
A VUELTAS CON EL *POSIBILISMO* TEATRAL

Berta MUÑOZ CÁLIZ
(*Centro de Documentación Teatral*)

In this paper the author examines a practically unknown aspect of the polemic about *posibilismo* between Alfonso Sastre and Antonio Buero Vallejo in 1960: the censor's criterion.

En este trabajo se aborda un aspecto prácticamente desconocido de la polémica sobre el *posibilismo* teatral mantenida entre Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo en 1960: la opinión de los censores sobre las obras prohibidas con anterioridad al debate. Como es sabido, estos autores mantuvieron distintas posiciones acerca de la actitud que debían adoptar los creadores frente a la censura. De ahí la importancia de volver sobre aquella polémica para reconsiderar algunas ideas preconcebidas en torno al comportamiento de la censura con ambos dramaturgos, a la luz de los expedientes de censura de estas obras.

* * *

La repercusión del debate sobre el *posibilismo* (1960) que mantuvieron Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo en el teatro español de posguerra, así como la perseverancia con que aún se mantienen algunas de las ideas

preconcebidas que pronto surgieron en torno al mismo¹ hacen que, a pesar de haber sido amplia y rigurosamente tratado con anterioridad², merezca la pena retomarlos a la luz de nuevos datos que pueden contribuir a su clarificación. Como es sabido, el alcance de la polémica, en la que ambos autores defendieron distintas opciones teóricas en torno a la actitud que debían adoptar los creadores ante la existencia de la censura, fue mucho más allá de los tres artículos en que esta se materializó (Sastre, 1960a y 1960b; Buero Vallejo, 1960), pues no solo acabaría implicando a otros autores que se oponían al régimen de Franco —en palabras de Luis Iglesias Feijoo, supuso “una dolorosa ruptura en el seno de la conciencia progresista española de aquellos años” (1996, p. 255)—, sino que excedería con mucho el límite cronológico de los artículos en cuestión, ya que arrancaba de posturas gestadas años atrás y repercutiría en el futuro del teatro español. Posiblemente, la opinión de los propios censores respecto al teatro de dichos dramaturgos sea el aspecto del debate menos estudiado hasta el momento; de ahí la importancia de analizar los expedientes de censura de sus obras. En el trabajo que nos ocupa, nos centraremos en la documentación correspondiente a sus obras prohibidas con anterioridad al debate.

Pero antes recordemos brevemente cuáles fueron las posturas defendidas por ambos autores. A raíz de un artículo de Alfonso Paso publicado en *Primer Acto* (Paso, 1960), en el que el dramaturgo defendía el pacto con una serie de normas vigentes para “derribarlas” desde dentro del sistema, Alfonso Sastre atacaría, también en esta revista, tanto la actitud de Paso como la de Buero Vallejo (Sastre, 1960a). Este, según comentaría Sastre años más tarde (Caudet, 1984, p. 61), había criticado públicamente en un Colegio Mayor de Madrid —información que Buero a su vez desmentiría³— a quienes hacían un teatro

¹ La continuación de ciertos prejuicios se evidenciaba en el reportaje “El posibilismo: ¿error o necesidad?”, publicado por el suplemento *El Cultural* del diario *El Mundo* tras la muerte de don Antonio Buero Vallejo, en el que catorce escritores españoles expusieron su opinión al respecto (VV.AA., 2000).

² Vid. Kessel Schwartz (1968), Ruiz Ramón (1979), Doménech (1992₂), Iglesias Feijoo (1996).

³ Buero Vallejo, sin embargo, niega que ocurriera así; por el contrario, tacha la afirmación de Sastre de “sorprendente”, y afirma: “Ha sido él mismo, en efecto, quien ha querido dar sentido de respuesta a ese artículo; pero, que yo sepa, en tiempo relativamente reciente y ante preguntas acerca de su crítica a mí [...]. Ahora bien, desde aquel primer artículo suyo al que me creí obligado a contestar, *pasaron décadas* antes de que él dijese que el suyo era respuesta de supuestas palabras mías en un Colegio Mayor cuyo nombre no cita. Tampoco yo podría

deliberadamente *imposible*, argumentando que una actitud demasiado temeraria o provocadora frente a la censura podía dar como resultado que obras en principio *posibles* se convirtieran finalmente en *imposibles*. Sastre, en cambio, invitaba a los autores a escribir como si la censura no existiera, puesto que la arbitrariedad con que esta actuaba impedía saber de antemano qué obras eran *imposibles*. Únicamente aceptaba la existencia de un teatro momentáneamente *imposibilitado*, aunque no había que tenerlo en cuenta si no se quería caer en la autocensura. En su respuesta, Buero Vallejo matizaba su idea del *posibilismo*:

Quando yo critico el *imposibilismo* y recomiendo la posibilización, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, “en situación”, lo más arriesgado posible, pero no temerario.

Además, negaba la posibilidad de escribir con absoluta libertad interior en el contexto histórico en el que a ambos les había tocado vivir y evidenciaba la contradicción entre los postulados teóricos de Sastre y la cautela con que había escrito *La mordaza*, precisamente para evitar que la censura la prohibiera.

Finalmente, Sastre, en su contrarréplica, admitía que “No se trata [...] de escribir con ‘absoluta libertad interior’”, aunque proponía a los creadores una actitud distinta:

No hay esa libertad, pero hagamos de algún modo como si la hubiera, con lo que podemos llegar a saber en qué medida no la hay y, de esa forma, luchar por conquistarla.

El autor reconocía un cierto *posibilismo* en la escritura de *La mordaza*, “una obra que intentó ser *posible* después de tres obras prohibidas”, si bien explicaba esta contradicción como fruto de una evolución a lo largo de su trayectoria: su radicalización, afirmaría posteriormente, se produjo como respuesta a la violencia que continuamente recibían, él y sus compañeros, por parte del régimen. (En otro lugar, diría: “Nosotros nos fuimos volviendo rojos

recordarlas; a todos nos citaban mucho entonces desde Colegios Mayores y no voy a negar que pudo haber tal coloquio donde, si lo hubo, ni sé lo que diría. Pero, si algo dije, seguro que lo haría sin dar nombre alguno. Ya es curioso que en aquel primer artículo y durante tantos años no se refiriese y haya tardado tanto en hacerlo a palabras mías concretas del supuesto coloquio para atribuirme a mí, no a él, el origen de la ‘polémica’”. (Carta personal del autor, fechada en julio de 1996).

por los golpes que nos producía el sistema”) (Caudet, 1984, p. 26).

Como es sabido, sus posturas teóricas se corresponden con trayectorias profesionales muy distintas: Buero Vallejo no solo estrena casi la totalidad de sus obras escritas durante la dictadura⁴, sino que sus estrenos generalmente se producen en mejores condiciones y obtienen mayor éxito de público⁵. Resulta, sin embargo, aventurado establecer una relación de causalidad entre esta circunstancia y la postura de los autores respecto al *posibilismo*, a pesar de que en alguna ocasión así se ha sugerido. Por citar un ejemplo, el dramaturgo Fernando Arrabal, en un artículo en el que también polemizó con Buero Vallejo por motivos próximos a los del debate en cuestión, afirmaría (Arrabal, 1975):

Por cierto que la polémica sobre el posibilismo mantenida entre Alfonso Sastre y Buero Vallejo toma todo su valor en estos momentos en que el primero está encerrado en la cárcel de Carabanchel y el segundo, académico de la Real Academia de Madrid, acepta los premios más famosos de la España de Franco.

El duro comentario de Arrabal no hacía sino explicitar la opinión de una parte de la oposición antifranquista ante el posibilismo bueriano, opinión fomentada en buena medida por el propio Alfonso Sastre, quien, muchos años después, afirmaba (VV.AA., 2000, p. 7):

En aquella polémica sobre el posibilismo entre Buero Vallejo y yo (durante los años todavía duros del franquismo), ambos teníamos razón o, por lo menos, una parte de razón. Él la tenía en que la ignorancia, por muy irónica o socrática que

⁴ De los textos escritos por Buero Vallejo durante el franquismo, únicamente quedaron sin estrenar *El terror inmóvil*, que no se presentó a censura, el libreto para ópera titulado *Mito y Una extraña armonía*, a pesar de que ambas estaban autorizadas, para teatro de cámara y comercial respectivamente. En el caso de Alfonso Sastre, en cambio, son numerosas las obras escritas en ese período sin estrenar en España, algunas de las cuales se estrenaron en países extranjeros, como *Tierra roja*, *Ana Kleiber*, *El cubo de la basura* o *Las cintas magnéticas*; otras, como *La taberna fantástica* o *MSV (La sangre y la ceniza)*, se estrenaron ya durante la democracia, mientras que otras permanecen aún sin estrenar, como *Prólogo patético*, *Comedia sonámbula*, *El banquete*, *Melodrama* o *El camarada oscuro*, entre otras.

⁵ Como dato significativo, Buero Vallejo representa ocho de sus obras en los Teatros Nacionales, mientras que Sastre representa dos, una de ellas (*Escuadra hacia la muerte*), en régimen de teatro de cámara. Por otra parte, Ricardo Doménech (1993, pp. 17-23) recoge el número de funciones que alcanzaron algunos de sus estrenos: entre los de mayor éxito, cabe citar *Historia de una escalera*, con ciento ochenta y siete representaciones consecutivas; *Las Meninas*, con doscientas sesenta, o *El tragaluz*, con quinientas diecisiete.

fuera, de la existencia de la censura, conducía a la inoperancia. Yo la tenía en que una presencia demasiado fuerte de la censura en el ánimo del escritor comportaba el riesgo de interiorizarla (autocensura). El resultado fue evidente. Mi obra fue prohibida en su casi totalidad durante aquellos años, mientras que él consiguió que solo una obra le fuera prohibida.

No obstante, aunque gran parte de las obras de Alfonso Sastre no se estrenaron a causa de su prohibición, algunas otras se autorizaron y otras no llegaron a ser sometidas al juicio de los censores. En este sentido, hay que tener en cuenta que eran las compañías las que habitualmente presentaban las obras, constituyendo de este modo un filtro previo. En efecto, a partir de los años sesenta, tal vez por la experiencia de las prohibiciones acumuladas, tal vez por el fracaso económico de obras como *La cornada* (T. Lara, 1960) o por ambos motivos, lo cierto es que son escasos sus textos originales presentados, a diferencia de sus muchas adaptaciones de obras de Strindberg, Sartre, Weiss, Langston Hughes, Ibsen, O'Casey, etc.⁶. Además de la censura, hay otros motivos que impiden la consolidación profesional de Sastre en este período. De hecho, hasta bien entrada la democracia —concretamente hasta el estreno de *La taberna fantástica* (1985)—, su teatro no obtiene un reconocimiento mayoritario por parte de la sociedad española. Tal como señalaría el propio Sastre (Caudet, pp. 100-101),

Había observado [...] cierta separación entre el público y mis obras, las pocas veces que se conseguía que fueran representadas. Esas veces tampoco tenía grandes éxitos. De modo que no podía plantearme solo el hecho de que mis obras no se representaban por culpa de la censura.

En lo que se refiere a la opinión de los censores sobre su obra, ambos

⁶ Los únicos textos originales presentados a partir de 1961 son *Oficio de tinieblas* (1963), los textos infantiles *Historia de una muñeca abandonada* (1967) y *El circuitito de tiza o pleito a una muñeca abandonada* (1976); *La sangre y la ceniza* (presentada por primera vez en 1971, aunque no se autorizó hasta después de la muerte del dictador), y *Asalto nocturno* (cuyo expediente conservado es de 1974, aunque debió ser censurada con anterioridad, puesto que se estrenó en 1965), así como las versiones en vasco de *La mordaza* (1971) y *En la red* (1972). No se presentan, en cambio, otros textos escritos en este período, tales como *El banquete* (1965), *La taberna fantástica* (1966), *Crónicas romanas* (1968) (prohibida por la censura de libros en 1968, lo que tal vez hizo desistir al autor de presentarla ante la más estricta censura de teatro), *Melodrama* (1969), *Ejercicios de terror* (1970), *Las cintas magnéticas* (1971), *Askatasuna* (1971), *El camarada oscuro* (1972) y *Ahola no es de leil* (1975). En el AGA, al menos, estas obras no constan como presentadas a censura.

parten de un reconocimiento similar, aunque con el paso del tiempo se irán distanciando cada vez más. En las líneas que siguen trataremos de explicar este proceso. Pero antes veamos cuáles fueron las prohibiciones sufridas por cada uno de estos autores⁷. En el caso de Sastre, se autorizaron tanto su primer texto presentado a censura, *La locura de Susana*, escrito en colaboración con Alfonso Paso⁸, así como los escritos para Arte Nuevo: *Ha sonado la muerte*, *Uranio 235* y *Cargamento de sueños*. Será a partir de 1953 cuando comiencen a sucederse las prohibiciones: *Escuadra hacia la muerte* (autorizada en principio para representaciones de cámara y prohibida posteriormente [1953]), *El pan de todos*, *Prólogo patético* (1954), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*

⁷ Los expedientes de las obras que se citan y los números correspondientes de la caja en que están archivados son los siguientes:

Textos de Alfonso Sastre: *La locura de Susana* (en colaboración con A. Paso) [Expd. 645-45; C. 78.207]; *Ha sonado la muerte* (en colaboración con Medardo Fraile) [Expd. 33-46; C. 78.272]; *Uranio 235* [Expd. 197-46; C. 78.284]; *Cargamento de sueños* [Expd. 309-46; C. 78.294]; *Escuadra hacia la muerte* [Expd. 94-53; C. 71.680]; *El pan de todos* [Expd.401-53; C. 71.678]; *Prólogo patético* [Expd. 438-53; C. 71.678]; *La mordaza* [Expd. 242-54; C. 71.684]; *La sangre de Dios* [Expd. 86-55; C. 71.689]; *Muerte en el barrio* [Expd.298-55; C. 71.687]; *Ana Kleiber* [Expd. 119-556;C. 78.706]; *El cuervo* [Expd. 270-57; C. 71.697]; *Tierra roja* [Expd. 98-58; C. 78.761]; *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* [Expd. 34-59; C. 71.707]; *La cornada* [Expd. 314-59; C. 71710]; *En la red* [Expd. 260-60; C. 71.714]; *Oficio de tinieblas* [Expd. 197-63; C. 71.774]; *Historia de una muñeca abandonada* [Expd. 112-67; C. 85.171]; *M.S.V. (La sangre y la ceniza* [Expd. 69-71; C. 85.340 y Expd. 1127-76; C. 85.629].

Textos de Buero Vallejo: *Las palabras en la arena* [Expd. 409-40; C. 71418]; *Historia de una escalera* [Expd. 433-49; C. 71418]; *La tejedora de sueños* [Expd. 411-50; C. 71421]; *En la ardiente oscuridad* [Expd. 473-50; C. 71423]; *La señal que se espera* [Expd. 30-52; C. 78551]; *Casi un cuento de hadas* [Expd. 456-52; C. 78587]; *Aventura en lo gris* [Expd. 395-53; C. 78623]; *Madrugada* [Expd. 402-53; C. 71679]; *Irene o el tesoro* [354-54; C. 78660]; *Una extraña armonía* [Expd. 1-57; C. 78726]; *Las cartas boca abajo* [Expd. 24-57; C. 71.697]; *Hoy es fiesta* [Expd. 297-56; C. 71689]; *Un soñador para un pueblo* [Expd. 293-58; C. 78.779]; *Las Meninas* [Expd. 296-60; C. 71.715]; *El concierto de San Ovidio* [Expd. 287-62; C. 71725]; *La doble historia del doctor Valmy* [Expd. 147-64; C. 71.779]; *El tragaluz* [Expd. 172-67; no encontrado]; *Mito* [Expd. 97-69; C. 85.238]; *El sueño de la razón* [Expd. 259-69; C. 85254]; *Llegada de los dioses* [Expd. 323-71; no encontrado]; *La Fundación* [Expd. 145-73; C. 85.495]; *La detonación* [Expd. 375-77; C. 85.673].

Los informes contenidos en estos expedientes, así como la relación de las compañías que las presentaron a censura y las tachaduras realizadas en los libretos se encuentran reproducidos en mi memoria de Licenciatura: *Dos actitudes frente a la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, leída en la Universidad de Alcalá en 1996.

⁸ Este texto fue presentado a censura en diciembre de 1944 por la compañía de Manuel Dicenta.

(1955), *Muerte en el barrio* (1956) y *Tierra roja* (1958)⁹ son los textos que se le prohíben con anterioridad al debate con Buero Vallejo. Los únicos que se autorizaron para representaciones comerciales en estos años serían *La mordaza* (1954), *La sangre de Dios* (1955), *El cuervo* (1957), *La cornada* (1959) y *En la red* (1960); esta última, sin embargo, se prohibiría cuando estaba en cartel. También se autoriza, aunque solo para representaciones de cámara, *Ana Kleiber* (1956). En cuanto a Buero Vallejo, la única obra que le fue prohibida en estos años fue *Aventura en lo gris*; todas las demás fueron autorizadas (en algunos casos, con cortes) para representaciones de carácter comercial: *Las palabras en la arena*, *Historia de una escalera* (1949), *La tejedora de sueños*, *En la ardiente oscuridad* (1950), *La señal que se espera* (1952), *Casi un cuento de hadas*, *Madrugada* (1953), *Irene o el tesoro* (1954), *Hoy es fiesta* (1956), *Una extraña armonía* y *Las cartas boca abajo* (1957), *Un soñador para un pueblo* (1958) y *Las Meninas* (1960)¹⁰.

Sin embargo, a pesar de las importantes diferencias en el número de prohibiciones, las posiciones de partida de uno y otro en cuanto a su consideración por parte de los censores son, como dijimos, muy similares. En efecto, los juicios de los censores ante sus primeras obras no son precisamente los que cabría prever desde nuestra perspectiva actual; por el contrario, algunos muestran su beneplácito ante lo que para ellos es un teatro nuevo que por fin se despega de la tradición de preguerra¹¹. Lo más sorprendente es que estos elogios no se limitan al plano formal, sino que, en ocasiones, se extienden al plano ideológico. Y esto sucede con ambos autores.

⁹ Algunas de estas obras se autorizarían años después: *El pan de todos* (1955) y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1959), esta última con la condición de que no se “actualizaran” los uniformes militares. Otros textos escritos por Sastre en estos años, como las dos versiones de *Comedia sonámbula* (1945 y 1947) y *El cubo de la basura* (1951), no fueron sometidos al dictamen de la Junta de Censura.

¹⁰ Otra prohibición, casi anecdótica, fue la de *Las palabras en la arena* para su representación durante los días de Semana Santa en 1958, aunque el resto de ocasiones en que se presentó a censura fue autorizada. El censor que informó aquella vez había advertido: “No sabría concretar el por qué, pero no me gusta este drama, menos para días de Semana Santa, ya que a la sombra de un hecho evangélico, su trama se limita a presentarnos un caso de adulterio”. Anteriormente, en 1952, le fue prohibida una adaptación de *El puente*, de Gorostiza.

¹¹ Hay que tener en cuenta que la mayoría de los censores muestran en sus informes un rechazo (a pesar de que lo autorizan) al teatro frívolo y ramplón que se impuso durante los años cuarenta, por lo que un teatro más serio y ambicioso tenía muchas posibilidades de ser bien acogido. (Vid. Muñoz Cáliz, 1999).

Textos prohibidos de Alfonso Sastre

Es evidente la contradicción entre los juicios que los censores realizan de las obras de Alfonso Sastre y los dictámenes que finalmente se le imponen, pues vamos a encontrar informes muy elogiosos acerca de textos que, sin embargo, son prohibidos. Los expedientes de los primeros años no revelan hostilidad hacia el dramaturgo ni un rechazo frontal de su teatro; por el contrario, algunos de los censores muestran reconocimiento e incluso admiración por su trabajo. Como muestra, valga citar las palabras de Gumersindo Montes Agudo refiriéndose a *El pan de todos*: “Se trata de un drama silveteado con una concisión y honradez escénicas apreciables. Tiene emoción, hondura, ritmo. En fin, pieza muy aceptable”. Acerca de *La sangre de Dios*, este censor escribió:

Valoro el drama de Alfonso Sastre como una lograda muestra de teatro actual –profundo, armónico, audaz, ceñido y trascendental–, sincronizado con nuestra época y problemas, en un sombrío y revelador juego escénico.

Años después, el delegado provincial de Sevilla, M. A. Rodríguez Arbeloa, escribiría sobre *Escuadra hacia la muerte*: “Dentro de nuestra producción de la postguerra es una de las pocas piezas destacables que puede competir honrosamente con el mejor teatro extranjero”. Estos comentarios, aunque altamente significativos, no son unánimes ni se repiten en todos sus textos, pues también encontramos juicios desfavorables hacia la calidad de alguno de ellos; así, *En la red* fue tildada de “convencional y melodramática” por F. Montes Agudo; *Ana Kleiber*, de drama “disparatadamente construido”, además de “monótono y sin gracia” por B. Mostaza.

En general, si sus textos se prohíben, no es tanto porque los censores los consideren contrarios a los valores del régimen, como porque, debido a la gravedad de los temas abordados –algunos de ellos verdaderos tabúes, como la vida militar o el terrorismo–, los consideraban peligrosos para ser representados ante un público poco formado. Por otra parte, estas prohibiciones no siempre provienen de los vocales de la Junta de Censura, sino de instancias superiores.

Detengámonos en lo sucedido con la primera de sus obras prohibidas, *Escuadra hacia la muerte*. Autorizada en principio para una representación única, como es sabido, su éxito hizo que se prorrogara durante dos días más, al

cabo de los cuales fue prohibida. Aunque hubo censores dispuestos a autorizarla —como Bartolomé Mostaza, quien escribió: “Moralmente, la obra no tiene riesgo, aunque es pesimista”—, Gumersindo Montes Agudo restringió la autorización para teatro de cámara, argumentando este dictamen con el siguiente informe:

La obra tiene fuerza expositiva, emoción y no escasos valores teatrales. Aciertos rotundos frente a errores señalados. Obra auténtica de novel con inquietudes. Pero contiene un germen de ¿resentimiento? ¿pacifismo? ¿derrotismo? ¿idealismo? —no sabemos definirlo— que induce a confusión. Es obra de clave, con enigmática y dudosa tesis. En fin, obra que no debe darse ante públicos propensos a dudas y extravíos ideológicos. Aunque nos gustaría ver representada.

La decisión de prohibirla tras la tercera representación se debió, al parecer, a que durante la misma “se suscitaron quejas y objeciones de carácter castrense”, según se indica en una nota posterior¹². Unos meses después, la compañía de Salvador Soler Marí intentó representarla en régimen comercial, pero se le denegó la autorización. En su nuevo informe, Montes Agudo señalaba que el texto podía inducir a un “confusionismo peligroso”, y exponía sus dudas sobre su ideología:

[...] Puede ser una obra falangista, puede ser una obra marxista. En todo caso, es una experiencia sofisticada, cerebral, con poco tino popular. La amargura, el derrotismo tiene que ir envuelto en sutiles bellezas de expresión para que capte a la masa. El público abandonó hace tiempo esa senda del tremendismo, del neorrealismo. Busca con avidez la nota esperanzadora. En este sentido esta obra —minoritaria— no tendría aceptación. [...]. Juzgamos, pues, que la obra no debe salir del ámbito de los teatros de ensayo.

La ambigüedad ideológica que el censor creía ver en esta obra vuelve a ser motivo de nuevas contradicciones en las dos que se presentan a continuación, *El pan de todos* y *Prólogo patético*. Pese a que los vocales de la Junta las autorizaron (con más objeciones en el caso de la segunda), ambas fueron prohibidas por decisión del Ministro Secretario General del Movimiento, Raimundo Fernández Cuesta. Según se desprende de la carta en la que el Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla, le solicitaba a este su opinión sobre los textos, tanto él como los censores

¹² La prohibición definitiva de esta obra, ya en 1955, se debió a un oficio del Estado Mayor central del ejército.

pensaban que *El pan de todos* era “doctrinal” y políticamente “correcta”, pero se prestaba a que el público hiciera una interpretación equivocada. En su respuesta, Fernández Cuesta se mostraba de acuerdo con esta apreciación: afirmaba no dudar de “las rectas intenciones del autor en esta materia”, pero temía que “un público poco preparado” pudiera pensar que “se trata de hacer la apología de personajes que tal vez por la marcada influencia de Juan Pablo Sartre sobre este autor, tienen una repugnante traza moral y se hallan implicados en realizaciones de depravada trayectoria intelectual”. Por ello, juzgó que ambas obras debían ser prohibidas.

Esta posibilidad de leer la obra desde un punto de vista favorable al régimen hizo que en 1955 *El pan de todos* se autorizara, gracias a un informe en el que el censor Fray Mauricio de Begoña escribió que se trataba de “una apología de los principios de nuestra religión y de nuestra moral”, por lo que la juzgaba “moral y políticamente aceptable”. El censor religioso no estaba solo en esta valoración: cuando en 1957 se estrenó en Barcelona, hubo quien la consideró antirrevolucionaria, y el mismo Sastre decidió retirarla. El dramaturgo recordaría años después que un censor le había visitado en su domicilio con la intención de incluir esta obra en una antología de teatro anticomunista (Alonso de Santos, 1998, p. 122):

El pan de todos era una tragedia que yo situaba en un país comunista, en el que había una gran corrupción, que conducía a una situación extremadamente violenta para un dirigente comunista, que llegaba a tomar unas decisiones que ponían en riesgo la vida de su madre, que había sido ganada por la corrupción económica y política dentro del sistema, cosa que ese militante ignoraba. En su denuncia de la corrupción llega a denunciar a su madre, la cual es ejecutada. Él se suicida, se tira por un balcón. Al escribir esta tragedia de un proceso comunista estaba tratando de enfrentarme con la realidad de los procesos comunistas. Entonces me encontré con interpretaciones inquietantes por ambas partes. El colmo fue que un señor, del cual me enteré después que había sido censor, fue a mi casa y me pidió autorización para incluir esa obra, *El pan de todos*, en un tomo de teatro anticomunista que estaba preparando. He preferido a veces sobrenadar en este tipo de ambigüedades. La ambigüedad me parece más artística que la univocidad propia de un teatro de propaganda ideológica.

Mayor confusión, si cabe, muestran los censores en torno a *Prólogo patético*: en 1952, Emilio Morales de Acevedo justificaba que se trataba de una “Obra peligrosísima” con este contradictorio argumento: “aunque el fondo de la obra es ortodoxo y de condenación del terrorismo, se presta a confusión”. Especialmente condenable le parecía el tratamiento otorgado a los cuerpos

policiales:

Por otra parte, el papel de la policía y sus sádicos procedimientos de castigo, presentados vivos en escena, repelen tanto como los actos criminales del terrorismo. La obra está llevada con realismo crudo, que hace daño.

Montes Agudo, en cambio, opinó que se trataba de un ataque al terrorismo comunista:

Su dramatismo se deriva de la clara finalidad que mantiene contra el terrorismo comunista y sus grupos de acción. [...] La obra es un grito, un mensaje político, pero también una pieza de resonancias espirituales, una advertencia de dolorosa actualidad y llevada con pulso firme de joven dramaturgo en potencia, el cual sirve su idea con tono escénico moderno y no exento de audacias escenográficas.

Y meses más tarde, cuando volvió a leer el texto, que se presentó de nuevo con algunas modificaciones, volvió a insistir en esta idea:

No se exalta un credo político marxista, se condena un clima moral y social corrompido [...]. Nada de lo dicho en la obra nos molesta a nuestra ortodoxia doctrinal falangista.

En aquella ocasión, sin embargo, Fray Mauricio de Begoña señaló que la obra podía “prestarse a confusionismos” en los aspectos social y político. Como ya se dijo, el texto fue sometido a la consideración del Ministro, que decidió prohibirlo.

Si bien no hay que perder de vista que estas obras fueron prohibidas, no deja de ser significativa la afinidad hacia ellas declarada tanto por uno de los censores más próximos al falangismo, Gumersindo Montes Agudo, como por el propio Ministro Secretario General del Movimiento. Para entenderla, es necesario recordar que, en sus inicios, la postura del autor ante el régimen va a ser distinta a la que adoptará años más tarde. Desde sus tentativas iniciales con el grupo Arte Nuevo, su intención fundamental va a ser la de renovar el empobrecido panorama del teatro español —empobrecimiento que, por otra parte, denuncian los propios críticos de la prensa oficial—, sin que ello suponga una opción política contraria al régimen. El propio autor comentaba la ausencia de implicación política que por entonces tenía para él el teatro (1967, p. 256):

Yo no intenté desde el principio hacer política con el teatro, que para mí era

entonces más una forma de conocimiento de la realidad que otra cosa. El hallazgo de las virtualidades políticas del teatro fue posterior [...].

Especialmente relevante para comprender su actitud en estos años frente a la censura, frente al teatro de su tiempo e incluso frente al propio régimen, es el “Manifiesto del TAS”, que firma en 1950 con José María de Quinto (Sastre, 1950). De él nos interesa detenernos en el punto 12, en el que se dice:

[...] Venimos además con la intención de desmentir que el drama –y más concretamente el drama de preocupación social y política– esté “fuera de la ley” en España, como han pretendido algunos comentaristas extranjeros al informar sobre la censura española.

Dos puntos después, se insistía en que “el teatro de preocupación política y social es posible en España” y se mostraba cierta confianza en el sistema al solicitar el apoyo “tanto de la Dirección General de Teatro (Censura) como de las Organizaciones Sindicales que encuadran a todos los productores españoles” (Punto 17); la afirmación que sigue a este punto, aunque nos puede parecer irónica, resulta coherente con el resto del Manifiesto:

Contamos con la amplitud de criterio y la buena voluntad de los censores –en vista de los fines que perseguimos–, así como también con que los organismos sindicales nos faciliten el acceso a las clases productoras.

En efecto, aunque la posición inicial del joven Alfonso Sastre careciera de connotaciones políticas, su alejamiento de los sectores más conservadores del régimen le hace tener algunos puntos en común con el falangismo disidente de estos años –o al menos así se percibe en la Junta de Censura–, si bien pronto evolucionará hacia posiciones claramente progresistas. A propósito del citado “Manifiesto del TAS”, David Ladra señala que “el documento está escrito sobre el filo de la navaja y responde a una confusión ideológica que, probablemente, a todos les interesaba mantener en aquel momento y que será insostenible diez años más tarde” (1992, p. 19). El propio dramaturgo comentaría así el proceso ideológico sufrido desde sus comienzos (1971₂, p. 145):

Otro caso, quizás interesante, puede ser el mío propio: que no era falangista *pero tampoco todo lo contrario*: ¡he aquí un niño de la guerra civil, Dios mío! O sea, algo que empieza simplemente. Y que, claro está, descubre un mundo inhabitable. Y –¡nada menos!– *se opone*. Pues bien, este joven (yo), después de una

autopromoción originaria, juvenil y grupal (“Arte Nuevo”, 1945-1946), es objetivamente “promocionado” como crítico por una revista oficial del S.E.U. (*La Hora*) y como autor por un grupo “oficial”, del mismo S.E.U. (que, para mí, ciertamente, no era otra cosa que un conjunto de personas estimables: Gustavo Pérez Puig [...], Fernando Cobos, Jaime Ferrán...): el que estrenaría *Escuadra hacia la muerte*.

Es verosímil que la ausencia de una postura de oposición clara explique el que los censores no le prohibieran ninguno de sus primeros textos y que incluso en los años cincuenta, al tiempo que se suceden las prohibiciones, algún censor los elogie.

Será a raíz de estas prohibiciones cuando Alfonso Sastre comience a enfrentarse a la censura franquista: escribe entonces varias cartas al Jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz, en las que solicita que se le expliquen las razones de las mismas y critica que se le impida desarrollar normalmente su carrera profesional¹³:

Este tipo de razones prácticas y de explicaciones confidenciales y personales no satisfacen mi deseo de conocer las únicas razones por las que a un hombre se le puede causar el tremendo perjuicio que ustedes me están causando a mí: las *razones morales, objetivas, fundadas* en la realidad de los textos de mis obras; las razones por las que se ciega mi carrera y se me imposibilita la vida, negándoseme el derecho a sostenerme económicamente —¡a vivir!— en mi país.

Poco después, y también como signo de protesta, escribe *La mordaza*, obra con la que intentaba denunciar una situación de represión, aunque los censores sólo vieron en ella una “obra de ambiente, muy bien dialogada” (B. Mostaza), “sin ningún reparo ético, moral o político” (G. Montes Agudo), por lo que la autorizaron sin cortes. Tampoco la versión vasca de esta obra (*Denok ixildu egiten gera*) tuvo problemas para ser autorizada; antes al contrario, el censor que la leyó, Antonio Albizu, dijo que tenía “unos valores morales indiscutibles”. En cualquier caso, tanto esta recepción de *La mordaza* por parte de los censores como lo sucedido con las obras que trataremos a

¹³ (Carta de Alfonso Sastre fechada el 17 de febrero de 1954). Comenzaría aquí una larga serie de protestas parte del autor que se reflejaría en firmas de manifiestos y documentos diversos en los que se pedía la desaparición de la censura. En una carta escrita al jefe de la Sección de Teatro en diciembre de 1960, solicitando que se resolviera el dictamen de *En la red*, el dramaturgo no tenía ningún reparo en comunicarle que había firmado un documento con otros doscientos veintiséis intelectuales en el que expresaban su estado de “zozobra próxima a la exasperación” a causa de la censura.

continuación muestran que lo que comienza a ser un enfrentamiento por parte del dramaturgo hacia el régimen no lo es tanto en el sentido contrario, circunstancia esta no por paradójica menos perjudicial para el escritor, con las consecuencias que todos conocemos.

Tras estas prohibiciones, tanto desde la Junta de Censura como desde el Consejo Superior de Teatro se intenta recuperar el teatro de Alfonso Sastre para la escena española, antes de que dichas prohibiciones puedan perjudicar a la imagen del régimen. En 1955 se presenta el drama *La sangre de Dios*, que fue autorizado tras una consulta al Consejo Superior del Teatro, dado que, una vez más, los informes de los vocales se contradecían. Uno de ellos, Francisco Ortiz Muñoz, se refería a Sastre como “el autor que en muchas ocasiones nos tiene demostradas sus estimables dotes de comediógrafo y escritor brillante”, aunque optó por la prohibición de esta obra por considerarla “confusa y desorientadora”. También el censor religioso escribió que tenía muy poco de “constructiva”. Montes Agudo, sin embargo, mostraba auténtico entusiasmo:

Para mí, *La sangre de Dios* es una obra católica a la que no le falta ni ortodoxia, ni elevación, ni polémica, o sea los puntos de apoyo sobre los que tendrá que manifestarse un teatro católico ‘combativo’ que quiera estar en la brecha de los problemas y angustias de la humanidad. [...]. Si al teatro católico debemos pedirle que –sin el oropel de un Marquina o el guiño fácil y comodón de sacristía a lo Pemán– nos enfrente con los auténticos problemas del catolicismo en su proyección hacia los hombres, esta obra cumple maravillosamente el puesto de combate que el autor nos reclama.

A continuación, calificaba a Sastre como “la más inquieta y maciza personalidad dramática española actual”, e increpaba al resto de la Junta:

No nos sería lícito seguir cerrando el paso a quien representa, hoy por hoy, la más honrada, renovadora y positiva juventud dentro de esa cámara neumática que es la escena española.

La obra fue autorizada y se estrenó en Valencia, pero no consiguió entrar en Madrid en aquella ocasión, por motivos ajenos a la censura. A finales del mismo año se presenta *Muerte en el barrio*. En los informes de este expediente, de nuevo aparecen los juicios laudatorios hacia la calidad de este teatro, junto con las valoraciones sobre su inconveniencia en el plano político y religioso. De ellos, nos interesa detenernos en el realizado por la Comisión Permanente de los Teatros Oficiales del Consejo Superior del Teatro, en el cual se puede apreciar un reconocimiento hacia su labor, al tiempo que un

intento de asimilar y, en cierto modo, apropiarse, del incipiente teatro de oposición:

Alfonso Sastre es un joven escritor influenciado indudablemente por muy señaladas tendencias de teatro extranjero y que reúne unas maravillosas posibilidades de autor dramático, como lo ha puesto de manifiesto en la mayoría de sus obras, pocas de ellas estrenadas, puesto que como a él mismo se le ha dicho en más de una ocasión, es el autor más censurado de España [...]. Políticamente se considera interesantísimo que este autor sea estrenado por el Teatro Nacional María Guerrero. Conviene desvirtuar lo más rápidamente posible, esa aureola de mártir e incomprendido que empieza a forjarse alrededor de él. Prescindiendo de la indiscutible valía del Sr. Sastre, esto sería la nota más favorable para que sus obras adquirieran una valoración fuera de España que quizá terminaremos por aceptar, aplaudir y aprobar tardíamente y después de entregar un mito más al enemigo, que se apresuraría a erigirlo en banderín, muy difícil de arrebatar después.

A pesar de todo, la obra fue prohibida en enero de 1956; según ha comentado el dramaturgo, a él le comunicaron que la prohibición fue a instancias del Colegio de Médicos (Sastre, 1996). Al año siguiente, sin embargo, se produjo finalmente el deseado estreno en el Teatro María Guerrero, a cuyas tablas subiría *El cuervo*. Por motivos que no se llegan a explicar, el expediente de censura de esta obra fue destruido¹⁴. No obstante, muy pronto se desiste de este intento de rescatar el teatro de Sastre, pues en lo sucesivo sus textos presentados a censura serán aún más conflictivos.

En abril de 1958, cuando el gobierno acaba de declarar el estado de excepción con motivo de los conflictos de la minería asturiana, se presenta *Tierra roja*, en la que se describe un caso de rebelión en un campamento minero. Esta obra, prohibida por unanimidad, representa un punto de inflexión en la relación del autor con la censura: para Bartolomé Mostaza, constituía “un verdadero mitin contra las fuerzas de orden, sean cuales fueren éstas”, aunque apostillaba: “Sin duda la intención del autor no ha sido ésta, pero es lo que resulta de la lectura de su obra”. Emilio Morales de Acevedo escribió:

El drama, perfectamente escrito y magníficamente hablado, posee fuerza tan extraordinaria como peligrosa. Es de crudeza sin rebozos. Un verdadero mitin

¹⁴ En la carpeta que contiene un informe de calificación de edad de *El cuervo*, realizado ya en 1979, hay una nota con las siguientes indicaciones: “Para mayores de 14 años. Revisión de calificación - Hacer expediente. No hacer notificación - Romper expediente antiguo. Hacer ficha nueva - En el sobre por tanto no deberá quedar más que el libreto y expediente nuevo de calificación”.

socialista revolucionario, que provocaría escándalo entre los espectadores.

Un tercer censor que no firmó su informe –posiblemente el Secretario General de la Junta– señaló que no comprendía cómo una compañía profesional presentaba esta obra, y añadió: “supongo que el autor lo único que pretende es marcarse un territorio aportando una obra más a su repertorio prohibido”. La transformación que para entonces se ha producido en la imagen que los censores tienen de Sastre y de su obra es evidente.

Sin embargo, aún en 1959 vamos a encontrar informes como el realizado por el censor que informó sobre *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*¹⁵, quien hizo una lectura que permitía autorizarla sin reparos:

Ni con un gran exceso de suspicacia podríamos sentirnos afectados ni indirectamente por el planteamiento que hace el autor. El tipo de tirano que describe aquí con todo el simbolismo que quiera darle el autor,

únicamente podrá compararse en nuestros días a un país comunista y aun así resultaría falso.

Dos años después, en 1961, se ha producido un giro decisivo: José María Cano, tras indicar que la obra podía autorizarse si se interpretaba como la recreación de una vieja leyenda, realizó un informe que apunta ya la actitud que predominará en los censores en los años sucesivos¹⁶:

Pero ocurre que uno no puede leer esta obra, ni seguramente el espectador podrá

¹⁵ Según ha comentado el propio autor, esta obra había sido prohibida en 1955, aunque en su expediente, que está incompleto, sólo hemos encontrado la documentación posterior al año 59, en que se autorizó para representaciones de cámara.

¹⁶ En los años sesenta, después de casi una veintena de obras presentadas a censura, entre textos originales y adaptaciones, ya no tienen lugar las confusiones y dudas de la primera época. Ahora, por el contrario, Sastre se va convirtiendo cada vez más en un autor sospechoso. Cuando *Prólogo patético* se presentó a censura en 1971 con motivo del Festival de Sitges, los censores la vieron con ojos bien distintos a como la juzgaron en los años 50. Esta vez encontraron una obra “claramente tendenciosa” (J. L. Vázquez Doderó), que justificaba el terrorismo, negaba abiertamente la existencia de la otra vida (Antonio Albizu), y propugnaba “el odio entre los hombres y el enfrentamiento continuo entre el orden social y moral en que vivimos” (Ruiz Martínez). Cuando en 1972 se presenta la versión vasca de *En la red*, el censor que la enjuició, Antonio Albizu, no tenía la menor duda sobre la situación que en realidad quería reflejar el autor: “Es la descripción de la guerra de guerrillas y de las torturas infligidas por la policía. Aunque no señala el ambiente concreto, equivale a la descripción de las actuaciones de la ETA”. Como era previsible, el texto fue prohibido.

verla, sin pasar inmediatamente de una hipótesis, más o menos legendaria, a una tesis de actualidad [...]. Esta aplicación que sin duda se hace o se hará, se fomenta más por el hecho de que el autor parece que ha querido dar a su obra carácter de símbolo, intemporal [...]. También habla de las conquistas del proletariado, de la construcción de carreteras, de la subida del nivel de vida, etc., expresiones todas fuera de tiempo en los cantones suizos en la época de Guillermo Tell. Añade que la obra puede representarse con trajes de cualquier época. El sentido de símbolo no puede estar más claro. Por lo tanto, se deduce fácilmente, sabiendo además cómo se las gasta el autor, que se trata de una tremebunda exhortación a la rebeldía, una incitación de sospechosas intenciones que habría que pensar si no es peligrosa su autorización, a no ser que se juzgue más hábil y más oportuno acogerse a ver la obra sólo en el primer sentido.

La actitud *imposibilista* defendida por el autor no solo haría referencia a una falta de trabas temáticas y formales a la hora crear su obra, sino también a una forma de relacionarse con los propios censores y con el régimen franquista. Una actitud que, a la vista de los informes, a lo largo de los años provocaría una recepción cada vez más hostil hacia sus textos por parte de los censores y decantaría su interpretación en el sentido más perjudicial para el autor. Si en un principio el *imposibilismo* fue consecuencia y no causa de los continuos impedimentos que le imponía la censura, tal como el propio autor ha afirmado en más de una ocasión, años después terminaría siendo consecuencia y causa a un mismo tiempo.

Textos prohibidos de Antonio Buero Vallejo

Gracias al invento del posibilismo –pisar siempre la raya de la libertad, hasta que el poder diga “basta”-, tenemos el teatro de Buero, el cine de Bardem y Berlanga y todo lo que fue y es una cultura de la represión, como la poesía social, y no puede decirse que la dictadura convirtiese España en una tundra intelectual, en un Gulag de las ideas y la belleza. Incluso la cultura oficial quedó pronto perjudicada por los verdaderos valores que emergían de la España yacente y vencida.

(Francisco Umbral, “Buero Vallejo: el posibilismo”).

Como se dijo, la trayectoria de Buero Vallejo en su relación con la censura es mucho menos traumática que la de Alfonso Sastre. Gracias a su actitud *posibilista*, el autor conseguiría consolidar su posición en la escena española, lo que a su vez propició que los censores autorizaran sus textos con mayor facilidad¹⁷. No obstante, también sufrió la prohibición y la retención de alguno

¹⁷ En los últimos años de la dictadura, es posible que su condición de académico también

de ellos¹⁸ y, aunque no llegó a enfrentarse a la censura del modo en que lo hizo Alfonso Sastre, igualmente firmó documentos de protesta¹⁹ y mantuvo siempre una postura clara y coherente frente a la misma.

En cuanto a la opinión de los censores sobre su obra, también en su caso vamos a encontrar algunos comentarios muy elogiosos. Por ejemplo, *Historia de una escalera* fue valorada por Emilio Morales de Acevedo como un “bello y sutil sainete para minorías selectas”; *Las palabras en la arena*, para Montes Agudo, era una obra “bellísima”, con “indudable fuerza y originalidad”; *La tejedora de sueños* fue definida por José María Ortiz como “magnífica obra de alta calidad dramática y literaria al estilo de las grandes tragedias griegas”, al tiempo que Morales de Acevedo señaló que “posee mérito superior al medio ambiente de mediocridades”. Acerca de *Las Meninas*, José María Cano Lechuga escribió:

Me parece una obra muy digna por su densidad psicológica y su profunda densidad dramática. Al fondo acompaña una excelente calidad literaria y una ambientación teatral exacta.

Y aún se podrían seguir sumando ejemplos. No obstante, también vamos a encontrar comentarios menos favorables. Así, de *Historia de una escalera*, Montes Agudo señaló que carecía de “ese soplo de genialidad o de intuición creadora que salvase la limitación del tema por el ángulo de la originalidad o la defensa del elevado diálogo”; de *Una extraña armonía*, Adolfo Carril escribió que se trataba de una “comedia descarnada y amarga [...] al estilo clásico de este autor”, y Morales de Acevedo, al enjuiciar *Hoy es fiesta*, señaló que aunque poseía “muchos momentos de altura”, descendía después al

le supusiera ciertas ventajas, como él mismo ha admitido y como revela alguno de los informes. Así, en un informe sobre *La Fundación* se hace alusión a la condición de “ilustre académico” del autor, aunque ello no quita que el censor mencione también el carácter crítico de Buero, “permanente pesimista del acontecer político del Régimen, que le encarceló”. En una entrevista, el autor señalaba que posiblemente su condición de académico había contribuido a la autorización de *Llegada de los dioses*. (Isasi Angulo, 1974, p. 77).

¹⁸ Además de *Aventura en lo gris*, que le fue prohibida, su obra más problemática fue *La doble historia del Dr. Valmy*, que aunque nunca llegó a estar oficialmente prohibida, lo estuvo en la práctica al quedar retenida durante cerca de once años. Algunas otras obras tuvieron también problemas (especialmente, *El sueño de la razón* y *La fundación*), aunque en menor grado.

¹⁹ En el año del debate, tanto Buero Vallejo como Alfonso Sastre firmarían, con doscientos veinticinco intelectuales más, un manifiesto contra la censura.

“sainetillo trivial”.

También en este caso, la valoración que realizan los censores de la calidad de las piezas no suponía una sintonía con las ideas políticas del autor. Contra la idea, esgrimida por sus detractores, de la “adaptación” del autor al sistema, los censores y políticos franquistas nunca dejaron de considerarlo sospechoso. Así parecen mostrarlo, al menos, informes como el de J. M. Cano Lechuga, quien, en su “Crítica” de *Las Meninas*, tras escribir que los juicios sobre las obras deberían ser “objetivos y limpios” y no caer en suspicacias y analogías fáciles, afirma que, en este caso, hay que tener especial cuidado, ya que “se trata de Buero Vallejo y [...] sus posibles alusiones a problemas actuales deben mirarse con precaución”²⁰.

Centrándonos en su único texto prohibido, *Aventura en lo gris* (1954), de nuevo encontramos cierto paralelismo con el tratamiento que recibieron algunas de las obras de Alfonso Sastre, y es que su prohibición no fue impuesta por los lectores de la Junta de Censura, sino que debió decidirse desde instancias superiores. Cuando se presentó por primera vez a finales de 1952, fue leída por dos censores que coincidieron en señalar que carecía de inconvenientes. Así, Bartolomé Mostaza escribió: “Carece de sentido religioso. No ofrece peligro político”, y Gumersindo Montes Agudo coincidía en señalar que “moral y políticamente”, no tenía “riesgo ni inconveniente”. Ambos se centraron en enjuiciar su valor artístico: Mostaza la calificó de “Buen drama”, y ensalzó particularmente el segundo acto: “es francamente hermoso y acredita posibilidades poéticas en el autor”, aunque, en su opinión, el acto final no estaba a la altura del anterior: “El tercer acto es la desbandada y resulta un tanto esquemático y atropellado”. Por su parte, Montes Agudo, aunque admitía su “calidad indudable y pretensión dramática”, la encontró “confusa, dislocada,

²⁰ Los juicios de este tipo hacia las obras de Buero Vallejo perduran hasta el final del franquismo; así, J. M. Cano encontraba en *El concierto de San Ovidio* “rebeldía contra las injusticias sociales, pero con resabios de amargo resentimiento”; en 1973, refiriéndose a *La Fundación*, Alfredo Mampaso escribía: “Es otra vez el Buero Vallejo de los buenos oprimidos y los malos en el poder, de los vencidos y de los verdugos, el de los recuerdos de sus años de cárcel”. Incluso después de la muerte del dictador, las ideas políticas del dramaturgo seguían despertando desconfianza por parte del régimen, como prueba una “Nota Informativa” de la Jefatura de Información, redactada unos días después del estreno de *La doble historia del Dr. Valmy* –titulada, significativamente, “Campaña teatral contra la policía”–, en la que se dice que la obra incitaba a los espectadores a despreciar a los funcionarios policiales, y se indicaba que el autor había colaborado con el bando republicano durante la guerra civil, por lo que llegó a estar condenado a muerte, y que había sido militante activo del PCE.

con una poco hábil mezcla de recursos folletinescos y un intento de acción onírica que resulta en exceso complicado y falso”, y valoraba lo que para él suponía esta obra dentro de la trayectoria del autor:

A nuestro juicio, obra no resuelta enteramente. Con el ya clásico defecto de Buero Vallejo de interferir varias líneas dramáticas sin lograr la figura armoniosa del drama, que se disuelve en los colores del prisma literario —gratos, de por sí— pero que no logran la unidad formal y estética del arco iris. Con todo, repetimos, es obra —como intento— estimable. Pero mucho tememos que el autor está ya obligado —ésta es su sexta obra— a algo más que intentos.

Por motivos que no se reflejan en el expediente, el texto no se autorizó, y en noviembre de 1953, después de que el autor realizara algunas modificaciones, fue leído de nuevo por la Junta. A los censores anteriores, que emitieron nuevos informes, se sumaron otros tres, que de nuevo coincidieron en autorizarlo. Uno de ellos, Emilio Morales de Acevedo, encontró reparos únicamente de índole artística; para este censor, la obra estaba escrita “al modo de la nueva e incoherente literatura mundial” y adolecía de un “exceso de preocupación e influencia de lecturas teatrales extranjeras”; le pareció además “insincera, muy trabajada y pretenciosa”. Sin embargo, se mostraba de acuerdo en lo fundamental con las ideas allí expuestas: “Son de alabar la intención condenatoria de los egoísmos y la barbarie de las guerras”, escribió, además de señalar que el texto era “tolerable en sus juicios”. Montes Agudo, sin embargo, a diferencia de su informe anterior, advertía ahora la presencia de referencias políticas:

[...] existen, evidentemente —por clima, situación y dialéctica se sugieren las horas postreras de Mussolini—, pero esta adecuación es hábil, contenida, como si el autor ‘temiera’ las consecuencias de una encubierta animosidad. Elude situaciones que inicialmente debieron haber sido concebidas, cuida los vocablos y salva así nuestros reparos, aunque no consiga nuestra ignorancia.

Sin embargo, opinaba que estas referencias estaban suficientemente “encubiertas”, por lo que de nuevo la autorizó. Mostaza, en su segundo informe, señaló que el texto había mejorado con las modificaciones, y admitía igualmente las enmiendas que proponía otro censor, “al podarlo de soflamas políticas”. Por su parte, fray Mauricio de Begoña no encontraba reparos de tipo moral ni religioso, y añadía que “En los demás aspectos [...] juzgo que se exponen principios correctos”, aunque se sumaba a lo que decidiera “la competente autoridad”. Para Francisco Ortiz Muñoz, también partidario de la autorización, esta era una obra “confusa, triste, escéptica, pesimista”, en la que

“No se percibe claramente la intención política del autor”. Es posible, como se dijo, que la prohibición fuera ordenada por alguna instancia superior, al igual que ocurriera unos meses después con *El pan de todos y Prólogo patético*, de Sastre, aunque no hay documentos que lo confirmen. El propio Buero Vallejo señalaba que los motivos de la prohibición nunca le fueron aclarados (Beneyto, 1977, p. 24)²¹.

Cuando la obra aún está en poder de la Junta, el autor decide publicar el texto, y para justificar su decisión de publicarlo antes del estreno, contraria a su costumbre y a lo que entonces era habitual en el teatro español, escribe un artículo (1953) en el que, tras comentar las diversas vicisitudes sufridas desde su escritura, añade: “ciertas circunstancias posteriores han hecho que no me quede ahora más solución práctica que esa” (p. 39). Su denuncia “serena pero tenaz” de las dificultades sufridas hasta llegar a la necesidad de publicarlo sin haberlo estrenado, quedaba expresada en el párrafo final:

Si me decido a publicarla con la explicación de sus menudos avatares, quizá es porque la simple sospecha de que las dificultades sufridas hayan podido basarse en las peculiaridades de su tema más que en sus deficiencias de oficio; resulta difícil de pasar en silencio. Ante dificultades de tal género sentimos siempre, si somos verdaderos escritores, cómo se levanta en el fondo de nuestra conciencia la voz imperiosa que nos manda defender nuestros derechos inalienables a la creación libre y sin trabas. Queden estas líneas, y la obra a que acompañan, como expresión personal, serena, pero tenaz, de tal defensa (p. 78).

La obra se autorizaría finalmente en 1963, con una nueva redacción –“en mi opinión bastante más censurable”, diría el propio Buero (Beneyto, 1977, p. 24)– que, sin embargo, se aprobó sin cortes. Su autorización se enmarcaría dentro de la llamada “apertura”, pues tuvo lugar al poco tiempo de la llegada

²¹ Patricia O'Connor señala que el veto debió estar motivado por la condena de la guerra (y, consiguientemente, de la guerra civil española, tal como señala R. L. Sheenan, y del totalitarismo que existe en la obra, pero también por el parecido de dos de los personajes con Mussolini y su amante (O'Connor, 1969, p. 184. Apud. Iglesias Feijoo, 1982, p. 142); observación esta última que parece corroborar el informe de Montes Agudo, aunque, como vimos, el censor no consideró que hubiera que prohibirla por ello. Luis Iglesias Feijoo parece coincidir con esta estudiosa al afirmar que, en esta obra, Buero, “tras haber condenado la guerra en los tiempos homéricos, quiso, según su doctrina posibilista, hacer lo mismo en una obra situada en nuestro tiempo, aunque en ‘Surelia’, sin aludir a su país explícitamente. Sus palabras no eran ahora más duras que las pronunciadas por Penélope, pero, y ello indica que el posibilismo también supone un riesgo, su obra tropezó con la censura en 1954” (Ibid., p. 154).

de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Este dejaría constancia en sus memorias de su interés por el teatro bueriano al comentar que no había podido publicar su libro sobre *Religión y teatro* por lo atrevido de su tesis (García Escudero, 1995, p. 206):

¡Que todo un director general sostuviese que, para encontrar auténtica vibración religiosa en el teatro español, no simple moral —o moralina—, había que buscarla en Buero antes que en Pemán, Calvo Sotelo o Luca de Tena, habría sido demasiado!

La comparación que establecía García Escudero entre este teatro y el de los más importantes autores conservadores nos recuerdan inevitablemente a la de Montes Agudo, citada anteriormente, a propósito del teatro de Sastre. Pero no es este el único paralelismo con este autor, pues también aquí se produce una de las tristes paradojas que con tanta frecuencia se dieron en la trayectoria de Sastre: a pesar del interés que dice sentir el director general por la obra de Buero —a quien, además, decía haberle ofrecido un cargo en el Consejo Superior de Teatro, que éste rechazó²²—, es durante su mandato cuando se retiene *La doble historia del doctor Valmy*²³.

Si bien ambos autores parten de una posición no tan distante como podría esperarse en lo que se refiere a su recepción por parte de la censura, lo cierto es que, a diferencia de lo sucedido a Alfonso Sastre, en los últimos años del franquismo el prestigio conseguido por Buero Vallejo hará que algunos censores se refieran a él como “el más considerable autor de los autores españoles contemporáneos” (Luis Tejedor, acerca de *El sueño de la razón*) o como “uno de nuestros mejores dramaturgos, con fama mundial; hay que guardarle consideración” (F. C. Sainz de Robles, acerca de *La doble historia del doctor Valmy*). Las diferencias, aunque importantes, son sin embargo más cuantitativas que cualitativas, pues en uno y otro caso encontramos juicios de reconocimiento hacia la calidad de su escritura y de discrepancia hacia sus

²² Así lo atestigua el propio J. M. García Escudero en sus memorias. (Ibid., p. 255).

²³ En efecto, en 1964, tal vez confiada por los aires de “apertura”, la compañía de La Comedia presenta a censura *La doble historia del doctor Valmy*, que, como es sabido, quedaría retenida hasta 1975, debido a que Buero Vallejo se negó a realizar una serie de cambios en el texto. Cuando en 1966 la compañía de Nuria Espert presentó de nuevo esta obra, el Director General escribió una carta al Ministro Fraga Iribarne en la que le solicitaba que fuera él quien emitiera el dictamen definitivo y, según se indica en una nota, fue el Ministro quien decidió prohibirla. De este modo, en plena campaña “aperturista” (recordemos que 1966 es el año de la Ley de Prensa e Imprenta que sustituyó a la de 1938) se opta por mantener el silencio administrativo.

ideas políticas.

* * *

Lo que en un principio se planteó como una cuestión referida a la actitud de los creadores ante su obra, en función de su mayor o menor interés por evitar la censura, a la vista de las diferentes trayectorias de ambos dramaturgos se acabó entendiendo como una forma de los creadores de relacionarse con el propio sistema franquista e incluso con el público de su tiempo. Solo así se entienden comentarios como el de Fernando Arrabal antes aludido. Tal como ha señalado Iglesias Feijoo, en su defensa del *imposibilismo*, Sastre había presentado una imagen de Buero conformista y temerosa (1996, p. 255):

Buero, que estrenaba regularmente, aunque con ritmo más bien pausado, aparecía como defensor de una actitud cauta ante el poder censorial, que incluiría “sacrificios” y “acomodaciones”.

Clarificar tan ardua cuestión requeriría, pues, analizar todos los factores implicados en mayor o menor medida, por lo que parece necesario tener en cuenta la percepción que el régimen, y especialmente los censores, tenían de estos dramaturgos y de su obra. Las propias declaraciones realizadas por ambos autores con posterioridad al debate habían acortado las distancias entre lo que en principio se quiso entender como dos posturas opuestas, tanto en lo que se refiere a los mecanismos de autocensura, como a su relación con el régimen político y con el público teatral español. Los informes de los censores anteriormente citados acercan aún más ambas posiciones, pues de ellos se desprende que la percepción que estos tenían de la obra de uno y otro no era tan distante como cabría esperar.

El dilema posibilismo/imposibilismo afecta, en primer lugar, a la forma en que los autores entienden el proceso de creación artística. Como ambos han declarado, uno y otro utilizaron recursos *posibilistas* en varios de sus textos – el más conocido, la localización de sus obras en contextos alejados²⁴ –, lo que

²⁴ A modo de ejemplo, valga recordar que ambos sitúan algunas de sus obras en países extranjeros (*En la red*, *Asalto nocturno*) o imaginarios (*La doble historia del doctor Valmy*), así como en tiempos remotos (*Las Meninas*, *La sangre y la ceniza*), si bien la censura del teatro histórico merece un capítulo aparte. Pese a los citados recursos, muchas de estas obras resultaban demasiado arriesgadas de cara a la censura, por lo que su utilización no siempre funcionó. Respecto a *En la red*, en el año 96, al contestar a un cuestionario en el que se le

relativizaría las diferencias en lo que a este aspecto se refiere. En algunos casos, esto contribuyó a que las obras se autorizaran (la mayoría de los textos buerianos, así como *La mordaza*, *El cuervo* o *En la red*, de Sastre), si bien huelga decir que lo si los textos de ambos autores son susceptibles de una interpretación abierta y no unívoca no se debe necesariamente a la autocensura, sino a su riqueza significativa en tanto que obras de arte y no simples panfletos.

El posibilismo hace referencia igualmente a la relación de los autores con el régimen y con la propia censura. Si resulta obvio recordar a estas alturas que uno y otro mantuvieron posturas de oposición al franquismo, quizá no lo sea tanto constatar cuál era la opinión de los censores acerca de la intención política de estos dramaturgos. La imagen de un Buero Vallejo “adaptado” al sistema y un Alfonso Sastre contestatario y radical desde sus inicios queda en cuestión a la vista de unos informes que muestran que Buero es considerado sospechoso hasta el final, aunque sus obras se autorizan, mientras que ciertas obras de Sastre admiten lecturas próximas al falangismo, lo cual no evita que estas obras se prohíban, lo que conllevará consecuencias trágicas para el autor, que ve obstaculizada su carrera casi desde sus comienzos.

Por otra parte, hay que recordar que el intento de evadir la censura es fundamental para quien, como Buero Vallejo, busca la eficacia social de sus dramas. En su opinión, la función del escritor consistía en “convertirse en una parte de la conciencia de su sociedad”²⁵, por lo que era primordial para él establecer la comunicación con el público. Tal como señalara Ruiz Ramón (1979),

[...] apenas salido de la cárcel, donde pasara ocho años, la acción civil de Buero, como hombre y como escritor, no ha sido ni el silencio ni el exabrupto, ambos igualmente estériles en tiempos de Larra como en los de Buero. Este tuvo que decidir, y parece que decidió, ser el que dice “sin suicidar su voz”, pues lo importante no era decir sólo, sino decir para ser oído. Decir para ser oído exigía, a su vez, encontrar como decir.

preguntaba si influyó la censura en su proceso de creación, Sastre admitía: “Sin duda, por mucho que yo preconizara que ignoráramos irónicamente su existencia. Por ejemplo, situé la acción de *En la red* en un imaginario “norte de África” (más o menos Argelia) porque no me atreví a plantear la situación en Madrid”. (Carta personal del autor).

²⁵ “El escritor y su espejo: Antonio Buero Vallejo”, *ABC*, 26-VIII-1965 (apud. Doménech,

p. 38),

Incluso el mayor apego a la tradición dramática de nuestro país de Buero Vallejo, frente al gusto por el teatro extranjero de Alfonso Sastre en sus comienzos, ha sido entendido como una suerte de posibilismo estético²⁶, en tanto que la búsqueda de la eficacia habría llevado al autor de *Historia de una escalera* a encauzar su obra en una tradición próxima a los gustos del público de su tiempo. El propio autor había afirmado en la antecrítica de su primer estreno:

Como en todo lo que escribo, pretendí hacer una comedia en la que lo ambicioso del propósito estético se articulase en formas teatrales susceptibles de ser recibidas con agrado por el gran público²⁷.

La diferencia de la respuesta del público ante el teatro de ambos dramaturgos es clara, y el hecho de que en un caso se presenten prácticamente todos los textos a censura mientras que en otro sean las propias compañías las que desistan de presentarlos, son cuestiones que pueden matizar aún más lo que ya conocíamos en torno al debate. No es tan claro, sin embargo, que el apego a la tradición fuera un valor determinante para los censores a la hora de dictaminar sobre los textos. Si bien es cierto que las obras de Buero Vallejo se autorizan con más facilidad, y que la única obra prohibida fue precisamente *Aventura en lo gris*, a la que se tachó de “extranjerizante”, tampoco hay que olvidar que dentro del propio régimen franquista, sobre todo en los primeros años, hay voces que proclaman la necesidad de romper con la tradición anterior a la “cruzada” y crear un teatro del nuevo estado. En este sentido, podría entenderse la buena acogida que dispensaron, tanto los censores como la crítica oficial, a ciertas obras de Arte Nuevo²⁸.

La evolución producida a lo largo de los años en las posturas de ambos autores no deja de ser significativa. Cuando publica *La revolución y la crítica de la cultura* (1969), Sastre se mostraba más radical aún en su postura *imposibilista* (1971₂, pp. 133-134):

Para mí resultaría hoy, más escandaloso que nunca —creo preferible *hasta* el silencio— que el arte (teatral o no) se hiciera hoy, entre nosotros, prudente, *posibilista*. [...]. Yo diría extremando los términos: *en arte o se hace lo que no se*

²⁶ Así, Ricardo Doménech, afirma: “el autor ha llevado a cabo esta investigación formal con mucha cautela, sin aspavientos, sin gestos; esforzándose en hacerla compatible —*posible*— con los usos del teatro comercial de hoy” (1992₂, p. 45).

²⁷ *ABC*, 14-X-1949. (Apud. De Paco, 1994, p. 68).

²⁸ Vid. De Paco, 1988.

puede o es preferible no hacer nada.

Buero Vallejo, en cambio, afirmaría unos años después que, en el fondo, ambos estaban de acuerdo en lo esencial, aunque sólo él se atrevió a llamar a las cosas por su nombre: “Había un acuerdo de base; la diferencia estribaba en que yo llamaba a las cosas por su nombre y los demás no. Posibilismo es para mí lo que se hace” (Isasi Angulo, 1974, p. 57). Ya en 1984, Sastre se mostraba decepcionado con el resultado de ambas posturas (Caudet, 1984, p. 62):

Yo pienso que la equivocación de Buero Vallejo consistía en que, al ejercer su trabajo desde el punto de vista posibilista, se adaptó al sistema. Y adaptándose al sistema, no contribuyó demasiado a romperlo. [...] Y, por otro lado, la posición mía, más radical, tampoco es un gran triunfo porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se estrenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad.

El tiempo se encargaría de difuminar aún más las diferencias. En un coloquio celebrado en 1998 en la RESAD, Sastre admitía que había muchas ideas válidas en lo que Buero Vallejo decía: “Más bien, había un problema de grado, se puede decir que éramos posibilistas todos, había que ser más o menos posibilista” (Alonso de Santos, 1998, p. 128). Con estas declaraciones parecía cerrar una controversia que se fundamentaba en la distinta percepción que ambos autores tenían de la censura, y que no se correspondía, como hemos ido viendo, con la opinión que los censores tenían de sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis et al., *Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy (I)*, Madrid, Fundación Pro-RESAD, 1998.
- ARRABAL, Fernando, "Objeciones de Arrabal al artículo de Dowling", *Estreno*, 3 (otoño 1975), p. 5.
- BENEYTO, Antonio, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Plaza & Janés, Col. "El arca de papel", 1977.
- BUERO VALLEJO, Antonio, "A propósito de *Aventura en lo gris*", *Teatro*, núm. 9 (septiembre-diciembre 1953), pp. 37-39 y 78.
- , "Obligada precisión acerca del imposibilismo", *Primer Acto*, 15 (julio-agosto 1960), pp. 1-6.
- CAUDET, Francisco, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.
- DE PACO, Mariano (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1984.
- , "Alfonso Sastre y Arte Nuevo", *Cuadernos el Público*, 38 (diciembre 1988), pp. 29-37.
- , *De re bueriana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.
- DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo, una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993 (2ª ed.), pp. 17-23.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona, Planeta, col. "Espejo de España", 1995.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- , "La polémica del posibilismo teatral: supuestos y pre-supuestos", en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (diciembre 1996), pp. 255-269.
- ISASI ANGULO, Amando Carlo, *Diálogos del teatro español de postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974.
- LADRA, David, "El primer teatro de Alfonso Sastre (1946-1953)", *Primer Acto*, núm. 242 (enero-febrero 1992).
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Dos actitudes frente a la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*. (Memoria de Licenciatura. Universidad de Alcalá, 1996. Inédita).
- , "La censura y el teatro de humor durante la primera década de la

- dictadura franquista”, en *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*. *Actas del II Congreso Internacional de Teatro de Humor*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.
- O’CONNOR, Patricia, “Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo”, *Hispania*, LII, núm. 2 (1969) (recogido en De Paco, 1984).
- PASO, Alfonso, “Los obstáculos para el pacto”, *Primer Acto*, 12 (enero-febrero 1960).
- RUIZ RAMÓN, Francisco, “De *El sueño de la razón* a *La detonación*. (Breve meditación sobre el posibilismo”, *Estreno*, V, núm. 1 (primavera 1979). (Recogido en De Paco, 1984).
- SASTRE, Alfonso, “Manifiesto del T.A.S.”, *La Hora* (1 de octubre de 1950). (Recogido en *Teatro* de Alfonso Sastre, Madrid, Taurus, 1964; así como en Caudet, 1984, pp. 159-161).
- , “Teatro imposible y pacto social”, *Primer Acto*, 14 (mayo-junio 1960a), pp. 1-2.
- , “A modo de respuesta”, *Primer Acto*, 16 (septiembre-octubre 1960b), pp. 1-2.
- , *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1967.
- , *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1971 (2ª ed.).
- , “Los censores”, *Diario Egin* (22-IX-1996).
- SCHWARTZ, Kessel, “Posibilismo and imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), pp. 436-445.
- UMBRAL, Francisco, “Buero Vallejo: el posibilismo”, *El Cultural de El Mundo*, 10-V-2000, p. 74.
- VV.AA., “El posibilismo: ¿error o necesidad?”, *El Cultural de El Mundo* (10-V-2000), pp. 6-10.