

La censura y el teatro tardofranquista: La irrupción del teatro independiente y antifranquista

Laura Núñez Pastrana

Universidad de Cádiz

Abstract: When the dictatorship was introduced, censorship was an instrument of repression used repeatedly by francoism to establish control over culture. During the final years of the dictatorial regime, the person responsible for censorship was Gabriel Sánchez Bella. He was the one who intensified the censorship from the Ministry of Information and Tourism. In spite of the control attempts, they were not able to stop the advance of some theater authors who were critical of the dictatorship and the society of the seventies and who tried to make their ideas come to the public although they were represented allegorically.

Resumen: Desde la implantación de la dictadura, la censura supuso un instrumento de represión efectivo y utilizado recurrentemente por el franquismo para establecer un control sobre la cultura con el fin de evitar cualquier voz no afín a las ideas establecidas por el régimen. Durante el tardofranquismo, la persona responsable de la censura fue Gabriel Sánchez Bella que, desde el Ministerio de Información y Turismo, recrudesció el aparato de la censura. Sin embargo, a pesar de los intentos de control ejercidos, no lograron frenar el avance de unos autores teatrales que se mostraban críticos con la dictadura y la sociedad de los años setenta intentando hacer llegar al público sus ideas aunque fuera de manera alegórica.

Palabras clave: tardofranquismo, censura, teatro convencional, teatro realista, nuevo teatro, teatro independiente, Quimera-Teatro Popular.

Introducción

En este trabajo se analiza el aparato de la censura tardofranquista y cómo afectó a grupos teatrales y sus autores, en una época de auge del teatro más crítico con la situación imperante, el teatro independiente. En primer lugar se contextualiza el tema, señalando aquellos hechos históricos destacables del final de la dictadura y los últimos pasos del aparato censor franquista. Los cambios en el gobierno unido a la enfermedad del dictador, provocaron incertidumbre en el seno del régimen y también entre la población, que empezaba a intuir el final inminente del periodo. Todo ello se reflejará también en la cultura, que será usada como instrumento para ejercer su control sobre la población durante todo el periodo dictatorial, con la creación constante de normativas que intentaban mantener firme a cualquier conato de oposición.

El segundo apartado, nos introduce en las tendencias teatrales que se dieron durante los últimos años del franquismo. En este aspecto, destacaron los autores del “nuevo teatro” y los que valientemente y ante las trabas que ponía la Administración lograron sacar adelante unos grupos de teatro independiente que humildemente pretendieron hacer entender al público su inconformismo con el régimen.

Por último, para ilustrar todos los vaivenes de la censura y las dificultades por las que podían pasar cualquiera que se aventurara a realizar obras de teatro en la España de los setenta, se expone el caso del grupo gaditano de teatro independiente “Quimera-Teatro popular”, uno de los más críticos con el franquismo en Andalucía.

1. Tardofranquismo y censura

Después del Plan de Estabilización de 1959 que puso fin a la autarquía económica del régimen franquista, en la década de los años sesenta se produce un importante crecimiento de la economía española, impulsado por los Planes de Desarrollo, gracias a las inversiones extranjeras, los ingresos del turismo y los ahorros que traían los emigrantes españoles que trabajaban en Europa.

Tras estos planes, se aprobaron leyes importantes en la construcción del régimen. El texto más importante será la Ley Orgánica del Estado, que fue aprobada en las Cortes, votada en referéndum a fines de 1966 y promulgada en enero de 1967. En ella, se establecían amplios poderes para el jefe del Estado, poniendo, de esta manera, al poder ejecutivo por encima del legislativo. Además de ella, destacaran la Ley de Prensa e Imprenta y la Ley de Libertad Religiosa, promulgadas en el año 1967¹.

En 1962, Manuel Fraga fue nombrado responsable del Ministerio de Información y Turismo con unos objetivos muy claros: mejorar e incentivar la imagen del régimen franquista fuera de nuestras fronteras y desarrollar normativas para el control de los medios de comunicación (Ley de Prensa e Imprenta de 1966)². Su política representó cierta apertura en lo que se refiere a la censura, tanto es así, que en algunas ocasiones sus medidas fueron duramente criticadas dentro del propio gobierno del régimen³. Su logro más importante fue la Ley de Prensa de 1966, que sustituiría a la de 1938. En ella, se estableció una forma de control denominada “depósito previo”, por el cual las publicaciones tenían que pasar obligatoriamente por el tamiz del Ministerio de Información y Turismo antes del que el público las viera⁴.

De esta ley se podía desprender una cierta libertad, pero realmente la restringe a las normas del régimen. Todo ese subjetivo y variable sistema de control, no hizo nada más que reflejar las contradicciones internas que el régimen estaba empezando a sufrir.

¹ *Ibíd.*

² Roman GUBERN: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981, p. 185.

³ *Ibíd.*, p. 184.

⁴ *Ibíd.*, p. 185.

Además, acabó convirtiéndose en un vano intento del mismo de dar una buena imagen fuera de nuestras fronteras.

Es en esta etapa final del franquismo, el tardofranquismo, cuando se produce el nombramiento del príncipe Juan Carlos de Borbón como sucesor en la jefatura del Estado el 22 de julio de 1969 por Franco, amparándose en el artículo 7 de la Ley de Sucesión de 1947, por la que solo él podía decidir quién debía ser su sucesor. Además, en estos años finales de la dictadura también se produce el llamado caso MATESA, uno de los escándalos de corrupción más significativo de la etapa franquista. Todo estalló el 23 de julio de 1969 cuando se descubrió que la empresa de Maquinaria Textil del Norte de España, S.A. (MATESA), debía unos diez mil millones de pesetas al BCI (Banco de Crédito Industrial). A esto hay que añadir, el hecho de que las exportaciones masivas del famoso telar sin lanzadera de la compañía, eran un fraude, pues no se vendían tan bien como reflejaban sus registros, lo que demostró que este negocio se usó como excusa para beneficiarse de las ayudas oficiales del Estado⁵. El escándalo salpicó a los ministros “tecnócratas” del Opus Dei, López Rodó, Espinosa, Lora, Silva, García Monco y López Bravo. Esto fue aprovechado por sectores contrarios, los llamados “los azules”, cuyo mayor representante era Manuel Fraga. Este aprovechando su posición, permitió que la prensa hiciera un amplio seguimiento de la noticia con el fin de perjudicar a estos ministros. Sin embargo, su estrategia no salió bien, pues recibieron el apoyo de Carrero Blanco, aunque estos, al igual que los ministros que intentaban sacarlos del gobierno fueron destituidos por Franco⁶.

En octubre de ese mismo año, tras la relativa apertura que se dio en el periodo anterior con Manuel Fraga, el nombramiento de Gabriel Sánchez Bella como responsable de la cartera del Ministerio de Información y Turismo, supuso un paso atrás. Siendo de corte más conservador, Sánchez Bella, criticó intensamente el trabajo del anterior gabinete y sobre todo el de su representante máximo, Fraga, pues consideraba que ciertas medidas eran demasiado “aperturistas”⁷.

⁵ Álvaro SOTO CARMONA, *¿Atado y bien atado?. Institucionalización y crisis del franquismo*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005, p.100.

⁶ Javier PAREDES ALONSO (coord.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Editorial Ariel, Barcelona: 1998.

⁷ *Ibíd.*, p. 248.

Durante su mandato, curiosamente se prohibieron espectáculos que antes habían sido permitidos, incluso que estaban por representarse en breve. Además, se cebó especialmente con la cinematografía, sobre todo la extranjera. A esto debemos añadir la desaparición de los cines de Arte y Ensayo, que ya no encontraban película interesante culturalmente, que no fuera mutilada⁸.

La situación fue tan complicada para la industria cinematográfica, que la Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC), ya desde el comienzo de la dirección de Sánchez Bella, reivindicó la supresión de la censura previa, la libertad de doblaje y la supresión del permiso de rodaje⁹. Asimismo, tras la crisis de 1969, que dio paso al tardofranquismo, se instaló en la presidencia del gobierno el almirante Luis Carrero Blanco. Durante el gobierno “monocolor”¹⁰, se planteó la difícil tarea de mantener unidas las facciones franquistas y frenar una cada vez más afianzada oposición democrática.

Durante su mandato, Gabriel Sánchez Bella, fue destituido y sustituido por Fernando de Liñán¹¹, pero este mandato fue muy breve, ya que pocos meses después de su nombramiento, el presidente falleció en un atentado perpetrado por ETA en la calle Claudio Coello¹².

Después del fallecimiento del almirante, se eligió un nuevo presidente, Carlos Arias Navarro, muy cercano al círculo íntimo del dictador y puso a la cabeza de la cartera de Información y Turismo, a Pio Cabanillas. El relativo aperturismo que mostraba el nuevo gabinete, fue muy criticado por los sectores más inmovilistas del régimen, lo que impidió que Arias tuviera un proyecto firme de reforma durante esta primera etapa¹³. Además, presionaron para que cesara a Cabanillas tras toda la polémica suscitada con la obra *La prima Angélica* en Cannes, ya que en ella se hablaba de vencedores y vencidos de la Guerra Civil.¹⁴

⁸ *Ibíd.*, pp. 251-259.

⁹ *Ibíd.*, p. 260.

¹⁰ Este gobierno fue denominado así por los aperturistas del régimen y adversarios, dada su composición, pues estaba integrado por los tecnócratas del Opus Dei o por afines a Carrero Blanco y López Rodó.

¹² Román GUBERN: *La censura. Función política...*, p. 271.

¹³ Álvaro SOTO CARMONA: *¿Atado y bien atado?* ..., p.152.

¹⁴ Javier TUSELL y Genoveva QUEIPO DE LLANO: *Tiempo de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición (1973-1976)*, Barcelona, Editorial Crítica, 2003, pp. 56-74.

Aún con todo, el nuevo presidente, en su discurso del 12 de febrero y teniendo en cuenta a todos los sectores afines al régimen, intentó elaborar un Ejecutivo en el que se recuperaría el asociacionismo planteado con anterioridad por Solís¹⁵ y Fernández Miranda, pero siempre supeditado a los Principios Fundamentales del Movimiento. Ello, hizo tener esperanzas a los sectores más aperturistas del régimen, a la vez que atrajo la desconfianza de la oposición, debido al recrudecimiento de la represión tras la escalada del terrorismo. A esto debemos añadir los conflictos con una Iglesia cada vez más liberal que pretendía desmarcarse de una dictadura a la que le quedaba muy poco.

2. El teatro tardofranquista. La irrupción del teatro independiente y antifranquista

2.1. Tendencias teatrales

El teatro que se venía haciendo desde la posguerra y que se enmarca en lo convencional, tendrá su respuesta en el teatro realista que se dará desde finales de los cuarenta, hasta finales de los sesenta. Pero esta respuesta no sustituyó al convencional, pues el teatro realista no fue acogido como se podría esperar, ya que proponía a través de la transformación de la escena un cambio de la propia sociedad¹⁶. Asimismo, dentro del realista se pueden distinguir dos fases: la de los años cincuenta y la de los sesenta. Dentro de la primera destacan Buero Vallejo y Alfonso Sastre, que buscaron un teatro más comprometido con la sociedad. El primero a diferencia del segundo, abogará por el “posibilismo”, es decir por aprovechar cualquier resquicio de la censura para poder introducir sus ideas, lo que le llevó a grandes discusiones con su compañero¹⁷.

La obra de Buero Vallejo se puede clasificar en tres temas principales: críticas a la sociedad española, entre las que destacan *Historia de una escalera* y *El tragaluz*, otras más simbolistas como *La tejedora de sueños*, *Casi un cuento*; y obras que hacen

¹⁵ José Solís Ruíz, fue un político español que ejerció como Secretario General del Movimiento.

¹⁶ Santos SANZ VILLANUEVA: *Historia de la literatura: El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Editorial Ariel, 1984, pp. 242-244.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 244-246.

una crítica a la historia pasada de España para hablar de problemas actuales, como es el caso de *Las Meninas* o *El concierto*¹⁸.

Numerosas piezas teatrales de Alfonso Sastre como *Escuadra hacia la muerte*, *Muerte en el barrio*, *Asalto nocturno*, *La Mordaza* y *La Cornada* o *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* tenían un carácter eminentemente político, lo que le granjeó algún que otro disgusto con la censura, a pesar de usar tramas lejanas en la historia y el país para enmascarar sus críticas políticas y sociales¹⁹.

Asimismo, tras este primer acercamiento al realismo, surgen nuevos autores que van a realizar piezas teatrales aún más encuadradas en el realismo. Los principales serán Carlos Muñoz (*El Grillo*, *El caballo del caballero*, *Las viejas difíciles*, *Los infractores*), Lauro Olmo (su gran éxito de público, *La camisa*, *La pechuga de la sardina*, *English spoken*), José Martín Recuerda (*La llanura*, *Las arrecogías en el beaterio de Santa María Egipciaca*), Ricardo Rodríguez Buded (*La madriguera*, *Un hombre duerme* y *El charlatán*) y José María Rodríguez Méndez (*Vagones de madera*, *La vendimia de Francia*, *El círculo de tiza de Cartagena*). Otros estudiosos del teatro añaden nombres como Alfredo Mañas, Antonio Gala, Andrés Ruíz²⁰ o Marcial Suárez, Ramón Gil Novales, Agustín Gómez Arcos y Ricardo López Aranda²¹.

En común tienen su interés por criticar la realidad del país, la introducción de unos personajes que provienen de los estratos más humildes (clases bajas, obreros...) y los diálogos con voces malsonantes y con un lenguaje más coloquial, algo que evidentemente no gustaba en demasía al público burgués que eran los que más consumían las obras de teatro²².

Esta generación que algunos incluyen dentro de la primera tanda de autores del "nuevo teatro" se preocuparon por reflejar en sus obras con un lenguaje más que directo, las injusticias por las que pasa el hombre contemporáneo siempre analizándolo desde el contexto que les rodea y que tanto preocupa a estos autores²³. Pero estas manifestaciones

¹⁸ *Ibíd.*, p. 246.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 257-258.

²⁰ Ignacio BONNIN VALLS: *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Ediciones Octaedro S.L, 1998, pp. 75-125.

²¹ César OLIVA: *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004, pp. 188-207.

²² Santos SANZ VILLANUEVA: *Historia de la literatura...*, pp. 261-274.

²³ Francisco RUÍZ RAMÓN: *Historia del teatro español: Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, p. 487.

no fueron las que mayoritariamente se interpretaron en los escenarios, pues en estos años cincuenta y sesenta, también se va a hacer un teatro convencional, sobre todo comedia evasiva y neobenaventina. El mayor representante de ello será Alfonso Paso, que supo reflejar las aspiraciones de unas amplias capas sociales, centrándose en la burguesía acomodada de la época²⁴.

2.2. El “Nuevo Teatro”, el auge del Teatro Independiente y la censura

El teatro desde los últimos años de los cincuenta hasta los setenta, estuvo marcado por el surgimiento de lo que se conoce como “nuevo teatro”, una reacción contra el teatro anterior, caracterizado por el realismo. Pero esto, no supondrá una ruptura definitiva con el teatro realista, pues el contenido de estas piezas va a ser la misma, la crítica a la sociedad del momento. Tal vez, la principal diferencia está en la forma de representar esas piezas, donde la crítica aparece de forma indirecta, de manera más alegórica, en definitiva, más simbólica. Además, esta corriente no sólo va a rescatar el surrealismo de los esperpentos de Valle Inclán, sino que también va a recuperar el teatro de lo absurdo de Becket, el de la crueldad de Artaud o el propio teatro épico de Brecht ²⁵.

Además, los dramaturgos que van a destacar en esta época y que se adscriben a este “nuevo teatro”, van a ser José María Bellido (*Fútbol, El simpatizante, El baño, Milagro en Londres, Esquina Velázquez*), Antonio Martínez Ballesteros (muchas de sus piezas recogidas en *Farsas contemporáneas, Retablo en tiempo presente, Teatro difícil*), Luis Riaza (*El desván de los machos, El sótano de las hembras*), José Ruibal (*Curriculum vitae, La ciencia de birlibirloque, La máquina de pedir*), Francisco Nieva (*Es bueno no tener cabeza, Pelo de tormenta, La carroza de plomo candente, Coronada y el toro*), Manuel Martínez Mediero (*El convidado, Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto*), Miguel Romero Estero (*Pasodoble, Fiestas gordas del vino y el tocino*), Luis Matilla (*El piano, El Fernando, Parece cosa de brujas*) y Ángel García Pintado (*Odio, pasión y celo de Jacinto Delicado, Gioconda-cicatriz*). Algunos de estos autores serán censurados en más de una ocasión, como veremos más adelante, en algunos

²⁴ *Ibíd.*, p. 277.

²⁵ *Ibíd.*, pp. 289-290.

expedientes del Archivo Histórico Provincial de Cádiz, como fueron los casos Antonio Martínez Ballesteros y Francisco Nieva, entre otros²⁶.

El teatro de los setenta, al igual que este periodo en general, estará marcado por la reorganización de la Junta de Censura de obras teatrales y por la normativa que regulará los espectáculos de revista. La Orden de 1970, redactada por Alfredo Sánchez Bella, era un intento más de justificar una censura que suponía un retroceso con respecto a la etapa anterior. De nuevo, con este texto, se intentaba coartar la libertad de expresión apoyándose en la idea de que, si se daba rienda suelta a la creatividad de los autores, se podría caer en la costumbre de crear obras de mal gusto que atentaran contra el régimen y la moral del pueblo. De esta forma, se incentivaría un teatro que según ellos, debía estar realizado con buen gusto, alejado de lo subversivo y amoral, rechazando a su vez toda obra que supusiera una plataforma para el discurso político de los grupos de oposición al régimen²⁷.

A la vez que este nuevo teatro se desarrollaba en los circuitos comerciales, otro tipo de teatro irrumpía en la escena española, el independiente. Este, surgido en los años sesenta, pretendía una renovación de la escena. Los numerosos grupos que se adherían a este teatro, ya fueran profesionales, semiprofesionales o aficionados, tomaron la difícil tarea de representar las obras que por su problemática política y por las dificultades técnicas a la hora de ser escenificadas, no se habían llevado a los teatros comerciales²⁸.

Con medios económicos escasos y alejándose del teatro convencional, las compañías mostraban su rechazo a la condición de sesión única, a la que en muchas ocasiones tuvieron que enfrentarse tras la contestación a sus peticiones de representación de las piezas teatrales. En relación con esto último, era muy frecuente que los grupos intentaran representar una misma obra varias veces, algo que podemos observar en los expedientes de censura de varias compañías como “Quimera”, “Teatro Estudio Lebrijano”, “Los Goliardos”, “Esperpento”, entre otros. Además de ello, debemos añadir, su deseo de tener un público variado más popular, su ansia de expresar con las representaciones el propio credo del grupo²⁹ y el cambio en la organización tradicional

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ Berta MUÑOZ CÁLIZ: *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 276- 277.

²⁸ Luciano GARCÍA LORENZO: *El teatro español hoy*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, p. 148.

²⁹ Francisco RUÍZ RAMÓN: *Historia del teatro español...*, pp. 456-459.

de la compañía³⁰. Esto último fue importante, dado que se dejaba atrás ese divismo de primera actriz, primer actor o director. De esta manera y aunque las tareas se repartían dependiendo de las especializaciones dentro del grupo, actuaban como una cooperativa, donde los beneficios se reparten de manera equitativa³¹.

En el origen del Teatro Independiente, encontramos al Teatro de Cámara y Ensayo, con sus montajes escénicos vanguardistas y experimentales, al teatro universitario, organizado en el Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU), que empezaron a retomar obras de autores clásicos que no habían sido apreciadas con anterioridad, y al propio teatro realizado por aficionados, amparados por los centros parroquiales, culturales o municipales³².

A partir de 1973, los grupos que habían sobrevivido a las normativas impuestas por Sánchez Bella empezaron a profesionalizarse, de manera que con el teatro que representaban, pudieran tener cierta solvencia económica y mayor rentabilidad³³. Además de ello, en este año, tras la muy discutida “apertura” dada por el “Espíritu del 12 de febrero”, los grupos de teatro independiente empiezan de nuevo a resurgir aprovechando este “aperturismo”. Todo ello se concretó en la fundación, en 1974, de Estudio de Teatro, creado por y para las compañías profesionales³⁴. Esta entidad tenía como objetivo la centralización de la distribución de los espectáculos, para favorecer su extensión y consolidación. A esto se suma, su interés por favorecer el estudio y el debate dentro del propio Teatro Independiente³⁵.

El Teatro Independiente, en definitiva, buscará un repertorio que se ajuste a los pensamientos y credos del grupo, aunque fueran claramente contrarios al régimen franquista. De ahí, que abordaran temas como la tortura, las luchas nacionales, la futura y deseada democracia, los problemas de la clase obrera y otras cuestiones candentes³⁶. Este teatro intentaba cumplir una función social, como concienciar al público de las injusticias derivadas de estar bajo una dictadura. Además, no se limitaba a representar

³⁰ Antonio FERNÁNDEZ INSUELA: “Notas sobre el teatro independiente español”, Archivum: Facultad de Filología, Tomo 25 (1975), p. 316.

³¹ *Ibíd.*, p. 316

³² Alberto FERNÁNDEZ TORRES (coord.): *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987, p. 17.

³³ Santos SANZ VILLANUEVA: *Historia de la literatura...*, p.360.

³⁴ *Ibíd.*, p.92.

³⁵ *Ibíd.*, p.395.

³⁶ *Ibíd.*, p. 361.

obras frecuentemente representadas en los circuitos comerciales, sino que han rescatado e introducido autores con un gran peso en el panorama teatral e intelectual internacional como eran Arnold Wesker, Bertolt Brecht o Peter Weiss³⁷.

Entre las compañías que se adscriben a este teatro independiente destacan a en el plano nacional grupos como “Els joglars”, “Los Goliardos”, “Tábano”, “Bulubu” o “Los Cátaros”. A nivel andaluz, despuntan grupos como “Teatro Estudio Lebrijano”³⁸, “La Cuadra”, “Teatro Algabeño” , “Esperpento”, “Teatro del Mediodía” o “Quimera- Teatro popular”, entre otros.

2.3. Un ejemplo claro: el caso de Quimera- Teatro popular. Su carácter antifranquista y la censura sufrida.

Uno de los grupos que va a destacar en este teatro independiente y antifranquista va a ser “Quimera- Teatro Popular”, fundado a finales de los sesenta por José María Sánchez Casas, el que sería, posteriormente, cofundador de la organización Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO)³⁹.

En una entrevista que se publicó en 1994, Sánchez Casas explicó que su teatro se alejaba del teatro convencional imperante en esos años, convirtiendo el contenido en su principal objetivo, sobre todo, porque en él, denunciaban la situación política y social en el que estaba inmersa el país. Asimismo, reconocía, que la compañía se relacionaba, por su propia naturaleza, con grupos y partidos de izquierdas, el PCE, el FRAP e incluso organizaciones obreras cristianas, bajo la protección del obispo Añoveros. Además, este último, le ofreció su ayuda cuando la Delegación Provincial de Cádiz quiso meterlos en la cárcel tras la Semana de Teatro Social, que hicieron en un barracón perteneciente a la iglesia del barrio gaditano del Cerro del Moro, pues se negó a parar las representaciones afirmando que se hacían dentro del terreno de la iglesia y que eso, sólo era competencia suya⁴⁰.

³⁷ *Ibíd.*, p. 113.

³⁸ Francisco RUÍZ RAMÓN: *Historia del teatro español...*, pp. 459-475.

³⁹ <http://www.transicionandaluza.es/conversaciones.php?id=18> (consultada el 4 de abril de 2019).

⁴⁰ *Ibíd.*

Efectivamente, desde su creación, se habían convertido en altavoz de las posiciones antifranquistas. De esta manera, los coloquios posteriores a las representaciones teatrales se acababan convirtiendo en verdaderas reuniones contra el sistema dictatorial, dejando a un lado la propia representación. Era frecuente, que muchas de las sesiones fueran vigiladas con lupa por parte de las autoridades censoras, quienes temían que las representaciones sirvieran de tapadera a los disidentes. Por ello, era frecuente el desalojo de la sala de teatro en la que hubiera tenido lugar la representación.

Además, dada la fama que fueron adquiriendo sus reuniones posteriores y la propia forma de poner en escena las piezas teatrales, hicieron que la censura fuera especialmente activa con sus representaciones, sobre todo, a raíz de un suceso ocurrido durante un ciclo de representaciones llevadas a cabo en el centro parroquial Nuestra Señora de Lourdes, sito en el barrio de Puntales de la capital gaditana.

El día 17 de noviembre de 1970, tras un ensayo en el que se representaba *Poemas satíricos y dramáticos de la Edad Media* -una recopilación del Arcipreste de Hita y otros autores anónimos-, hubo un coloquio no autorizado. La obra relata la rebelión popular contra un rey de la Edad Media para derrocarlo, que se apoyaba en la Iglesia y el Ejército. Evidentemente, esto hacía clara alusión al gobierno de Franco, por lo que la policía lo consideró bastante inapropiado.

Además, la policía también tomó parte en este asunto, pues enviaron al Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo, un informe completo con lo que se había dicho exactamente en los coloquios posteriores a ese ciclo de representaciones. La respuesta, no se hizo esperar, ya que Rafael Landín Carrasco, Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo, enseguida comunicó a la autoridad competente en temas policiales del Gobierno Civil, lo sucedido con el grupo “Quimera”⁴¹.

Además de *Poemas satíricos y dramáticos de la Edad Media*, en este polémico ciclo de representaciones en la parroquia del barrio de Puntales, se representó *Antígona*, una revisión del clásico, que al igual que Bertolt Brecht, hizo Manuel Pérez Cassaux para “Quimera”. Este escritor portuense, miembro del grupo, creó una parábola crítica sobre

⁴¹ Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante AHPC), legajo: caja nº 11742. Documento con fecha 21-XI-1970. Informe de la Policía en el que se comenta palabra por palabra todo lo que se había dicho y hecho durante las representaciones y el coloquio posterior.

el dictador Franco. Es más, la crítica era de tal calibre que estuvo a punto de no representarse ya que algunos actores del grupo, tras la lectura preliminar, temieron posibles represalias. A pesar de todos los inconvenientes, la obra, fue un éxito.

Posteriormente, y tras las declaraciones de “Quimera, Teatro Popular”, en las que se desligaban de toda la responsabilidad sobre este suceso⁴², tuvo lugar otro encontronazo con las autoridades censoras. En esta ocasión, y pocos días después del suceso en la parroquia de Puntales, se presentó *El Mercado* para que fuera autorizada para su representación ese mismo día por la tarde. Rafael Landín, viendo que no cumplía con todas las normas, pues le faltaban copias de la obra, entre otras cosas, prohibió su representación⁴³. A pesar de ello, el ahora representante de Quimera -antes era Sánchez Casas-, Vicente Antonio García Gutiérrez, decidió seguir adelante, acogiéndose a la vigencia del Concordato, ya que era también gerente de apostolado seglar. Se deduce por la documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz que hubo una intervención policial que impidió la representación en un local propiedad de las Monjas Reparadoras y que finalizó con la detención del joven representante, aunque sin más incidentes.

Lo más significativo fue, que tras todo esto, las autoridades reforzaron, aún más si cabe, la vigilancia de este grupo y no fueron pocas las veces, en las que la policía irrumpió en algunas de sus representaciones. Además, Sánchez Casas, tras los sucesos, tuvo que volver a informar sobre los componentes del grupo, algo que aprovechó el delegado, Rafael Landín, para pedir de nuevo, a la Dirección General de Seguridad, los antecedentes de sus integrantes, pero esta vez actualizados⁴⁴.

La experiencia de Quimera terminó cuando una parte de sus integrantes escogió el camino del activismo político integrándose en formaciones de extrema izquierda como el PCE-r, vinculada a los GRAPO.

⁴² AHPC, legajo: caja nº 11742. Documento con fecha 21-XI-1970. Carta de Sánchez Casas al Delegado Provincial, en la que se desliga de toda responsabilidad.

⁴³ AHPC, legajo: caja nº 11742. Documento con fecha 21-III-1970. Expediente de censura enviado al grupo “Quimera”, en el que Rafael Landín, Delegado Provincial, prohíbe la representación de la obra *El mercado*.

⁴⁴ AHPC, legajo: caja nº 11742. Documento con fecha 16-I-1971. Misiva de Sánchez Casas en la que informa de los antecedentes de los miembros que componen el grupo.

Conclusiones

Durante los últimos coletazos del franquismo, la tarea de censurar o reprimir la creatividad de los autores se le fue complicando a los funcionarios de la dictadura porque el miedo a las sanciones se fue perdiendo. Todo ello a pesar del empeño del régimen en poner trabas y medios de control para controlar a la población evitando cualquier voz en contra del mismo.

Asimismo, ante la censura surgían también formas de esquivarla. Aparte del uso de metáforas, parábolas y otros recursos para conseguir lidiar con ella, los signos no verbales, fueron adquiriendo gran importancia en esta tarea. Esto hizo que los censores se fijaran en elementos ajenos al texto, pues se dieron cuenta que a veces, un solo gesto podía expresar más que una frase, de ahí la necesidad que tenían de asistir al ensayo general de la obra para saber si permitir su representación o no.

Los nuevos autores y los grupos independientes se convirtieron en muchas ocasiones en los portavoces de la oposición al régimen, encontrando en sus obras y representaciones un buen trampolín para expresar su disconformidad con la situación no solo política, sino también económica y social que estaba viviendo el país.

En definitiva, la censura teatral, había demostrado con creces, la falta de equidad y el desigual trato de las obras según quien fuera el censor de turno. A lo largo de los años de dictadura, el teatro se había convertido en el género con más juicios subjetivos, pues una misma obra podría ser interpretada de manera muy diferente, lo que provocaba que la calificación de la misma, fuera también diferente: directamente prohibida, autorizada con tachaduras, autorizada con cortes. En este sentido, el caprichoso bolígrafo rojo de la censura se mostró especialmente activo con las piezas teatrales. No hay duda de que las representaciones, se convertían en muchas ocasiones, en una plataforma de expresión de los oprimidos y es evidente que los grupos teatrales independientes como “Quimera” fue un buen ejemplo de lo que contamos.