

El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación

Raquel Merino Álvarez

1. Introducción

Me gustaría comenzar por apuntar que esta contribución es el resultado de la colaboración en un proyecto colectivo que en los dos últimos años ha ido evolucionando, diversificándose y ganando en profundidad, precisión de objetivos y parcelación del extensísimo campo a cubrir¹. Por ello, no ha de tomarse más que como un informe de un

¹ La profundización en el estudio del teatro inglés traducido desde la perspectiva de la censura, que había iniciado con Merino 1994, coincide con mi vinculación parcial (1997) al proyecto de la DGICYT PB93-0297 (MEC), integrado fundamentalmente por personal investigador de la Universidad de León, dirigido por J.C. Santoyo y R. Rabadán. Mi cometido en dicho proyecto estaba relacionado con la búsqueda de datos relativos al teatro extranjero (inglés) traducido y censurado en la época de Franco. Esta nueva perspectiva me brindó la oportunidad de descubrir nuevas fuentes de información, particularmente los archivos oficiales de la Administración del Estado.

Del trabajo de campo realizado en el marco de dicho proyecto nace la aglutinación, ya en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), de un grupo de investigadores, con experiencia en el campo de los Estudios de Traducción, que acometimos el estudio del teatro y de la narrativa censurada (inglés-español) desde la perspectiva del País Vasco. Dada la ingente cantidad de información encontrada en los archivos de la administración central, pensamos que no sería del todo descabellado tomar la realidad más restringida del País Vasco como punto de partida, de modo que pudiéramos acercarnos a una realidad abaricable a corto plazo. De aquí surgen los proyectos UPV103.130 HA 141/97 y HA 003/98 financiados por la Universidad del País Vasco, UPV/EHU. De los integrantes del grupo Inés Uribe-Echeverría y la autora de este artículo nos dedicamos a recopilar datos referentes a traducciones de teatro y José Miguel Santamaría y Eterio Pajares se ocupan de las traducciones de libros publicados, fundamentalmente narrativa. Posteriormente se han integrado en el equipo las doctorandas María Pérez López de Heredia y Marta Miguel González cuyas tesis tratan el teatro y cine traducido (aproximadamente de 1939 a 1950) respectivamente.

Hasta la fecha, uno de los mayores obstáculos con que nos hemos encontrado ha sido la localización de la documentación relativa a Alava, Guipúzcoa y Vizcaya, que no ha podido ser localizada en los diferentes Archivos Histórico Provinciales o en cualquier otro centro de documentación de la Comunidad Autónoma. Como consecuencia hemos reconducido la investigación centrándonos en el Archivo General de la Administración, donde la búsqueda de datos no puede restringirse inicialmente a un solo territorio o provincia.

trabajo en proceso de elaboración del que los resultados alcanzados tienen un carácter únicamente preliminar. Creo que puede muy bien considerarse que las investigaciones, aunque cada vez más centradas a medida que vamos recabando datos, analizándolos y registrándolos, no han hecho más que empezar.

Sin duda alguna la época de la dictadura franquista es el periodo más extenso, y mejor definido y circunscrito de la historia de España en el siglo XX. Y precisamente es este sector histórico-cultural el que hemos elegido con el fin de estudiar las traducciones como hechos de cultura traducida (Toury 1995: 29). Un periodo que se nos presenta, enmarcado en un trasfondo histórico previamente delimitado como “balcón desde el que asomarse a la realidad concreta de las traducciones teatrales” (Merino 1998). Este es pues el mosaico, o parte del mosaico, que se pretende llegar a reconstruir, un “ínfimo fragmento del vasto panorama de la historia universal de la traducción, que de una u otra forma no es, a su vez, sino la historia universal de la cultura” (Santoyo 1999: 7), del que, como se verá, solo hemos conseguido limpiar y reconstruir algunas teselas que ya nos comienzan a brindar una visión borrosa, de conjunto, de lo ocurrido con el teatro traducido y censurado en la época en la que nos hemos centrado.

Una vez superada “la gran penumbra adormecida” de que habla José Monleón, en la década de los sesenta nos encontramos en nuestro país con un teatro que ha evolucionado. Tal y como afirma Monleón refiriéndose al año 1969: “ya hace muchos años que Arte Nuevo ha ofrecido su primera sesión. Muchos títulos problemáticos se han filtrado a través de las sesiones únicas de cámara o las ventas en las trastiendas de las librerías. Ya hay (...) un teatro de la izquierda” (1971: 70). Dicha evolución que continuará hasta haber superado la barrera de los ochenta, es heredera del exiguo teatro de postguerra que comienza a remontar vuelo en la década de los cincuenta (Pérez L. Heredia, en este volumen).

2. Periodos

Una de las cuestiones que han surgido con más claridad ha sido la de los diferentes periodos que pueden llegar a reconstruirse según la evolución, fundamentalmente política, del régimen franquista, y la publicación de leyes y normativa legal que llevan a la reestructuración de los organismos y departamentos encargados de censurar el cine y el teatro. Los primeros años de la década de los sesenta son en gran parte años de transición de un modo de funcionar, incluso en el aspecto burocrático, a otro guiado por un talante aperturista, al menos a nivel de intenciones. Así nos encontramos que en el sub-periodo que coincide con la Dirección General de Cinematografía y Teatro en manos de García Escudero (1963-67)² se publican normas y se reestructura y organiza el funcionamiento del aparato censor, basándose en la experiencia acumulada a lo largo de los años, tratando de impulsar en los órganos censorios un cariz de profesionalidad e integración de corrientes de diferente signo.

Como ya he indicado, a partir de 1960 parece conveniente tener en cuenta una serie de sub-periodos que cronológicamente no sólo sobrepasan la propia muerte de Franco (1975), sino incluso la promulgación de la Ley de Libertad de Expresión (1977) y de Representación (1978), hasta 1985. Este aparente desbordamiento del estudio, más allá de lo que se considera límite final del régimen que nos sirve de marco, se debe al hecho de que de un modo u otro la estructura burocrática de lo que en los años sesenta era la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo, permanece virtualmente intacta y actuando por efecto de la inercia (bajo las diferentes denominaciones que se le asignan, dentro del Ministerio de Cultura) hasta la creación del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música). Precisamente éste es el momento en que de manera clara parece producirse una ruptura en la tramitación de solicitudes de apreciación (anteriormente censura u ordenación) de obras de teatro. Al menos en el aspecto formal³. El aparato burocrático-censor del Estado, con los cambios derivados de la

² Véase el Apéndice Documental, al final de este capítulo.

³ El libro de registro 73665 (AGA) se abre el 7 de enero de 1982 y queda interrumpido el 10 de junio de 1985 coincidiendo con la creación del INAEM. Este libro de registro, al menos en el aspecto formal, es heredero del comportamiento burocrático anterior.

nueva legislación, y sobre todo de los sucesivos cambios políticos en el gobierno, va ralentizándose hasta ir cediendo competencias a las administraciones autonómicas que progresivamente las absorben. Por todo lo expuesto parece claro que la descripción de lo ocurrido con el teatro censurado que pretendiera terminar su recorrido en los años setenta, no estaría completa. La organización que hizo posible la existencia de un filtro censor gubernamental no desaparece sin más, sino que muta y sufre un proceso de transición política y de descentralización burocrática de sus funciones⁴, que estimo debe tenerse en cuenta.

3. TRACETi y documentación AGA

La decisión de ir más allá del límite establecido como final de la dictadura, o más allá de la abolición de las leyes de censura, ha venido sobre todo dictada por la evidencia documental que se ha consultado y analizado, y que no parecía agotarse en dichas fechas. Esta ha sido la base en la que se sustenta la presente aportación: los expedientes de censura de obras de teatro (principalmente extranjero) que se han entresacado de los fondos del AGA (Archivo General de la Administración). El análisis y catalogación del material consultado (aproximadamente una sexta parte de lo que parece ser el potencial de información allí contenido, a partir de los años sesenta) ha resultado en la creación de la base de datos TRACETi (TRAducciones CEnsuradas de teatro inglés).

La unidad de archivo de expedientes de censura teatral, y casi de forma ineludible, la unidad de catalogación en nuestra base de datos es el expediente⁵, identificado por un número asignado según el orden de tramitación y año en que se solicita el primer permiso de representación⁶. Una vez abierto expediente a una obra concreta, generalmente se va acumulando en él toda la documentación (ulteriores peticiones de

⁴ No hay que olvidar que el grueso de la información a la que hemos accedido en el AGA no se acaba de transferir hasta 1989.

⁵ Los expedientes mencionados en este trabajo han sido extraídos de la base de datos TRACETi, referida a los años sesenta principalmente. Para la época anterior, véase María Pérez L. de Heredia en este volumen.

⁶ El número de orden de recepción de solicitudes, empezando por uno en enero de cada año, y los dos últimos dígitos del año, componen cada número de expediente de teatro.

representación, correspondencia, telegramas, notas manuscritas, etc.) relacionados con dicha obra. A efectos de archivo y tramitación, el número de expediente junto con el título sirven para identificar de forma prioritaria cada obra de teatro, quedando en un segundo plano los nombres de autor original y autor meta⁷.

Un expediente tipo, en los años sesenta, consta de la correspondiente solicitud que inicia todo el proceso, los informes de los tres censores a los que se solía enviar la obra para su lectura, la consiguiente resolución (o resoluciones), simple o derivada de un proceso más complejo que podía llegar hasta el Pleno de la Junta de Censura. En la solicitud, consta el nombre del peticionario (director o empresario de una compañía), del autor, traductor, adaptador, teatro y temporada para la que se solicita el permiso de representación, así como el elenco. El informe del censor, generalmente manuscrito, se realiza sobre un formulario tipo en el que se propone el dictamen, y se comenta el contenido de la obra, las objeciones que a juicio del censor se podrían plantear, y los cortes o cambios que se proponen para que la obra pueda ser representada. Estos datos tienen su reflejo en la guía de censura (el imprescindible cartón azul que sirve de salvoconducto para que un espectáculo pueda representarse) en la que figuran los datos de la obra y resolución final en la que se detalla el dictamen, los cortes o adiciones, la necesidad de visado de ensayo general y el carácter radiable de la obra. Estos datos están también contenidos en el oficio de remisión de documentación al peticionario.

Se puede esperar que al menos un ejemplar del texto de la obra, publicada o en manuscrito, conste entre la documentación de un expediente, aunque no de forma sistemática. Los tres ejemplares de la obra que se entregaban sufrían un frecuente trasiego: eran enviados a los lectores, que tenían que devolverlos una vez acabado su cometido; al menos uno de ellos era entregado a los inspectores encargados del visado de ensayo general, o a los funcionarios a quienes se encomendaba tal

⁷ A diferencia de lo que ocurre con las solicitudes de censura de textos narrativos, y particularmente películas (Véase M. Miguel en este volumen), en lo que se refiere a teatro la documentación se suele acumular sistemáticamente con el número inicial de expediente. Tanto en la época posterior a 1960 que tratamos aquí como en la anterior, estudiada por María Pérez L. Heredia (en este volumen), se han encontrado muy raras excepciones que no vienen más que a confirmar esta regla de funcionamiento burocrático.

misión en la Delegaciones Provinciales, y hay constancia de que alguna copia fue retirada por el peticionario o autor.

La gran ventaja que supone que los textos se hayan conservado, si bien no en todos los casos, es que, como en ningún otro centro de documentación, en el AGA podemos encontrar los textos definitivos del teatro que fue representado y publicado (antes o, generalmente, después de su estreno), el teatro representado y no publicado, el teatro para el que se solicitó permiso, y una vez concedido, no llegó a los escenarios, y las obras prohibidas y por tanto ausentes de los escenarios. Nos encontramos también con textos que son fruto del proceso de negociación (del "pulso") casi siempre ineludible que solía preceder al dictamen, borradores que se presentaban de forma voluntaria a una suerte de "tanteo" preliminar sobre las posibilidades de una futura autorización. Podemos encontrarnos, en suma, con el producto de cada una de las fases de un proceso de filtro previo por el que pasaba el teatro que sabemos que fue representado (y/o publicado), pero también con la evidencia de la historia teatral española no escrita, de esas otras páginas olvidadas (Santoyo 1998). Y todo ello aderezado con suficiente evidencia documental como para poder reconstruir ese proceso de filtro y depuración censor en su conjunto.

El acceso al caudal enorme de información custodiado en el AGA es, cuando menos, complejo. La documentación que acabó de ser transferida en 1989, nunca fue re-organizada, simplemente ubicada para su posterior consulta. Los ficheros de autores y obras que se conservan, y que sirvieron en su día para uso interno de los diferentes organismos encargados del control del teatro y espectáculos, precisamente por ser de uso interno no son sistemáticos, ni fiables en cuanto a orden. En cualquier caso no habríamos podido partir de estos ficheros en un primer momento, puesto que habíamos descartado en nuestro estudio el recurso a criterios apriorísticos de selección temática (por ejemplo, por autor) desde el mismo momento en que decidimos primero observar, y posteriormente describir, el rastro de la cultura traducida (inglés-español) en esta época. La única restricción que aplicamos se refiere por un lado a cultura impresa (narrativa) y por otro espectáculos (cine y teatro).

Por todo ello el acceso directo a los archivadores (cajas AGA), identificados por los números asignados en los organismos que los abrieron y/o utilizaron, junto con la referencia a la fecha de producción documental, que encontramos en cada instrumento de descripción (IDD) correspondiente del AGA, ha sido prácticamente el único modo de comenzar a ir “cardando” la información y “peinando” la época a tratar. Ni que decir tiene que los expedientes de un mismo año no se encuentran en la misma secuencia numérica de cajas y que la movilidad obligada de muchos de ellos, provocada en su día por múltiples peticiones de permiso para una misma obra, han resultado en una pseudo-organización tremendamente compleja y opaca. Conforme avance el trabajo de consulta, recogida y proceso de datos, sin duda podremos empezar a desvelar más claves de un sistema de tratamiento burocrático de la información que ahora es más un impedimento que una ayuda.

Partiendo del listado combinado de números de caja/archivador y año que nos brindaba el IDD 52.22, hemos procedido a esta primera recogida de datos⁸, que ha dado como resultado la localización y catalogación de unos 300 expedientes, principalmente de traducciones de obras de teatro originalmente escritas en inglés. Esta evidencia documental y textual en forma de fotocopias ha sido estructurada y organizada en la base de datos informática TRACETi, que se ha creado partiendo de una “ficha tipo” cuyo diseño se ha ido modificando progresivamente, según las variables que hemos identificado en las primeras fases del estudio. Aunque no es de descartar que dicha plantilla sufra algún cambio en el futuro, su forma y distribución actuales se pueden considerar básicamente definitivos.

3.1. La plantilla TRACETi (*Traducciones Censuradas de teatro inglés*)

La ficha tipo TRACETi se estructura en grupos de campos interrelacionados. En primer lugar tenemos los datos de identificación

⁸ La recopilación de expedientes y documentación de los años 60, y en menor medida de los 70 y 80, la hemos efectuado Inés Uribe-Echeverría y Raquel Merino en el transcurso de 1998, gracias a la financiación dotada por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), proyecto UPV103.130 HA 141/97 y 003/98.

general: número de expediente, número de ubicación en caja AGA y fecha. La fecha inicial de un expediente debe tomarse con cautela, pues debido al modo en que se archiva la documentación, puede existir, y de hecho se da con frecuencia, un fenómeno de superposición de documentos diversos referidos a una misma obra: de tal modo que nos encontramos con expedientes voluminosos acumulados a lo largo de más de una década⁹.

Los campos que recogen la identidad del "peticionario" y la "provincia" en la que se formaliza la solicitud, nos indican no sólo cuáles fueron las compañías y teatros con mayor presencia en la época, sino que también nos sirven para calibrar el peso de una compañía, y su oportunidad política en un momento dado, así como la significación y orientación de unas delegaciones provinciales frente a otras.

Un segundo conjunto de campos reflejan datos textuales sobre autor original y autor meta, título original y título meta, y etiquetas asignadas al texto (de género y de tipo de traslado). Existe suficiente evidencia documental para afirmar que a la autoría meta se le asigna gran importancia en el proceso burocrático, de modo que en cada petición de permiso de representación se debe indicar claramente quién es el autor de la versión sometida a aprobación. Por otro lado las etiquetas de género y tipo de traslado (versión, adaptación, traducción) asignadas a un texto concreto, así como la nacionalidad de un mismo autor original, curiosamente suelen variar de una solicitud a otra.

Los campos que contienen información sobre la representación de la obra (efectiva o potencial) incluyen, entre otros datos, nombre del director, elenco y teatro. Este tercer nivel de la plantilla TRACeTi es, por

⁹ Tal es el caso del expediente 312-62 correspondiente a la obra *El pagador de promesas* de Alfredo Díaz Gomes (autor brasileño) que nos sirve para ilustrar el recorrido de una sola obra por los avatares del devenir burocrático-censor de más de una década. La solicitud cursada en noviembre de 1962 resulta en un dictamen positivo (mayores de 18, con adaptaciones). En 1967, el Teatro Estudio San Sebastián solicita (y recibe) autorización para representar esta misma obra, y así también lo hace la Empresa del teatro Guimerá el mismo año. En 1968 se solicita permiso de representación desde Sevilla, y por fin en 1976 desde Málaga, todavía según la legislación y formato de 1963. Esta última solicitud la estudia la Junta de Ordenación de obras teatrales en noviembre de 1976. Este expediente nos sirve para observar el cambio meramente formal en el invariable procedimiento burocrático.

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

la propia naturaleza de los datos, específico de la base de datos de teatro. Encontramos aquí dos niveles de información: la expuesta en la solicitud, y la que se corresponde con la producción que finalmente se llevó a efecto. Se registran así mismo las referencias a peticiones sucesivas de representación para una misma obra y la posible ubicación de documentación en cajas diferentes a la que contiene el grueso de información. Por fin, para aquellos casos en que se utiliza el texto publicado en alguna de las fases del estudio, existe un conjunto adicional de campos que identifican editorial, lugar de publicación o colección. Tanto los campos referidos a representación como a publicación, pueden contener información procedente de fuentes diferentes al AGA.

Mención aparte merece el epígrafe “calificación” (el campo donde se registra el dictamen o dictámenes)¹⁰, que también puede tener varios niveles o entradas, según el número de peticiones de permiso de representación de una obra, e incluso dependiendo de los diversos recursos de revisión de dictamen que se hayan presentado. Cuanto más intrincado y voluminoso sea un expediente, mayor complejidad tendrá este campo. La clasificación de las resoluciones más comunes que paso a relacionar, y que va desde la prohibición total hasta la autorización prácticamente automática de obras consideradas inofensivas, nos brinda un panorama variopinto del tipo de teatro extranjero que la censura filtró a partir de la década de los sesenta:

- prohibida, no se presenta recurso¹¹,
- prohibida (caso complejo): prohibición inicial, recurso(s), segunda prohibición en el Pleno, autorizada finalmente para teatros comerciales con cortes¹²,

¹⁰ El procedimiento ordinario, una vez presentada la preceptiva instancia de petición de permiso, era el siguiente: tres lectores/censores emitían sendos informes (con recomendaciones de autorización o prohibición razonadas), que solían ser ratificados por las instancias jerárquicamente superiores. En caso de desacuerdo entre los informes de los lectores, se procedía a una “segunda lectura” (otros dos informes), pudiendo llegar el asunto a ser discutido en el pleno. El peticionario podía recurrir la resolución restrictiva o prohibitiva, y su recurso se veía también en el pleno. En casos especialmente delicados se encargaban informes externos, generalmente eclesiásticos.

¹¹ *La mamma* de André Roussin en versión de Antonio de Cabo (expediente 292-61) se prohíbe por tratarse de una obra “pornográfica”.

¹² *El árbol del amor (Under the yum-yum tree)* de Lawrence Roman en versión de Conchita Montes (expediente 267-61).

- prohibida inicialmente, autorizada tras la petición de revisión de resolución¹³,
- autorización en primera instancia restringida a Teatros de Cámara y Ensayo y para una sola representación¹⁴,
- autorizada para teatros comerciales (en ocasiones puede tratarse de una recalificación tras el dictamen inicial “para Teatros de Cámara y Ensayo”)¹⁵,
- autorizada (mayores de 18 años con tachaduras y/o adaptaciones, a reserva de visado de ensayo general, no radiable)¹⁶,
- autorizada (mayores de 14 años sin tachaduras y/o adaptaciones, radiable)¹⁷.

¹³ *El huevo*, de Felicien Marceau, traducción de Carlos Muñiz (expediente 339-62). El peticionario, José Osuna dice, a finales de 1962, que presenta “en Censura la nueva versión, totalmente distinta a la anterior, para su revisión, ya que con anterioridad a la vertiente liberalizadora actual, no había sido autorizada para los escenarios españoles”, añade que no dispone de otra obra y que las circunstancias le obligan a presentar este texto que ya había sido prohibido. Se le concede autorización para representar la obra en Madrid y Barcelona, en sesiones para mayores de 18 años. Hasta 1972 se suceden las peticiones de representación también en provincias.

¹⁴ *El montacargas* de Harold Pinter (expediente 25-63), o *El maestro* de Ionesco (expediente 41-62) son dos obras cuya representación fue autorizada de forma muy restrictiva respecto al número de espectadores que podían acceder al texto teatral.

¹⁵ Una obra considerada inicialmente problemática desde la óptica de la censura, puede llegar al gran público, después de haber sido calificada en primera instancia para Teatros de Cámara y Ensayo, y por tanto autorizada para una sola representación, y haber sido reconsiderada la calificación después de un tiempo variable (de meses a años). *Lo que pasó en el zoo* de Edward Albee, en versión de William Layton y adaptación de Miguel García Rey (expediente 75-63) es un caso paradigmático de este tipo resolución. Prohibida el 14 de mayo de 1963 (la solicitud tiene fecha de marzo de ese año), por tocar el tema tabú de la homosexualidad, es autorizada en septiembre del mismo año para teatros de Cámara y Ensayo, clasificación que no cambia por la de “para teatros comerciales” hasta 1973.

¹⁶ Un buen ejemplo de este tipo de dictamen, con mucho el más común en esta época, es *La noche de la Iguana* de Tennessee Williams, en versión de José Méndez Herrera (expediente 7-64). Se inicia este expediente con la instancia fechada el 15 de enero de 1964, a finales de este mes se decide en el Pleno que la obra, con ciertas supresiones, sea autorizada para mayores de 18 años. En 1967 se expide la segunda guía de censura azul, para una obra de este autor norteamericano que ya se había consolidado en el sistema teatral español (véase M. Pérez en este volumen y Álvaro 1964: 195-199).

¹⁷ Este tipo de resolución muy permisiva, al igual que la estrictamente prohibitiva, se da con poca frecuencia, y generalmente se aplica a obras (o adaptaciones de obras) de autores considerados totalmente inocuos: Agatha Christie (*Love from a stranger/ El rostro del asesino*, expediente 104-64), Charles Dickens (*Bon nadal, Mr. Scrooge*, expediente 63-291), R.L. Stevenson (*La isla del tesoro*, expediente 50-62). También de forma esporádica a obras como *El Hombre de todas las horas / La cabeza de un traidor*, expediente 240-62) de Robert Bolt, se les asignaban autorizaciones permisivas (para mayores de 16 años en este caso).

La clasificación “para mayores de 16 años” se utiliza como gradación dentro de esta calificación. Cuando además se define la obra como “radiable” (por defecto se estima toda obra como “no radiable”) se puede considerar que estamos ante un caso de permisividad realmente excepcional y extremo.

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

El potencial de la plantilla TRACETi es enorme, pues nos permite generar una ficha por cada obra/expediente de tal modo que en cada entrada podemos encontrarnos con una visión sintética del paso de la obra por el filtro censor. Además este sistema de almacenar la información nos permite acceder a listados por años, autores, peticionarios, calificaciones, que, interrelacionados, rendirán datos estadísticos de sumo interés en un futuro inmediato. La adición de datos conseguidos de fuentes externas al AGA (críticas en publicaciones especializadas, información sobre representaciones, y demás datos) se irán superponiendo en fases posteriores. Ahora mismo nos interesa más profundizar en la recopilación de datos para completar, hasta donde sea posible, la información que ya tenemos sobre el teatro que pasó por el filtro de la censura en la época que se estudia.

Sin esta base documental que nos desvele qué tipo de obras, autores, géneros fueron presentados a censura, y en qué condiciones pasaron el tamiz burocrático, no podremos, de una manera sistemática, fiable y objetiva, llegar a decidir qué obras, autores o géneros pueden constituir el objeto de estudios ulteriores que profundicen en los procesos textuales y no textuales que incidieron en la génesis de los textos que llegaron a escena. Cuanto más nos adentramos en el análisis de los datos con los que ya contamos, ahora bastante representativos, más justificada queda la opción de no partir en nuestro estudio de criterios basados en autores, obras o periodos establecidos a priori. Por muy interesante que sea tratar de establecer la presencia de las obras de, por ejemplo, Shakespeare en esta época, esto no puede hacerse sin desentrañar primero qué posición relativa ocupa este autor en la época que se estudia, respecto a otros clásicos (españoles o extranjeros) o respecto a clásicos modernos o incluso a autores considerados comerciales.

Del catálogo documentado que estamos elaborando, que es más complejo y potencialmente mucho más rico en datos que un inventario bibliográfico, surgirán sin duda sub-corpus organizados alrededor de un criterio o criterios, que nos llevarán al estudio microestructural de aquellos textos/espectáculos que se hayan ido progresivamente revelando como significativos, en uno u otro sentido. Pretendemos, pues, mostrar

evidencias, recabar y ofrecer datos analizados, constatar lo que hay, lo que hubo, y no especular sobre lo que pudiera haber sido. Queremos voluntariamente situarnos más allá de la especulación y del lado de la constatación empírica, y una vez que estemos en posición de describir lo que hemos encontrado, trataremos de explicar el qué, quién, en qué circunstancias, cómo, y con qué resultados.

3.2. Análisis de los datos TRACETi. Resultados preliminares

El análisis provisional de los datos contenidos en TRACETi (1960-) nos muestra una situación de heterogeneidad de géneros, autores y nacionalidades; destacando por su presencia acusada los autores en lengua inglesa, y de forma sistemática y constante obras de autores que son importadas por el éxito de taquilla obtenido en otros países o medios. Así también se observa la presencia del teatro comercial dominando el panorama teatral español de forma sistemática. Por razones básicamente económicas se suele preferir no arriesgarse al elegir obra, tema o autor, ante el posible éxito o fracaso de taquilla. Por otro lado, la presencia de autores clásicos nacionales y extranjeros también puede considerarse una constante, aunque estadísticamente menos significativa, a pesar de que los clásicos no pasan generalmente por filtros tan finos, y se les aplica, al menos desde el aparato censor, un rasero diferente¹⁸.

El teatro en provincias, gracias a la actividad de las grandes compañías que presentan su repertorio, en gira, fuera de Madrid y Barcelona, y también por la intensa actividad de múltiples grupos no profesionales

¹⁸ Desde 1960 con la versión de *Macbeth* de Shakespeare (expediente 255-60), nos encontramos con cierta regularidad obras de este autor clásico inglés en los escenarios españoles, que pasan sin trabas notables por el filtro censor, generalmente con la calificación "autorizada para mayores de 18 años, a reserva de visado de ensayo general". Así, *Medida por medida* en versión de Enrique Llovet (expediente 414-68), *Otelo* (expediente 532-70), *Romeo y Julieta* en versión de Pablo Neruda (expediente 380-71), *La bravía* adaptación de Alejandro Casona sobre textos de Shakespeare (expediente 30-74) o *Julio César, o la ambición del poder*, en adaptación de Juan Antonio Hormigón (expediente 332-77). Además nos encontramos con adaptaciones de obras de otros autores clásicos como Cervantes (*Entremeses*, expediente 181-62), Goldoni (*Los chismes de las mujeres*, expediente 198-62) o Lope (*La bella malmaridada*, expediente 38-62), todas ellas autorizadas para menores de 18 años.

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

que mantienen en escena obras ya estrenadas en el circuito comercial, es un hecho a destacar. Los vestigios de toda la correspondencia entre las diferentes direcciones provinciales y la administración central consultados en el AGA no dejan lugar a dudas: existía una gran actividad teatral en al menos diez provincias diferentes de Madrid o Barcelona. También se puede decir que el teatro extranjero representado en la periferia, a pesar de estar mayoritariamente en castellano, ya desde principios de la década de los sesenta, comienza a traducirse a otras lenguas peninsulares, particularmente catalán y *euskera*¹⁹, llegando a crecer de forma significativa, a finales de esta época, el número de obras extranjeras traducidas que se representan principalmente en Cataluña, y también en el País Vasco y Galicia.

En realidad el cuadro que se nos desvela no es excesivamente diferente del que veíamos en Merino (1994), particularmente para la década de los sesenta; excepto porque ahora tenemos muchas más claves para entender los resultados de los que partíamos entonces y, sobre todo, un potencial mayor de información. Entonces contábamos únicamente con el rastro dejado por el producto, el teatro traducido y representado (publicado); con las páginas publicadas: textos, críticas, reseñas. Ahora estamos en situación de poder hablar de las páginas archivadas, o de las simplemente olvidadas, o de las mutiladas y negociadas, porque tenemos acceso a los vestigios del proceso de selección censoria universalmente aplicado a todo hecho de cultura.

Analizando el conjunto de expedientes del AGA consultados se pueden observar una serie de REGULARIDADES que podemos interrelacionar con las variables reflejadas en los campos de la ficha tipo TRACETi, y sobre todo, con aquellos expedientes que se han manifestado como especialmente ilustrativos. Por ahora, no se pretende tanto explicar como ilustrar dichas regularidades recurriendo a una serie de expedientes (seleccionados de entre los trescientos que ya han sido analizados), que nos servirán de visita guiada preliminar por el teatro inglés traducido y

¹⁹ En la documentación AGA consultada, archivada en TRACETi, nos hemos encontrado con los siguientes expedientes de obras en *euskera* (principalmente traducciones) en la década de los sesenta: 117-66, 180-66, 278-66, 214-67, 366-67, 340-68 y 447-69.

censurado en la década de los sesenta, y sus extensiones: pasando por los setenta, hasta los ecos de una época de control burocrático que muta significativamente en 1985. Se puede afirmar que cuanto más extenso sea un expediente, cuanta más documentación tenga, tanto más interesante promete ser su estudio. Así las obras de expedientes simples: petición única (aprobación o denegación simple, sin recurso) son sobre todo interesantes a efectos informativos y estadísticos. La fecha iniciadora de un expediente, con ser la de referencia y archivo, no es necesariamente la más interesante o significativa como se verá en los ejemplos de expedientes complejos²⁰.

El primer comportamiento recurrente se refiere a la actitud del aparato censor frente a aquellos TEMAS que se consideran especialmente delicados²¹: la política, la religión y la moral sexual (adulterio y homosexualidad). El tratamiento que los lectores/censores hacían de los textos sometidos a censura (teatrales o de otro tipo) era principalmente argumental, aunque en ocasiones algunos de ellos adoptaban en sus informes el papel de críticos literarios y juzgaban además la calidad del texto teatral como texto literario.

El expediente 299-62 (de 12 de noviembre de 1962), correspondiente a la obra *El amante complaciente* de Graham Greene, es un caso complejo

²⁰ El expediente 75-63 (*Lo que pasó en el zoo* de Edward Albee) se inicia en 1963, frontera de funcionamiento burocrático provocado por el relevo en el Ministerio de Información y Turismo, y en él se acumula la documentación hasta 1975.

²¹ Respecto a los temas en que incidía la censura de forma especialmente estricta, resulta ilustrativo el expediente 227-62, correspondiente a la obra *Madre coraje* de Bertold Brecht en traducción de Antonio Buero Vallejo. Junto a la primera petición de 1962, únicamente nos encontramos con un informe exhaustivo sobre el autor y su obra. Pero no hay resolución alguna. En la documentación correspondiente a la segunda petición (enero de 1964) nos encontramos, entre los informes que llevan a su prohibición, con el siguiente comentario de un censor: "si no fuera más que una suerte de alegato anti-bélico no vería ningún inconveniente para su autorización. Pero es, además, de un lado, una obra anti-militar (norma 16), anti-religiosa (...) y desde luego rotundamente marxista".

En el expediente 70-69 (1 marzo 1969) consta la prohibición para representar la obra *El juego de los insectos*. En uno de los informes se hace referencia al "estado de Excepción" situación que acentúa la peligrosidad de algunos temas (el ejército, algún Ministerio) a juicio del organismo censor. Este expediente es interesante también por la autorización posterior de forma inusual (nota añadida a la solicitud de mayo de 1970) del segundo acto para el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo: "por Orden del Sr. Fraga, se autoriza el segundo acto de esta obra para el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, Madrid, 29 de mayo de 1970". Sin duda se trata del resultado de una gestión directa y personal de la que no hay más constancia que esta nota. El Sr. Fraga (de Lis) era el Jefe de Negociado.

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

que ilustra las tensiones que surgen a raíz de la puesta en funcionamiento de una Junta de Censura teatral de nueva creación, con una composición diferente de miembros y con un afán aperturista, de tránsito o transición, pero no de ruptura. El peticionario es Alberto González Vergel (traductor de la obra junto con Miguel Rubio), quien firma la instancia en formato antiguo (referencia a la Orden del 15 de julio de 1939). Se solicita permiso para representar la obra en el Teatro Alcázar de Madrid, en enero de 1963. Tras dos informes prohibitivos y uno aprobatorio se remite el texto de la obra y los informes al Sub-director General el 10 de diciembre de 1962. Se arguye en el informe positivo que, puesto que la obra es "un crudo testimonio de los matrimonios ingleses", podría tolerarse. Así también se apunta que la intencionalidad de la obra quizá no quede excesivamente clara "por defectos de adaptación". Pero el tema principal de la obra, el adulterio, aunque se refiera a los "matrimonios ingleses" no puede llegar a los escenarios; el 28 de diciembre la Sección ratifica los informes prohibitivos, y se comunica el dictamen al peticionario.

Entre la documentación adicional anexa a esta primera solicitud nos encontramos con una sinopsis argumental de la obra, totalmente inusual, que, junto con la ausencia de propuestas de cambios textuales concretos y de referencias al valor literario de la pieza, podrían avalar la hipótesis de que la obra había sido leída superficialmente, sopesando cuestiones generales respecto al argumento, muy especialmente la cuestión del adulterio.

El 15 de marzo de 1963 Alberto González Vergel, peticionario y co-traductor, solicita "de la reconocida tolerancia y el buen criterio" de las autoridades que se someta la obra, que "ha merecido la más alta estimación en los países católicos donde ha sido estrenada", a la "nueva Junta de Censura" y que se revise el dictamen. Quince días más tarde se reúne la Junta de Censura y se decide pasar el caso al Pleno, a pesar de que existen dos informes razonados de miembros de la junta (posiblemente encargados por el propio Director General) en los que se decantan por una autorización para mayores de 18 años. En los informes ordinarios²² emitidos hay gran

²² En este caso "fronterizo" se pueden encontrar formularios en formato antiguo junto con los nuevos, así también algunos miembros de la Junta cumplimentan y firman sus informes en los nuevos impresos, mientras que otros presentan el texto mecanografiado.

diversidad de opiniones. En el Pleno se acuerda “por mayoría” prohibir la obra, y esta vez el peticionario no interpone ya recurso alguno.

Del análisis de la documentación adicional encontrada, archivada bajo un nuevo número de expediente (238-65) podemos colegir que la resolución prohibitiva a la que hemos hecho referencia, y a la que se había llegado en el momento de cambio en la estructura ministerial (finales de 1962), no fue en absoluto precipitada. El 24 de diciembre de 1965 Carmen Bernardos y Juanjo Menéndez solicitan permiso para representar *El amante complaciente*, esta vez en versión de José María Pemán, en el Teatro Arniches. El 15 de febrero de 1966 se confirma la prohibición para teatros comerciales, prohibición que respalda el Pleno el 16 de junio del mismo año. Paralelamente encontramos una carta del Director General de Cinematografía y Teatro, García Escudero, dirigida al Ministro Fraga Iribarne en la que le informa que esta obra ya fue prohibida “al poco tiempo de hacerme cargo de la Dirección General, en el año 1962” y que ahora “se ha presentado una nueva versión, ésta debida a J.M. Pemán, que igualmente ha sido prohibida (...) con diez votos contra tres”, pero que, como se espera que puedan surgir presiones para su autorización, el Director General prefiere explicar personalmente al ministro las razones que han llevado al Pleno de la Junta al dictamen prohibitivo. El 16 de junio de 1968, José M^a Pemán pide que se revise la resolución informada desfavorablemente “hace años”. Esta vez se autoriza con múltiples tachaduras y correcciones, y se expide la guía de censura número uno. Sabemos que la obra se estrenó en 1968 (Álvaro 1968), y se publicó un año más tarde (Greene 1969).

También por la documentación del expediente sabemos que en junio de 1969 la Compañía de Conchita Montes solicitó permiso de representación de la obra en Granada y que en la guía número dos que se expide entonces no figura tachadura o corrección alguna, pero sí la siguiente nota en el manuscrito presentado (identificado con el número 238-65): “sobre este ejemplar de archivo hizo Pemán las correcciones que figuran en el manuscrito y están pasadas a limpio en el ejemplar presentado a revisión por Conchita Montes”.

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

Las críticas teatrales de la época no fueron desfavorables al estreno de la obra y José M^a Pemán figuraría desde entonces para los anales de la historia del teatro, tal y como consta en la edición de este texto teatral (Greene 1969), como adaptador y único autor meta de *El amante complaciente* de Graham Greene. Una vez más surge la cuestión central (y recurrente) de la propiedad intelectual y los derechos de autor. Para cualquiera que leyera la introducción al texto publicado de la obra (o el artículo previo al estreno aparecido en el ABC) su autoría meta sería inverosímil. En ella dice Pemán que conoció a Greene brevemente unos años atrás en Madrid, y que entonces habló con él “tendiendo de boca a boca un cierto puente babélico que iba de mi pésimo inglés a su pésimo español”. En las primeras líneas del artículo publicado en ABC con motivo del estreno Pemán afirma (Álvaro 1968: 244):

puedo escribir estas cuartillas como un artículo más, con la sinceridad y la imparcialidad contemplativa con que se trata las cosas –hechos históricos u obras literarias– que se ven como espectador (...) Me parece excesiva la calificación de “adaptador” que me regala la cartelera (...) ahora todo tiende a fabricarse en equipo. En este sentido, manteniendo la comparación, en el equipo de esta operación quirúrgica que es siempre la versión de una obra de arte, yo me atribuiría la función de “anestesista”: en cuanto apenas me empleé en alguna leve pincelada que parecía conveniente para clasificar y redondear el pleno sentido de una obra que podría resultar menos inteligible para alguna parte de la recepción española (...) esta tarea (...) es precisa en España para no pocas cosas.

Volviendo a la versión prohibida de González Vergel, y la evidencia de los documentos correspondientes a los expedientes 299-62 y 238-65, vemos cómo Pemán corrige y retoca el texto prestando su nombre, sinónimo de poder en el sistema teatral español, para conseguir que se represente una obra de un autor reconocidamente católico, pero sin embargo tan claro y explícito en su planteamiento del adulterio y el triángulo matrimonial, que ha de ser filtrado sucesivamente y retrasada su aparición en los escenarios españoles nada menos que seis años, eso sí, en una época de apertura.

Otro tema recurrente, y sistemáticamente vetado por la censura, es la homosexualidad. El expediente 75-63, el caso más dilatado entre petición y concesión de permiso de representación en teatros comerciales que presentamos, corresponde a la obra de Edward Albee *Lo que pasó en el Zoo*. El director del Teatro Estudio Madrid y traductor de la obra, William Layton, solicita el primer permiso de representación el 22 de marzo de 1963. Se indica en la solicitud que William Layton es el traductor y Miguel García Rey el adaptador. El 2 de abril se resuelve que el caso pase a pleno. Los recortes de prensa alabando la destreza de Albee y los premios recibidos por sus obras en el extranjero no evitan que el 14 de mayo, por mayoría, el pleno considere que debe ser prohibida. A esta decisión no ayuda el hecho de que trate la obra un tema que obsesiona a los censores: la homosexualidad. Baste el comentario de un dramaturgo, miembro de la junta, quien, después de catalogar el género de la obra en su informe como "tontería", apostilla:

Cuando la pederastia sirve para hacer un canto más o menos velado de un vicio tan decadente, cuando un dramaturgo canta algo que produce asco, el dramaturgo merece que su obra permanezca en el cajón. Y si a crearla le ha llevado un entusiasmo subjetivo por el vicio que trata de cantar en su obra, merece que le corten las dos manos, la lengua y el sexo. Todo cuanto suponga proliferación de la homosexualidad deber ser cortado de raíz.

En el recurso de revisión que presenta W. Layton en nombre del TEM, se aduce que han "surgido ciertos problemas debido a que Mr. Layton envió una copia traducida totalmente literal para que los censores pudiesen tachar lo que creyesen conveniente antes de hacer la versión castellana definitiva", por lo que piden que "sea revisada una nueva adaptación en la que se han suavizado algunas formas de expresión". El mismo dramaturgo miembro de la Junta cuyo informe hemos mencionado, dice, tras los cambios: "con las supresiones introducidas en esta obra, queda completamente eliminada la entusiástica explosión de prácticas homosexuales. Por mi parte, no hay motivo para que subsista la prohibición". El 26 de septiembre se autoriza para sesiones de Cámara. A los dos meses William Layton pide autorización para presentarla en el

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

Valle-Inclán, y así sigue solicitando permiso para prácticamente cada representación, en días aislados, de esta obra de Albee ya domesticada. En 1965 solicitan permiso de representación el Teatro de Cámara Antorcha de Guadalajara, el Ateneo Jovellanos de Gijón y el Teatro Universitario de Valladolid. En 1967 también se pide autorización desde Valladolid, Tenerife o Santander (en 1968 desde Santander y Elche; en 1969, 1970 y 1972 en Madrid): siempre en teatros de cámara y ensayo o café-teatro y para una sola representación. Por fin en 1973 se expide la primera Guía de Censura azul para que se represente la obra en un teatro comercial, el Corral de Comedias en Madrid, con supresiones en una página y la advertencia de que “en la puesta en escena de esta obra deberá cuidarse especialmente que no se concreten matices homosexuales”. Con la misma advertencia se autoriza, también en 1973, la representación en Ibiza.

Entre los numerosos documentos que componen el expediente de esta obra cabe destacar la solicitud firmada en 1971 por el director del Teatro Experimental Independiente, T.E.I., en la que pide que se autorice su representación en la programación del Café-Teatro Magallanes: “Las razones para su aprobación consisten en que gran parte de la obra de Edward Albee ya ha sido presentada en el teatro comercial de nuestro país, como por ejemplo “*Quién teme a Virginia Woolf*” (1969), “*Todos en el jardín*” (1970-71)”. Y añade que “el público ya está acostumbrado a la problemática específicamente norteamericana de Albee”.

Pero no hay escollo insalvable ante la promesa de jugosos beneficios de taquilla, ni siquiera el que se pretenda representar una obra de un autor anteriormente prohibido. Y es que es un hecho sistemáticamente constatable, y recurrente, que las obras extranjeras entran en nuestra cultura precedidas por los ecos de su ÉXITO DE PÚBLICO en otros escenarios (Broadway, Londres, París), o en el medio dramático afín que es el cine. Dicho éxito, o los premios recibidos por el autor, o las adaptaciones al cine que haya tenido la obra, suelen ser argumentos de peso para apoyar solicitudes iniciales, solicitudes de revisión y recursos. Tal es el caso de la obra de Edward Albee *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (expediente 215-65) que sin duda nos brinda la oportunidad de observar

cómo se comportó el aparato censor ante otra obra del dramaturgo norteamericano, esta vez en traducción de José Méndez Herrera. El director del espectáculo, José Osuna, nos presenta el resultado de un proceso obligado de revisión textual cuando indica, en un escrito dirigido a la Junta, que, en consonancia con la resolución que se le ha enviado, se suprimen en el texto "todas las expresiones que podían herir el pudor del espectador medio tales como "violar", "testículo", "hijo de p...", "escroto", etc., sustituyéndolas en algunos casos por otras de igual intención pero más débil dialéctica". Sin embargo apunta que considera que deben mantenerse aquéllas que caracterizan a los personajes. Pero estos cambios no son totalmente autorizados. Vuelve a recurrir José Osuna justificando por qué se deben mantener ciertas expresiones. Se desestima su petición y se concede la autorización el 12 de febrero de 1966, con supresiones, modificaciones y visado de ensayo general. Los inspectores que asistieron al ensayo constataron en su día que se habían cumplido las modificaciones impuestas.

Con todo, el estreno y representaciones de esta obra suscitan la polémica que se ve reflejada en el Diario Regional de Valladolid, en un editorial titulado "Espectáculo inexplicable" en el que se ataca a los organismos encargados de "velar por la salud moral del pueblo" y critican que se tolere "la representación de comedias engendros". La réplica que envía personalmente a dicho diario el Director General, José María García Escudero, es rápida y contundente: "Lo que no dice Arcadio Baquero (que, además de crítico, es miembro de la Junta de Censura Teatral, que aprobó por unanimidad la obra) es que ésta deba ser prohibida". Es especialmente interesante esta polémica por la repercusión que sin duda tuvo sobre el público, al quedar constancia escrita en la prensa de las posturas encontradas que se han indicado brevemente. En julio de 1966 se aprueba la gira por provincias y en el expediente consta que, en 1968, se representó en Tenerife.

Curiosamente una obra moralmente dudosa desde la óptica censora, quizá más problemática en este sentido que *El amante complaciente*, aunque menos que *Lo que pasó en el zoo*, consigue la autorización por todo un cúmulo de circunstancias, pero fundamentalmente por el aval

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

que suponen los premios recibidos y el probado éxito de público en el extranjero. Si unimos a esto la decisiva intervención en el texto del autor de la versión, siguiendo las indicaciones oficiales y, por tanto, autocensurándose, los motivos de la proyección que la obra tuvo en los escenarios españoles son diáfanos.

En mayo de 1966 José Osuna se dirige una vez más al Director General de Cinematografía y Teatro adjuntándole una instancia, dossier crítico y petición económica, a la vez que expresa su intención de programar el espectáculo *El hombre de la Mancha* (expediente 231-66) que estaba disfrutando del favor del público neoyorkino en ese momento. Su principal argumento es que dicha producción sirve para divulgar "en una misión casi de cultura hispánica la personalidad de su inmortal autor Miguel de Cervantes". En realidad lo que se está proponiendo es un uso "positivo" del argumento de la obra, algo que en otros muchos casos suele ser motivo de prohibición o veto. Solicitan su programación en el Teatro de la Zarzuela y que se les dote de los medios económicos necesarios, pues estiman que es vital en este caso un elenco de primerísimo rango. Cuando el Director General le remite al Ministro esta petición, le indica además que Madrid sería la primera ciudad del mundo en la que se ofrecería esta obra después de su éxito en Nueva York. Una razón de peso para aprovechar la publicidad positiva que este hecho pudiera tener respecto a la imagen de España en el extranjero. En agosto se tramita la petición de solicitud de representación en formulario oficial de la traducción al español de la obra, realizada por José López Rubio. A finales de agosto se autoriza su puesta en escena para mayores de 18 años, y se califica curiosamente como radiable. Se autorizan en septiembre unos cantables adicionales, sin ningún reparo. Unos veinte años más tarde este musical ha sido repuesto con considerable éxito de público, y suponemos, que con el mismo texto aprobado entonces.

Este es un ejemplo del discurrir suave y sin trabas de una obra/solicitud por los canales de la burocracia. No se cuestiona el argumento porque se resalta en todo el proceso de tramitación que éste servirá para ensalzar ciertos aspectos de la cultura española planteados como

propaganda positiva. Si a esto unimos el éxito probado del estreno mundial en Nueva York, la combinación no puede ser más provechosa para unas instancias oficiales ávidas de propaganda positiva. Quizá en éste como en tantos otros casos nos falten datos de las llamadas telefónicas y conversaciones personales que tuvieron lugar antes, durante y después de los hechos de los que sí tenemos constancia documental.

Si la producción del musical *El hombre de la Mancha* fue autorizada gracias al aval que suponía el éxito obtenido en Estados Unidos, y a pesar de la imagen algo distorsionada que se daba de Cervantes y de España en ella, el éxito internacional de público cosechado por *Jesucristo Superstar* (expediente 605/72) pesó menos que su tema central, visto por los censores del momento: "el intento de acercar a nuestro tiempo los acontecimientos de la Pasión de Cristo se desvirtúa ya por el hecho de obligar a una difícil traslación de mentalidades (de la anglosajona a la nuestra)", que resultó ser un obstáculo insalvable a la hora de su tramitación y autorización.

En noviembre de 1972, Andrés de Kramer (representante en España de los autores de *El hombre de la Mancha*) solicita permiso para estrenar en el Teatro Marquina el musical de Tim Rice y Andrew Lloyd Weber, en versión de Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. Pasa la obra a Pleno de oficio, que resulta en nueve propuestas de autorización, tres de prohibición y cuatro votos con condicionamientos especiales. Aparentemente se archiva el expediente aunque no hay constancia ni indicación alguna al respecto. El 5 de febrero de 1975 se envía un informe sobre la obra al Subdirector General de Teatro. Poco después encontramos una nueva solicitud fechada el 10 de marzo de 1975, suscrita por los mismos peticionarios que la anterior (Justo Alonso y Andrés Kramer), y el día 11 aparece ya firmada la correspondiente autorización y cartón de guía de censura para representar la obra en el Teatro Alcalá-Palace de Madrid, como espectáculo para mayores de 18 años, a reserva de un estricto visado de ensayo general "vinculante". El certificado de la Junta de Ordenación de obras teatrales, firmado por el Director General, tiene fecha del 21 de marzo y en él se ha añadido de forma manuscrita "aprúebese sin cortes". El 11 de agosto se pide autorización de unos

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

fragmentos modificados y una canción involuntariamente omitida en el primer texto sometido a aprobación. Se autorizan bajo los mismos condicionamientos. A finales de 1978 el grupo "A Posta" de Valencia solicita la guía de representación de *Jesucristo Superstar*, la Delegación Provincial tramita la solicitud, y el 14 de abril la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura resuelve la petición calificando la obra para mayores de 14, de acuerdo con la propuesta de la Ponencia de tres miembros, que el Pleno ratifica. Esta resolución se comunica a los peticionarios.

En seis años el expediente de esta obra nos muestra la evolución del procedimiento de petición de permiso de representación; así vemos cómo los formularios cambian en consonancia con la legislación y normativa que sucesivamente sustituye a la ya abolida; pero todavía no se percibe que los mecanismos de funcionamiento burocrático sean sustancialmente diferentes. Constatamos en este expediente las regularidades de comportamiento censor, tema y éxito de público, en conflicto y vemos una vez más cómo la involución política se traduce en un endurecimiento en la aplicación de la normativa oficial escrita, e incluso de la oficiosa e intangible.

En éste, como en todo fenómeno teatral sometido a estudio, hay que recordar que, en cualquier caso, siempre existe un proceso previo a la solicitud misma en el que los profesionales involucrados intervienen auto-controlándose, bien para cortar y modificar de antemano lo que estiman que la censura va a tachar, o tratando de enmascarar y maquillar lo censurable para que pase inadvertido. Sin duda alguna, la regularidad más jugosa que hemos encontrado es la AUTOCENSURA, o lo que es lo mismo, los vestigios de manipulación previa del texto, que se entrega preparado, adaptado para los lectores/censores, quienes en ejercicio de sus funciones, aplicarán normas que se traducirán en propuestas de supresiones, modificaciones y adiciones que deberán llevarse a efecto (auto-censura posterior tutelada) de modo que el espectáculo

pueda llegar a los espectadores, quienes a su vez hacen una lectura superficial de lo que hay, y otra mucho más creativa de lo que no está²³.

El expediente 3-69, correspondiente a la petición de permiso para representar la obra *La caza real del sol* de Peter Shaffer, en versión de Vicente Balart y dirección de José Tamayo, nos servirá para ilustrar esta recurrente práctica de auto-control. Debido a cuestiones de argumento (la conquista de América, vista desde la perspectiva de la Leyenda Negra) esta obra de tema "español", a diferencia de *El hombre de la Mancha*, se presenta desde un principio como un caso polémico, donde resulta complicado llegar a un consenso fácil entre los censores. La Junta de Censura Teatral, una vez estudiada la obra por tres de sus catorce vocales, acuerda el 14 de enero, una semana después de que se curse la petición, que se proceda a "dos lecturas más". Encontramos un documento singular inserto en el expediente: una nota informativa dirigida al Director General en la que se relacionan los diferentes intentos de rodar una película (*La maravillosa conquista del sol*) basada en la obra de Shaffer. Se indica en dicha nota que finalmente el 14 de marzo de 1968 se presentó un proyecto de rodaje de la producción norteamericana de Royal Films en España, proyecto que se autorizó con algunos cambios²⁴. En la reunión de la Junta del 21 de enero de 1969 se decide que pase la solicitud a pleno. El 24 de mayo el autor de la

²³ En este sentido es interesante traer a colación la siguiente anécdota. Adolfo Marsillach comenta, refiriéndose a la gira por Hispanoamérica de la obra *El Tartufo* (estrenada el 3 de octubre de 1969 en el Teatro de la Comedia de Madrid, a escasas tres semanas del cambio significativo de gobierno): "¿Cómo se entendía que en Managua los espectadores se divirtiesen con nuestras sátiras contra el Opus Dei? ¿Qué sabían los nicaragüenses de los numerarios y supernumerarios de la Obra (...) un crítico de Managua me explicó que el público se reía tanto porque el Tartufo que yo interpretaba –su manera de hablar, de moverse, las gafas redondas (...)– era igualito, igualito a un ministro del gobierno" (1998: 331).

²⁴ Aunque formalmente de nacionalidad extranjera, esta producción cinematográfica se rodó en gran parte en España, con extras y técnicos españoles. Cabe preguntarse entonces por qué se trata de impedir que se represente la obra en los escenarios teatrales, cuando parece que no se impide que se ruede la versión para la pantalla grande. Había por un lado intereses económicos, pues el rodaje sin duda suponía una fuente de ingresos. Por otro lado, la exhibición de la película, una vez acabada, debía también pasar el filtro censor (cinematográfico) que se encargaría de autorizar la exhibición de la cinta y de adecuar el contenido mediante el control del doblaje. El hecho es que no hemos encontrado referencia alguna que demuestre que esta película se estrenara en España antes de su pase en televisión a principios de los noventa.

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

versión envía una carta en la que pide que se le informe de la resolución a la que se ha llegado. Esta carta es contestada el 29 de mayo, informando al interesado de que en la reunión del 3 de junio se decidirá casi con toda seguridad la prohibición de la obra y las razones que sustentan dicha decisión. El balance interno de los informes emitidos por los miembros de la Junta es de 8 votos favorables a la autorización (bien en resolución de mayores de 18 sin cortes, con cortes, o para Cámara y Ensayo sin supresiones) y 12 a la prohibición. En el Pleno del 1 de julio se dictamina definitivamente la obra. De forma inusual nos encontramos en el expediente con un informe mecanografiado completo sobre las normas de Censura que le son de especial aplicación a esta obra y que aconsejan su prohibición. En concreto la norma 14, apartado 3º se refiere al "falseamiento tendencioso de hechos, personajes y ambiente histórico".

Ya en 1974 Manuel Collado solicita permiso para representar esta obra en el Teatro Beatriz, bajo la dirección de Adolfo Marsillach. El peticionario presenta una instancia adicional en la que hace referencia a la prohibición de la obra. Argumenta que el texto que se presenta ahora es una "nueva adaptación", con el título "*La caza real del sol*", y expone que "habiéndose observado en el transcurso de estos años la evolución producida en los dictámenes del Alto Organismo Censor, con relación al carácter artístico, y dado el mayor nivel cultural conseguido en el país" considera que esta nueva versión "parece totalmente admisible". En la sesión de la Junta del 14 de mayo se autoriza la obra para mayores de 18 años sin supresiones y a reserva de visado de ensayo general, y se expide la guía de censura correspondiente.

Por lo que hemos podido indagar esta obra no llega a los escenarios, pero un año más tarde (octubre 1975) la representación de la obra *Equus* del mismo autor, en versión de Vicente Balart y dirigida por Manuel Collado, suscitará la polémica y el morbo correspondiente por haberse autorizado un desnudo en escena (Álvaro 1975: 107-11). Desde 1969, final del mandato de Fraga al frente del MIT, la involución política se hace notar en las resoluciones de los organismos encargados de tramitar las solicitudes de representación de espectáculos teatrales, una prueba fehaciente la tenemos en la prohibición inicial de *La cacería real del sol*.

Cuando esta fuerte involución comienza a remitir, nos encontramos con autorizaciones tan polémicas como la de la misma obra *Equus* que provocó ríos de tinta en la prensa del momento (Shaffer 1979: 142-148).

4. A modo de conclusión preliminar

Como acabamos de ilustrar con la anterior selección de expedientes, el contenido o argumento de una pieza teatral, el éxito de público o premios que ésta haya obtenido en el extranjero y el grado de resistencia o flexibilidad por parte del peticionario y autor meta respecto a los cambios esperados o sugeridos por los censores como condición previa a la autorización de una obra, es decir, la auto-censura previa o posterior, voluntaria o "dirigida", son las principales regularidades (nos atreveríamos a decir que normas) del funcionamiento de la censura franquista, respecto al teatro inglés traducido, que hemos aislado hasta ahora. Pero no son las únicas.

Como ya se habrá podido apreciar en los ejemplos citados, hay otra serie de cuestiones recurrentes, relacionadas con el contexto institucional no directamente vinculado al aparato censor, que alcanzan la categoría de regularidades de comportamiento. Sin duda, la cuestión de los derechos de autor, de traducción y/o adaptación y representación, está siempre presente desde la solicitud misma de puesta en escena de una obra, cuando se especifica la autoría, y se hace aún más evidente en virtud de la constante relación, y representación, de la Sociedad General de Autores en el aparato censor. Se trata de una cuestión legal, pero sobre todo económica y, por tanto, de poder. En toda esta época, heredera de usos y costumbres muy arraigados, la cuestión de la autoría de la traducción, y particularmente la decisión de quién registra el texto meta (bien en calidad de traductor, adaptador, o autor de la versión) y por tanto quién ostenta los derechos de representación en español, y por cuánto tiempo; no puede de ningún modo obviarse en cualquier acercamiento al estudio del teatro. Creemos que la cuestión de la propiedad intelectual

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

del texto meta es, sin ningún género de dudas, central al estudio del teatro traducido²⁵.

Del mismo modo, la relación cine-teatro ha sido una constante, como ejemplifica el caso de *La caza real del sol*. Los organismos gubernamentales encargados de censurar teatro han estado siempre ligados a aquéllos encargados de tramitar las solicitudes de exhibición de productos cinematográficos. Es más, en la época que nos ocupa, la composición de las Juntas de Censura de Teatro y Cine era en buena parte idéntica, por cuanto algunos de sus miembros figuraban en ambas (Informe MIT, 1964). Se podría decir que la administración ha sido históricamente consciente de la común esencia dramática de cine y teatro, algo que en medios académicos hay que defender y justificar constantemente. Cine y teatro son espectáculo, son drama al fin y a la postre, y como tal pasaron por el tamiz censor gubernamental. Los profesionales del campo dramático, los del medio teatral y los del cinematográfico, tanto los adscritos a la nómina gubernativa, como los enmarcados en otras esferas sociales, solían ejercer sus funciones (de críticos, autores, empresarios, directores, censores) indistintamente en el cine y en el teatro. La común naturaleza dramática de ambos espectáculos era asumida tanto por los peticionarios como por los censores en sus respectivos argumentos: si una película basada en una pieza teatral había sido autorizada, en la petición de representación de la obra de teatro se esgrimía la autorización cinematográfica como argumento. Y a la inversa.

Por último cabe destacar que, quizá frente a hipótesis iniciales de centralización de la vida teatral en Madrid (y en menor medida en Barcelona) y, por tanto, de práctica inexistencia de teatro "periférico" la documentación extraída del AGA nos desvela una situación del teatro en provincias presidida por las giras y repertorio de las grandes compañías, pero también muy activa gracias a agrupaciones culturales y teatros de cámara y ensayo que representaban obras más vanguardistas o atrevidas en cuanto a tema. Del mismo modo, y a partir de la década de los sesenta, se observa que la petición (y concesión) de permisos de representación para obras (originales y traducciones) sobre todo en catalán, o en *euskera*,

²⁵ Ya hemos dejado constancia de esta cuestión en Merino 1995. Adolfo Marsillach refleja la polémica entre Antonio Gala y Ana Antón Pacheco sobre la versión de la obra de O'Casey *Rosas rojas para mí* (1998: 349-350).

y en menor medida en gallego, es un hecho cotidiano. Las razones para conceder o denegar un permiso de representación son similares a las que se esgrimen para obras presentadas en español. Lo que podríamos suponer la norma: el examen minucioso (incluso policial) de la obra y la biografía del autor, traductor, y grupo teatral; es realmente excepcional cuando la censura estudia solicitudes de textos en lenguas diferentes al español²⁶, al menos hasta donde hemos podido constatar a partir de la década de los sesenta.

Lo que sí podemos afirmar tajantemente desde ahora es que la periodización político-histórica que hacía coincidir el principio de la época censora con 1939, final de la Guerra Civil y principio por tanto del régimen franquista, y el final con 1975, fecha de la muerte de Francisco Franco, no pueden considerarse, al tratar en profundidad el fenómeno, como fechas inamovibles. En lo que al estudio que aquí se presenta se refiere, el funcionamiento burocrático-censor cambia de nombre, se recalifican los organismos encargados, pero no cesa, al menos en apariencia, hasta que no llegamos a la creación de una institución nueva, con nuevos objetivos también principalmente políticos, el INAEM; y puesto que este hecho coincide con la descentralización global del Estado y la pujanza de las administraciones autonómicas, creo que muy bien podría afirmarse que la transición de la censura, promoción, ordenación o calificación de teatro, a la era de la subvención (un tipo diferente y concreto de censura económica²⁷) comienza su andadura efectiva en

²⁶ En la década de los sesenta no resulta en absoluto inusual encontrarse con peticiones de representación de obras principalmente en inglés (también en italiano, francés...), que solían ser tramitadas (y autorizadas y/o reformadas) siguiendo las mismas normas que se aplicaban a las piezas de producción nacional.

²⁷ A este respecto en una entrevista con William Layton ("Hoy existe la censura de la subvención") publicada en el *Magazine* de El Mundo (12-1-92), con motivo del estreno de su cuarta versión de la obra de Edward Albee *Historia del Zoo* en el Teatro María Guerrero, respecto al comentario sobre si "hacer teatro en libertad es más difícil que hacerlo bajo el poder dictatorial" Layton responde que "si antes hubo una censura política hoy la hay de taquilla, de dinero, de subvención. Por otro lado es inevitable reflejar en el teatro el gobierno en el poder. Y ese poder es el que maneja las subvenciones (...) existe mucha nostalgia por los tiempos de lucha cuando había mucho teatro independiente no subvencionando, teatro sin pan pero con espíritu".

Así como la censura económica es el exponente más claro del ejercicio del poder político, mediante subvenciones, la censura editorial evidencia un tipo de poder no gubernativo que se manifiesta por medio de lo que Luisa Isabel Álvarez de Toledo denomina "la censura intangible" (1999: 153-156) que "Pesa sobre autores de ficción, historiadores, periodistas y hasta comentaristas de medios audiovisuales" y que persiste hoy en día: "Sométido el escritor a presiones y represalias, no puede realizarse, porque ha de elegir entre el silencio y elucubrar al dictado del poder" (1999: 156).

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

1985²⁸. Al menos eso hemos de concluir si juzgamos con la mayor objetividad posible, la documentación AGA revisada²⁹.

Suponemos que la acumulación de información en la base de datos TRACETi, que se derive de la recopilación de la documentación todavía no consultada en el AGA, y el análisis textual de las obras que resulten ser prototípicas, quizá pueda desvelar algún otro comportamiento recurrente, aunque no esperamos que sea fundamental, sino adyacente o complementario a los esbozados. De forma paralela estamos ya procediendo a tratar de explicar (y documentar de forma organizada y aún más exhaustiva) las regularidades que se han identificado, lo cual nos llevará, junto con el posterior análisis de los textos, a establecer las normas que rigieron el acontecer teatral español (filtrado por la censura), desde la perspectiva del teatro traducido.

5. Apéndice documental³⁰

1962 (julio) JOSE MARIA GARCIA ESCUDERO se hace cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Permanece en el cargo hasta noviembre de 1967. Ya en 1951, cuando se creó el Ministerio de Información y Turismo, fue Director General durante 6 meses, con Arias Salgado como Ministro.

²⁸ En el Apéndice Documental se relaciona en último lugar dos documentos emitidos por la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, en el primer documento, fechado el 26 de diciembre de 1984, la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos de la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura califica una serie de espectáculos para todos los públicos y otros para mayores de 14 años, entre ellos la obra *La muerte de un viajante* de Arthur Miller en versión de José López Rubio. El segundo documento, fechado el 3 de mayo de 1985, está firmado por el Jefe de los Servicios Periféricos del Ministerio de Cultura, quien en nombre de la Dirección General, oída la Comisión, resuelve calificar para todos los públicos seis espectáculos basados en obras de Carlos Arniches.

²⁹ Según el IDD 52.22, desde 1974 hasta 1977 en el AGA sólo constan los textos de las obras sometidas a censura, y éstas no suelen ir acompañadas de documentación administrativa, se apunta que ya no existe un expediente propiamente dicho. Pero esta afirmación tan tajante no es estrictamente exacta pues en este periodo, y hasta 1985, hemos constatado que se registraban y procesaban las peticiones de forma prácticamente idéntica que en épocas anteriores.

³⁰ La documentación que se relaciona en este apéndice documental identificada con un asterisco (*) ha sido consultada directamente en el Archivo General de la Administración.

- *1963 Orden del 16 de febrero de 1963 por la que se constituye una Junta de Censura de Obras Teatrales.
- *1964 Orden de 6 de febrero de 1964 por la que se aprueba el reglamento de régimen interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las Normas de Censura.
- *1964 *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral*. Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cinematografía y Teatro. R. 7082.
- 1967 (noviembre) García Escudero cesa en su puesto de Director General debido a la reorganización del Ministerio.
- 1969 (octubre) Manuel Fraga cesa al frente del MIT.
- *1970 Orden circular núm. 22/70 R.G. 47 296 referida a la aplicación del la Orden del MIT de 16 de febrero de 1963, creación de la Junta de Censura de Obras Teatrales. (Ministro del MIT: Sánchez Bella).
- *1971 Informe. Comisión de Turismo, Información y actividades culturales del Plan de Desarrollo Económico y Social, Grupo de Trabajo Teatro, junio 1971.
- *1972 Orden Ministerial de 29 de noviembre de 1972 por la que se adjudican los premios nacionales de teatro correspondientes a la temporada 1971/72.
- *1974 III Plan de Desarrollo. Teatro.
- *1978 (3 marzo) Carta de Rafael Pérez Sierra, Director General de Teatro y Espectáculos, del Ministerio de Cultura, dirigida a los miembros de la Junta de Ordenación de Obras Teatrales (*"Como consecuencia de lo dispuesto en el Real Decreto sobre libertad de espectáculos teatrales, aparecido con esta fecha en el BOE, ha quedado suprimida, al desaparecer sus funciones, la Junta de Ordenación de Obras Teatrales de la que usted ha venido formando parte..."*).
- *1978 13 marzo Nueva Junta de Ordenación. Texto del Real Decreto por el que se constituye la Junta. Actas de las primeras sesiones y documentos relacionados con el pago de dietas.
- *1978 Recorte de prensa (ABC, 19 noviembre 1978) *"El Centro Dramático Nacional dirigido por Marsillach comienza su andadura en 1978"*. Entrevista con el Director General de Teatro, Rafael Pérez Sierra. Ministro de Cultura, Pío Cabanillas.

El teatro inglés traducido desde 1960:
Censura, ordenación, calificación

- 1982 Javier Solana, Ministro de Cultura del primer gobierno socialista. César Oliva nombrado director del Festival de Almagro.
- 1983 Se crea el Centro de Documentación Teatral, que el futuro pasará a depender del INAEM.
- *1984 Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos. Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura. La Subdirectora General de Ordenación envía al Jefe de los Servicios Periféricos del Ministerio de Cultura información de la calificación para todos los públicos y mayores de 14 de varias obras teatrales (73668, 26-12-84).
- *1985 El Director General de Música y Teatro envía al Jefe de los Servicios Periféricos del Ministerio de Cultura, información de la calificación de varios espectáculos, "*oída la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos*" (3-5-85).
- 1985 (mayo) se crea el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música) dependiente del Ministerio de Cultura.
- 1986 (enero) Se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico y se nombra a su primer director: Adolfo Marsillach.