

La Fundación ante la censura franquista

Berta Muñoz Cáliz

El reciente montaje de *La Fundación* realizado por el Centro Dramático Nacional, un cuarto de siglo después de su estreno, nos obliga a reflexionar acerca de las circunstancias que han rodeado a ambos montajes y los veinticinco años de historia de España que los separan. Con el propósito de recordar los avatares por los que hubo de pasar el texto de Buero Vallejo antes de subir al escenario por primera vez y las condiciones a que fue sometido por los representantes del régimen dictatorial, hemos consultado su expediente de censura en el Archivo General de la Administración¹.

Cuando la compañía de José Osuna decidió representar *La Fundación* en 1973, hubo de someter la obra al dictamen de la Junta de Censura de Obras Teatrales, que tardó algo más de tres meses en dar su autorización –cuando la duración del proceso en los casos en que no había problemas solía ser de una semana aproximadamente–, le suprimió fragmentos en siete de sus páginas, y supeditó la autorización de la obra al “visado” del ensayo general, que se impuso con carácter vinculante, con la condición de que el montaje debería “responder a una concreción acorde con la universalidad del tema propuesto por el autor y la generalidad de su planteamiento”.

Como era habitual, en la primera sesión el texto fue leído por tres vocales –Antonio de Zubiaurre, Luis García Cernuda y Alfredo Mampaso–, los cuales, aunque coincidieron en sus dictámenes aprobatorios, señalaron la necesidad de que la obra pasara a ser leída por el Pleno de la Junta de Censura, debido tanto al texto en sí (por el hecho de que en él se hablara de una cárcel con presos políticos) como a la significación política de su autor, al que la Junta le tenía retenida desde 1964 *La doble historia del doctor Valmy*, y al que le prohibió en 1954 *Aventura en lo gris*, así como una adaptación de *El puente*, de Gorostiza, dos años antes. Dentro de las obras autorizadas por la censura de este dramaturgo, especialmente hábil para burlarla, fueron *El sueño de la razón* y *La Fundación* las que tuvieron un proceso más complicado.

Al igual que les ocurriera a los críticos conservadores, la actitud de los censores hacia Buero Vallejo va a estar llena de contradicciones, pues si de una parte, les molesta tanto su talante personal como el carácter crítico de su obra, de otra reconocen la calidad de la misma (Luis Tejedor, en su informe sobre *El sueño de la razón*, se refiere a él como “el más considerable autor de los autores españoles contemporáneos”²) e intentarán apropiarse de algún modo del prestigio ganado por el dramaturgo a pesar

del régimen (Federico Carlos Sainz de Robles, que votó por autorizar *La doble historia del doctor Valmy*, escribió en su informe sobre dicha obra: “Es uno de nuestros grandes dramaturgos, con fama mundial. Hay que guardarle consideración”, así como “se trata de uno de nuestros mejores dramaturgos que tenemos para presumir por el mundo”³). Acerca de la obra que ahora nos ocupa, Alfredo Mampaso, tras exponer su interpretación, escribió:

“Es otra vez el Buero Vallejo de los buenos oprimidos y los malos en el poder, de los vencidos y de los verdugos, el de los recuerdos de sus años de cárcel, aunque en esta ocasión la obra está menos localizada y no tiene alusión a la Guerra Civil, ni a España y en algún pasaje se insinúa la duda fatalista de si el triunfo será siempre así, si los mismos revolucionarios encarcelados, no llegarían a ser también verdugos en su hipotético triunfo...

Yo, pese a la definida personalidad del autor, ilustre Académico ya y permanente pesimista del acontecer político del Régimen, que le encarceló, no le veo problema de censura, para su autorización. No obstante, creo que esta obra debería dictaminar el Pleno de la Junta y así lo propongo, sin perjuicio de dar mi voto de autorización”.

La mayoría de los censores coincidieron en apreciar la calidad del texto de Buero Vallejo, y así lo hicieron constar en sus informes, en los cuales encontramos juicios del tipo: “Teatralmente, obra de gran categoría” (Antonio de Zubiaurre), “Tema y obra importantes” (Pedro Barceló) o “una gran parábola” (Florencio Martínez Ruiz). La única opinión adversa al respecto fue la de Jesús Vasallo, quien, tras señalar que se trataba de una “obra importante pero contada en clave”, la calificó de “larga y farragosa, por lo que se pierde la tensión dramática”. Sin embargo, el informe de Manuel Díez Crespo podría sintetizar la opinión general de los censores sobre la obra: “Creo que es una obra importante y bien hecha, en torno a la opresión, pero como esto tiene en todos los aspectos un carácter universal, su presentación puede darse sin ningún peligro. Sus calidades son excelentes”.

La ausencia de una localización espacio-temporal concreta —es decir, el hecho de que la cárcel y los presos políticos no se vincularan de forma explícita a la España de Franco— fue el argumento más esgrimido por los vocales para justificar la autorización del texto. Antonio Albizu escribió: “[...] la descripción de la cárcel se escapa a toda concreción y a la referencia a las torturas por parte de los carceleros, y las crueldades y delaciones entre sí de los encarcelados son desgraciadamente patrimonio general de la humanidad. Por ello considero que debe mantenerse la inconcreción que la obra ofrece de suyo”. Igualmente, Pedro Barceló señaló: “El autor lo da como ‘fábula’ en un ‘país imaginario’. Si se respeta esto, aprobada”. E idéntica fue la razón que dio el censor eclesiástico Jesús Cea: “Pienso que, si la

acción se mantiene como se desprende del texto en un país inconcreto, puede autorizarse. No obstante, las voces de los centinelas a la española deberán modificarse”. Florencio Martínez Ruiz señaló que “Su autorización tiene que justificarse en gracia a su universalidad y a sus problemas genéricos”, aunque se trataba de una “Obra de preocupaciones obsesivas en Buero –la cárcel como plataforma de sus ideas y tensiones sociales–”. En otro de los informes se señala la necesidad de vigilar los símbolos de los uniformes (Juan Emilio Aragonés), igualmente para evitar la identificación con los símbolos del régimen.⁴

La inconcreción, como es sabido, era uno de los aspectos más celosamente vigilados por los censores, por lo que uno de los recursos más usados por los autores fue el de localizar la acción en países lejanos o imaginarios, así como extranjerizar los nombres de los personajes. El propio Buero Vallejo hubo de hacerlo en varias de sus obras; recordemos al dictador Goldmann de *Aventura en lo gris*, o al propio Doctor Valmy (cuyo nombre inicial iba a ser Barga) de la obra del mismo título, cuya acción transcurría en un país llamado Surelia, o el país “imaginario” –“desconocido” en las ediciones del texto– en que se desarrolla la acción de la obra que ahora nos ocupa.

En estrecha relación con el aspecto anterior, se encontraba la posibilidad de hacer una lectura política de la obra, aunque la mayoría de los vocales coincidieron en apreciar que el texto de *La Fundación* tenía una dimensión más universal y que afectaba al ser humano, no sólo a una circunstancia sociopolítica concreta. Las interpretaciones de los censores acerca del texto fueron muy diversas. Antonio Albizu escribió: “En mi opinión la obra no es de contenido político, sino una concepción muy pesimista de la condición humana, que no sabe dónde está la verdadera libertad, ni si existe siquiera y es mera alucinación”. También Antonio de Zubiaurre encontró que la cárcel era simbólica: “La prisión como tal es también síntesis de la malicia humana, de la crueldad y la violencia. Sólo queda una salida posible, no segura, hacia la libertad que tampoco se sabe dónde está, ni si existe”. Por su parte, Luis Tejedor escribió: “Más que una intención política, nos parece adivinar una intención social. La supuesta ‘Fundación’, en la que acaban como presos todos los personajes, no es un credo político: es la actual sociedad de consumo, sea cual fuere la política vigente”. El censor eclesiástico, Jesús Cea, encontraba en la obra varias lecturas posibles, que iban desde la inconcreción que parece desprenderse del propio título, hasta una interpretación mucho más concreta según la cual el tema de la obra sería la situación de los intelectuales en un contexto de represión:

“El autor califica esta obra como una fábula y en este sentido debe ser considerada como una ficción artificiosa, para enseñar algo útil o moral, o también para encubrir o disimular una verdad. Más que de una se trata de varias fábulas: Una podría constituir el título, evidentemente simbólico. Desde la

sociedad, pasando por toda la gama de gobiernos y autoridad, hasta la prisión, todo cabe en él. Otra fábula podría ser el mundo de ensueño y felicidad que en un momento histórico se ha visto trocado para los intelectuales en una situación de opresión. La moraleja en este caso es evidente: El intelectual, portavoz de las libertades y el progreso, debe seguir luchando por sus ideales de justicia contra toda posible opresión. Una nueva fábula: el abuso del poder contra los indefensos. Como corolario: una manifiesta simpatía por todos los delincuentes, encarcelados o desterrados, como si de inocentes se tratase¹.

No todas las precauciones vinieron de la posible lectura política de la obra; también las hubo de tipo erótico: Luis García Cernuda señaló que convendría evitar “que una escena fuerte [...] entre el loco y una visión femenina a la que derriba sobre una cama, traspase los límites del buen gusto” y llegara a “extremos innecesariamente groseros”. Asimismo, Jesús Vasallo señaló la necesidad de vigilar en el ensayo “las escenas de cama y escatológicas”. En el libreto mecanografiado que se presentó a censura ha sido tachada la acotación en la que se describe un encuentro amoroso entre Berta y Tomás imaginado por éste (pág. 94⁵), así como una frase de Lino: “Vamos, que se la meneaba” (pág. 95); frase que no aparece en las ediciones de la obra y que bien podría tratarse de una aquellas que Buero confiesa haber introducido con el propósito de confundir a los censores, que se distraerían en tacharlas y dejarían pasar así otras frases más necesarias para la coherencia del texto. Sin embargo, esto no impidió que se prohibieran fragmentos fundamentales, como los gritos anónimos de “¡Asesinos!” (págs. 142, 146 y 147), o la afirmación de Asel de que la Fundación será una celda para todos aquellos que no se sometan, aunque no estén encarcelados (pág. 101).

El texto, lamentablemente, continúa teniendo vigencia, pues tal como afirma Juan Carlos Pérez de la Fuente en el programa de mano del espectáculo que dirige, la obra bueriana “nos llega hoy límpida desde aquel tiempo oscuro hasta este tiempo maquillado”.

¹ Sección de Cultura, caja 85.495, expediente 145-73. La información que aquí se ha utilizado se encuentra recogida en mi Memoria de Licenciatura: *Dos actitudes ante la censura: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*, donde se recoge información referida a todas las obras presentadas a censura de estos autores.

Dentro de la escasez de estudios sobre la censura teatral durante el franquismo, tanto Buero Vallejo como Alfonso Sastre son posiblemente los autores más estudiados en este aspecto, tanto en estudios dedicados a su labor individual como al famoso debate sobre el posibilismo que tuvo lugar en las páginas de *Primer Acto* en 1960; debate que, visto desde hoy, parece más una cuestión de grado que dos posturas antagónicas. Véase, por ejemplo, Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994; cuyo capítulo dedicado al arte escénico se centra únicamente en estos dos dramaturgos. Sobre Buero Vallejo en particular, el interés por la incidencia de la censura en su obra se remonta a los años finales de la dictadura. Véase, por ejemplo, Patricia O'Connor, “Censorship in the Contemporary Spanish Theatre and Antonio Buero Vallejo”, *Hispania*, LII (1969), págs. 282-288; así como R. Sheenan, “Censorship and Buero Vallejo's Social Consciousness”, *Aquila*, Chesnut Hill Studies in Modern Languages and Literatures, I, 1968, págs. 121-137. Acerca del debate sobre el posibilismo, véase el reciente balance que realiza Luis Iglesias Feijoo en “La polémica sobre el posibilismo teatral: supuestos y pre-supuestos”, *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 19-20 (diciembre 1996), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

² A.G.A., Sección de Cultura, caja 85.254, expediente 259-69.

³ A.G.A., Sección de Cultura, caja 71.779, expediente 147-64. Se podrían multiplicar las citas de informes en los que los censores reconocen la calidad de la obra bueriana: no sólo acerca de las obras referidas más arriba sino también de otras como *La tejedora de sueños* (caja 71.421, expd. 411-50), *Las Meninas* (caja 71.715, expd. 296-60) o *El concierto de San Ovidio* (caja 71.725, expd. 287-62). Por otra parte, Buero Vallejo no es el único autor crítico cuya obra es elogiada, pues en los informes consultados aparecen muestras de reconocimiento por parte de algún censor hacia la calidad de las obras de autores como Alfonso Sastre, Francisco Nieva, Rafael Alberti o Fernando Arrabal, entre otros; independientemente de que esas obras fueran o no autorizadas.

⁴ Esta falta de referencias a una realidad histórica concreta, que, por otra parte, forma parte de su estilo y posiblemente ha contribuido a la perduración de la obra a lo largo del tiempo, le supuso alguna crítica adversa por parte de un sector de la izquierda en su estreno. Véase la entrevista con Buero Vallejo realizada por José Monleón, donde el crítico confiesa que dichas observaciones reprobatorias le habían sorprendido, “ya que cuanto pueda haber de implícito o de alusivo en *La Fundación* pertenece a esa carga que toda obra de arte, por clara que sea, debe tener, a menos que se trate de una obra con fines declaradamente didácticos”, opinión corroborada por el propio dramaturgo. (*Primer Acto*, 167, abril 1974, págs. 4-13; cita en págs. 4-5).

⁵ Cito siempre por el ejemplar mecanografiado que se conserva en el expediente de censura.