

Implicaciones de la censura en el desarrollo de los lenguajes del cuerpo: de la palabra al cuerpo en la escena española de los setenta.

Implications of the censorship in the development of the languages of the body: from the word to the body in the Spanish scene of the seventies.

Mariángeles Rodríguez Alonso
Universidad de Murcia
ma.rodriguezalonso@um.es

Recibido 8 febrero 2018
Aceptado 8 abril 2018

Resumen

El presente trabajo focaliza su atención en el viraje que se produce en el horizonte de la vanguardia escénica de los setenta desde la palabra hacia el cuerpo. A través de las poéticas dramaturgias y escénicas del teatro independiente se funda un nuevo sentido de la teatralidad en el que la palabra ya no ostenta el lugar central. Asistimos al abandono progresivo del textocentrismo en pos de una escena de mayor sensorialidad y fisicidad. El artículo se detiene en primer lugar en el dibujo de este desplazamiento para analizar después algunas de las implicaciones estéticas y políticas de la censura en la conformación de las poéticas teatrales del momento. Cuando la palabra es censurada deviene necesario hacer decir al cuerpo, de este modo, la censura interviene en el desarrollo de los lenguajes del cuerpo.

Palabras clave: vanguardia, teatro, censura, cuerpo, poéticas escénicas.

Abstract

The present work focus on the change from the word to the body which takes place in the theatrical avant-garde of the seventies. The stage and dramatic poetics of the Independent Theatre establish a new sense of theatricality where the word is not anymore in the central place. We attend the progressive withdrawal of the textcentrism in pursuit of more

sensorial and physical scene. The article studies, in first place, the draw of this shift, and afterwards, it analyses certain aesthetic and political implications of the censorship in the configuration of theatrical poetics of the moment. When the word is censored, it becomes necessary the body talks, in this way, censorship takes part in the development of the languages of the body.

Keywords: avant-gard, theatre, censorship, body, stage poetics word.

1. EL PROBLEMÁTICO BINOMIO TEXTUALIDAD / TEATRALIDAD, PALABRA/ CUERPO

Uno de los rasgos esenciales que dota de especificidad genérica al teatro es precisamente su doble naturaleza textual y espectacular. El teatro es un género literario pero al tiempo excede los límites convencionales del resto de los géneros. Es, juntamente, manifestación literaria, práctica artística, hecho escénico y acontecimiento sociocultural. A lo largo de los siglos ha oscilado la balanza que determinara el mayor o menor protagonismo del aspecto textual o literario frente al espectacular o escénico. Sánchez Montes señala cómo “los orígenes del teatro se forjan en relación con el espectáculo y no con la escritura ni con la literatura” (Sánchez Montes, 2004: 17) siendo su aproximación a lo verbal, primero, y a lo textual, después, posterior en el tiempo. El cuerpo tiene una función decisiva en el surgimiento de lo teatral mientras que la palabra es un elemento de más tardía incorporación. Sin embargo, -apunta asimismo- “el desarrollo de la historia del teatro se ha llevado a cabo preferentemente desde los textos dramáticos, lo que en muchos casos ha dado como resultado una historia sesgada de los hechos acontecidos en el ámbito escénico” (Sánchez Montes, 2004: 18). Considera Sánchez Montes que el cambio fundamental que generará “la definitiva identificación entre teatro y texto dramático se produce a partir del S. XVIII, precisamente en relación con la relectura de las ideas aristotélicas” (Sánchez Montes, 2004: 20). Esta concepción no solo establece una unión indivisible entre teatro y literatura dramática sino también la clara subordinación del primero respecto a la segunda: la recuperación de la poética aristotélica había traído consigo en primer lugar, el establecimiento de la vinculación entre espectáculo teatral y texto dramático- cuyo planteamiento ha de tener sus referentes inmediatos en la realidad- como universal y natural con lo que el logos de ese modo quedaba realzado y en consecuencia el propio drama; y por otro lado, el privilegio de la comprensión racional del espectáculo en detrimento de la experiencia dirigida a los sentidos, así como la posibilidad de que la recepción del mismo se produjera en la esfera de lo irracional, debido a la creencia en que la experiencia o el placer estético iba dirigido al intelecto.

Vemos cómo la concepción teatral que privilegia el texto, la razón, y con ella, la palabra dramática que reclama una relación ordenada con la realidad exterior se impone en el siglo XVIII frente a otra concepción más ancestral vinculada a lo sensorial, lo irracional y lo escénico que queda relegada a partir de este momento histórico¹. Sánchez Montes argumenta en *El cuerpo como signo* (2004) cómo la crisis de los realismos de finales del XIX y principios del XX así como las corrientes renovadoras que nacen en tal horizonte trasladan la atención desde el texto al espectáculo, desde la palabra hacia el cuerpo, sustituyendo en cierta medida una concepción teatral por la otra. Explica así la conexión de las poéticas de los grandes renovadores de la teoría y la práctica teatral europea con ideologías y corrientes de pensamiento del momento. Señala como factores condicionantes de la recuperación de la atención por el cuerpo y la escena: la crisis del lenguaje y su incapacidad comunicativa², las ideas nietzscheanas que evidencian el error que constituye el lugar privilegiado otorgado a la razón frente a la emoción así como su concepción de un lenguaje ya enfermo y agotado, y el cuestionamiento de la burguesía que nos hace ya dudar de sus promesas así como de sus formas de representación³.

Nuestra tarea en el presente trabajo consistirá en mostrar, a través del análisis crítico del discurso teórico del momento –y por tanto de las poéticas que se infieran del mismo–, cómo a partir de la década de los sesenta se produce en el panorama teatral español un impulso renovador de semejantes características. Tiene lugar así un paralelo desplazamiento de la atención -desde el texto hacia el espectáculo, desde la palabra al cuerpo- liderado por la vanguardia escénica de los años sesenta y setenta en la que la censura ocupa significativo lugar. Si las vanguardias históricas supusieron ya la inauguración de poéticas atentas a factores espectaculares tales como la centralidad del cuerpo del actor o el valor funcional y estético del empleo de la luz en la escena, el corte en su evolución impuesto por la guerra civil y la larga posguerra española cercenará tal vía de

¹ “Si la recuperación de las ideas aristotélicas por la Ilustración había contribuido a la pérdida de gran parte de la dimensión espectacular del teatro en beneficio del aspecto intelectual, el Romanticismo y posteriormente tendencias como el Realismo y el Naturalismo, son determinantes para que el texto termine por imponerse sobre el resto de los elementos de la escena que se asocia entonces, en primer lugar, a la literatura y en segundo lugar al espectáculo” (Sánchez Montes, 2004: 30).

² “La crisis del lenguaje verbal a finales del siglo XIX supone, por tanto, la ruptura necesaria para que en el ámbito teatral se comiencen a explorar nuevas formas de comprensión del fenómeno escénico. El espectáculo teatral, que puede hacer uso de cualquier tipo de texto a su alcance, comienza a abandonar entonces la posibilidad de ser considerado inevitablemente vinculado a la realidad y de igual modo deja de reclamar la comprensión racional del mismo (...) el ámbito teatral se considera cada vez menos un espacio dominado por el logos” (Sánchez Montes, 2004: 14).

³ Señala Sánchez Montes cómo el “cuestionamiento que atraviesan las promesas de la clase” lleva a que se comience a “dudar de la efectividad no solo de las promesas de esa clase –la burguesa– sino de sus formas de representación, así como de los fundamentos que las sustentaban” (*ibídem*: 12).

renovación en la escena española. Será, por tanto, en la década de los sesenta desde la que arranca nuestro análisis, cuando se re-conquisten tales lugares para la definición de lo teatral.

Hallaremos pues paralelismos, o bien por influencia directa o bien por evolución análoga, entre ambos movimientos renovadores: el europeo de finales del XIX analizado por Sánchez Montes, y el que ahora nos ocupa, al que Cornago Bernal dedica un interesante estudio monográfico (Cornago, 1999). La crisis del realismo del fin del XIX y la polémica sobre la limitación de sus formas, el agotamiento de la razón o la crisis de lo verbal serán pues en cierta medida síntomas paralelos a los que testimoniarán la crisis o insuficiencia de los realismos en la España de los sesenta. En ambos casos asistimos al abandono progresivo de la palabra en pos de una escena de mayor sensorialidad y fisicidad. A través de las poéticas dramatúrgicas y escénicas de los sesenta y los setenta que a continuación perfilaremos se fundará un nuevo sentido de la teatralidad en el que la palabra ya no ostenta el lugar central. En estos años asistiremos a un número importante de montajes que no suponen ya la convencional representación de un texto literario sino la adaptación para la escena de cualquier material no necesariamente dramático. Comienzan a aparecer en las carteleras montajes en los que no se profiere palabra alguna⁴, en los que no existe un texto dramático tras el espectáculo.

Semejantes razones a las de entonces –aunque motivadas por un contexto histórico diferente– son las que vindican el giro: el resurgir de la filosofía neonietscheana, una profunda desconfianza en la ideología burguesa y un hondo cansancio de sus temas y actitudes o la conexión con la tendencia universal de los sesenta que propone “el grito del cuerpo” tanto desde el horizonte del mayo francés como desde el movimiento hippy que se levanta contra el capitalismo americano. Se produce en este marco la subversión del cuerpo contra la inteligencia y contra la razón que hasta entonces lo regían. Herbert Marcuse publica el revolucionario *Eros and Civilization* (1953)⁵. El cuerpo dejará progresivamente de ser el sustento de la palabra para adquirir un protagonismo nuevo⁶. El análisis de las poéticas textuales y escénicas en el paso del franquismo a la transición así

⁴ Valgan como ejemplo los primeros montajes de *Els Joglars: L'art del mim* (1963), *Els deixebles del silenci* (1965), *Mimetismes* (1966).

⁵ La traducción al español es de 1968 en la editorial Seix Barral colección Biblioteca breve de bolsillo a cargo de Juan García Ponce. “Liberados de la tiranía de la razón represiva, los instintos tienden hacia relaciones existenciales libres y duraderas: generan un nuevo principio de la realidad” (Marcuse, 1968: 185, cit. en Oliva, 2004: 23)

⁶ Muestras del nuevo protagonismo del cuerpo son el espectáculo *La mirada del sordo* (1971) de Bob Wilson en el que el desnudo es un elemento axial o *Minus One* quien comienza *Today* desnudándose y tirando la ropa a contenedores de basura en el marco del Festival de Nancy de 1972.

como la conversación que estas suscitaron nos desvelará el movimiento desde la subordinación del cuerpo hasta su subversión como elemento nuclear de la nueva teatralidad.

Nos detendremos en primer lugar en el análisis del discurso y la reflexión sobre el teatro para constatar la emancipación de los lenguajes del cuerpo, y seguidamente procederemos a analizar las poéticas teatrales que nacen al calor del teatro independiente para constatar ese desplazamiento de la palabra al cuerpo.

2. POÉTICAS DEL SILENCIO: DEL CUERPO ANTROPOLÓGICO AL CUERPO LÚDICO

La recepción de las teorías de Artaud, la presencia del *Living* en España y la llegada del pensamiento y estética de Grotowski serán tres influencias fundamentales en la conformación de las poéticas de la escena independiente en las que el cuerpo detentará el centro. Esta combinación de influjos supuso el impulso definitivo en la génesis de poéticas espectaculares en las que la presencia sobre la escena del cuerpo del actor tendrá un lugar capital. El hecho dramático se reduce a sus elementos mínimos: actor y espectador, como piezas básicas y suficientes para la comunicación teatral.

Apunta Cornago Bernal en *La vanguardia teatral española (1960-1970). Del rito al juego* (1999) la existencia de dos etapas en la neovanguardia que nos ocupa, que terminarán conviviendo en el tiempo. Una primera fase de mayor predominio de un teatro ritual, idealista y trascendental que tiene como influencias esenciales a el *Living* y a Grotowski y entre sus principales representantes la dramaturgia del flamenco que propone *La Cuadra* o las propuestas ritualistas del *grupo Cátaro*; y una segunda etapa, que sigue ya a la crisis de los *grands récits*, en la que prevalece la lúdica espontaneidad de un lenguaje popular y frívolo, representado por grupos como *Tábano* o *Esperpento*. Una y otra fase vienen caracterizadas por el rechazo a la palabra y la reivindicación del cuerpo y sus lenguajes, en los que se descubre una potencia mayor y más expresiva que en todo el teatro de texto. Cornago Bernal señala elementos que acucian la crisis de lo verbal en pro de formas nuevas de comunicación liberadas del racionalismo logocéntrico que impone la palabra:

consecuencia directa de la crisis que venía sufriendo desde principios de siglo la palabra como medio de comunicación eficaz, acentuada durante los últimos años sesenta con el desarrollo de la semiótica, la teoría de la comunicación y la crisis del pensamiento estructuralista en su formulación inicial. Progresivamente, se revalorizaron otros canales de comunicación que prescindían del sistema lingüístico, en beneficio de códigos más intuitivos o emocionales, mientras se rechazaba toda retórica que implicase la gratuita proliferación de signos, así como lenguajes de excesiva complejidad (Cornago Bernal, 2001: 208)

Se produce la conquista del cuerpo del actor como elemento axial en su materialidad física sobre la escena. El actor toma de conciencia de “su propio cuerpo como una compleja maquinaria de creación de significados que abandonaba su condición de objeto instrumental para convertirse también en sujeto de la enunciación” (Cornago Bernal, 2001: 220). Esta traslación de la palabra al cuerpo es paralela a la estudiada por Sánchez Montes a nivel europeo a lo largo del siglo XX⁷. La amplia gama de poéticas escénicas que se inauguran desde el teatro independiente se mueven entre los polos que constituyen la concepción antropológica y ritual del cuerpo y del acontecimiento teatral, y la lúdica o festiva.

El cuerpo antropológico⁸ vindicado desde el teatro ritual recurre al primitivismo del grito o el cante en la comunicación emocional e irracional con el espectador, rechazando lenguajes más intelectualizados. El cuerpo semidesnudo, intuitivo y animal del teatro ritual deviene mártir de la civilización occidental en la que la condición materialista de la misma se convierte en principio destructor de la dimensión individual del individuo⁹. Encuentra el camino de lo espiritual en lo instintivo. Participa esta poética de la disolución de fronteras entre la vida y el arte, erigiéndose el acto escénico en un acto de rebeldía política y social. Es el que Peter Brook nomina “teatro sagrado”.

El cuerpo lúdico logra su actuación política en la escena por los caminos de la instrumentalización de los lenguajes propios de la revista, el cabaret, el mimo, el circo o el carnaval. El “teatro tosco”, en la nominación del Brook, participa de una semejante función liberadora. Son buenos ejemplos la trayectoria que presenta *Tábano teatro* más vinculada al lenguaje de la revista o la de Els Joglars, fuertemente ligada al mimo en su origen. Los lenguajes del cuerpo y el arte del actor consiguen hacerse con el centro como ya vimos a propósito de las calas del discurso crítico sobre la pantomima.

⁷ Apunta Sánchez Montes cómo “se produce un impulso hacia una renovada valorización del papel del cuerpo del actor en el espacio de la escena teatral en virtud de la cual se entiende que este no ha de atenerse al oficio de desempeñar simplemente el papel de soporte de la palabra dramática” (Sánchez Montes, 2004: 13).

⁸ El grupo Artea revisa en el artículo “Teatro y ritualidad” cómo se han recuperado en el siglo XX para la escena las formas y los modos de recepción del rito, la ceremonia y la fiesta, desde Artaud a Kantor, para centrarse a continuación en España y proponer desde esta perspectiva una lectura del trabajo de compañías como *Cátaro*, *La Cuadra*, *Comediants*, *La Zaranda* o *Atala*, dramaturgos como Nieva, Riaza, Romero Esteo, Eusebio Calonge y Rodrigo García” (Artea y Sánchez, 2006:11).

⁹ Esto se hace muy gráfico en montajes como *Herramientas* de *La cuadra*, en la que el cuerpo del trabajador es agredido por el poder de las herramientas. José Antonio Sánchez señala en la reflexión sobre este espectáculo cómo “la confrontación del cuerpo sufriente con la máquina desencadenaba el drama, no apoyado en palabras, sino surgido de un conflicto físico que probablemente había satisfecho a Artaud” (Artea y Sánchez, 2006: 83)

A través de estas poéticas escénicas vanguardistas la escena española alcanza a la europea en la conquista del movimiento y del cuerpo como elementos sustitutivos de la palabra en la escena –incluso aunque no se llegue a prescindir de ella para el espectáculo– en la comunicación expresiva que supone el acontecimiento teatral. La comunicación racional y logocéntrica deja paso a una comunicación más orgánica e intuitiva. Nacen, precisamente, las poéticas escénicas de la búsqueda de una comunicación sensorial y emocional con el espectador. Apunta Cornago Bernal cómo “el fin último de la interpretación era la comunicación con el público, el deseo de transformarle, ya sea en un sentido social o espiritual” (Cornago Bernal, 2001: 194). El espectáculo tenía como finalidad última la catarsis transformadora del espectador. Persiguen y logran, de este modo, las nuevas poéticas escénicas una experiencia catártica liberadora –ya sea por los caminos del rito, ya sea por los de la fiesta popular– que reintegra al individuo a la comunidad social.

Las poéticas escénicas del Independiente se ven marcadas por el deseo de devolver el teatro al pueblo, vocación en la que emplearán distintos códigos parateatrales aportando espontaneidad, vitalidad y frescura a la escena y logrando una elevada eficacia comunicativa

3. IMPLICACIONES ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DE LA CENSURA: EL CUERPO POLÍTICO

La censura constituye un elemento axial en la conformación del polisistema teatral franquista. Aceptarla o asumirla –al menos superficialmente– es requisito indispensable para acceder al sistema teatral y obtener, por tanto, ciertas posibilidades de representación y/o publicación. La polémica del posibilismo o imposibilismo ilustra ambas posibilidades y sus consecuencias. Entre los lugares de la discusión sobre la dimensión política del teatro, ocupa un lugar importante el debate en torno a la censura. Hasta su supresión en 1977, el discurso crítico en torno a la misma se circunscribe a las frecuentes noticias de prohibiciones o suspensiones así como a las referentes a la firma de manifiestos reclamando la anisada libertad de expresión. A la supresión definitiva de la censura previa en 1977 no sigue el abandono del asunto, sino que apreciamos curiosamente una mayor presencia del debate en torno a la misma. Una vez conquistada la libertad de expresión, percibimos una manifiesta voluntad de no olvidar. Otro centro de la conversación en este punto será la investigación y búsqueda de permanencias veladas de la censura. El distinto rigor aplicado a cuestiones sexuales y políticas es también percibido por el discurso crítico del momento, que constata la mayor laxitud censora en el ámbito de la piel en pro de aparentar una falsa “apertura”. Otro lugar común en este momento de la conversación es la comprobación de que el teatro, pese haber sido conquistada la libertad

de expresión, ha quedado convertido en una actividad domesticada, no trasgresora en aspecto alguno. Entre las razones de esta aparente domesticación, señala el discurso crítico la presencia de fenómenos como la inercia y la autocensura que operan sigilosamente. El peso de cuatro décadas de silencio impuesto se deja notar sobre el estado de la cultura. Aporta también la crítica argumentos que señalan cómo una vez conquistadas las vías de desarrollo normal de la política, el teatro deja de ser útil para este cometido, aclarando así a la paradoja que constituye el mutismo en tiempos de libertad.

3.1. Las poéticas escénicas de la censura: la politización del fenómeno teatral

Pérez Cassaux en el artículo publicado en 1980 considera que la censura franquista tuvo como principal fin la despolitización del teatro y de la cultura. Afirma de este modo que

Los censores tendían a imponer, no una ideología concreta, sino un rechazo a toda reflexión ideológica sobre fenómenos sociales o de convivencia (...) La participación del ciudadano de a pie en la función política tenía que ser mínima y meramente externa, porque lo que interesaba era fomentar el desinterés político, de cualquier signo que fuese. La actividad político-cultural del hombre corriente no era necesaria, y de que siguiese siendo innecesaria se encargaba el automatismo coercitivo del Estado. La Dictadura estaba muy interesada en la despolitización cultural porque así se aseguraba indirectamente la adhesión, que se suponía resultante de la renuncia del pueblo a ejercer en política. La censura, pues, no obedecía a ideales religiosos, ni sentimentales, ni siquiera ideológicos concretos. Obedecía a un solo designio: fomentar la indiferencia política absoluta (Primer Acto, núm. 184, abril- mayo 1980: 90)

Consideramos desde la óptica aventajada que da a veces el paso del tiempo, que esta tensión coercitiva en extremo por parte del sistema teatral franquista logró los efectos contrarios a los deseados. La pretensión de despolitizar el teatro agudizó su politización, el teatro avanzó contra el poder y asumió funciones hasta el momento propias de la política. En otro artículo del mismo número de *Primer Acto* Gerardo Malla alude a un fenómeno esencial para la comprensión de la posterior evolución del teatro en tiempos de libertad. Se trata de la ya anunciada canalización a través del teatro de la lucha política. Citamos sus palabras:

la persecución de cualquier actividad política que supusiera una oposición al régimen franquista, inclinó a muchas gentes a buscar en el teatro un posible resquicio a través del cual llevar a cabo una lucha que estaba negada y duramente reprimida en sectores que le eran más propios, esto último sin negar en ningún momento el contenido político que el teatro por definición tiene. Esta última razón, la canalización a través del teatro de la lucha política tal vez sea, sin olvidar en ningún momento las otras, la principal causa y razón del auge mantenido durante largo tiempo por los

grupos que se denominaron a sí mismos independientes (Primer Acto, núm. 184, abril- mayo 1980: 102)

3.1.1. El valor del destape

El distinto rigor aplicado a cuestiones sexuales y políticas¹⁰ es también percibido por el discurso crítico del momento. Desde los últimos años del franquismo hasta bien acabada la década de los setenta se pasean por las pantallas y escenarios españoles cuerpos desnudos que despiertan no pocas polémicas en la calle y en la crítica. Dentro de los desnudos teatrales –recurrentemente comentados en los diarios y revistas del momento- podemos citar un ejemplo que por sus características particulares genera una sacudida altamente llamativa. Nos referimos al desnudo integral masculino que presenta la puesta en escena de *Equus* de Peter Shaffer en 1975¹¹. Las razones que acendran el debate van desde el hecho de que el desnudo es, en este caso, masculino, lo que conlleva unas implicaciones radicalmente diferentes a las del desnudo femenino más aceptado, hasta el tratamiento no festivo ni revisteril que recibe el mismo en tal propuesta.

Pero descendamos ya a la percepción de la crítica del desnudo y la mayor laxitud censora en tal ámbito. En el artículo de *Pipirijaina* afirma Miralles cómo “las cuestiones de la piel ya no se censuran; muy al contrario, se alientan”- continúa- “[a]l principio, sacar una teta o una nalga en un escenario era una pequeña batalla ganada a la represión; pero con el tiempo, aquel gesto revolucionario ha sufrido la inflación más estrepitosa en su mística de lo subversivo” (*ibídem*: 58). En un artículo posterior dará cuenta Miralles de cómo Aranguren denunció el erotismo de la “apertura” como último refugio del inmovilismo conservador (*Pipirijaina*, sept. 1978: 55). Miralles volverá sobre el tema en *Primer Acto* en el número que ve la luz en abril de 1980:

No se ha meditado lo bastante en el freno que supuso para la normalización del Teatro, el que empresarios sin escrúpulos se aprovecharan de la tolerancia política y la represión sexual e inundaran los escenarios de todo lo que cuelga convenientemente despojado de ropas. A la falta de costumbre de pensar, se le añadía ahora, por motivos económicos (nunca

¹⁰ Da cumplida cuenta César Oliva en *La última escena* (2004): “Datos hay, sobre todo a partir de que Arias Navarro tomara la presidencia del gobierno en 1973, de cierta laxitud en algunos temas principalmente en lo relativo al sexo (...) El paso a la estética del destape fue inminente. Aunque reclamado desde algunos montajes del independiente era lo que esperaba el teatro comercial para incrementar unos ingresos bastante diezmos. (...) Esa tolerancia con el sexo no se vio correspondida con la temática política” (Oliva, 2004: 44-45).

¹¹ El estreno tiene lugar en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 15 de octubre de 1975, bajo la dirección de Manuel Collado con escenografía de Antonio Cortés. El reparto estaba compuesto por los siguientes nombres: Margot Cottens, Juan Ribó, María José Goyanes, Luis Peña, Ana Diosdado, María Teresa Cortés, José Luis López Vázquez, Manuel Sierra, Biel Moll.

por necesaria libertad erótica), la alienación por el sexo (Primer Acto, núm. 184, abril mayo 1980: 122)

De Paco recoge detalladamente la activa lucha de Miralles contra la censura tanto en tiempos de dictadura como en tiempos de democracia (2004).

3.2. El camino indirecto en tiempos de silencio: el desarrollo de los lenguajes de la escena a la sombra de la censura

No cabe duda de que la censura supone un factor interviniente en la conformación del lenguaje dramático de las largas décadas en que ésta permanece vigente. Es obvio el valor del empleo metafórico o simbólico de la historia o del mito en un buen número de las obras escritas bajo sus restricciones. Desde el realismo simbólico de Buero Vallejo a la ruptura del realismo de los nuevos autores mediante lenguajes simbólicos y alegóricos (De paco, 1984 y 1994). El discurso crítico reflexiona sobre la influencia de la censura en la conformación del nuevo lenguaje. Martínez Mediero entiende que “la pregunta que en principio cabe hacerse es si fue la censura franquista la que nos obligó a buscar nuevas formas de expresión autoral, o fue sencillamente que el realismo se agotó en sí mismo, extenuado de contar siempre la misma historia...” (*Primer Acto*, núm.184, abril mayo, 1980: 94). Pérez Cassaux hace referencia en el mismo número a la complicidad que se genera entre autor y público, entre actor y espectador en la comunicación dramática que se produce en tiempos de censura:

Junto a la censura venía el capítulo de las connivencias. Como todo el mundo sabe, *connivere* quiere decir guiñar el ojo. (...) Se guiñaba muchísimo en aquel nuestro teatro. Quizás también la connivencia con el público se practicaba inconscientemente: había un código y el público acabó aprendiéndolo. Todo el mundo sabía quiénes eran los *escorpiones*, el *Faraón* o el *Padre*. Era una semiótica que todos manejábamos; es más, que incluso la censura conocía y que hasta ciertos límites toleraba” (*Primer Acto*, núm. 184, abril mayo, 1980: 91)

Miralles señala asimismo el empleo de “la parábola, el símil y la alegoría como recurso estilístico típico de una época represiva donde la complicidad con el público era imprescindible para comprender las indirectas verbales, la tipología enmascaradora o la creación de ficciones identificables con las realidades” (*Primer Acto*, núm. 184, abril mayo, 1980: 89).

El desarrollo de los lenguajes de la escena estuvo en cierta medida avivado por el silencio impuesto. Cuando la palabra es censurada deviene necesario hacer decir al cuerpo. El gesto, la mímica, el empleo simbólico de los objetos en escena, la presencia de determinados signos, la creación de códigos nuevos y la interconexión significativa de los

mismos se hace portadora de valores y mensajes que tenían vedado el camino de la palabra. Si bien la censura lo era también del texto espectacular mediante la asistencia de censores al ensayo general; siempre resultaría más fácil cifrar el mensaje prohibido en los signos escénicos que en la palabra dramática. Guillermo Heras en "Sobre autocensuras y metalenguaje" (*Primer Acto*, núm. 184, abril- mayo 1980: 98-99) hace una revisión de la poética escénica que se creó desde el independiente con el fin de burlar la censura y cifrar el mensaje político en la escena. Señala cómo "los espectáculos desarrollaron una especial imaginación" que en ocasiones llegó a ser "críptica" (Heras, 1980: 99). Afirma así que "la complicidad del público convertía las funciones en una especie de asamblea que en muchos casos sustituía una práctica política coherente, ya que a través del aplauso y del guiño amplios sectores se lavaban la mala conciencia de su inacción" (Heras, 1980: 99). Constata Guillermo Heras cómo "un régimen dictatorial siempre tiene un límite y los lenguajes de creación en cualquier terreno son infinitos para burlarlo (...) la creación de signos metafóricos en algunos casos mucho más contundentes que cualquier arenga panfletaria" (Heras, 1980: 99).

No pretenden estas constataciones afirmar que la censura constituyera un elemento imprescindible en el desarrollo de los lenguajes escénicos. Muy al contrario, fueron tantas las limitaciones y coerciones que impuso a los escenarios que podemos afirmar sin temor a equivocarnos que en condiciones de libertad los lenguajes escénicos hubieran hallado inteligentes y más veloces vías de desarrollo. Sin embargo, los caminos de nuestra escena –como los de nuestro país– pasaron por los condicionamientos impuestos por casi cuatro décadas de silencio.

4. CONCLUSIONES

Desde el análisis de las poéticas escénicas del teatro independiente se constata el lugar central que adquieren la improvisación, como principal arma creativa del actor, y la creación colectiva, como dramaturgia nacida a su medida, potenciadora al tiempo de la autonomía y diversidad formal de los sistemas de signos convocados a la escena. Las influencias del otro lado de la frontera constituirán el impulso definitivo en la génesis de poéticas espectaculares en las que la presencia sobre la escena del cuerpo del actor tendrá un lugar capital. El hecho dramático se reduce a sus elementos mínimos: actor y espectador, como piezas básicas y suficientes para la comunicación teatral. La amplia gama de poéticas escénicas que se inauguran desde el teatro independiente se mueven entre los polos que constituyen la concepción antropológica y ritual del cuerpo y del acontecimiento teatral, y la lúdica o festiva. A través de las poéticas escénicas

vanguardistas la escena española alcanza a la europea en la conquista del movimiento y del cuerpo en la comunicación expresiva que supone el acontecimiento teatral. Si la recepción del hecho teatral desde la perspectiva logocéntrica de la escena realista fue eminentemente racional e intelectual; la recepción que vindica la nueva escena en tanto que tejido de diversos códigos entrecruzados es necesariamente sensorial y fenomenológica. Nacen, precisamente, las poéticas escénicas de la búsqueda de una comunicación emocional con el espectador, logrando una experiencia catártica liberadora -ya sea por los caminos del rito, ya sea por los de la fiesta popular- que reintegra al individuo a la comunidad social.

La permanencia de la censura tiene implicaciones directas sobre las poéticas teatrales. La censura supone un factor interviniente en la conformación del lenguaje dramático: el valor del empleo metafórico o simbólico de la historia o del mito en un buen número de las obras escritas bajo sus restricciones o el desarrollo de los lenguajes de la escena avivado por el silencio impuesto son huellas de su intervención. Cuando la palabra es censurada deviene necesario hacer decir al cuerpo. El gesto, la mímica, el empleo simbólico de los objetos en escena, la presencia de determinados signos, la creación de códigos nuevos y la interconexión significativa de los mismos se hace portadora de valores y mensajes que tenían vedado el camino de la palabra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artea y Sánchez, J. A. *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2006.

Brook, P. *The Empty Space*. London: Penguin, 1990 (1968).

Cornago Bernal, Ó. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los realismos*. Madrid: CSIC, 2001.

Cornago Bernal, Ó. *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor, 1999.

De Paco, M. "El teatro español en la transición: ¿una generación olvidada?". *Anales de Literatura Española*. 2004, núm. 17, pp. 145-158.

—. *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1984.

—. *De re bueriana*. Murcia: universidad de Murcia, 1994.

Heras, G. "Sobre autocensuras y metalenguaje". *Primer Acto*. 1980, núm. 184, abril mayo, pp. 98-99.

Malla, G. "En torno a las censuras". *Primer Acto*. 1980, núm. 184, abril mayo, pp. 100- 103.

Marcuse, H. *Eros y civilización*. Madrid: Seix Barral, 1968.

Martínez Mediero, M. “Qué verde era mi valle”. *Primer Acto*. 1980. núm. 184, abril mayo, pp. 94-97.

Miralles, A. “Alias Serrallonga de Els Joglars”. *Primer Acto*. 1975, núm. 179-180-181, pp.90-95.

—. “El contagio de la paranoia”. *Pipirijaina*, sept. 1978, pp. 54-57.

—. “Epílogo. De la agonía a la esperanza y se van a cumplir cinco años”. *Primer Acto*. 1980 núm. 184, abril mayo, p. 121.

—. “Los tiempos no están cambiando”. *Pipirijaina*, junio 1978, pp. 56-60.

Oliva, C. *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra, 2004.

Pérez Cassaux, M. “La censura y otros demonios”. *Primer Acto*. 1980, núm. 184, abril mayo pp. 90-91.

Sánchez Montes, M.J. *El cuerpo como signo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.