

La censura teatral en la España del siglo XX: una mirada desde el siglo XXI

[Diego Santos Sánchez](#) (Universitat Autònoma de Barcelona)

La discusión sobre la naturaleza del teatro es tan vieja como el propio teatro. A lo largo de la historia, las distintas épocas lo han entendido bien como un fenómeno meramente literario o bien como una realidad netamente escénica, proponiendo también una amplia gama de grises que matizaban esta distinción maniquea. Pero, más allá de la práctica, las aproximaciones epistemológicas al género han oscilado también en un péndulo teórico para el que el crítico Patrice Pavis propone una doble terminología: a la “concepción logocéntrica aristotélica” (1998: 473) le sucedería el “giro copernicano del escenario” (1998: 474). La primera concibe el espectáculo como un nivel superficial que desvía la atención de la belleza y el conflicto de la obra literaria, que se erige en verdadero objeto de estudio filológico; la segunda opción, más propia del siglo XX, deja de lado el texto y convierte la representación en el único objeto susceptible de estudio.

La tendencia más generalizada en la academia del siglo XXI rehúye la confrontación y ofrece una negociación entre ambas opciones. Si bien el teatro es un fenómeno meramente escénico que debe estudiarse como tal, lo cierto es que esta proyección a la escena no siempre se materializa y ello no debería ser óbice para que el material textual pueda ser también susceptible de análisis. Del mismo modo, la eventual presencia de lenguaje en el teatro debería ser también analizada como un elemento más del teatro; para dicho análisis serán herramientas literarias las empleadas, al igual que otros elementos teatrales (los personajes o el espacio, entre otros) se analizarán con herramientas de otra índole (la semiótica, entre otros). Este

acercamiento más holístico al teatro lo convierte en un objeto de estudio más rico y complejo, al tiempo que lo hace más pertinente y, sobre todo, operativo en el actual panorama teórico. Los Estudios Culturales, que gozan de una posición privilegiada en dicho panorama, proponen un acercamiento al hecho teatral como una más de las manifestaciones culturales de una sociedad determinada. Y si la relación de la producción teatral con su sociedad es el punto de mira de esta disciplina, la entrada en el ámbito de los estudios teatrales de herramientas de la Sociología de la Literatura y la Cultura parece más que justificada.

En este contexto teórico se sitúan los estudios sobre teatro que están comenzando a poblar el ámbito académico del Hispanismo. La presencia de factores externos al fenómeno teatral, pero que acaban condicionando su presencia y, lo que es más importante, su relación con el público, no pueden ser pasados por alto en el estudio del teatro. Además de los estudios literarios y escénicos, los que evalúan el impacto del teatro en la sociedad deben tener presencia en el discurso crítico como medio para entender el fenómeno teatral a un nivel más general. Entre ellos, la censura es a todas luces un fenómeno de capital importancia en la recepción del teatro. Porque es cierto que el teatro puede entenderse como una realidad artística custodiada en la torre de marfil; pero en el marco de los Estudios Culturales debe observarse como producción cultural de una sociedad y analizarse en su relación e impacto con dicha sociedad. La censura es, pues, un condicionamiento básico para el hecho teatral, en tanto que determina qué le llega y qué no le llega al público. Pueden estudiarse muchas obras teatrales por la carga estética, ideológica o técnica que vehiculan; pero dicha carga de poco sirve si no puede alcanzar a la sociedad a la que va destinada.

Este nuevo enfoque sobre el teatro ofrece una dificultad que ya fue señalada en los trabajos pioneros de Abellán: “en

general, el especialista en literatura no está provisto de instrumentos para captar los condicionamientos sociales en acto y el sociólogo rehúye inmiscuirse en un terreno tradicionalmente ajeno a su campo de interés” (Abellán 1987: 10). Sin embargo, y a pesar de los problemas de orden metodológico que esta tarea pueda entrañar, este tipo de investigación se hace necesaria para alcanzar ese conocimiento holístico del teatro que es pertinente a disciplinas como la Literatura, las Artes Dramáticas, la Historia, la Sociología o la Política Cultural.

En el caso español este tipo de investigación sirve para explicar la naturaleza del fenómeno teatral durante buena parte del siglo XX. Si bien la censura fue un fenómeno del día a día teatral durante los años del Franquismo, lo cierto es que este tipo de mecanismo de control de la producción cultural no estuvo tampoco ausente de los escenarios de épocas como la Segunda República, la Guerra Civil e incluso la Transición. Con el objetivo de analizar esta parte de la historia cultural española se desarrolló entre 2008 y 2011 el proyecto de investigación *Theatre Censorship in Spain (1931-1985)* [www.dur.ac.uk/mlac/tcs]. Subvencionado por el *Arts & Humanities Research Council* del gobierno británico, el proyecto se propuso analizar la relación entre producción teatral y Estado en el período 1931-1985 para evaluar en qué grado se impuso un discurso político hegemónico en virtud de la desaparición de la heterodoxia. La finalidad del proyecto era la de ofrecer el análisis más exhaustivo hasta la fecha sobre el proceder de la censura en esa horquilla temporal y calibrar su impacto en las formas de producción teatral.

Esta investigación, como cualquier otra en el ámbito de la censura en España, es heredera de los estudios de dos grandes académicos: Manuel L. Abellán y Roman Gubern. Estos trabajos pioneros se centraban en aspectos generales del procedimiento de la censura y lamentaban la falta de bibliografía sobre el tema: “a

lo sumo se encontrarán alusiones perentorias, a vuelapluma, sobre la indefectible incidencia de la censura en la obra de un autor determinado y poco más” (Abellán 1987: 5-6). Así pues, los trabajos de estos dos autores abrían una nueva línea de investigación sobre la historia cultural del apenas extinto Franquismo, ofreciendo un amplio panorama de las distintas formas de la censura (de libros, de prensa, cinematográfica, etc.) y privilegiando los géneros novelístico y cinematográfico sobre los demás. A pesar de recogerlo de forma más marginal, el teatro aparecía también apuntado en ambos trabajos, si bien no de forma sistemática. La investigación sobre la censura teatral se volvía, pues, una necesidad.

En este punto se hace necesario recuperar un aspecto apuntado al principio de este trabajo: la doble naturaleza del teatro. A efectos de censura, su doble forma literaria y espectacular determinó que los protocolos para el control teatral se rigiesen por dos mecanismos distintos: por un lado, la censura del teatro en tanto que publicación, en tanto que libro; por otro, el del teatro como espectáculo, ya puesto en escena. El estudio de la censura comporta, pues, un doble desafío que ya se recoge en el trabajo de Abellán: “De ahí, igualmente, que para abordar el tema de la censura teatral sea necesario tener en cuenta ambos aspectos. La censura de teatro como *representación* – espectáculo– ha tenido una influencia determinante sobre la obra teatral como *libro*. Sobre el primer tipo de censura los datos son casi inexistentes y sobre el segundo no sobreabundan” (Abellán 1980: 62).

Aquí conviene hacer dos puntualizaciones. La primera es que la censura del libro teatral se rige por los mismos parámetros que la censura de la novela, que ha suscitado un gran número de trabajos, ya que el libro teatral no ofrece ningún tipo de diferencia de orden epistemológico sobre cualquier otro tipo de libro. Esa es la causa de que los trabajos sobre la censura del

libro teatral hayan sido anteriores a los de la puesta en escena: vinieron parejos a los estudios de la censura de la novela, que fue uno de los géneros tratados de manera más temprana. La segunda de las puntualizaciones es el hecho de que la publicación de un libro de literatura dramática no es un requisito previo para la puesta en escena de una obra teatral: es decir, muchas de las obras presentadas a censura de espectáculos nunca habían sido previamente publicadas, y tampoco lo fueron necesariamente después. Se trata de procesos independientes que, si bien ejercen una influencia bidireccional, no dependen el uno del otro: una obra puede representarse pero prohibirse como publicación; un texto publicado puede prohibirse para la escena; e incluso el texto publicado y el representado pueden someterse a diversos cortes y modificaciones. Estos dos factores apuntan en una misma dirección: la censura *más específicamente teatral* es la escénica. Y, como notaba Abellán, los trabajos en torno a la misma eran “casi inexistentes” en la década de los ochenta.

De hecho habría que esperar a la primera década del siglo XXI para que los trabajos sobre censura escénica empezasen a aparecer en el panorama académico. La contribución de Berta Muñoz Cáliz (2005) es el primer estudio dedicado en exclusiva al fenómeno de la censura escénica y que aborda de forma sistemática la legislación, su aplicación y su evolución, para extraer conclusiones sobre el impacto de la censura en la vida teatral de los años del Franquismo. A este primer volumen le siguieron otros dos (2006), en que se facilitan las transcripciones de los expedientes consultados y que ofrecen un material de primera mano para los investigadores que no tengan acceso a los archivos donde se custodia la documentación de censura. Estos primeros trabajos de Muñoz Cáliz, si bien ofrecen un excelente panorama del fenómeno censor, se concentran en un corpus definido: el de los autores críticos con el Franquismo. Bajo esta etiqueta se incluyen nombres como los de Antonio Buero

Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Fernando Arrabal o Francisco Nieva, entre otros. Todos estos autores, en mayor o menor medida, tuvieron serios problemas con la censura en tanto que fueron críticos con el régimen franquista y son, por tanto, quienes han suscitado un mayor interés por parte de la crítica.

En esta misma línea se insertan trabajos que, si bien se dedican a un análisis exhaustivo de ciertos autores, cubren también sus problemas con la censura. Se trata de estudios como los de O'Leary sobre Buero Vallejo (2005) o Thompson sobre Rodríguez Méndez (2007), que consolidan esta nueva tendencia, inaugurada en el siglo XXI, de estudiar la censura teatral^[1] como fenómeno independiente en el contexto general de la censura. Sin embargo, y a medida que los autores críticos con el régimen de Franco iban siendo estudiados, la investigación en censura teatral comenzó a enfocarse en otras direcciones, para conocer el impacto censor en otro tipo de autores. El nuevo trabajo de Muñoz Cáliz sobre los autores del exilio y su recepción por parte de la censura de Franco (2010) apunta a la viabilidad y necesidad de nuevos ámbitos de estudio en el campo de la censura teatral. Son multitud los discursos teatrales que pueden analizarse a la luz de la censura: el teatro español anterior a 1936, el teatro extranjero, el teatro comercial, el teatro clásico, el teatro de propaganda, el teatro experimental, etc. Incluso, una vez documentada la censura franquista, la mirada habría de dirigirse hacia otros períodos históricos: la Segunda República, la Guerra Civil o la Transición.

Con esta finalidad nace el proyecto *TCS*, citado más arriba, e integrado por Michael Thompson, Catherine O'Leary y Diego Santos Sánchez. La ampliación del marco temporal del proyecto, más allá del Franquismo, y de su objeto de estudio, más allá del teatro crítico, fue el punto de partida de la investigación, que se propuso además no sólo tener en cuenta el punto de vista de los

censores, sino también el de los censurados. Para ello se trabajó en el Archivo General de la Administración, que contiene la mayor parte de la documentación censora generada a lo largo del siglo XX, así como en otros archivos de ámbito regional o local, como el *Arxiu Nacional de Catalunya*, donde también reposa buena parte de la documentación; pero, además de los archivos, las entrevistas a dramaturgos, directores y actores, así como también a legisladores y políticos, ofrecieron nuevos puntos de vista y percepciones más personales sobre el fenómeno censor.

El trabajo derivado de este proyecto verá la luz en un volumen de próxima aparición. Sin embargo, los resultados de la investigación han ido apareciendo en un gran número de presentaciones a congresos y publicaciones en volúmenes y revistas de alcance internacional, que muestran aproximaciones innovadoras al fenómeno de la censura. La naturaleza de los trabajos obtenidos es variada, en tanto que se centran en procesos censores de obras, épocas, autores o lenguajes teatrales específicos. Así, por ejemplo, han surgido trabajos que analizan el papel desempeñado por la censura en el tratamiento teatral del Descubrimiento de América (Santos Sánchez 2010); en el teatro de variedades (Santos Sánchez 2011a); o en la cuestión moral/sexual (Santos Sánchez 2011b), por citar algunos ejemplos. En su conjunto, todos estos trabajos pretenden arrojar luz sobre fenómeno censor con el fin de facilitar un mejor entendimiento de las políticas culturales en la España del siglo XX y su impacto en el teatro.

Otro de los propósitos perseguidos por el proyecto es el de facilitar la comprensión de las implicaciones ideológicas, pero también sociológicas, del fenómeno censor a nivel general y teórico. Con la finalidad de establecer un diálogo con la censura en tradiciones teatrales distintas a la española, los miembros del grupo de investigación TCS organizaron un congreso internacional que reuniese a expertos en teatro y censura de una

gran variedad de países. El congreso, titulado “Art made tongue-tied by authority: Theatre Censorship around the World” [www.dur.ac.uk/mlac/tcs/conference], se celebró en 2010 y reunió a investigadores que trabajaban la censura teatral en contextos nacionales de tradiciones tan dispares como Brasil, Polonia, Malta, Eslovenia, Nepal, Reino Unido o Portugal, entre otros. Las jornadas ofrecieron un diálogo muy enriquecedor y permitieron, además, un contacto directo con la práctica teatral, ya que el congreso se vinculó con el Festival de Teatro de Dublín y contó con una mesa redonda en que participó, entre otros, el director de dicho festival. Del mismo modo, los participantes no sólo procedían del mundo académico, sino que buena parte de ellos eran profesionales del teatro de diversas nacionalidades que compartieron sus experiencias con los investigadores, haciendo del evento un foro de diálogo teatral con múltiples puntos de vista.

Las comparaciones y semejanzas desentrañadas en aquel congreso revelaron la complejidad y la heterogeneidad, al tiempo que la universalidad, del fenómeno censor. La discusión sobre los varios tipos de censura (política, moral, comercial o religiosa, entre otras) puso de manifiesto que *censura* no es equivalente a *dictadura* y que son varias las formas censoras que existen en las sociedades democráticas. Esta extensión de la censura fuera de un contexto dictatorial a otras formas de control de la producción cultural, teatral en este caso, hace poroso el propio concepto. Esta caracterización de *censura* ha determinado que buena parte de la bibliografía de finales del siglo XX indague en conceptos de censura en un sentido laxo y en muchas ocasiones ambiguo: la censura social ejercida a la mujer dramaturga, la autocensura a que se someten los propios autores, la censura empresarial, la política de subvenciones, la decisiones de repertorio, etc. El proyecto TCS, si bien dialoga con todos estos conceptos, se centra de manera directa en el impacto de la censura dirigida por

el Estado español e impuesta a través de un órgano, la Junta de Censura, destinado a tal fin.

El análisis de este fenómeno está inserto en la ola de revisionismo histórico que recorre la sociedad española de comienzos del siglo XXI. El análisis de todo lo acontecido durante la Guerra Civil y el Franquismo es tendencia en géneros de consumo de masas como el cine y la narrativa, y responde a la necesidad de romper el silencio impuesto durante los años de la transición a la democracia para volver la vista atrás, sin complejos y desde un presente democrático, y así proceder a una evaluación objetiva de la historia. El mundo de la investigación no es en ningún caso ajeno a todo este proceso. Los trabajos pioneros de Abellán y Gubern han hecho posible la actual proliferación, en pleno siglo XXI, de estudios que reevalúan el Franquismo y cuestionan sistemáticamente un discurso construido durante los años del régimen y lo contrastan con el análisis verídico de los hechos. Los trabajos sobre censura teatral no son más que una de las múltiples manifestaciones de esta corriente de estudios. Su pertinencia apela a la propia responsabilidad del investigador pero también responde a una demanda de la sociedad española, que busca recuperar una verdad largamente tergiversada, cuando no borrada, y restañar, en la medida de lo posible, las heridas derivadas de aquel régimen de represión.

Afortunadamente la España del siglo XXI es sustancialmente distinta a la de los últimos años setenta y primeros ochenta y las trabas encontradas por Abellán para llevar a cabo su investigación (1980: 10) hoy ya no son tales. El Archivo General de la Administración, sito en Alcalá de Henares (Madrid), custodia la mayoría de la documentación censora de la etapa del Franquismo y facilita un sencillo y rápido acceso a la misma. Existen, sin embargo, vacíos documentales de varios tipos. Buena parte de los expedientes no fue devuelta a Madrid

durante los años del régimen y permaneció repartida en las diversas Delegaciones Provinciales. Hoy en día estos expedientes están disponibles en los diferentes archivos regionales, provinciales o locales. Otra de las limitaciones para el investigador es que el archivo madrileño tiene una colección limitada de expedientes censores de la Segunda República y, sobre todo, de la Guerra Civil. Aunque no es descartable que siga existiendo más material a la espera de catalogación, lo más posible es que esta documentación fuese extraviada o destruida durante los años de la contienda civil. Estos son, en cualquier caso, los únicos problemas a los que el investigador de hoy se encuentra cuando se enfrenta a la consulta de las fuentes primarias; las trabas y prohibiciones narradas por Abellán son ya hoy parte del pasado.

Pero la investigación sobre la censura teatral no sólo debe fundamentarse en la labor archivística. En lo que se refiere a la parte más testimonial, el investigador cuenta con un rico material, pero se enfrenta al mismo problema que el resto de investigadores interesados en la recuperación de la memoria histórica: el paso del tiempo y la desaparición de generaciones de testigos directos. Los dramaturgos, directores, actores, productores y propietarios de teatros de los años del Franquismo ofrecen un excelente material de primera mano que le pone rostro la información contenida en los expedientes y ofrece una narración de los hechos que no figura en el papel: las negociaciones con los censores, los problemas acaecidos durante los ensayos generales, el tremendo impacto de la censura en la empresa teatral, la realidad de la autocensura, etc. Del mismo modo, el testimonio de los censores y de los legisladores de la censura plantea también un punto de vista necesario para complementar el anterior. En este sentido, la muerte en 2012 de Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo y responsable de la política de censura entre 1962 y 1969, ofrece

un ejemplo más de cómo el investigador que pretenda complementar su trabajo archivístico con testimonios no dispone de un tiempo ilimitado para desarrollar su labor.

Gracias a estas fuentes y al trabajo de los investigadores, la censura teatral, especialmente durante el Franquismo, está profusamente documentada. Los trabajos que ya existen hablan de una censura en evolución, orgánica, que refleja las distintas etapas del propio Franquismo y que busca adecuarse a la realidad doméstica e internacional de cada etapa. La justificación del régimen para la censura, la capacidad teatral de los censores, la naturaleza de los protocolos, los temas más espinosos o los ejemplos de prohibiciones más destacadas han sido señalados en buena medida por la crítica y concentran la mayor parte de los trabajos que a día de hoy se realizan en torno a la censura teatral. Aunque aún queda mucho por decir sobre el tema, las investigaciones más recientes comienzan a apuntar en una nueva dirección: el estudio de la censura en el marco del control total de la producción teatral por parte del Estado.

Abellán señalaba en sus trabajos que en el intento de totalitarización de la cultura emprendido por el Franquismo “las labores de censura se confundieron con las de propaganda” (1987: 23). En efecto, la investigación sobre la censura durante el Franquismo no puede ser ajena toda una serie de mecanismos que actuaron en paralelo a ella: las críticas teatrales en prensa, la política teatral impulsada por los Teatros Nacionales, los premios, la edición, los festivales, los repertorios o la manipulación del canon teatral en la enseñanza, entre otros. Para comprender estos mecanismos de forma global, como partes integrantes de una estrategia más amplia, puede recurrirse al concepto de *aparatos ideológicos de Estado* de Althusser. Si los ISAs (la escuela, la religión o la familia) son instituciones que perpetúan a través de un discurso ideológico impuesto a la sociedad un orden de cosas beneficioso para la clase dominante,

que es quien ejerce el poder del Estado (Althusser 1974: 31), las herramientas citadas más arriba cumplen, en el ámbito teatral, una función equivalente. Parece legítimo, por tanto, acuñar el término *aparatos teatrales de Estado*.

De hecho, los ATEs llevan a cabo una serie de políticas teatrales que buscan imponer una ideología y un discurso teatrales únicos en la sociedad de modo que, a su vez, ese mismo discurso pueda perpetuarse (propaganda) mientras los demás son aniquilados (censura). Si la censura busca silenciar la heterodoxia, el resto de mecanismos, de corte propagandístico, busca crear una ortodoxia en un sistema teatral que, en el caso español, había quedado arrasado tras la muerte, el silencio o el exilio que impuso la Guerra Civil y el triunfo del fascismo. La censura, pues, debe ser entendida como uno más de los aparatos teatrales del Estado y estudiada en dicho contexto, con el fin de extraer conclusiones sobre el impacto del Estado en la actividad teatral. El estudio de la censura habrá, pues, de complementarse con el de la propaganda; el de la heterodoxia con el de la ortodoxia; el de lo prohibido con el de lo impuesto.

El análisis de la relación entre Estado y Teatro en la España del siglo XX, a través de los ATEs, se revela como el marco en que los estudios sobre censura teatral habrán de insertarse en el futuro. A medida que el fenómeno censor de los años del Franquismo (y también en buena medida de la Segunda República, la Guerra Civil y la Transición) vaya estando más ampliamente documentado, la finalidad de la investigación habrá de ser la de ampliar el marco de estudio y centrarse en el resto de los ATEs que determinaron la vida teatral de aquellos años. El siguiente paso habrá de ser el estudio del impacto real de los ATEs también en el momento presente, como secuela de sus largos años de aplicación. Del mismo modo en que la Historia fue sometida a manipulaciones durante el Franquismo y ello ha derivado en falsos supuestos que alcanzan a la sociedad actual, el

control y la manipulación impuestos sobre las políticas teatrales dejó marcas indelebles en la vida teatral española. Una de ellas es sin duda el exilio. Huyendo de esos ATEs, buena parte de la profesión teatral abandonó España en 1939 para asentarse fundamentalmente en Francia y América Latina, donde continuaron desarrollando su labor teatral. Este desplazamiento determinó que una parte fundamental del teatro español se desarrollase en el exilio, pero las barreras impuestas por los ATEs impidieron que esa labor llegase a España. Son muchos los textos de estos autores que aún permanecen inéditos en España y muchas las representaciones que siguen estando indocumentadas. Grupos de investigación como el GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario [www.gexel.es]), de la Universitat Autònoma de Barcelona, centran su trabajo en la recuperación de este patrimonio.

La naturaleza del impacto de los ATEs es extremadamente heterogénea y alcanza muchas esferas de la vida teatral. El fenómeno de la autocensura, derivado directamente de la censura, necesita también ser evaluado en profundidad para extraer conclusiones sobre el verdadero impacto de la censura en la génesis de los lenguajes teatrales de la España de Franco, que presentan claras divergencias con sus homólogos europeos. Lo mismo sucede con el canon teatral que se enseña en las escuelas en pleno siglo XXI, que necesita ser reevaluado a la luz del enseñado durante la dictadura o la Segunda República, para observar las diferencias que puedan existir entre ellos. Si bien Lorca, por ejemplo, había sido un icono durante los años de la República, su conversión en símbolo de la libertad y en bestia negra del Franquismo determinó su ausencia en las clases de literatura de los años de la dictadura. La normalización de su presencia en los manuales, así como en las tablas y las impresas de la democracia, responde a un proceso pendular que afecta a muchos autores y conviene evaluar para entender de forma más

global nuestra historia cultural.

También, por otro lado, se hace deseable el estudio del impacto de la censura en el público, que aguzó su ingenio para captar lo insinuado y no dicho hasta puntos insospechados, y en las empresas teatrales, víctimas de prohibiciones y sanciones que ahondaban en unas finanzas muchas veces ya de por sí precarias. Roman Gubern afirma en su trabajo que los profesionales del cine atribuían la culpa de la crisis del sector a la censura (1981: 264) y convendría, en esta misma línea, que los trabajos sobre censura evaluaran también esta relación en el ámbito teatral. En última instancia, y por cerrar este listado de posibles direcciones para los futuros estudios sobre censura teatral, debería analizarse el impacto de la censura en los autores de hoy. La sombra de la censura alcanzó durante los últimos años de la dictadura al teatro en que autores contemporáneos se formaron como público. Este teatro, censurado, pudo haber conformado en profesionales que han desarrollado su trabajo en plena democracia una serie de prácticas dramáticas o una manera de entender la relación del teatro con el poder y con el público específicas que pueden haber pasado desapercibidas a nuestros ojos. La lista de aspectos que estudiar desde la censura teatral es, pues, inagotable y ofrece un amplio y fecundo campo de trabajo para los investigadores de la España del siglo XX.

Han pasado muchos años desde que Abellán se aventurase en las catacumbas del Franquismo para desentrañar la naturaleza de sus políticas culturales. Hoy, en pleno siglo XXI, las condiciones para el investigador son sustancialmente diferentes. Desde el punto de vista de la accesibilidad, los materiales son de dominio público y libre acceso; desde el de la normalización, el investigador siente no sólo el peso de su responsabilidad hacia su sociedad, sino también el respaldo mayoritario de esa misma sociedad que, amparada en un contexto democrático, demanda recuperar su memoria para poder

revisar su pasado. En este contexto, los estudios sobre censura teatral se vieron en buena medida eclipsados por los de cine y novela, siendo los últimos en llegar. Sin embargo, y tal y como se ha mostrado, han irrumpido con fuerza en los primeros años del siglo XXI y han ofrecido una caracterización muy completa del fenómeno censor. Aunque ya se ha recorrido mucho camino, lo cierto es que aún queda un largo trecho por delante en la comprensión del papel desempeñado por la censura en el contexto de los aparatos teatrales de Estado. Al fin y al cabo, el teatro es también parte de nuestra memoria histórica.

Bibliografía

Abellán, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.

Abellán, Manuel L. (1987): “Fenómeno censorio y represión literaria”, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam* 5, pp. 5-25.

Althusser, Louis (1974): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Gubern, Roman (1981): *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

Muñoz Cáliz, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Muñoz Cáliz, Berta (2006): *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Muñoz Cáliz, Berta (2010): *Censura y teatro del exilio. (Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, Jose Ricardo Morales y Ramón J. Sender)*. Murcia: Editum.

O’Leary, Catherine (2005): *The Theatre Of Antonio Buero Vallejo: Ideology, Politics and Censorship*. Woodbridge: Tamesis.




Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Santos Sánchez, Diego (2010): “La historia silenciada: el descubrimiento de América y la censura teatral franquista”, *Neophilologus* 95: 1, pp. 79-93.

--- (2011a): “El teatro de masas durante el Franquismo: la revista teatral frente a la censura”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Anejos 7, pp. 159-174.

--- (2011b): “Sexed Bodies in the Theatre of Franco’s Spain”, en del Pozo, A (ed.), *La piel en la palestra: estudios corporales*. Barcelona: EdiUOC, pp. 255-262

Thompson, Michael (2007): *Performing Spanishness: History, Cultural Identity & Censorship in the Theatre of Jose María Rodríguez Méndez*. Bristol: Intellect.

 [Anterior](#) [Siguiete](#) 
 [Volver a la página principal de Represura](#)