

Incidencia de la censura en el teatro de Carlos Arniches

(1940-1943)

María Victoria Sotomayor Sáez

Universidad Autónoma de Madrid

La figura de Carlos Arniches (Alicante 1866 - Madrid 1943) ha sido enjuiciada desde posiciones y con resultados muy distantes. Ha habido quienes, desde unos supuestos de teatro populista, sentimental o simplemente cómico, le han considerado un autor insustancial, de los que engrosan el tan poco apreciado grupo de las “autores de éxito”; autor de obras simplemente alimenticias que nada significativo aportan a la historia del teatro español. En otra posición, y a partir de la interpretación que hace Pérez de Ayala de las tragedias grotescas, se le ha reconocido como el más lúcido de su generación, no exento de compromiso social y político y, sobre todo, creador de un lenguaje dramático que excede con mucho la simple reproducción de tipos y costumbres y que le ha convertido en maestro de generaciones posteriores.

La obra arnichesca es tan extensa y variada que ciertamente induce a múltiples interpretaciones y sólo un conocimiento completo y ponderado de la misma muestra la imposibilidad del juicio único, que siempre será injusto, incompleto y sesgado¹. Sin embargo, razones de diversa índole así lo han propiciado en muchas ocasiones, haciendo que su “cotización” en el mercado de valores literario haya sufrido importantes oscilaciones durante este siglo que estamos a punto de terminar.

Una de las más llamativas se produce en el periodo posterior a la guerra civil. Arniches, durante muchos años apreciado como maestro de dramaturgos, como “valor seguro” por su buen hacer, como autor indiscutible, pasa, después de su muerte y de manera paulatina, a ser considerado un autor menor, menospreciado por la crítica y, en el mejor de los casos, olvidado o

¹ Para conocer la obra completa del autor, los dos estudios de conjunto más recientes son los de Ríos Carratalá, J. A., *Arniches*, Alicante, C.A.P.A., 1990, y Sotomayor Sáez, M.V., *La obra dramática de Carlos Arniches* (tesis doctoral) Madrid, UAM, 1992. Además, pueden consultarse Ríos Carratalá, J.A. (ed.) *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto Gil Albert, 1996; Ramos, V., *Vida y obra de Carlos Arniches*, Madrid, Alfégar, 1966; Lentzen, M., *Carlos Arniches. Vom “género chico” zur “tragedia grotesca”*, Gêneve-Paris, Minard-Droz, 1966 y McKay, D.R., *Carlos Arniches*, New York, Tawnyne Pub. 1972.

silenciado. Su presencia en los escenarios queda casi reducida a las representaciones de las compañías itinerantes, que recorren el país con un repertorio evasivista y fácil.

Pues bien: me propongo mostrar aquí que tal cambio de valoración es una consecuencia directa del nuevo clima político y cultural de país tras la guerra civil y en concreto de la acción ejercida por la censura, que condujo a proyectar luz sobre una parte de la obra arnichesca dejando en la más completa oscuridad al resto; de manera que el Arniches que durante este tiempo se ha transmitido y conocido es un Arniches incompleto, sesgado y censurado. El desconocimiento, durante años, de la realidad completa de su obra y su trayectoria es también causa y consecuencia de la escasez de estudios críticos y la casi total ausencia de ediciones, que se han reducido a media docena escasa de obras, siendo así que el total de su producción llega casi a las doscientas.

Cuando comienza la guerra civil, Arniches es ya un autor veterano, que se encuentra en la última parte de su vida y su producción dramática. Pasada ya su época de plenitud, donde escribe las mejores obras, ha llegado a una etapa en que, junto a creaciones todavía interesantes y nuevas, recurre con cierta frecuencia a fórmulas anteriores, temas, procedimientos y discursos ya utilizados. Pero tiene en su haber una extensa obra que, a pesar de los cambios sociales, políticos y estéticos, ha seguido viva en los escenarios durante más de cuarenta años. Las obras sobre las cuales actuará la censura no son únicamente las que escribe en los últimos años: son las escritas durante toda su vida de dramaturgo, que se siguen representando.

A los pocos meses de comenzada la guerra, nuestro autor, acuciado por la necesidad de estrenar y trabajar, y ante la imposibilidad de hacerlo en Madrid, marcha a Argentina, donde se habían establecido numerosas compañías teatrales españolas, entre ellas la de Aurora Redondo y Valeriano León con quienes Arniches tenía una relación estrecha. Durante los tres años que permanece allí despliega una importante actividad en los teatros, con el estreno de nuevas obras, pero también en la radio, el cine y como conferenciante. Es un autor admirado y apreciado que, sin embargo, siempre deseó volver a España y así lo hizo en enero de 1940.

Cuando llega a España se encuentra con una situación bien diferente a la que había dejado. Un autor que había conocido la Gloriosa, en su niñez, la Restauración canovista, las guerras de Cuba y Marruecos, la Dictadura de Primo de Rivera y la República, se encuentra ahora con un clima tan hostil a la creación literaria como nunca lo había conocido. Un autor ante todo cómico, que durante tanto tiempo había teatralizado la vida real desde una perspectiva burlesca, llevando a las tablas todas sus anécdotas, incidencias y situaciones cotidianas, se ve privado ahora de esta insustituible fuente de comicidad a la que no puede, ni probablemente quiere aludir. Los problemas personales, el cansancio y las dificultades que sufren algunas de sus obras son aspectos que inciden decisivamente en las que escribe durante los tres años que restan hasta su muerte. Se

refugia en una religiosidad intemporal, en un anacronismo ajeno a la situación real del país y aunque trata de mantener el tono cómico, no puede evitar que una impresión de cansancio y tristeza se deje notar por debajo incluso de los chistes.

Pero, como he apuntado, su presencia en los escenarios no se limitará a las obras nuevas. Son 177 las estrenadas hasta 1936 y otras nueve en Argentina: un extenso repertorio, ciertamente desigual y muy vinculado al momento y a la circunstancia concreta, pero con valores cómicos y dramáticos todavía aceptados y vigentes en estos momentos de la inmediata posguerra. Sobre este amplio corpus se puede determinar cuál es, en estos tres años, la relación de Arniches con las instancias oficiales y con su público; cuál es la realidad de su presencia escénica, cómo y en qué condiciones se llevaban a escena sus obras. Para realizar este análisis se han utilizado tres tipos de fuentes: por una parte, el conjunto de manuscritos, borradores, proyectos, cartas y documentos de diversa índole hasta ahora ignorados, que permanecían en el archivo familiar y a los que he tenido acceso gracias a la inapreciable generosidad de D^a Paloma Arniches; en segundo lugar, el vaciado sistemático de la prensa de estos años, que proporciona datos inestimables para conocer sobre todo la recepción. Parte de estos materiales proceden también del archivo familiar y parte de la Hemeroteca Municipal de Madrid. Y en tercer lugar, los expedientes de censura referidos a toda la obra de Arniches, que se conservan en el Archivo General de la Administración. En el caso de este autor, es la primera vez que se conocen y estudian estos documentos, que facilitan datos de gran valor sobre las obras que se representan cada año, las compañías que lo hacen y la valoración de los censores². Las tachaduras y modificaciones que contienen permiten saber qué textos llegaban al público y en qué condiciones, así como todas las incidencias que afectaron a la vida teatral de cada pieza en su rodar por los distintos escenarios, públicos y privados, y por las distintas editoriales que los publicaron.

Como ya se conoce, el sistema de censura estaba organizado en tres secciones: obras literarias, teatro y cine, y prensa³. En lo que se refiere al teatro, toda obra que se quisiera representar, a nivel público o privado, debía contar con la autorización de la Junta de Censura. Existía una censura primera, donde se indicaban las correcciones y supresiones que el censor consideraba oportunas, así como la propuesta de autorización o prohibición; y una censura del

² Una exhaustiva relación de estos datos, ampliados hasta 1973, así como el análisis genético de las obras escritas en sus últimos años y el estudio de la etapa argentina, se encuentran en Sotomayor Sáez, M.V., *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*, Madrid, Ediciones De la Torre, 1998.

³ Para lo que concierne a la historia y legislación sobre la censura son imprescindibles: Abellán, M. L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980; Gubern, R., *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1985; Sinova, J., *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989; Salazar, J.M., *Diccionario legislativo de Cinematografía y Teatro*, Madrid, Editora Nacional, 1966; y Neuschäfer, H.J., *Adiós a la España eterna*, Barcelona, Anthropos, 1994.

ensayo general que debía confirmar si finalmente la representación se ajustaba a lo señalado en la hoja de censura. Incluso un delegado gubernativo acudía a la primera representación y emitía su informe, lo que también podía motivar la suspensión.

En este marco, dos aspectos deben ocupar nuestra atención: las obras demandadas y el juicio de los censores. Respecto al primero, de las casi doscientas obras que componen su producción total, algunas obras jamás fueron elegidas por las compañías, mientras que otras lo fueron de forma sistemática en razón de su contenido, su género o su tono. Esta selección ya supone, naturalmente, un sesgo, obedece a unas razones y tiene unas consecuencias. El total de solicitudes de autorización desde abril de 1939 hasta finales de 1943 es de 143 registradas en los archivos, a las que habría que añadir algunas representaciones privadas que no solicitaron el permiso y los documentos que faltan en los expedientes. De este número, muchas se refieren a las mismas obras: hay ocho solicitudes para **El santo de la Isidra** y **El pobre Valbuena**, y siete para **El puñado de rosas** y **El señor Adrián el primo**, por ejemplo. Por otra parte, en estos cuatro años y medio el comportamiento de las compañías no es uniforme, de manera que mientras en 1940 hay 43 solicitudes para 40 obras, en 1941 el número desciende a 26, y a 32 en el año siguiente. 1943, año de la muerte de Arniches, registra un nuevo aumento de la demanda (42 obras solicitadas), pero la mayor parte se produce con posterioridad a la muerte del autor.

El dato más significativo no es, sin embargo, el número total, sino la clase de piezas que se demandan. Ya desde el año 39 se identifican dos tendencias que tendrán su continuación y consolidación en años posteriores, casi hasta los 60: la demanda de obras líricas, zarzuelas o sainetes y piezas breves de la primera época arnichésca por parte de las compañías líricas que realizaban giras por provincias, con un abundante repertorio que permitía mover diariamente la cartelera; por otra parte, las compañías dramáticas más sólidas, con una conocida trayectoria anterior y asentadas preferentemente en Madrid (incluso muchas de ellas relacionadas con el teatro de Arniches desde la época de la República y aun antes) seleccionaban aquellas obras con las que habían obtenido éxito antes de la guerra: farsas, tragedias grotescas y comedias burguesas. A título de ejemplo, señalemos que en 1940, el año de mayor demanda de los comprendidos en este estudio, un total de 24 compañías diferentes solicitan representar a Arniches. La mayor parte de ellas son compañías itinerantes de repertorio exclusivamente cómico lírico; por tanto, la mayor parte de las obras para las que se pide autorización son zarzuelas y sainetes en un acto (**La banda de trompetas**, **El cabo primero**, **El puñado de rosas**, **Doloretas**, etc), el costumbrismo madrileño del primer Arniches (**El santo de la Isidra**, **La fiesta de san Antón**, **Las estrellas**, **El amigo Melquiádes**) y obras arrevistadas de los años 30: **Peccata mundi** o **Bésame, que te conviene**.

En cambio, otras como la mencionada León-Redondo, la Puchol-Ozores, Davó-Alfayate o Martí-Pierrá, así como las de Pepe Isbert, Paco Melgares, Guillermo Marín o Carlos Lemos, que no son compañías líricas, solicitan obras como **La condesa está triste**, **La señorita de Trevélez**, **El padre Pitillo**, **Es mi hombre** o **La diosa ríe**. En el conjunto, el número de estas obras es menor que el de las incluidas en el grupo anterior.

Esto significa que el Arniches que se representa y se difunde, sobre todo en provincias, es el Arniches cómico, costumbrista y lírico, a considerable distancia del Arniches crítico, comprometido e innovador en lo dramático que se encuentra en las farsas y tragedias grotescas.

Y sobre esta selección, además, actúa la censura. Es fácil advertir que las obras pertenecientes al primer grupo no plantean apenas conflicto con la ideología del nuevo régimen. En el contexto en que esta clase de obras se presentan, tan distinto de aquel en que nacieron y en que se explican, son el mejor instrumento para la evasión; así lo ven los censores, que las consideran obras alegres, divertidas, escritas con decoro y “moralmente irreprochables”, según palabras textuales de alguno de ellos. Aunque no tienen empacho en calificar su valor literario o teatral escaso, nulo o inexistente, suelen autorizar la representación sin problemas o con pocas tachaduras que se refieren siempre a chistes o expresiones que el censor considera irreverentes, procaces o irrespetuosas: así, la de **La alegría del batallón** referida a un militar: “Tiene más cruces que la frente de una beata”.

Hay alguna excepción, verdaderamente notable, en el favorable tratamiento censor de estas obras: la de **El brazo derecho**, un juguete cómico de 1893, protagonizado por un diputado al Congreso y donde la actividad parlamentaria es la base para construir muchos de sus efectos cómicos. Todas las alusiones al Congreso, los diputados, votaciones, mayorías o minorías, son suprimidas o reemplazadas por otras: el Congreso se convierte en el Círculo Agrario, el hemiciclo en el salón, los diputados en avicultores y las votaciones en bellotas, entre otras lindezas. Las cotas de torpeza mental e intransigencia del censor en su celo por salvaguardar las esencias son difícilmente superables.

Pero es en el segundo grupo de obras, la mayoría de ellas en tres actos, y estrenadas en la época de madurez de nuestro autor, donde los problemas son mayores: encontramos abundantes casos de supresión o modificación de partes del texto, supresión o cambio de personajes, e incluso prohibición total de algunas obras.

La acción de los censores se centraba en tres campos: el político social, el religioso y el moral. El primero afecta a toda frase, chiste, palabra o gesto referido a cualquiera de los regímenes políticos anteriores (democracia parlamentaria, monarquía, dictadura o república), a sus representantes, instituciones, mecanismos y actuaciones de cualquier índole; referencias al

estamento militar (reales o imaginadas); en general, cualquier sugerencia de que algo en el país no estaba bien y pudiera ser aplicado al presente, desde la carestía de la vida al caciquismo, desde problemas de trabajo hasta la situación de la aristocracia o los ricos. Las piezas contempladas por los espectadores españoles recién salidos de una guerra tenían que presentar un panorama feliz, ser un remanso de paz y alegría no turbado por ninguna inconveniencia. A título de ejemplo, veamos el juicio del censor Luis Ortiz sobre el melodrama rural de 1936 **Yo quiero**:

“... logra apoderarse del ánimo del público obrando sobre este de una manera indirecta por lo que ha sido necesaria gran escrupulosidad en la censura de todas sus palabras y aun gestos.

Es obra buena, aunque conserva esos defectos de las obras estrenadas durante la república: ridiculización de las excesivas prácticas religiosas, ataca a los ricos y caciques a quienes de antemano pinta viciosos... etc.” (Informe de 24 de junio de 1940)

En esta pieza, además de otras cosas, se exige sustituir el nombre de un personaje, una mujer apodada *La Roja* por el aspecto de su cara. Nombre de inadmisibles significado en 1940, y mucho tiempo después. (Es sabido que los niños de estos años no leían Caperucita Roja, sino Caperucita Encarnada)

De 1942 es la importante censura impuesta a la obra **Vivir de ilusiones**, en la que el propio autor se vio obligado a intervenir para efectuar cambios. Se trata de una pieza escrita durante los años de la República y contiene muchas referencias a la situación política y social de su momento que ahora eran inadmisibles. Hay importantes cambios en los diálogos porque se sustituye a dos personajes, soldados, por un paleta y un torero y se eliminan todas las referencias a militares (hay varias), a personajes e instituciones de la República (Azaña, Estatutos, Cortes, democracia). Hay numerosas tachaduras del censor Pastor Reyna sobre las referencias a las huelgas, el himno de Riego, el periódico *Ahora*, la separación Iglesia- Estado y a “estos tiempos de plebeyez y chabacanería”, entre otras cosas. El censor señala en sus observaciones que la obra “deja mal a la aristocracia”, lo cual debe ser un reproche.

En lo que concierne al ámbito de lo religioso, los censores pretenden salvaguardar lo que llaman “el debido respeto” y decoro hacia la Iglesia y sus representantes e instituciones, ritos y creencias. Esto tiene especial relevancia en lo que atañe al sacerdote como personaje: hay un rechazo visceral a la aparición de un sacerdote en escena porque cualquiera de sus palabras o gestos se considera irreverente o “falta del debido respeto”. Hay que notar que en el teatro de

Arniches el sacerdote es un personaje frecuente, bien como protagonista, consejero, personaje secundario o simple vehículo para efectos cómicos; por ello, las intervenciones de la censura son abundantes, destacando entre todas ellas las referidas a **El padre Pitillo**, la obra que más problemas tuvo, ya que permaneció prohibida durante un tiempo y finalmente autorizada con importantes cambios en el texto⁴.

Tampoco se admiten referencias a prácticas religiosas populares (los siete domingos de san Antonio, el rezo del Padrenuestro, dar limosna a san Antonio para que conceda algo...) ni a ningún personaje, institución o actividad relacionada con la Iglesia. Se tachan igualmente las expresiones populares que utilizan términos religiosos, aunque se hayan vaciado de este sentido: “Esto es el Evangelio”, “esto va a misa”, “romperle el bautismo” a alguien, “Virgen santísima”, etc. Muchos de los efectos cómicos desaparecen por esta causa. Es lo que ocurre en la obra **Alma de Dios**, una pieza estrenada en 1907 y que constituyó uno de los mayores éxitos de Loreto Prado y Enrique Chicote. En la escena de la antesacristía, encontramos a uno personajes que llevan largo rato esperando para ver un documento, un registro de bautismo. Entre otros, se tacha el siguiente diálogo:

Matías - Oiga, hermano, ¿esa botija es de agua bendita?

Acólito - ¿Por qué me lo pregunta?

Matías - Por si puedo beber.

Acólito - A la iglesia se viene bebido [Vase izquierda]

Matías - [Con cara de asombro] ¡Caray! Pues es la primera vez que lo oigo.

Pero con ser importante la acción mutiladora en los dos ámbitos señalados, la verdadera obsesión de los censores se sitúa, sin duda alguna, en el terreno de lo moral. Una moral reducida casi en exclusiva al sexto mandamiento, y una censura que se ceba con saña en un autor como Arniches, en cuya obra la relación amorosa se presenta en múltiples y variadas formas, desde el galanteo, el enredo, la picardía o los celos hasta el sufrimiento por amor, el drama, el engaño o el perdón. En todas las correcciones y tachaduras se hace patente la presión de un extremado rigorismo religioso-moral, que rechaza sistemáticamente todo lo que sugiera una relación amorosa fuera del sagrado vínculo del matrimonio, así como cualquier atisbo de juego erótico, por más inocente y cómico que sea (y no es de otra forma en Arniches). Se tachan palabras y expresiones

⁴ El azaroso camino que siguió esta obra está reflejado en Monleón, J., *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971 y sobre todo en Ríos Carratalá, J.A., “**El padre Pitillo** y la guerra civil”, en *Estudios sobre Carlos Arniches*, cit. p.215-227.

como “doncellita amable”, “golfona” o “magrear” (aunque tiene el significado inequívoco de “comer magras de cerdo”, en **Yo quiero**), “decir marido es decir tonto”, y otras muchas escenas y fragmentos en obras como **La tragedia de Marichu**, **La dichosa honradez**, **La locura de don Juan**, etc. La expresión culminante y más pintoresca de esta moral la tenemos en las adaptaciones de obras “para hombres solos”, realizadas por la Galería Dramática Salesiana, como la de **Las grandes fortunas**, donde todos los personajes femeninos son sustituidos por otros masculinos. Y aun sobre estas adaptaciones se pronuncia la censura.

En sus últimos cuatro años de vida Arniches asiste, pues, a una intervención en su obra que modifica, y a veces de forma importante, lo que él había creado. Tanto es así que afecta a su propia escritura de estos años, en la que, junto a la evasión del presente hacia la intemporalidad, se aprecian casos evidentes de autocensura. El más claro es el de **El pecado de ser guapa**, una de sus últimas obras estrenada en septiembre de 1940 en Barcelona: se trata de una nueva versión de **La heroica villa** despojada de todo atisbo de crítica y convertida en una simple comedia, intrascendente y aséptica, mediante la sustitución de unos personajes, eliminación de otros, cambios profundos en los diálogos y en las situaciones más significativas. Y aunque no se trata de una obra teatral sino de una conferencia, las alteraciones en **El alma popular de España** son notables, y se comprueban al comparar el manuscrito que contiene el texto original leído en Buenos Aires con la pronunciada en Madrid en 1942.

En los años posteriores a su muerte esta acción de la censura continúa y se intensifica haciéndose más rígida, puesto que en 1943 y 1944 se produce una revisión de obras que estaban autorizadas y la mayor intransigencia de los nuevos censores les lleva a reconsiderar la valoración anterior. Estos censores, entre los que destacan Montes Agudo, José M^a Ortiz, fray Mauricio de Begoña y fray Constancio de Aldeaseca, llegan a prohibir obras como **El pobre Valbuena** y **La leyenda del monje**; Montes Agudo propone con verdadera saña la prohibición de **La fiera dormida**, aunque luego no se llevó a cabo; se suprimen escenas y páginas enteras en **Las doce en punto** y **El señor Badanas** y se modifica el desenlace en **La cara de Dios**. Al mismo tiempo, en estos años y los siguientes, Arniches se convierte en un proveedor habitual de las compañías de repertorio, que solicitan sus obras más ligeras y fáciles, las obras líricas, los sainetes y piezas breves.

Ambos factores, independientes pero profundamente relacionados, terminan por reducir lo arnichesco a lo lírico, sainetero y costumbrista (y aun esto despojado de sus más valiosos atributos), con una sistemática eliminación de todo atisbo de crítica, de mucho de su ingenio para montar situaciones cómicas y de parte de sus construcciones dramáticas y lingüísticas. En consecuencia, el Arniches que se trasmite es un Arniches casi integrista en su conservadurismo,

creador de un teatro de pura evasión y mundos felices. Un proceso desfigurador que comienza ya en vida del autor, y al que él debe plegarse en su propia escritura de estos años, como muestra el análisis genético de sus últimas obras, pero que se intensificará en los años siguientes. Esto, junto con la escasez de ediciones y el tratamiento de la crítica y el mundo académico dará como resultado el relegamiento de este autor y su consideración como autor menor, identificado únicamente con un costumbrismo fácil y también desvalorizado.

Habrá que esperar un tiempo, ya avanzada la década de los sesenta, para que se aborde su creación con otra mirada, y hasta los ochenta y noventa para contar con un conjunto de estudios sólidos y rigurosos. Con ellos Arniches, aun con sus luces y sombras, cobra otra dimensión y se muestra como lúcido y preocupado observador de una realidad que convierte en materia teatral mediante la deformación, la caricatura y la burla, y como un maestro en la creación lingüística y dramática, recuperando su lugar en la historia del teatro español. Porque, como dijo Llovet, es un autor “cuya estimación crece con la perspectiva”.

Publicado en Santos Casenave, M. y Romero Ferrer. A. (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*. Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca / Universidad de Cádiz, 2001, pág. 183-191.