

cal splits within society. In Chilean films two stand out among them: first, the perspective of those who have remained and arranged themselves with the regime while keeping a critical distance; second, that of the returning exiles if whether during or after the Pinochet regime. Thus the Chilean films of the 1990s reflect – albeit in a very incomplete manner – the different directions on the problematic path toward a democratic political culture.

Bibliography

- Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo and Rodríguez, Cecilia (1999): *Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Getino, Octavio (1998): *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*. Santiago de Chile: Ed. Lom.
- King, John (1990): *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London: Verso.
- López Navarro, Julio (1994): *Películas chilenas*. Santiago: Ed. La Noria.
- Mouesca, Jacqueline (1992): *Cine chileno veinte años, 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, Dep. de Planes y Programas Culturales.
- Vásquez, David E. (1996): "El cine como registro de una sociedad que cambia". En: Alfredo Riquelme Segovia (ed.), *Chile. Historia y presente. Una visión interdisciplinaria*, pp. 117-124. Santiago: Pontificia Universidad Católica.

Stefan Rinke works at the Catholic University of Eichstätt.

M.^a Francisca Vilches de Frutos

Los meandros de la censura: una entrevista con Jerónimo López Mozo

En 1974 la revista *Primer Acto* (165 y 166) publicó una encuesta que recogía la contestación de casi medio centenar de autores teatrales españoles a cuatro preguntas relacionadas con sus experiencias con la censura. Fueron formuladas en los siguientes términos: relación de sus obras prohibidas, supuesta causa de la retirada, modificaciones realizadas después de sufrir la acción de los censores y opinión personal sobre dicha entidad.

Entre los creadores dramáticos que respondieron se encontraba Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942), a la sazón uno de los más jóvenes, aunque no por ello de los menos activos. Hasta la fecha había escrito ya un total de 25 obras de teatro, algunas de las cuales habían sido editadas por revistas tan prestigiosas

Jerónimo López Mozo ha publicado (entre otras) las siguientes obras:

Cuatro happenings [contiene: *Blanco en quince tiempos; Negro en quince tiempos; Maniquí; Guernica*]. Murcia: Universidad 1986.

Bagaje. Málaga: Diputación Provincial 1991.

Eloídes. Madrid: Visor 1996.

Entre el agua y el pan. Salamanca: Universidad Pontificia 1996.

Ahlán. Madrid: Cultura Hispánica 1997.

Combate de ciegos / Yo, maldita india... Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia 2000.

como *Yorick – Los novios o La teoría de los números combinatorios* (1964), *La renuncia* (1966), *Moncho y Mimi* (1967), *El Fernando* (1972), en colaboración con varios autores–; *Primer Acto – Parece cosa de brujas* (1973), en colaboración con Luis Matilla, *Negro en quince tiempos* (1967)–; *Pipirijaina – Anarchia 36* (1971)–; *El Urogallo – Maniquí* (1970)–; y *Modern International Drama – El Testamento* (1966)–. Además, desde 1965 sus textos eran representados por colectivos universitarios y grupos independientes de tanta relevancia para la historia del teatro español como el TEU de Sevilla, el Institut del Teatre de Barcelona, el TEU de Murcia, Teatro Lebrijano, el TEU de Valladolid, Tabanque, el TEU de Madrid y Teatro de los Vientos.

Premio Nacional de Teatro para Autores Universitarios en 1968 y Premio Nacional de Literatura Dramática en 1998, Jerónimo López Mozo es autor de una producción teatral de extraordinaria riqueza que le sitúa en los primeros puestos del canon dramático del siglo XX. Miembro destacado de la “Generación Simbolista”, López Mozo nos ha sobrecoigido recientemente con algunos brillantes textos de inusitada actualidad: *Eloídes*, Premio Hermanos Machado del Ayuntamiento de Sevilla en 1992; *Ahlán*, Premio Tirso de Molina en 1996; y *El engaño a los ojos*, Premio Fray Luis de León en 1998. Hay que relacionar, sin duda, las razones de su significación con su capacidad para mostrar desde una perspectiva crítica los problemas más palpitantes de la sociedad en cada momento y con un gran dominio de las técnicas escénicas más renovadoras, dos de las claves que en los últimos años han llevado a la consecución del éxito en el teatro español.

Nadie mejor que él, pues, para transmitirnos sus puntos de vista sobre la censura española durante el franquismo y

ofrecernos una lectura contemporánea sobre el tema.

MFVF: Al volver a leer la encuesta sobre la censura que se publicó en la revista *Primer Acto* me ha sorprendido la brevedad de sus respuestas, máxime si se tiene en consideración que, según sus declaraciones, se le había prohibido el 80% de sus obras. En ella confesaba que desconocía las normas que transgredían sus creaciones, a la vez que se reservaba “cualquier comentario sobre la censura teatral española”. Casi treinta años después, nos gustaría conocer cuál es su valoración sobre el impacto de ésta en los años sesenta y setenta, y las razones de que no llegara a contestar a esa cuarta pregunta.

JLM: Explicaré, primero, las razones por las que no respondí a la última pregunta de aquella encuesta y también por qué lo hice con brevedad a las tres anteriores. Sencillamente, estaba harto de la censura y no me apetecía hablar de ella. Por eso me limité a facilitar los datos concretos que se me pedían: relación de obras que me habían prohibido y las causas esgrimidas por la Junta de Censura para hacerlo. Incluí, sin embargo, un breve comentario en el que aseguraba que, en mi opinión, no había razones que justificaran la prohibición de una obra de teatro, ni mía ni de nadie. Fue, sin duda, una declaración ingenua. Claro que había razones. Para ejercer esa tarea estaba la censura. Su existencia forma parte, necesariamente, de cualquier sistema represivo, uno de cuyos pilares es la limitación de la libertad, lo que exige silenciar toda voz crítica. Por eso no puede entenderse una dictadura sin el correspondiente aparato censor.

El impacto de la censura en aquel período fue muy duro, tanto para quienes fuimos sus víctimas directas, como para la cultura española en general. Para los autores de teatro, el daño más visible fue la

prohibición de las obras que escribíamos. A ese habría que añadir las claudicaciones provocadas por la presión de los censores: autocensura, renuncia a plantearse ciertos temas, búsqueda forzada de una escritura que ocultara el verdadero mensaje... El debate que mantuvieron Buero y Sastre sobre el posibilismo es un claro exponente de la situación. Como lo es la abundancia de obras en que la acción se situaba en países lejanos o imaginarios y los personajes tenían nombres extranjeros.

Pero el impacto negativo de la censura no acabó ahí. Se prolongó durante los años siguientes. Muchos pensaron que nuestra capacidad creativa había resultado gravemente afectada tras la lucha contra la censura. De mi generación se dijo que, habiendo crecido dentro de los muros de la dictadura, estábamos incapacitados para escribir en democracia. Para un influyente crítico, éramos, como los dinosaurios, una especie a extinguir. Del daño causado por la censura hay un ejemplo que lo resume todo. Es el caso de José Ruibal. Ruibal escribió en 1968 *El hombre y la mosca*, seguramente su mejor obra. Poco después fue traducida al inglés y representada en Estados Unidos. Luchó denodadamente por estrenarla en España. Lo consiguió en 1983, ¡quince años después de haberla escrito!, en condiciones poco favorables: en una única sesión de noche, con una puesta en escena pobre a cargo de una compañía estadounidense integrada por actores hispanos, que desconocían la tradición teatral española. Pues bien, hubo críticas encabezadas con frases como estas: "Con el tiempo no hay quien pueda" o "Ruibal estrena demasiado tarde". Lorenzo López Sancho manifestó en *ABC* que Ruibal había quemado parte de su vida intentando romper un silencio impuesto, que finalmente se había roto solo. Y concluía que había quedado inerme ante una realidad de libertad y de cambio social para la que no parecía pertrechado.

¡Como si Ruibal fuera el culpable de tan larga espera!

MFVF: La desaparición de la censura y el clima de apertura generado por las primeras elecciones legislativas que dieron el triunfo a la Unión del Centro Democrático (1977) tuvieron como resultado durante la década siguiente una presencia destacada en los escenarios de los integrantes de su generación con textos escritos con anterioridad que habían sido prohibidos por la censura. En su caso, tras la muerte del general Franco, durante esos años se llevaron a escena *Guernica* (1969) [1976], *Como reses* (1969) [1987], en colaboración con Luis Matilla, *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* (1970) [1979], y *Crap, fábrica de municiones* (1968) [1985]. A ellos habría que sumar los estrenos de *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la lozana* (1977) [1977] y *Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada* (1984) [1986], escritas y representadas poco después de su composición. ¿Cree que esta presencia fue debida a una "acción positiva" de los responsables de la política teatral durante esos años o fue ocasionada más bien por la presión de los propios profesionales del teatro y del público que seguía sus trabajos en los circuitos del teatro independiente?

JLM: Ha citado seis títulos que, efectivamente, fueron representados tras la muerte de Franco. Aunque se refieren a un período de diez u once años, la cifra es aceptable. No lo es tanto si tenemos en cuenta que sólo dos de ellos fueron estrenados por compañías profesionales. Las demás fueron representadas por grupos vocacionales en salas no comerciales y con un número limitado de sesiones. Desde esa perspectiva, he de decir que, a pesar de la censura, estrené más durante el franquismo y con resultados más satisfactorios. No me refiero, por supuesto, a los económicos, que nunca fueron buenos.

Guardo buenos recuerdos de algunos espectáculos. Permítame que recuerde algunos: *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, primera obra mía que subió a un escenario, un montaje del TEU de Sevilla; *Los sedientos*, llevada a escena en el pueblo sevillano de Lebrija por el Teatro Lebrijano, provocando tal escándalo político que el alcalde fue destituido días después; *Moncho y Mimi*, con la que obtuve el Premio Sitges; *El testamento*, representada simultáneamente por cuatro grupos universitarios tras vencer la resistencia de la Junta de Censura, que tuvo que ceder ante las presiones políticas de sectores falangistas críticos. Yo, que no era adicto al Régimen ¡faltaría más!, asistí atónito a la pelea que, por culpa de una obra mía, protagonizaron grupos franquistas enfrentados entre sí. Podría citar más de diez obras. Todas ofrecidas entre los años sesenta y cinco y setenta y cinco.

Con estos datos en la mano, parece claro que mi presencia en los escenarios durante la transición fue escasa. Y esa presencia nada debe a una acción positiva de los responsables de la política teatral. Tampoco a la presión de los profesionales de la escena que tenían poder, por su prestigio o porque habían pasado a ocupar cargos públicos, para promocionar mi obra o la de otros compañeros de generación. No sólo no la reclamaron, sino que, en muchos casos, demostraron que, en el fondo, la despreciaban. Esa fue una de las grandes decepciones que sufrí como autor. La desaparición de la censura provocó que a muchos se les cayeran las máscaras que ocultaban su verdadera opinión sobre nuestro teatro. La censura había sido, para ellos, una coartada perfecta. En cuanto al público que acudía a las salas independientes, para entonces ya las habían abandonado. Muchos se habían acercado al teatro buscando una tribuna desde la que combatir al régimen franquista o, sim-

plemente, respirar un poco de aire fresco. Llegada la democracia, buscaron otros foros más adecuados para seguir desarrollando sus inquietudes sociales y políticas.

MFVF: A pesar de que ha seguido escribiendo y publicando textos dramáticos y de que su presencia ha sido constante en los numerosos foros de discusión teatrales, a partir de 1988 deja de estar presente en los escenarios españoles. Pasó más de un lustro hasta su regreso con el estreno en 1999, en el teatro Arniches, de Alicante, de *Sin techo*, o la lectura dramatizada de *Haciendo memoria*, en 1997, en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid. Desde varias instancias se ha intentado explicar la marginación sufrida por usted y los miembros de su generación por el cambio de gustos de un público, el español, alejado de problemáticas comprometidas. Otros sectores han preferido calificar de "marginación" la sufrida por ustedes, los escritores españoles consagrados, en el sistema de los teatros públicos, hasta el punto de que en 1991, entre las conclusiones del I Congreso de Autores Españoles, se llegó a plantear la posibilidad de establecer un cupo del 50% para los llamados "autores españoles vivos". ¿Cuál es su opinión al respecto?

JLM: En el período al que usted se refiere escribí bastante, obtuve premios y publiqué *Yo, maldita india...*, *A telón corrido*, *Bagaje*, *La otra muerte de Flor de otoño*, *Eloídes*, *La diva* y *Ahlán*. Las puestas en escena, en cambio, fueron escasas. Muchas veces me he preguntado por las causas de esa marginación que sufrimos, en general, los autores españoles, aunque, como usted señala, se manifestó con mayor intensidad entre los de mi generación y los de la precedente. No creo que haya sólo una, sino varias. Respecto a los autores que iniciamos nuestra trayectoria durante el franquismo, los celos iniciales sobre nuestra capacidad para escribir en democracia o para incor-

porar a nuestra temática asuntos más próximos a la sociedad actual, no han desaparecido. Recelos esgrimidos por directores, empresarios, programadores y críticos.

De esos recelos no puedo culpar al público, pues no se le ha dado la oportunidad de juzgar nuestro teatro. Es posible, sin embargo, que, de haberla tenido, lo hubieran rechazado también. No me cabe ninguna duda de que sus gustos han cambiado, bien por la asimilación de nuevos hábitos sociales, bien por la influencia de la cada vez más poderosa televisión, sobre todo desde la aparición de las cadenas privadas, y, desde luego, porque la oferta teatral ha impuesto determinados modelos de espectáculos. La empresa privada no quiere correr riesgos y sigue apostando por todo lo que previamente ha triunfado en otros países o por las propuestas avaladas por cabeceras de cartel atractivas. El autor español vivo no les interesa. Hay excepciones, claro está, pero son las que justifican la regla. En cuanto a los teatros públicos, ¿qué decir? Hasta hace bien poco, los autores españoles vivos hemos sido los grandes ausentes de sus escenarios. En general ha sido por decisión de quienes los han dirigido y no porque esa fuera la política oficial.

Es lógico que, ante semejante panorama, los autores alzáramos nuestras voces reclamando mayor atención. Lo hicimos, como usted ha recordado, en el I Congreso que celebró la Asociación de Autores de Teatro, exigiendo una cuota mínima de un 50% de las representaciones ofrecidas por las compañías y los teatros públicos (con la única excepción, lógicamente, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico). Nos parecía justo que así fuera, pues sus actividades eran cubiertas por el erario. Por eso, también reclamábamos que, a las compañías o empresas que solicitaban subvenciones oficiales para desarrollar su actividad, se les exigiera que su programación incluyera un determinado número

de obras de autores españoles vivos. Yo creo que el solo hecho de que sean necesarias esas normas demuestra, sin tener que recurrir a argumentos más sólidos, que el rechazo del autor español es real.

MFVF: ¿Considera que podemos hablar de un nuevo tipo de “censura” al analizar esta ausencia de los escenarios?

JLM: De cuanto he dicho no debiera deducirse que mi ausencia de los escenarios, o la de muchos colegas, se deba exclusivamente a la censura. He dado algunas razones que apuntan hacia otras direcciones. Ahora bien, como he señalado al principio, sigue existiendo en el mundo del teatro. De la censura anterior, no queda nada. Desapareció a finales de los setenta, aunque continuó dando coletazos durante algún tiempo. Como se advertía en una portada de la revista *Pipirijaina*, la censura caía, pero los censores seguían en activo. Todavía alguna vez alguien revive su espíritu y nos sorprende. En 1997 se anunció la representación en un teatro de Madrid, creo que era el Infanta Isabel, de *Yepeto*, del autor argentino Roberto Cossa. Cuando el responsable del local se enteró de que, en escena, se mostraba un desnudo masculino, exigió que fuera suprimido. Como el director de la compañía, Juan Antonio Quintana, no accediera a ello, quedó roto el compromiso. Resulta divertido que fuera el Centro Dramático Nacional el que reparará el daño causado por el talante censor del mojigato empresario, pues la obra pudo verse, al fin, en la Sala Olimpia, sin que provocara escándalo, ni se hundiera el mundo.

Pero, volviendo al tema inicial, es un hecho que, durante la democracia, fueron apareciendo otras formas de censura. Tal vez, ya existían y fue la caída de la censura oficial la que las sacó a la superficie. Unas se practican por razones económicas. Otras, desgraciadamente, siguen teniendo un trasfondo político. Las primeras responden a la necesidad, por parte de las

empresas privadas, de ajustar los gastos de producción. Para conseguirlo, las obras deben tener el menor número de decorados posible y, si se puede prescindir de ellos, mejor. Con frecuencia, la ausencia de escenografía no responde a necesidades artísticas relacionadas con el espacio vacío del que hablaba Peter Brook, sino a razones presupuestarias. En cuanto al reparto, debe ser reducido. Obras con dos o tres actores son aceptables. Si el autor pretende que haya más personajes en escena y le resulta imposible de todo punto suprimirlos, tendrá que aceptar que cada actor asuma varios papeles. En estas cuestiones se llega a extremos indignantes. No es infrecuente que un espectador que haya visto un espectáculo en Madrid o en Barcelona y asista luego a una representación ofrecida en cualquier otra ciudad española, observe que algunos elementos escenográficos han desaparecido y que algún personaje haya pasado a mejor vida y, su texto, borrado o repartido entre los demás. No es casual que, en el actual teatro español, casi todas las obras respondan a las exigencias que he mencionado. Eso es, en mi opinión, una forma de censura. Buena parte del teatro anterior, el escrito por autores como Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Riaza, Romero Esteo, Miras o yo mismo, sólo podría ser rescatado por los teatros públicos. Si eso no sucede, su destino está en los libros, formando parte de la historia de la literatura dramática. Al menos, quedará ese testimonio para conocimiento de generaciones futuras, si es que alguien muestra interés por esta época y este teatro.

De lo que no quedará testimonio es de lo que no se escribe. Y desde luego hay un teatro que ya no se escribe o que se escribe poco. Me refiero a ese que se ocupa de los grandes temas que determinan la marcha del mundo, que invita a la reflexión y que cumple una función crítica. Hay autores a los que les gustaría hacerlo, pero han

renunciado. Sus obras no interesan a los directores y a los empresarios que viven a la sombra de las subvenciones, que son casi todos, y que temen enojarse a los responsables políticos que las reparten si proponen textos que puedan resultar molestos para el poder. Eligen lo cómodo, lo que hoy se llama "políticamente correcto". Para no poner en peligro las subvenciones, optan por la prudencia y se la exigen al autor. El mejor camino para ser prudente es el de la autocensura. Estoy convencido de que hoy se practica más de lo que suponemos, lo que sucede es que se hace de forma vergonzante.

MFVF: En 1997, haciéndose eco de la normativa del BOE, usted escribió en el diario *ABC* (30 de agosto): "la presencia de la dramaturgia española actual en los escenarios resulta *imprescindible* para el desarrollo de la cultura española". En el momento de terminar de redactar este trabajo (12 de marzo de 2001) los principales teatros madrileños ofrecen entre sus espectáculos una importante presencia de textos extranjeros y de musicales, la reposición de un Calderón *—La dama duende—* y obras de Arniches *—Los caciques—*, Edgar Neville *—El baile—* y Jardiel Poncela *—Eloísa está debajo de un almendro—*. Es necesario acercarse a los circuitos de teatro alternativo para encontrar textos de autores españoles vivos, y en este caso, son creaciones de jóvenes escritores, en su mayor parte, directores también de sus propias compañías. ¿Hasta qué punto se podría hablar del público, de los empresarios y de los gestores culturales como los nuevos censores?

JLM: Ellos, unos en mayor medida que otros, lo son. La cartelera madrileña no es fruto del azar, sino el resultado de la suma del gusto y los intereses de quienes producen los espectáculos, de quienes los programan y de quienes asisten a ellos. El musical de importación vive días de gloria. Sus recaudaciones millonarias, unidas al

éxito de algunas comedias, ofrecen una imagen deslumbrante de la situación actual del teatro. Todos nos felicitamos del aumento del número de espectadores y aprovechamos esa circunstancia para evitar el más mínimo debate sobre el estado actual de nuestro teatro. Pero ese teatro que triunfa no es nuestro teatro. El nuestro, incluido el musical, ha sido arrojado fuera de los escenarios. No abogo por cerrar las puertas al teatro que nos llega de otros países. Hay que conocerlo y disfrutarlo, pero no comparto las ansias globalizadoras de algunos, el "todo vale" si viene de fuera, ni me agrada el papanatismo en que caemos ante funciones foráneas mediocres. Usted acaba de citar algunos, más bien pocos, títulos de autores españoles que se representan actualmente en Madrid. Su presencia es deseable, pero no resuelve el problema de fondo. Se trata, como usted señala, de reposiciones, y no es a base de reposiciones como se contribuye al desarrollo de la cultura española. Ese teatro, como el de Valle o el de Lorca, tiene la vitola de clásico y forma parte de nuestro patrimonio. Si la cultura es algo vivo, necesita del concurso de los creadores actuales.

Usted se ha referido también al teatro alternativo. En efecto, es en sus salas donde pueden verse obras de jóvenes autores españoles. En ese terreno cumplen una labor meritoria, aunque no esté en sus manos la solución a la marginación del autor español. Carecen de medios para ello. Pero tras años de cierta soledad, las salas alternativas hoy cuentan con un público numeroso y fiel, encuentran eco en los medios de comunicación y se alzan con premios que hasta hace poco eran patrimonio del teatro comercial. Empiezan a dejar de ser marginales y eso es una buena señal. En cuanto a los jóvenes autores que estrenan en las salas alternativas, son, como usted señala, en su mayor parte también los directores de los montajes y los crea-

dores de las compañías que los representan. No se trata, sin embargo, de un hecho nuevo. En el pasado abundan los ejemplos de profesionales de teatro que han compaginado diversas funciones. En casi todos los casos era una dedicación voluntaria que tenía que ver con una visión personal del hecho teatral. Actualmente, es más frecuente que el autor asuma otras funciones como única vía para dar a conocer sus textos. No es una apreciación mía. Tengo muy recientes las palabras pronunciadas por el dramaturgo Paco Zarzoso quien, en unas jornadas sobre el autor y su tiempo celebradas hace un par de años, afirmó que el autor, armado de valor, dirige y produce su obra para que no se pudra en el cajón o en el disco duro de su ordenador.

MFVF: Recientemente Eugenio Trías ha declarado: "La batalla es, hoy por hoy, la Libertad de Expresión (con mayúsculas). Las censuras no son, como en el franquismo, políticas u oficiales; son más sutiles, pero a veces más terribles. Proceden muchas veces del excesivo dominio de los poderes terrenales que regentan la cultura; son censuras contra la calidad; contra el buen juicio". ¿Qué opina de estas palabras?

JLM: ¿Qué puedo hacer, sino suscribirlas una a una?

M.^a Francisca Vilches de Frutos es doctora en Filología Hispánica e Investigadora Científica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde dirige desde 1986 el equipo de investigación sobre Historia, Crítica y Teoría del Teatro Español del Siglo XX. Es editora de la revista Anales de la Literatura Española Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanish Literature (Boulder, CO) y ha dedicado al estudio de la literatura y el teatro en España un centenar de artículos, varios panoramas críticos (Routledge, Espasa Calpa, Crítica), y varias monografías, entre las que habría que destacar La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación (1990), Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945) (1992) y La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición (1997), escritas en colaboración con Dru Dougherty.