

LUIS MATILLA Y LAS DIFICULTADES DEL TEATRO CONTESTARIO DURANTE LA CENSURA FRANQUISTA

Ramón Tena Fernández

(Facultad de Formación del Profesorado. Universidad de Extremadura)

rtena@unex.es

LUIS MANTILLA AND THE DIFFICULTIES IN THEATRE OF DISSENT DURING FRANCO REGIME CENSORSHIP

Fecha de recepción: 01-03-2020 / Fecha de aceptación: 16.06.2020

Tonos Digital, 39, 2020 (II)

RESUMEN:

El estudio de la censura franquista es uno de los temas que aún presentan grandes vacíos informativos. Actualmente, no existe una base de datos que cuantifique las acciones de la censura ni una lista que mencione a los trabajadores públicos que ejercieron como censores para el gobierno. Durante la dictadura todos los medios culturales fueron controlados por el Estado, sin embargo, de entre todos ellos la literatura infantil y el teatro fueron los dos núcleos más vigilados.

En este último caso hemos de valorar que el Régimen evaluaba tanto el texto de la obra, como la representación de la misma. Asimismo, con la censura oficial convivieron la de carácter económico (con el veto a algunas subvenciones) y la soterrada. No obstante, conocer todas estas estrategias solo es posible si cotejamos los documentos originales de la censura con el testimonio del autor que la sufrió. Este método es el que hemos seguido para la redacción del presente artículo, que cuenta con el testimonio inédito del dramaturgo Luis Matilla. El autor, además de ser una figura destacada del grupo Tábano, trabajó paralelamente tanto el teatro infantil, como el de adultos y gracias a esa dilatada trayectoria conoce con exactitud los sistemas de censura que afectaron al teatro. Por tanto, en líneas sucesivas atesoramos la memoria de Luis Matilla y documentamos, gracias a su

biblioteca personal, la formación de los censores, trámites que hubo que respetar en la evaluación de una obra y los diferentes recursos del Estado para silenciar a grupos y autores discrepantes.

Palabras clave: censura; teatro; franquismo; estrategias; cultura.

ABSTRACT:

The study of Franco's censorship is a subject with still important information gaps. Nowadays, there is neither a database able to quantify censoring activities nor a list with civil servants who served as censors. During the dictatorship, the state controlled every cultural media; however, among them, children's literature and theatre were the most guarded ones. Regarding theatre, we must take into account that the Francoist regime assessed both text and staging. As well, covert and economic censorship (with the prohibition of some grants) coexisted with the official one. Nevertheless, knowing all these strategies is only possible if we compare the original censorship documents with the author's testimony. The present article is based on this method, using the unpublished testimony of playwright Luis Matilla. This author, who was a significant figure in the group *Tábano*, worked in children's and adult's theatre at the same time. Because of his career, he knows accurately the censorship systems applied to theatre. Therefore, from here on Luis Matilla's testimony and personal library are used to document censors' training, procedures which had to be followed in literary assessments and the different resources used by the Government to silence dissenting groups and authors.

Keywords: censorship; theater; Francoism; strategies; culture.

LUIS MATILLA Y LA CENSURA FRANQUISTA

A mediados de los años sesenta surgieron en España varios movimientos de vanguardia que rechazaron continuar con el realismo social del teatro que imperaba en las obras de los años cincuenta. Ahora en concordancia con el desarrollo del teatro europeo se apuesta por un lenguaje renovado, que permita transmitir nuevos mensajes con estilos y

recursos diferentes. Berta Muñoz (2007: 95)¹ especialista en el estudio del teatro de la dictadura afirma que a estos creadores culturales que rompen con el canon que promulgaba la censura, les unía el sentimiento antifranquista y la redacción de contenido crítico con el Régimen. Entre ellos destaca la labor de Luis Riaza, Jesús Campos, Alfonso Sastre y Luis Matilla. Este último catalogado por el diario *El País* (2003)², como uno de los *representantes del teatro español más comprometido y vanguardista* durante el franquismo y según la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *en la actualidad, uno de los más destacados escritores del panorama teatral para niños y jóvenes.*

Ahí radica uno de los motivos importantes que justifican la necesidad de esta entrevista. Luis Matilla era y es una de las figuras más destacadas en el teatro y, por consiguiente, una de las voces más legitimadas para realizar un análisis crítico de su trayectoria durante las últimas décadas. Él ha cultivado tanto el teatro infantil, como el de adultos y además paralelamente, con lo cual la comparativa es factible. La prueba de ello es que en 1966 crea para mayores de edad *Una dulce invasión* y para niños *El hombre de las cien manos*. Sin embargo, el contexto histórico marcado por la censura, la autocensura, las decisiones de los programadores y las políticas de subvenciones poco justas repercutió en que muchos autores ni representasen sus obras, ni tampoco las publicaran. No obstante, algunos de los que fueron vetados por el franquismo terminaron triunfando en el extranjero y ya en democracia estrenaron sus obras en el Centro Dramático Nacional.

Uno de esos dramaturgos que colaboró con los grupos de teatro independiente más relevantes de nuestra historia fue Luis Matilla. Su nombre permanece ligado al equipo de Tábano con la célebre obra *Castañuela 70*, seriamente castigada por censura, pero con gran éxito de público e importantes reseñas internacionales. Asimismo, también debemos mencionar su participación en grupos como El Búho, Ditirambo y el Teatro de Cámara Pigmalión que fruto de las giras que realizaron por Europa y Latinoamérica le confirieron al autor un bagaje cultural rico, diverso y

¹Muñoz Cáliz, Berta (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación universitaria española.

² Torres, Rosana (2003). "Margallo y Matilla hablan de censura interior en 'El observador'". *El País*, edición impresa del viernes 17 de octubre de 2003.

transgresor, que nada tenía que ver con los arquetipos que promovía la censura.

De hecho, en relación a *Castañuela 70*, la Premio Nacional de las Letras, Rosa Montero explicaba para *El País* (2005)³ que la obra fue *perseguida y acosada por el franquismo, lo que sin duda contribuyó a su clamoroso éxito*. Además, aclara que quienes componían este equipo, entre los que se encontraba Luis Matilla, *ahora son actores de prestigio y muy conocidos en el entorno teatral*. Sin embargo, pese a esta relevancia no se ha estudiado lo suficiente ni su legado cultural, ni la repercusión que tuvieron en los momentos más oscuros de nuestra historia. Así lo atestigua también la prensa internacional de la época que se hizo eco de la calidad de estas funciones y encontramos buenos ejemplos en medios como *Le Sud-Ouest* o *HetVrijeVolk*.

En cualquier caso, la trayectoria de Luis Matilla no se limita a sus colaboraciones con el teatro independiente, también conoce de cerca el Universitario, el Comercial o el de Cámara y Ensayo, cuyas diferencias analizaremos en este artículo, así como el estudio de las obras más polémicas para la censura. Este es el caso de lo sucedido con *El Retablo del flautista* de Jordi Teixidor, una función que contó con Luis Matilla como actor y que fue prohibida *a posteriori* de obtener la autorización; del porqué de la retirada de la licencia y sus consecuencias daremos cuenta en líneas sucesivas. No obstante, no solo abordaremos esta cuestión, también nos interesamos por la situación del teatro infantil y su obra *El gigante* (1968), teatro al que le precedieron otros títulos como *Un fantasma en el té* (1963) o *El hombre de las cien manos* (1966).

A todo ello se suma su autoría de la emblemática obra *Ejercicios para equilibristas* (1978) gestada con textos creados durante la dictadura (*El Observador* de 1968 y *El habitáculo* de 1969) y seleccionada por el Centro Dramático Nacional para su estreno en el Teatro Bellas Artes de Madrid en 1980. Una representación que contó Juan Margallo para la dirección del montaje y la colaboración del que ha sido en 2012 el Premio Nacional de

³Montero, Rosa (2005). "Eternamente jóvenes". *El País*, edición impresa del domingo 31 de julio de 2005.

Ilustración, Andrés Rábago (ahora El Roto) que se ocupó de la creación de la escenografía y el vestuario con el heterónimo de OPS⁴.

Gracias a esta dilatada trayectoria vigente hasta la actualidad, conoce con exactitud los sistemas de censura que asolaban al teatro, tanto oficiales como soterrados y desde el franquismo hasta la contemporaneidad. Por ello, nos detendremos especialmente en la figura de los censores, los cauces que tuvieron que seguir los responsables de cualquier obra para tramitar su autorización y los diferentes tipos de evaluación que había que superar con carácter previo a la representación. La necesidad de desarrollar este estudio ya se ha expuesto en la investigación de Xabier López Askasibar⁵, Premio Juan Cervera de Investigación para la Infancia y Juventud (2008) y la solvencia del testimonio de Luis Matilla se encuentra fuertemente avalada por una extensa lista de premios y reconocimientos. Entre ellos podemos citar el Premio SGAE de Teatro Infantil y Juvenil, que ha revalidado hasta en cinco ocasiones (2002, 2002, 2008, 2010 y 2013), el Premio de Teatro ASSITEJ (2014) por *Bajo el cielo de Gaza*, y Premio Nacional de Teatro para Niños otorgado por la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud.

ENTREVISTA

1. Para ubicar la temática de la entrevista empecemos abordando su formación y el contexto histórico en el que se desarrolla. Su infancia tuvo lugar en Portugal y la adolescencia en España, dos países que vivieron la censura de forma paralela ¿Cómo era el espacio cultural de ambos países y cuáles fueron sus inquietudes?

- No puedo establecer una comparación entre la censura española y la portuguesa, ya que yo viví en ese país hasta los nueve años, después mi familia regresó a España donde realicé el ingreso en Bachillerato. Los recuerdos más vivos de aquella época fueron los pequeños conflictos escolares cuando todos los años se celebraba la fiesta de la Aljubarrota, la conocida batalla victoriosa de los portugueses frente a las tropas españolas. Ese mismo día recibía insultos, escupitajos y

⁴Tena Fernández, Ramón. (2018). "Andrés Rábago: El censor es el que crea lo censurado". *Revista de Occidente* 441, 114-128.

⁵López Azkasibar, Xavier (2011). *Tocar el teatro con las manos. El teatro para niños de Luis Matilla*. Madrid: ASSITEJ.

alguna que otra patada certera, que me imagino que no provenía voluntariamente de los chicos, sino, tal vez, de los comentarios de sus padres o de las informaciones que se promulgaban en los medios de comunicación. Aquella animadversión era puntual y se producía exclusivamente con el desarrollo de esa festividad.

Hoy esas actitudes se llamarían "acoso puntual", mientras que entonces lo llamábamos el "día que era mejor quedarse en casa" con el pretexto de alguna inoportuna indigestión. De todos modos, tampoco podemos olvidar que eran tiempos de la dictadura de Salazar y muchos niños pertenecían a la *Mocidade* portuguesa, algo similar a la Falange española. En cualquier caso, yo tuve la suerte de estudiar mis primeras letras en un colegio que educaba con el método Montessori, hecho que no se hubiera podido producir en la España de Franco y que, incluso resultaba extraordinario en el propio país luso. Más tarde inicié la educación primaria en el Liceo Español de Lisboa.

En lo que respecta al contexto académico, a nivel general puedo reseñar que en España el deseo de ir ganando cotas de libertad era muy evidente en casi todas las manifestaciones culturales. En mi caso personal, más importante que los propios estudios, fue mi interés por poder expresarme y compartir experiencias en numerosos campos de la cultura. En este sentido, siempre recordaré la influencia de las clases del profesor José Luis López Aranguren que impartía en la Facultad de Filosofía y Letras o mi matriculación durante dos cursos en la Escuela de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Esto me permitió conocer el lenguaje de la imagen para más tarde utilizarlo en la enseñanza de los medios de comunicación en los centros de profesores y ejercer también como ayudante de dirección en las películas inglesas norteamericanas que se rodaban en España.

2. Detengámonos en esa etapa por la Facultad ¿cómo era la viabilidad del Teatro Universitario y qué tipos de censura le rodeaban?

- Antes del teatro de cámara y ensayo o el independiente y profesional me adentré en el campo del teatro universitario, (a partir de mi matriculación en la facultad de Derecho en 1957) que se saltaba la censura siempre que la obra se representara dentro del recinto de la facultad. Bastaba con la autorización del decano, que podía ejercer alguna objeción si el autor o el título tenía alguna connotación "revolucionaria". Por el contrario, las obras sí debían someterse a censura cuando fueran a representarse en teatros comerciales de Madrid, como era habitual cuando se trataba de certámenes universitarios o se ofrecían en sus colegios mayores como fue el caso del Chaminade, el Elías Ahúja y el San Juan Evangelista (popularmente conocido como "El Johnny") centros que poseían aceptables dotaciones para realizar las representaciones.

En ocasiones, para programar alguna obra, con elevada probabilidad de ser prohibida, se recurría a anunciar su representación con otro título más "inocente". También se ofrecieron numerosas representaciones sin hoja de censura a modo de representación única, con lo cual no se daba la oportunidad de que se suspendieran las siguientes sesiones. Esto dependía mucho del nivel de riesgo que estuviesen dispuestos a asumir los directores de dichos centros. Además, coexistió otra censura que tuvieron que soportar estas representaciones estudiantiles, la coacción de organizaciones radicales como los Guerrilleros de Cristo Rey, a los que podemos definir como censores violentos contra todo lo que supusiera una cultura progresista en la universidad.

3. Me consta que durante sus estudios en la universidad también fundó una revista que finalmente fue prohibida ¿Cuál fue la causa de su cese y qué organismo dio la orden?

- Al llegar a la Facultad de Derecho un grupo de compañeros entre los que se encontraba Luis Gómez Llorente (años más tarde destacado líder socialista) conseguimos publicar siete números de *Omnis* (la revista *De, Por, y Para Todos*), los seis primeros editados con un

mimeógrafo, la famosa máquina denominada popularmente *vietnamita*, en las que los textos se escribían sobre *esténcil*. Cuando, ¡por fin!, logramos editar el séptimo volumen a imprenta y con fotos, llegó la prohibición del Rectorado bajo la disculpa de publicar temas ajenos a la "vida académica".

Con la visión de hoy, aquellos contenidos escritos por alumnos de primero, en absoluto me parecen susceptibles de censura, aunque en algunos de ellos ya mostrábamos nuestra posición inconformista con el contexto que nos rodeaba. De hecho, cambiamos en nuestra publicación la corona monárquica que presidía oficialmente el escudo de la facultad de Derecho por la corona republicana en piedra (nuevo encabezado en nuestra revista). Y esa modificación, junto con la línea de los contenidos literarios que publicamos fue lo que determinó la prohibición.

De todos modos, la censura de nuestra publicación no partió del Ministerio de Información y Turismo (responsable de la censura oficial desde 1951) sino del propio Decano, y esto evidencia que durante la dictadura hubo múltiples censuras, además de la que ejercía el Estado, estaba la desempeñada por muchas instituciones tanto públicas como privadas. Un caso digno de consideración fue la "censura" absolutamente política e inmisericorde que ciertos autores ejercieron sobre escritores como Valle Inclán, Alfonso Sastre y otros autores extranjeros.

A pesar del control que existía en nuestro país, la vida cultural de la universidad española era muy activa. En casi todas las facultades existía un grupo de teatro y en la de Derecho de la Complutense, incluso hubo hasta un grupo de cine, se editaron varias publicaciones y desarrollaron numerosos encuentros y debates. Además, siempre que ocurría algún hecho extraordinario tenían lugar manifestaciones y enfrentamientos con la policía que entraba libremente en el recinto del campus universitario.

4. Uno de los temas aún poco investigados es el de los censores. Existen estudios sobre sus decisiones, pero son poco frecuentes los que se centran en esta "profesión". ¿Estaban cualificados para la labor que ejercían o sus resoluciones denotaban falta de formación?

- En el archivo General de la Administración de Alcalá de Henares se conserva un gran número de hojas de censura con los informes de los que en tiempos franquistas se denominaban eufemísticamente "lectores" en vez de "censores". Este tema se puede ampliar mediante la reseña *Cela escritor y censor* de Enrique Gallud Jardiel o con los resultados de la investigadora Berta Muñoz Cáliz, que tiene publicados numerosos trabajos sobre la censura, uno de ellos es el titulado *Expedientes de la censura teatral franquista. Una cultura amordazada*. Allí aparece un listado de los censores que tuvimos que padecer, entre ellos destacados escritores, críticos y periodistas. Como ejemplo que me ha causado una honda sorpresa se encuentra el del autor Carlos Muñiz, considerado como un dramaturgo crítico. Según se indica en este trabajo, Muñiz afirma que entró en la censura por consejo de Buero Vallejo con el fin de salvar obras que de otro modo hubieran sido prohibidas.

El recuerdo de los "pases de censura"⁶ a los que asistí ha dejado en mi memoria la presencia de dos censores: uno leyendo el texto de la obra y el otro siguiendo atentamente los movimientos y gestos de los actores, valorando la utilización del atrezzo, y juzgando que el vestuario no resultara provocativo. Este aspecto era especialmente importante en los espectáculos de revista musical. En cuanto a la formación cultural de los censores, debemos tener en cuenta que en la primera época de la dictadura se seleccionaban entre miembros de la Falange y del clero. No obstante, aunque algunos podían tener alguna formación en distintos campos profesionales, lo que primaba

⁶ La investigadora Berta Muñoz (2006: 34) explica que la censura no solo juzgaba los textos, antes de expedir la licencia para la representación de una obra, en muchas ocasiones se impuso como condición obligada el llamado "visado" del ensayo general, en el que los censores vigilaban otros signos escénicos: música, elementos escenográficos, vestuario, tonos, gestos y otros signos no verbales que pudieran modificar la significación de lo dicho. **Fuente:** Muñoz Cáliz, Berta (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación universitaria española.

por encima de la formación cultural, era su fidelidad al Régimen. Más adelante la censura buscó una especialización de sus "lectores" aunque, naturalmente, fueron elegidos entre personal adepto al Movimiento o, al menos, no sospechosos de mantener posiciones críticas hacia él.

Además, aunque a la censura se fueron incorporando críticos, periodistas, dramaturgos y directores de teatros nacionales la presencia de miembros de la iglesia nunca perdió fuerza. En su conjunto el equipo de censores podía tener cierta formación en teatro tradicional, pero mostraban grandes reticencias al teatro extranjero, crítico políticamente y, por supuesto, al teatro de vanguardia y del absurdo, que se convirtieron para muchos de estos "lectores" en verdaderas bestias negras.

5. ¿Qué cauces administrativos había que seguir para representar una obra y cuántas evaluaciones se debían superar?

- El primer paso consistía en someter el texto a la censura. Tras ser "valorado" por los "lectores" se devolvía el texto al peticionario con las correspondientes observaciones, cortes, supresiones, valoraciones subjetivas, etc. El permiso se podía conceder para el ámbito nacional, local, para representación única, (que es el que normalmente se concedía a los teatros de cámara y ensayo o universitarios) o para representaciones comerciales sin límite de funciones. Se podía recurrir la decisión adoptada, pero raramente se lograba un cambio de criterio.

Pasado el tiempo de lectura se entregaba la guía de censura con la aprobación total o con las correspondientes tachaduras y recomendaciones de supresiones por parte de los censores. Naturalmente, también se daba el caso de prohibición absoluta del texto presentado. Después de esta resolución del ministerio, ya no se volvía a tener relación con la Administración hasta el día que se celebraba un pase para la censura, un encuentro evaluativo sin

público y apenas unos días antes del estreno. También allí se podían realizar recomendaciones o incluso la prohibición si existían diferencias flagrantes, entre el texto pasado por censura y lo representado. En estos casos los censores podían hasta solicitar un nuevo pase para comprobar que se habían tomado en cuenta sus indicaciones. En los espectáculos de variedades demandaban con frecuencia cubrir los escotes, alargar las faldas que lucían las vedettes y eliminar los gestos provocativos que pudiesen molestar a los encargados de proteger la moral.

6. Una vez que se obtenía la licencia que autorizaba la representación ¿ya no había más controles? ¿Qué sucedía si en funciones venideras se modificaba el discurso?

- Entiendo que la pregunta se refiere a lo que ocurría en el caso de que cambiaran diálogos o situaciones a lo largo de las representaciones comerciales. Es decir, cuando la obra se mantenía un tiempo determinado en cartel. En estos casos una denuncia o una simple información periodística, podía generar que la comisión de censura enviara a un inspector para comprobar la veracidad de la denuncia y tomar la decisión que consideraran oportuna.

En toda mi experiencia profesional este caso únicamente se dio con el grupo Tábano y con el montaje "El retablo del flautista" del autor catalán Jordi Teixidor. Para exponer esta situación me remito al *Informe sobre la prohibición del nuevo montaje del grupo "Tábano" en el teatro Reina Victoria de Madrid*, un texto que escribió el propio grupo y que expone la nota que remitió la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos para retirarnos la autorización:

"Se fundamenta esta prohibición en la alteración posterior, y sin previo conocimiento del organismo competente [...] en las graves extralimitaciones de interpretación, acción, montaje y dirección escénica que han desvirtuado el dictamen acordado para "El retablo del flautista" haciendo inadmisibles su realización escénica al incurrir en graves ofensas a la iglesia, la milicia y personajes representativos,

incompatibles con los básicos principios cuyo respeto imponen las normas en vigor para todo espectáculo público” .

El mismo informe del que se ha extraído la cita anterior aclara que tanto el grupo Tábano, como el autor de la obra precisan exponer que: *dado que esta obra se mantiene en la cartelera de Barcelona desde hace cuatro meses, consideramos que esta medida supone una excesiva susceptibilidad y es, en todo caso, discriminatoria.* De la peculiaridad de esta obra y su contenido daremos debida cuenta cuando analicemos en las próximas preguntas las estrategias que los autores tuvimos que emplear para sortear los obstáculos de la censura.

7. Además de vetar frases de algunos guiones o limitar el número de representaciones ¿Qué otras formas de censura afectaron al teatro? Tengo entendido que el ministerio regulaba el número de espectadores que podían asistir a una obra, pero desconozco si hubo otros métodos y estrategias más soterradas.

- Las otras censuras, tanto ayer como hoy, existieron y siguen existiendo; un ejemplo son las subvenciones económicas oficiales y los criterios que se diseñan para su concesión. Considero que esto es una forma de impedir el acceso a autores jóvenes sin grandes relaciones en el mundo teatral. Por otra parte, también está el juego con ventaja, que en ciertas épocas han ejercido algunos críticos de teatro. Pues, al mismo tiempo que han realizado su labor periodística, han mantenido intereses en el mundo teatral, ya fuera mediante la realización de traducciones o preparando versiones de obras dramáticas.

A esta situación, se une el hecho de que los directores del medio de comunicación para el que trabajaban estos analistas, también estrenaban obras en los grandes teatros del país y se permitía que sus empleados valoraran las obras de sus jefes directos. Lógicamente, lo hacían con criterios mucho más benévolos que a los autores “no consagrados” y este tipo de acciones, marcadas por la

desigualdad y el favoritismo, no dejan de ser otras formas de censura.

De todos modos, esto ya se expuso en 1979 cuando se publicó un manifiesto de autores dramáticos titulado "No pasamos por el Haro" (*Hoja del lunes* de 29 de enero de 1979), un escrito que se dirigió al crítico Eduardo Haro Tecglen, para denunciar este tipo de prácticas y como respuesta a su publicación "El manifiesto de las denuncias" (*Hoja del Lunes* de 5 de febrero de 1979). Los autores⁷ incriminados en su artículo expresaron que:

Nos acusa el señor Haro de [...] "denunciar a los que nos impiden estrenar", cuando de lo que se trata es de realizar un juicio público a los críticos que durante años han ejercido funciones esterilizadoras, aprovechándose de su privilegiada posición para conseguir cargos de censores, ocupar puestos de adaptadores, ser voceros de las compañías a las que representaban y representan o conseguir fulminantes ascensores en el escalafón político. Pero ¿qué ocurrirá si algunas de las obras que el Gran Inquisidor menospreció no resultaran tan "inútiles" y "desplazadas"? ¿Hasta dónde habrá de llegar el poder de los nuevos mandarines de la cultura? De una vez y para siempre, No, no pasamos por el Haro.

No obstante, con independencia de estas situaciones, también podríamos considerar censura los ataques de Alfonso Paso en prensa a autores como Valle Inclán y Alfonso Sastre. Del primero, con motivo del estreno en Madrid de "Los cuernos de Don Friolera" expuso en el diario *El Alcázar* el 29 de octubre de 1976 que Valle Inclán:

No es autor teatral. El idioma que emplea en sus piezas es un cincuenta por ciento de casticismo y otro cincuenta de matute reinventado y elaborado por él queriendo darle plaza popular. [...] Desdeña don Ramón la construcción teatral porque no sabe construir y, en suma, es todo menos un autor de teatro. Naturalmente, igual podemos decir de Beckett y ahí está. [...] Se trata de un trabajo de laboratorio. Es el carteo de unos cuantos intelectuales, es el empeño de la izquierda sonora y delirante para utilizar a un escritor. No hay médula teatral (Texto integrado en la columna "Digo yo que...").

⁷ Los firmantes del artículo "No pasamos por el Haro" en la Hoja de Lunes de 5 de febrero de 1979 fueron J. L. Alonso Santos, Ángel García Pintado, Ramón Gil Novales, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, Manuel Pérez Casaux, Miguel Romero Esteo, José Ruibal y Diego Salvador.

8. En artículos de investigación y legajos de censura he leído que era frecuente que hubiera miembros de la policía armada en la puerta de los teatros, pero desconozco si era para controlar al público o a los implicados en la realización de una obra. ¿Cuál era su finalidad?

- Estos casos se dieron en espectáculos que crearon alguna polémica o que sufrieron altercados y encontramos un buen ejemplo de esta situación el 12 de febrero de 1969 con el estreno de "Hitler" de Camón Aznar. La policía entró en el Teatro Español de Madrid y se produjeron algunas detenciones, así lo prueba Juan Margallo (cofundador del grupo Tábano), que lo cuenta con humor en sus memorias.

También se refiere Juan a los "pateos" que era la forma en que los jóvenes del teatro independiente mostraban su oposición al teatro comercial "burgués" o los temas laudatorios respecto a la situación social y política de la época. El diario *El País* (17/10/19)⁸, en una reseña que hacen del libro *Vivir del aire* indica que Margallo expone como la asiduidad de aquellos que reventaban estas obras fue tan frecuente que *era raro el día que no se pateaba o gritaba, o de alguna manera se intervenía. Eran tales los escándalos que se armaban, que salió una orden prohibiendo patear [...]*. Además, el autor reconoce que para no ser expulsado de la función se disimulaba y a veces al mismo tiempo que se pateaba, también se aplaudía, con lo cual se producía una situación de desconcierto en la que la policía no sabía cómo actuar. No tenían claro si el público vitoreaba o abucheaba para boicotear el espectáculo.

Donde los "grises" acudían con mayor frecuencia era a los colegios mayores universitarios. Tanto a los recitales de cantautores contestatarios como a las representaciones de teatro crítico o de autores extranjeros "políticamente incorrectos". Se puede afirmar que la entrada o vigilancia de teatros por parte de policía en espectáculos con alguna sospecha fueron habituales en esta época.

⁸ Vidales, Raquel (2019). "Prohibido patear en el teatro". *El país*, 17/10/19. Recuperado en: https://elpais.com/cultura/2019/10/16/actualidad/1571244156_796395.html

Esto también ocurrió en el Festival Cero de San Sebastián en 1970, donde una de sus representaciones fue prohibida y generó el encierro de muchos de los participantes dentro del recinto y junto con ellos la policía también entró vestida de paisano para vigilar discretamente lo que ocurría en el interior de la sala.

Sobre las censuras que sufrió el grupo Tábano también podemos indicar cómo “presuntamente” la Dirección General de Seguridad tuvo alguna responsabilidad en los hechos que justificaron la prohibición de “Castañuela 70”. La obra se vetó amparándose en una supuesta “alteración del orden público”, que fue otro instrumento esgrimido frecuentemente por la Dirección General de Seguridad para vetar las obras contestatarias. Evidencias de esta situación las ha publicado Juan Margallo en la obra *Castañuela 70: esto era España señores*, ahí explica como después de muchas reticencias y supresiones obtuvieron la licencia de representación.

No obstante, a medida que se celebraban las funciones y el éxito aumentaba, también lo hicieron las reticencias de la censura que fue enviando notas con nuevas modificaciones. Eso no afectó a la confianza del público que sabía apreciar los cortes que nos estaban produciendo en la obra. Sin embargo, un día antes de acabar la segunda representación, un grupo agresivo lanzó entre los asistentes unos panfletos titulados *La revolución de tía Felisa* y acto seguido nos suspendieron la función.

A todo esto, estaban vendidas un montón de localidades y había que devolver el dinero, así que el abogado del teatro fue a hacer una reclamación a la Dirección General de Seguridad y el propio comisario que estaba de guardia le dijo: - No os molestéis, porque el panfleto lo hemos editado aquí [en la policía] (Margallo, 2006:153)⁹.

9. La revisión de la legislación de censura demuestra que el interés por controlar las obras destinadas a los niños fue superior a las que se creaban para adultos y así lo acredita también los estudios estadísticos que hemos realizado en nuestra investigación. ¿Qué tipo de teatro infantil se promovía y cómo evolucionó durante la dictadura?

⁹Margallo, Juan (2006). *Castañuela 70: esto era España señores*. Madrid: Rama Lama Music.

- Hay que tener en cuenta que el teatro de las dos primeras décadas del franquismo es altamente moralizante, normativo y paternalista. Se quiere transmitir al niño valores confesionales, buenas costumbres y amor a lo tradicional. Pocos autores o autoras plantean un teatro mínimamente crítico, a no ser contra los comportamientos que pueden poner en cuestión la moral imperante. La mayoría de las obras se sumergen en la fantasía, los cuentos clásicos y el relato de historias de niños y niñas "ejemplares". Los autores que desean plantear otros tipos de conflictos han de esconder sus planteamientos en los envoltorios que son comúnmente aceptados por la sociedad. Ambientes fantásticos, historias que ocurren en tiempos lejanos y siempre con la presencia de personajes positivos que agradaran a los representantes de las instituciones políticas y las familias conservadoras.

Si en el teatro para adultos la autocensura era una forma de eliminar contenidos que pudieran resultar inaceptables para la Administración, en el teatro infantil, no se llegaba a reconducir o dulcificar lo pensado, sino que directamente se eliminaba el planteamiento de problemáticas conflictivas. Es decir, ciertas temáticas o desarrollos, raramente se contemplaban como punto de partida para una obra dirigida al público infantil y juvenil.

Sin embargo, en la década de los sesenta comienzan a surgir autores que se deciden a abordar, con las necesarias precauciones, temas sociales que inician la apertura de nuevas vías al teatro para niños. Con respecto a su pregunta, no se llegaron a producir demasiadas correcciones por parte de la censura, dado que no se presentaron a espectáculos claramente conflictivos debido, en gran medida, a la autocensura y a la obligada observancia de las reglas del juego

Con la obra "El gigante", escrita en la segunda mitad de los años sesenta, intenté referirme desde un planteamiento argumental metafórico a los huidos, expulsados, exiliados, y represaliados que,

en tantos lugares del mundo, fueron privados de su dignidad. La historia parte de un lugar imaginario en el que todos los años se celebra la fiesta del día en el que consiguieron expulsar al gigante del pueblo. Un niño fascinado con la historia de aquel gigante maligno emprende un viaje iniciático a la búsqueda del extraño ser y los adultos contemplan entusiasmados como el muchacho piensa seguir sus pasos hacia el rechazo del maligno personaje.

Sin embargo, cuando el joven se aleja del foco del odio, todo cambia e irá descubriendo las estructuras de marginación que la sociedad pone en juego para rechazar a los disidentes. Al final de su andadura el protagonista llegará a conocer al ser que busca, y descubrirá un personaje absolutamente distinto al que sus mayores dibujaron en su mente. Este ser, se muestra tan antagónico a su percepción inicial, que ni tan siquiera se trata de un gigante, sino de un hombrecillo normal que desempeñaba las funciones de maestro en el pueblo del que le expulsaron por su concepción abierta y creativa de la educación.

10 | ¿Los incidentes con la censura del teatro infantil finalizaron con la muerte de Franco?

- El dictador falleció en 1975 y en 1978 la obra "Juguemos a las verdades" se sometió igualmente a la evaluación de la Junta de la Dirección General de Espectáculos, registrada con el número 387/77. Lo extraño no era esta situación, lo preocupante es que, aunque obtuvimos la autorización censora nos prohibieron su representación. El 26 de febrero de 1978 el alcalde de la ciudad de Valencia, Miguel Ramón Izquierdo, suspendió la función por iniciativa propia y solo porque a su juicio era inadecuada.

El hecho de que un alcalde pudiera vetar una función para niños nos ofrece un claro testimonio de cómo múltiples representantes públicos de nuestro país ostentaron un notable poder censor. No solo el órgano oficial de la censura vetaba, también lo hicieron los

representantes institucionales de otros organismos. En este caso no importó ni que estuviésemos viviendo el ecuador de la Transición, ni que a nivel nacional la obra hubiese obtenido todos los permisos estatales. Tampoco se valoró que la función estaba programada con suficiente antelación en el Teatro Principal de Valencia. En cualquier caso, esto no era anecdótico, la revista *Triunfo*¹⁰ se hizo eco de la noticia en el número 790 e informaba de que en la misma ciudad también se prohibió la obra "Té y simpatía". La denegación fue por expreso deseo de la esposa de una autoridad local y con ese argumento tan maduro (nótese la ironía) bastó para su veto. No importó en absoluto que la función ya fuese conocida o que hubiese sido representada con anterioridad en otros teatros del país.

En lo que concierne a mi obra "Juguemos a las verdades", tampoco encontramos grandes diferencias, la función era de carácter didáctico para los niños, pero sus personajes para simular desnudos actuaron con unas mallas rosas y sus sexos en forma de trapo. Ahí fue donde encontraron tema para la controversia. Según lo publicado en medios como *Cuadernos para el diálogo* (nº 254) hubo varias señoras que se escandalizaron y gritaban "Esto es el colmo", "Qué vergüenza". La simple recreación pedagógica del cuerpo humano les causó estupor. Por tanto, ya con el espectáculo iniciado subió al escenario un hombre que dirigiéndose a la sala dijo: "De parte del alcalde y del gobernador civil, este espectáculo se suspende por no ser adecuado para los niños".

Con este mensaje las señoras se contentaron, los niños se quedaron sin obra de teatro y nosotros sin explicaciones al respecto. No obstante, hemos de informar que el contenido de la obra ya era popular, no había ninguna sorpresa, ni buscábamos el bullicio social. No había razón para el escándalo. La obra fue acogida más de un

¹⁰Acerca de la censura en *Triunfo* la revista *Tonos digital* publicó un artículo esclarecedor con información inédita: Tena Fernández, Ramón. (2018). "Panorámica de la censura franquista en la revista *Triunfo*, sanciones y defensas expuestas por su Redactor Jefe" *Revista Electrónica de Estudios Filológicos: Tonos Digital*, 35.

mes en el Centro de la Villa de Madrid, programada tanto Pamplona, como en el María Guerrero de la capital, e incluso se representó en un colegio de jesuitas de Santander y pasó por televisión en la ciudad de Vigo. El argumento solo pretendía explicar a los niños qué es el cuerpo, aprender respetarlo y no avergonzarse de él, nada más.

Sin embargo, sectores conservadores se escandalizaron por auténticas simplezas, prueba de ello es que la prensa recoge como una señora del palco presidencial llamó la atención a nuestra protagonista, solo porque se le mercaba la goma del slip oculta bajo sus mallas. Todo eso se hacía con el alegato de que había que proteger a los niños y quizás la pregunta que nos tendríamos que hacer es ¿de qué había que protegerlos? Lo ocurrido con este espectáculo bien merece un estudio exhaustivo y detenido, más si tenemos en cuenta que entre los asistentes estaba la mujer de Suárez, lo cual incrementó el impacto en la prensa y con ello, tal vez el nerviosismo del alcalde.

11 Para cerrar esta entrevista ¿Qué estrategias tenía el teatro para mantener el contenido que molestaba a la censura sin que la obra fuera prohibida?

- Las estrategias empleadas por numerosos grupos de teatro independiente fueron las que nos permitieron "torear" a la censura con mayor o menor éxito. Como indiqué anteriormente, en mi obra "El gigante" utilicé metáforas y distanciamientos históricos para abordar encubiertamente temas tan delicados en esa época como lo fueron el exilio, los expulsados, los represaliados y los huidos.

Tras la prohibición de "Castañuela 70", tuvo lugar el estreno "El retablo del Flautista", un espectáculo organizado por el grupo Tábano. En esta obra su presentador, que era un personaje de un país imaginario de siglos pasados hablaba a los espectadores de los acontecimientos ocurridos en Pimburg y en medio de este parlamento al referirse justo a este lugar señalaba insistentemente hacia el suelo del escenario. Inmediatamente las risas y los aplausos del público

mostraban que habían comprendido que lo que iba a acontecer en la historia no sería en un país lejano, sino a aquí y ahora (la España del tardofranquismo).

En esta ocasión de poco nos valió la complicidad con los espectadores ya que, tras el gran éxito de la noche del estreno, la obra fue suspendida por ofender a diferentes instituciones. Tras este veto representamos el espectáculo en diferentes países europeos y yo participé como actor junto al dramaturgo Ángel García Pintado, que me habló de usted valorando su rigor en los planteamientos de los estudios y entrevistas que realiza sobre la censura¹¹.

Otro ejemplo de estas estrategias lo encontramos en "Castañuela 70" donde vemos como la complicidad con el público volvió a funcionar a base de tachar con aspas de trazos gruesos y negros a ciertos personajes grotescos que podían ser reconocidos como personalidades públicas. Esta empatía con los lectores de la obra, en ocasiones llegaba más lejos que nuestra propia intención. Juan Margallo (cofundador del grupo Tábano) en relación a la censura de "Castañuela 70" se refiere a alguna de estas estrategias llenas de hilarante imaginación y reconoce que:

Nos cortaron muchas cosas, entre ellas un fragmento de la letra de una canción, pero fue contraproducente: cuando llegábamos a esa parte, en vez de cantar tarareábamos, con lo que el público acababa gritando: 'Censura'. A veces los espectadores entendían cosas peores de lo que queríamos decir, había muchísima complicidad entre el escenario y los patios de butacas (Margallo, 2006).

El segundo espectáculo que escribimos tras la prohibición de "Castañuela 70" escrito en forma colectiva fue "Piensa mal y acertarás". La obra se prohibió íntegramente y de nada sirvió que se presentara al comité de censura con un nombre de autor inventado. En una nota, tal vez olvidada por el censor de turno, el "esforzado"

¹¹Tena Fernández, Ramón. (2020). "Ángel García Pintado y su trayectoria con la censura franquista durante la dirección de *Hermano Lobo*" *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. University of Northern Colorado. Vol. 35, nº2, (en imprenta).

Tena Fernández, Ramón (2020). "*Hermano Lobo* fue el puñetazo en la mesa que la prensa del franquismo necesitaba para despertar". *Revista Chilena de Literatura*, Vol. 101. (en imprenta) Chile.

evaluador anotaba que el estilo de la obra se asemejaba mucho al de otra que nos prohibieron tiempos atrás y con esa afirmación tan vaga fue suficiente para justificar la prohibición.

El tema era una sátira musical de la realidad sociopolítica que asolaba el país y estaba plagada de metáforas y distanciamientos hacia otras épocas históricas con las que intentamos burlar a la censura. Obviamente las similitudes a las que aludía el censor eran las que aparecían en "Castañuela 70", que también se desarrollaba en un envoltorio de feria circense y que nos vetaron. Su estilo hoy nos puede parecer inocente, pero en aquellas fechas la simple información de que la obra había sido escrita de manera colectiva por un grupo de teatro crítico era suficiente para prohibir todo el texto. Para que se aprecie el carácter de "Piensa mal y acertarás" y cerrar esta entrevista de manera literaria o poética le reseño una estrofa de una de las canciones que componían la obra y que tanto molestó a los revisores:

*Cada uno ve la feria
como en la feria le va
Si las ferias no coinciden
la culpa de otros será.
Los que mandan en la feria
siempre os quieren enseñar
pensando que nos creemos
lo que nos van a contar.
No saldrán hoy engañadas
las gentes que aquí están
a esta feria, señores
la vuelta vamos a dar.*