las obras; explorar sus motivos y justificaciones; y reflexionar sobre la relación –a menudo tensa y turbulenta– que existió entre el Estado y el mundo de la cultura. Se intenta aquí examinar el papel singular que jugó el teatro durante un conflicto en que se empleaba la propaganda cultural como arma ideológica fundamental y para lo cual la censura era herramienta clave. Lo que las autoridades u otros grupos sociales consideran prudente censurar revela mucho sobre las circunstancias políticas y el clima moral de un momento histórico, y los cambios en el proceso de la censura son indicadores de los avatares sociales y políticos. Un análisis de la censura nos ofrece, por consiguiente, una imagen más holística y abarcadora de un pasado que dejó profundas marcas en España y del rol del teatro como impulsor de una diversidad de posturas ideológicas.

Los archivos de censura de este período se encuentran en el Archivo General de la Administración (en adelante, AGA) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en Alcalá de Henares y, como era de esperar dadas las circunstancias que se padecieron, se hallan incompletos¹. La mayor parte del material que se custodia en el archivo es de Madrid, donde el gobierno republicano tenía su sede al inicio de la guerra y donde funcionaba un sistema centralizado de censura. Los archivos estatales en Alcalá contienen además información sobre los intentos iniciales de las autoridades nacionales (con sede en Burgos) de controlar el teatro, que también se tendrán en

¹ El fondo donde se conservan los expedientes de censura en el AGA es: Cultura, Teatro II República, (03)046.000.

cuenta aquí². El acta de la primera reunión de la republicana Junta de Espectáculos de Madrid se halla en el Centro Documental de la Memoria Histórica (en adelante, CDMH) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en Salamanca³.

Aunque las reseñas en la prensa y las investigaciones de Marrast (1978), Collado (1985), Mundi (1987), McCarthy (1999) y otros estudiosos dan muestras de una cartelera teatral madrileña sorprendentemente activa durante gran parte de la contienda bélica, quedan pocas huellas de esas obras teatrales en los expedientes de censura. Las razones son varias, e incluyen la turbulencia política, los cambios constantes en la práctica de la censura y la destrucción de documentación durante el conflicto. Otra causa es la aparición y desarrollo de un nuevo estilo de teatro, denominado 'de circunstancias' o 'de urgencia', que se centraba en obras cortas creadas como reacción inmediata a la actualidad, y muchas de ellas no sometidas a la censura oficial. Jim McCarthy hacía referencia a este problema en su libro *Political Theatre During the Spanish Civil War* (1999), observando que, en lo que se refiere al teatro político,

rather than any interest in posterity, current political circumstances were the writers' sole concern and this, obviously, had an impact on the survival of these works, many of which were never published (18).

(más que cualquier interés en la posteridad, las circunstancias políticas del momento eran la única preocupación de los escritores y esto, obviamente, tuvo un impacto en la supervivencia de estas obras, muchas de las cuales no llegaron a publicarse).

Aunque a menudo muy breves o incompletos, la documentación y los expedientes de censura que sobreviven del período revelan mucho sobre el papel del teatro en la guerra, que fue tanto arma de propaganda de

² Los archivos de censura del teatro de este período no contienen material relacionado con la censura impuesta por la Junta de Defensa de Madrid, o por las autoridades en Barcelona, el otro gran centro de teatro en España. Hay alguna información sobre el primero en la prensa del período; en cuanto al teatro en Barcelona durante la guerra civil, ver Marrast, 1978.

³ Certificación del Acta de Constitución de la Junta de Espectáculos de Madrid. MECD. ES.37274. CDMH. Signatura: PS-Madrid, 1108, 15.

ideas, como reflejo de los constantes cambios sociales, políticos y culturales durante el conflicto. Como veremos, el material de archivo que nos ha quedado demuestra que los censores republicanos de la primera etapa de la guerra (julio 1936-octubre 1936) estaban muy preocupados por el posible impacto negativo de obras consideradas como políticamente incendiarias, mientras que, más adelante, manifestaron una mayor tolerancia. Es interesante notar, además, que la censura moral no desaparece en tiempos de guerra, aunque se la impone menos que antes. El escaso material del bando nacional, por su parte, se concentra en el tema de la guerra y exhibe un intento de controlar desde el principio la historia oficial de la contienda. Además, el uso de unos formularios cada vez más detallados, señala el comienzo de lo que será un eficaz sistema de censura.

Aparte del análisis de los documentos oficiales de la época, muchos de ellos no estudiados hasta ahora, este libro examina la legislación pertinente y describe el contexto teatral y político del momento. En lo que se refiere a la censura de teatro, hay que reconocer el importante trabajo llevado a cabo por Manuel Abellán (1980, 1988), y más tarde y específicamente enfocado en el período de la República, la obra de Emeterio Diez (2007). Sobre los precedentes literarios del teatro de urgencia y de circunstancias de la guerra civil, los estudios de Christopher Cobb (1980, 1981, 1985, 1992-93) son imprescindibles, y para entender el mundo teatral en tiempos de guerra, los marcos de referencia son las investigaciones de Manuel Aznar (1987, 1997), Miguel Bilbatúa (1976), Fernando Collado (1989), Nigel Dennis y Emilio Peral Vega (2009, 2010), Luis Miguel Gómez Díaz (2006), Jim McCarthy (1999), José Monleón (1979), Francisco Mundi (1987), Emilio Peral Vega (2013) y Julio Rodríguez Puértolas (1986, 2009), entre otros, además de los estudios colectivos sobre el teatro y la literatura de la guerra civil publicados en ADE teatro (número 97, 2003) y *Anthropos* (número 148, 1993) respectivamente.

Los documentos citados y reproducidos en este estudio forman parte de los fondos del Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte (MECD) y a ellos se remite aquí mediante las siglas AGA y números de caja y de expediente, o CDMH y signatura. Las reseñas teatrales y la información sobre la actividad de la Junta de Espectáculos de Madrid se encuentran en los archivos de algunos periódicos de la época, sobre todo *ABC*, *El Sol*, *La Voz*, *La Libertad*, *El Mono Azul* y el *Heraldo de*

Madrid (ver hemeroteca.abc.es, prensahistorica.mcu.es, teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoriayhemeroteadigital.bne.es). La legislación reproducida en el primer apéndice fue publicada en la *Gaceta de Madrid*, la *Gaceta de la República*, el *Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid*, o el *Boletín Oficial del Estado* y se reúne aquí como recurso para estudiar y entender tanto el teatro como la política cultural de la época.

Este libro ofrece una visión holística de la censura teatral de la guerra civil y una recopilación de la legislación más relevante de los dos bandos que ayuda a entender los motivos y los sistemas de control de la cultura de la época. Se analizan los documentos de censura, con el fin de aportar nueva información sobre la recepción oficial de obras escritas por importantes figuras como Ramón J. Sender, Rafael Dieste, Rafael Alberti y Luis Mussot; y también se publican por primera vez, en el segundo apéndice, dos obras teatrales significativas (en el primer caso, una selección de fragmentos) para ilustrar el funcionamiento de la censura de ambos bandos, nacional y republicano, durante la contienda.

El Capítulo 1 ofrece una descripción general de la legislación de censura vigente cuando estalló la guerra, así como la introducida por ambos bandos durante el transcurso del conflicto. Se consideran los diversos órganos encargados de la censura y, cuando es posible, se indican los nombres de los individuos involucrados. Este capítulo también presta atención a la censura no oficial, como la que imponían los sindicatos. El material demuestra que las prácticas de la censura teatral son un referente clave para entender las demandas de la guerra y la postura de republicanos y nacionales hacia el papel de la cultura, y su potencial político, dentro del conflicto.

El Capítulo 2 describe el panorama teatral en Madrid antes de la guerra, y durante ese período. Se muestra cómo se sembraron las semillas del teatro de urgencia durante la Segunda República y cómo ambos bandos emplearon el teatro con fines ideológicos. Si bien los republicanos fueron más prolíficos en este terreno, los dos lados produjeron teatro político destinado a identificar y demonizar al enemigo, persuadir a los no comprometidos a luchar y a fomentar la solidaridad. Tanto los nacionales como los republicanos reclamaron el teatro clásico como propio, aprovechándolo como seña de la identidad nacional, y ambos

bandos también usaron varias de las técnicas de las Misiones Pedagógicas durante la Segunda República, y en particular de La Barraca, el grupo ambulatorio de teatro estudiantil dirigido por Federico García Lorca. Este capítulo también ofrece una breve descripción de los principales grupos de teatro que actuaron en los tiempos de guerra.

El Capítulo 3 analiza los documentos de censura sobrevivientes del período y considera cómo las obras y los informes demuestran las intenciones políticas y los temores tanto de los dramaturgos como de los censores. Si bien no han sobrevivido muchos documentos, los que nos quedan cubren una amplia gama de géneros y también dan una idea de las actividades de los teatros incautados por los sindicatos. Casi toda la documentación del período se refiere a la censura republicana, pero también hay algunos ejemplos de la censura nacional que revelan la creación de nuevas estructuras que continuarían y evolucionarían durante los largos años de la dictadura.

El capítulo 4 contiene dos estudios de caso. El primero se centra en un programa de teatro que contiene *Al amanecer*, de Rafael Dieste, *La llave*, de Ramón J. Sender, y *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti, montado por el grupo Nueva Escena en el Teatro Español el 20 de octubre de 1936. La última de estas piezas difiere de la segunda versión, de títeres, publicada por *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1990. El segundo estudio de caso se enfoca en una solicitud de octubre de 1939 para montar una obra falangista, *Bajo alas de Imperio*, de Ángel del Castillo López, que fue rechazada dos veces por las autoridades nacionales. Estos estudios de caso, que enmarcan el inicio y el final del conflicto, demuestran una notable similitud en las técnicas teatrales utilizadas por ambos bandos y también una reticencia interesante por parte de las autoridades –tanto republicanas como nacionales– para permitir la libertad total a sus propios dramaturgos. Reflejan, además, el cambio desde el optimismo republicano hacia el triunfalismo nacional en el teatro de esa época.

El libro contiene dos apéndices. El primero reúne la legislación relevante del período y el segundo contiene textos de dos de las obras estudiadas en el capítulo 4: una selección de fragmentos de *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti y la versión completa de *Bajo alas de Imperio*, de Ángel del Castillo López.

CAPÍTULO 1

LA RELACIÓN ENTRE ESTADO Y CENSURA

Merece la pena recordar la frase de André Brink (9): «censorship is not primarily a literary, or even a moral institution but part of the apparatus of political power» («la censura no es principalmente una institución literaria, ni siquiera moral, sino parte del aparato del poder político»). O sea, la tarea de los censores no se limita simplemente a tachar palabras o prohibir obras, sino que constituye una herramienta de inculcación ideológica, que fomenta la autocensura y trabaja en unísono con la propaganda política para proteger ciertos valores y excluir otros.

Si bien las discusiones sobre la censura generalmente se expresan en términos de evitar daños y de protección de derechos o del bien común, la realidad es que la emoción, el poder y la religión a menudo también desempeñan un papel en su práctica y en su justificación. A esta situación se debe agregar el hecho de que no hay una definición acordada, ni de la censura, ni de varios de los términos que se utiliza cuando se habla de ella. La censura, por lo tanto, es a menudo arbitraria y vaga, ya que involucra juicios de valor; y es dinámica, pues se adapta a cambios ideológicos y políticos. Pero una característica constante de la censura es su objetivo de controlar el debate público y, en la medida de lo posible, la opinión pública.

El control cultural no es nada nuevo y la censura ha existido de alguna forma en todas las sociedades, incluidas las democráticas. De hecho, todas las sociedades aceptan algunos límites a la libertad. Existen diversas formas de censura, y su práctica suele justificarse mediante criterios políticos o morales. La censura previa intenta evitar que algo se exprese públicamente, mientras que la censura punitiva castiga a

alguien por lo que ya ha difundido. La censura puede incluir supresiones, reescrituras e inserciones dentro de un texto; la prohibición de obras individuales; la incorporación de un dramaturgo en una lista negra, o el encarcelamiento, el exilio, y hasta el asesinato de un autor. También hay otras formas de censura, menos obvias, que incluyen la humillación, el hostigamiento y la exclusión de autores, la imposición de multas, la pérdida de empleo, y las campañas públicas contra ciertos escritores. Aparte de castigar a autores, las editoriales, las compañías teatrales, el correo, las bibliotecas y el sistema educativo también pueden verse afectados por su participación en la difusión de una obra de teatro. Los castigos pueden incluir la aplicación de amenazas, multas, restricciones de papel y encarcelamiento.

La censura a menudo se crea y justifica como una medida temporal, especialmente en tiempos de turbulencia social. Su excusa puede ser la protección de ciertos valores comunes contra una amenaza externa, pero de hecho a menudo se protege, en el nombre del bien común, a ciertas autoridades civiles o militares y su ideología. La censura con frecuencia refleja un nacionalismo reduccionista y aún mítico que insiste en la representación «correcta» del pasado, o del liderazgo actual y sus oponentes políticos. A veces, como en el caso de la censura del bando nacional en España, se imponen restricciones enfocadas en la moralidad sexual, que se vincula a una noción puritana y conservadora de la identidad nacional.

Muchas veces la censura se asocia inicialmente con los ministerios de educación, ya que se la considera un elemento importante en la inculcación ideológica de los jóvenes del país. El resultado puede ser la infantilización de toda la población, ya que no se confía en la capacidad del público para juzgar las obras por sí mismas, y se insiste, al contrario, en la necesidad de la vigilancia del Estado como protector de los ciudadanos frente a ciertos mensajes o temas peligrosos.

Varios factores influyen en la decisión de censurar y en la severidad de la censura aplicada, entre ellos la consideración del género de la obra, la notoriedad del autor, el contenido político o moral de un texto y, crucialmente, el contexto político. La censura puede aplicarse más o menos estrictamente, dependiendo de las circunstancias y de los cambios de régimen, de personal, o de política social.

Los argumentos a favor de la censura presentados por las autoridades en tiempos de guerra a menudo parecen bastante razonables y están, por lo menos a primera vista, relacionados con alguna noción del bien común. Sin embargo, queda claro en general que lo que se pretende es la protección de intereses propios y sus correspondientes valores políticos ante un enemigo (muchas veces definido como externo a la nación) y su presunta visión alternativa (definida como peligrosa) de la sociedad.

España, 1936

Hay que reconocer que hasta sus críticos más vociferantes suelen estar de acuerdo en que algún tipo de censura es necesaria en tiempos de guerra. Byron Price, hablando de la censura estadounidense, cita las palabras del juez Oliver Wendell Holmes en este sentido:

When a nation is at war, many things that might be said in time of peace are such a hindrance to its effort that their utterance will not be tolerated so long as men fight.

(Cuando una nación está en guerra, muchas cosas que podrían decirse en tiempos de paz representan un obstáculo para su esfuerzo y por lo tanto su expresión no debe ser tolerada mientras se está luchando.) (837).

El problema es que muchas veces, como vemos en el caso de España, ese proceso luego se normaliza y no solo restringe la libertad de un enemigo, sino que pasa a afectar la libertad de expresión de todo un pueblo.

En tiempos de guerra, la censura figura como protección contra varias amenazas a la seguridad nacional y a ciertos ideales y valores generalmente aceptados por la población. En el caso de la guerra civil española, como veremos, la censura del teatro se impone para proteger los intereses del Frente Popular (y sus varios componentes), por un lado, y el de los sublevados, por otro. Aunque vinculada en el momento de su introducción a una turbulencia social significativa pero temporal, una vez terminada la guerra y consolidado el cambio de régimen, muchas veces la legislación no se abroga y se transforma en un instrumento para la creación y protección de una nueva identidad política.

La censura, en tales contextos, sirve para proteger una versión oficial del conflicto, y para excluir versiones alternativas. Tales alternativas, en lugar de ser debatidas como modelos válidos (o no), simplemente resultan denunciadas como ataques a la identidad nacional y pasan a silenciarse.

El primer gobierno de la República mantuvo la censura del período anterior (formalmente, la Real Orden del 19 de octubre de 1913, Ministerio de la Gobernación, Reglamento de Policía de Espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos), aunque la aplicó con menos rigor. Durante el período conservador o «bienio negro» (noviembre 1933 – febrero 1936), se introdujo una nueva norma, la Orden de 3 de mayo de 1935. Esta ley, vigente al estallar la guerra civil, combinaba la censura política con una vigilancia moral represiva. Era un sistema de censura previa y el empresario teatral tenía la obligación de notificar a las autoridades (la Dirección general de Seguridad en Madrid y las autoridades locales en las provincias) y entregar una copia de la obra a la oficina de censura. Los censores se ocupaban de su trabajo –la lectura de la obra– entre uno y tres días antes del montaje. Acto seguido, el Abogado del Estado, o su representante, mandaba el informe a la Sección de Teatro para expedir el dictamen. Normalmente un inspector (que podía ser un policía) acudía al ensayo, o incluso al estreno, para asegurar que se hubiera aplicado correctamente el dictamen. Este presentaba su informe a la Dirección general para completar el proceso, o para imponer más censura, que podía incluir la suspensión de la obra.

En términos morales, la legislación del 3 de mayo de 1935 se centraba en las ideas tradicionales de respetabilidad y decencia, una obsesión con el cuerpo y la moral sexual, una fuerte resistencia a la influencia foránea y, en particular, a los cambios sociales y políticos introducidos por el gobierno republicano anterior (cuyo Ministro de Guerra, Manuel Azaña, pronunció la frase, «España ha dejado de ser católica», en el Congreso el 13 de octubre de 1931; ver Puente Ojea). Tanto la censura moral como la política estaban, por lo tanto, estrechamente relacionadas con cuestiones de identidad nacional. Como ejemplos de las preocupaciones morales y políticas se destacan en la ley el artículo 8, que prohíbe «los espectáculos o diversiones públi-