

## «Un caso de censura teatral en la postguerra: *Mare Nostrum*, S. A., de Lauro Olmo»

En 1974 la revista *Primer Acto* publicó una encuesta sobre la censura, tras consultar a cerca de cuarenta autores teatrales. De dicha indagación se deduce que más de cincuenta obras dramáticas estaban totalmente prohibidas y otras muchas habían sufrido modificaciones impuestas por el citado organismo oficial. Por otra parte, Antonio Beneyto, Martínez Cachero y Manuel L. Abellán ofrecen numerosos testimonios, aunque forzosamente incompletos, acerca de la actitud de la censura en los años de la postguerra española<sup>1</sup>.

Dentro de este marco cronológico se halla el denominado por Ruiz Ramón teatro de «protesta y denuncia», al que pertenecen Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Buded, J. Martín Recuerda y J. M. Rodríguez Méndez<sup>2</sup>, también agrupados bajo la denominación de «generación realista», expresión que, a nuestro entender, sólo tiene sentido si se utiliza para designar

---

(1) Vid. RIVERA, A. y HERAS, S. DE LAS: «Encuesta sobre la censura», *Primer Acto*, n.º 165, febrero 1974, pp. 4-14, y n.º 166, marzo 1974, pp. 4-10; BENEYTO, Antonio: *Censura y política en los escritores españoles*, E. Plaza y Janés, Col. El Arca de Pabel, 108, Barcelona 1977, y que citaré como *Censura y política*; MARTÍNEZ CACHERO, José M.º: *Historia de la novela española entre 1939 y 1975*, Ed. Castalia, Col. Literatura y Sociedad, 20, Madrid 1979, pp. 94-107 y 182-184; y ABELLÁN, Manuel L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Ed. Península, Col. Temas de Historia y Política Contemporánea, 9, Barcelona, 1980, que citaré como *Censura y creación literaria*.

(2) Vid. RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. 2. Siglo XX*, Alianza Editorial, Col. El Libro de Bolsillo, 329, Madrid, 1971, pp. 464 y ss.

la intencionalidad de tales autores —mostrar la realidad española—, pero no si con ella se pretende aludir a la forma de comunicar tal contenido. De hecho, en la segunda edición de su libro Ruiz Ramón los incluye, junto a otros autores, bajo el epígrafe «del realismo a la alegoría»<sup>3</sup>.

De una de las obras de Lauro Olmo vamos a tratar en este artículo, señalando los criterios que la censura utilizó cuando dicha pieza fue presentada ante el organismo oficial. Se trata de *Mare Nostrum*, S. A., escrita en 1966, y que no se editó hasta 1982, ahora con algunas modificaciones y con el título de *Mare Vostrum*<sup>4</sup>. En dos ocasiones, 1966 y 1970, la censura no permitió el estreno de *Mare Nostrum*. Aunque en la citada encuesta de *Primer Acto*, Olmo sólo alude a la prohibición de 1966<sup>5</sup>, nos consta que hubo otra en la segunda fecha, según atestigua un documento oficial dirigido a una de las personas interesadas, en el que la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos comunica escuetamente que, «con sujeción al acuerdo adoptado por el Pleno de la Junta de Censura de Obras Teatrales, en su sesión del corriente mes de junio» de 1970, «ha resuelto prohibir la representación de la obra original de Lauro Olmo, titulada *Mare Nostrum*, S. A.», sin que se especifiquen las causas de tal decisión.

A grandes rasgos el tema de *Mare Nostrum*, S. A. es como sigue: A un pueblo de pescadores del Mediterráneo español llegan diversos turistas extranjeros: mujeres de amplia vida erótica, dos muchachas lesbianas, un hombre de tendencias homosexuales y un cincuentón, refinado y culto, Mister Mesié Jer, que es «como un símbolo de Europa». Entre los turistas y los nativos se establecen diversas relaciones eróticas basadas en el dinero que vence reparos morales, como ocurre, por ejemplo, con la pareja española protagonista, formada por Adriana,

(3) Vid. RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Ed. Cátedra, Madrid, 1975, 2.ª ed. muy ampliada, pp. 487 y ss. En realidad, ese nuevo epígrafe no significa una ruptura con la denominación de 1971, pues en la versión inicial el citado crítico ya se refería a tres formas dramáticas diferentes en tales autores (pp. 467-468 de la 1.ª ed.).

(4) Vid. OLMO, Lauro: *Mare Vostrum. La señorita Elvira*, Edición do Castro, Col. Teatro, Sada-A Coruña, 1982; el texto de la primera obra en pp. 5-77.

(5) Vid. «Encuesta sobre la censura», *Primer Acto*, n.º 166, ..., pág. 8.

prostituta reciente, y Ricart, que vive de las mujeres extranjeras («mi moral es la divisa»). Al lado de ambos personajes se halla su común amiga, la Vieja, solterona, cínica y perspicaz. En las diversas escenas, más narrativas que plenamente dramáticas, se conocerá el proceso de degradación de España, por someterse al dictado del dinero que aportan los turistas. Al final, la Vieja deja traslucir sus frustraciones afectivas y eróticas, y en una especie de aquellarre, tras ser violentada por un personaje con aspecto de macho cabrío, la llevan a enterrar; tras esto, Adriana aparece recién salida del mar y revivificada física y espiritualmente.

Al ser éste el contenido de *Mare Nostrum*, S. A., José Monleón le reprocha que Europa esté representada por el «poder de corrupción de ciertos elementos de su cultura» y que la «venta sexual» de los españoles parece responder a una concepción casi mítica del sexo. Y Francine Caron lo tilda de parcial pues hay «une seule classe de touristes». Al primero de ellos replica el propio autor aduciendo la opinión de Ricardo Doménech, según el cual la obra no gira en torno a criterios morales sino que trata de «la corrupción que se origina a partir de la hegemonía de un modelo de vida neocapitalista, con la implantación de los valores que a ésta le son propios: el dinero y el sexo, en detrimento de cualquier valor humanístico en las relaciones individuales»<sup>6</sup>.

No es *Mare Nostrum*, S. A. la única obra prohibida a Lauro Olmo. Según sus respuestas a *Primer Acto*, también fueron impedidas por la censura *La condecoración*, *El cuarto poder*, *Plaza Menor*, *El milagro* —que, sin embargo, se había estrenado en sesión única en 1955—, e, incluso, le fue retenida la obra de teatro infantil *Leónidas el Grande*<sup>7</sup>.

Con tal experiencia, no es de extrañar que Lauro Olmo se

---

(6) Vid. MONLEÓN, José: «Lauro Olmo o la denuncia cordial», en OLMO, Lauro: *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, Ed. Taurus, Col. El Mirlo Blanco, 14, Madrid, 1970, pp. 9-41; la cita en pág. 34. En adelante designaré este volumen como *Taurus*. Id. CARON, Francine: «Lauro Olmo: L'homme et l'oeuvre», *Études Ibériques*, VI, 1970, Univ. de Rennes, pp. 5-37; la cita en pp. 31-32; y OLMO, Lauro: «Carta a Pepe Monleón», *Taurus*, pp. 43-31; la cita en pág. 46.

(7) Vid. «Encuesta sobre censura», *Primer Acto*, n.º 166, pág. 8.

muestre radicalmente en contra de la censura, a la que rechaza por varias causas:

1) Porque piensa que «significa la anulación de todo proceso creador», expresión quizá demasiado tajante y a la que se puede oponer la propia trayectoria literaria de Olmo, Bue-ro, etc.<sup>8</sup>

2) Porque «obedece al espíritu de una línea ideológica determinada»<sup>9</sup>, o, como afirma en otro momento, porque es una «censura de facción. Desconocemos —oficialmente, claro— a sus componentes; pero no ignoramos la media filiación del bloque. Parece, hablemos claro, que la censura opera en servicio de la ya clásica media España, tratando de mantener a raya, no sólo a la otra media, sino la posible y nacionalmente deseable evolución de la parte a que sirve»<sup>10</sup>. Afirmación esta última que viene a coincidir con la sustentada por Bue-ro Vallejo cuando sostiene que en España ciertas personas justifican la censura «invocando el bien general y la necesidad de defender la ley, el orden y la moralidad pública o privada; pero defiende de hecho intereses o privilegios de las clases dominantes y las estructuras sociales, políticas e ideológicas por ellas mantenidas»<sup>11</sup>.

3) Porque carece de criterios estables y definidos, de tal manera que «aquí sabemos qué es lo que no puede hacer un español. Lo que nadie parece saber es lo que puede hacer»<sup>12</sup>, o como afirma en otra ocasión: «No creo que haya un criterio fijo, hablando en general. Son normas, salvo las intocables en todo régimen de las características del nuestro, que no expresan claramente lo que se puede y lo que no se puede hacer. Según las circunstancias se abre o se cierra la mano. También se tiene muy en cuenta el nombre y la trayectoria del escritor. A veces se ha ejercido una especie de veto sobre el nombre»<sup>13</sup>.

(8) Vid. GÓMEZ GARCÍA, Manuel: «Censura, teatro social y teatro político en España», *Primer Acto*, n.º 131, abril 1971, pp. 8-24; la cita, en pág. 2.

(9) Id., íd.

(10) Vid. OLMO, Lauro: «Extracto de la ponencia pronunciada por Lauro Olmo en el III Congreso Nacional de Teatro Nuevo-Taragona», *Yorick*, n.º 40, mayo-junio de 1970, pp. 51-57; la cita, en pág. 53.

(11) Vid. BENEYTO, Antonio: *Censura y política*, pág. 21.

(12) Vid. OLMO, Lauro: «Extracto de la ponencia...», pág. 56.

(13) Vid. ABELLÁN, Manuel L.: *Censura y creación literaria*, pág. 111, nota 76.

Esa arbitrariedad e indefinición conducen a veces a situaciones paradójicas, como la que relata un joven autor, Vicente Romero, cuando recuerda la explicación que le dio un funcionario de la censura: «El texto suyo tiene dificultades acerca de un personaje; el cura, concretamente; lo ha examinado en principio una comisión integrada por dos seglares y un sacerdote; éste ha votado a su favor, pero los dos seglares en contra, por considerarlo irrespetuoso con la Iglesia»<sup>14</sup>.

4) Porque genera la aparición de la autocensura, de efectos esterilizadores<sup>15</sup>. Aunque en un momento de optimismo Olmo afirmó que a los autores como él, que tratan de hacer un teatro realista y vivo, la censura no les preocupa durante la creación de la obra sino después<sup>16</sup>, cuando estrena *El cuerpo* reconoce que el dramaturgo, al tratar determinados temas comprometidos, «no debe traspasar ciertos límites, ya que por experiencia sabe que el hecho de traspasarlos hubiera supuesto dificultades para el estreno»<sup>17</sup>.

5) Y porque origina unas peligrosas consecuencias artísticas —el autor no puede comprobar sus propios aciertos o fracasos, con la consiguiente repercusión en su desarrollo creador—, sociales —priva a la sociedad de la dinámica que la obliga «a la crítica y a la autocrítica, al examen de conciencia, en fin, que es la misión esencial del teatro»— y personales —afecta a lo que podríamos llamar situación laboral del escritor, con sus consecuencias de tipo familiar—<sup>18</sup>.

De alguno de sus problemas con la censura, Olmo posee el muy gráfico testimonio de una de las copias de *Mare Nostrum*, S. A. que envió a la censura, y que, con su proverbial cordiali-

(14) Vid. ROMERO, Vicente: «Las dudas de los censores», *Primer Acto*, n.º 121, junio 1970, pág. VII (sección «Foro Teatral»).

(15) Vid. OLMO, Lauro: «Extracto de la ponencia...», pág. 57.

(16) Vid. FERNÁNDEZ, Miguel: «Lauro Olmo, el obrero de la pluma», *Arriba*, 28-III-1965, pág. 21.

(17) Vid. PRIETO, Martín: «Declaraciones de Lauro Olmo tras el estreno de *El cuerpo*», *Arriba*, 21-V-1966, pág. 24.

(18) Vid. VV.AA.: *Teatro español actual*, Fundación Juan March-Ed. Cátedra, Col. Crítica Literaria, Madrid, 1977, pág. 90; OLMO, Lauro: «Sobre un punto esencial», en *Taurus*, pp. 63-66, con la cita en pág. 66; y VV.AA.: *Teatro español actual*, pág. 90.

dad, me permitió utilizar para este trabajo, por lo que públicamente le doy las más sinceras gracias.

Dicho texto, que creo corresponde al intento de 1970, presenta abundantes subrayados en bolígrafo azul, a la par que frecuentes trazos verticales del mismo tipo y que, situados al margen de los renglones o, en su caso, de los versos de ciertas canciones, indican claramente los pasajes de la obra que deberán suprimirse y que, por su magnitud, de hecho significan la prohibición de la obra.

De las cincuenta y cuatro páginas del original, veintidós están subrayadas con trazos verticales (por comodidad, de aquí en adelante sólo utilizaremos la expresión «subrayado»). Si, de un modo meramente orientativo, designamos con la letra *A* aquellas páginas en las que el subrayado afecta a unas cinco líneas o menos, y con la letra *B* nos referimos a los casos en que tales indicaciones alcanzan aproximadamente a media página, el resultado es el siguiente: *A*: pp. 11, 16, 29, 31, 34, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 50 y 52; y *B*: pp. 23, 25, 26, 27, 32, 33, 38, 39 y 42, careciendo totalmente de subrayados la primera escena que abarca las diez páginas iniciales.

¿Cuáles son los criterios que guiaron al censor en su tarea? Abellán señala que la censura de postguerra se rige por los siguientes criterios: moral sexual, opiniones políticas, uso del lenguaje indecoroso y la religión<sup>19</sup>. Aunque quizá se puedan rastrear otros conceptos, como el de la violencia, y además frecuentemente —lo vamos a comprobar en seguida— es difícil discernir entre moral sexual, religión y lenguaje indecoroso, creemos que la clasificación que establece dicho crítico puede servirnos, con las salvedades apuntadas, para nuestras pretensiones<sup>20</sup>.

(19) Vid. *Censura y creación literaria*, pp. 88-89.

(20) A este respecto puede resultar ilustrativa la comparación con lo que ocurrió a *La zanja*, novela de Alfonso Grosso, pues en la primera edición, de 1961, la censura prohibió varios pasajes, siguiendo casi todas las pautas que acabamos de citar. Así, como se puede comprobar en la edición íntegra (Ed. Cátedra, Col. Letras Hispánicas, 152, Madrid, 1982, con introducción de José Antonio Fontes) se suprimen pasajes de temática sexual (un caso de lesbianismo, pp. 157-158; varias situaciones en que interviene una prostituta, pp. 246, 247, 248 y 311; o la breve referencia a unos «pezones ya mustios», pág. 185), otros de carácter político (una referen-

A. MORAL SEXUAL.—Es el aspecto de la obra que el censor ha tachado con mayor frecuencia, de tal manera que se podría afirmar que las cuatro quintas partes de los subrayados se refieren a este concepto. Múltiples alusiones relacionadas de cerca o de lejos con lo sexual han sido objeto de atención y de censura por parte del anónimo funcionario. Veamos varios ejemplos, que transcribimos repitiendo el subrayado de las palabras concretas dentro de una frase más amplia o de renglones enteros:

«me introdujo *entre las piernas* cinco libras» (Pescador 2.º, pág. 11); «*búscate una leidi. No sueñes: palpa y piensa (...). Hala, que me voy a poner las medias*» (Adriana, pág. 23); «*Dame unos pechos en punta y unas nalgas que no se abollen al sentarse*» (Vieja, pág. 25); «*Pertenezco a ese heroico comando que libra su batalla en las crujientes camas de Mare Nostrum. Como verás tengo asegurada una muerte digna. Algún niño del futuro, cuando abra su manual de historia, podrá leer: «Se llama Adriana. En la primera escaramuza cayó con la tradición perforada. Pronto se rehizo...»*» (Adriana, pág. 26); un largo pasaje que empieza con estas palabras: «*Deja en paz el virgo. Es algo que ha dejado de preocuparme. ¡Palmó! y con él todo un alucinante montaje de amenazas*» (Adriana, pág. 27) y termina así: «*¡El gusano! ¡el virgo! ¡Qué lío, señor! (...). ¿Qué te sucede muchacha?*» (Vieja, pág. 27); otra amplia intervención de Adriana, de la que sólo citamos las palabras finales: «*¡Apretuja! ¡Apretuja! ¿Te sigo pareciendo fascinante? Más aún, ¿a que sí? ¡Apretuja, europeo! ¡Todavía alentamos entre las vírgenes y las prostitutas!*» (pág. 32); la acotación que abre la escena quinta está señalada con un trazo vertical que afecta a varias líneas, de las que reproducimos sólo una parte: «*Estamos en el burdel de Adriana. Esta, en ropa íntima, yace en su vieja cama*» (pág. 38); otra amplia intervención de dicha prostituta,

---

cia a la contienda de 1936: «donde los días sangrientos de la guerra civil, Arellano, el huerterillo, mandó el pelotón de las Milicias Nacionales que fusilara a los treinta y dos hombres que se negaban a entregar el pueblo», pág. 248; o a la alusión a ciertas normas legales: «al estar prohibidas las reuniones de más de cuatro miembros», pág. 196, y con palabras muy parecidas, en pág. 263) y algún caso de lenguaje indecoroso («¡coño!», pág. 197; y «¡no te jode!», pág. 256). Debo manifestar mi más sincero agradecimiento al profesor Dr. Martínez Cachero por la precisa información que me proporcionó sobre esta novela.

ADRIANA: ¡Lárgate ya!

PESCADOR 4º: No gustía verte así. (ROTUNDO) Si me lo mandas, asesino al mister.

ADRIANA: ¡Iluso! Aparecería otro, y otro, y otro. (SARCASTICA) ¡Mister Libra! ¡Her Marco!, ¡Mesié Franco! (COMIENZA A BERCARSE CON UNA TOALLA) Largo, ¡largo! Vete y búscate un leidi. No sueñen: palpa y piensa. (COGIENDO UN PAR DE MEDIAS) Mala, que me voy a poner las medias.

PESCADOR 4º: Algún día te las pondré yo! (HACE MUTIS)

ADRIANA: (CON RABIA) Como todos aquí, ¡algún día!, ¡algún día! ¡Maléritos ilusos! (PONIENDOSE LAS MEDIAS, RECITA)

Algún día  
llegará ese día  
en que la piel se arruga  
y la pata se estira.  
El peroné de un lord  
yacerá con la tibia  
de cualquier pescador.  
Y su coxis, madam,  
yacerá con el fémur  
de cualquier patán.  
¡Oh, huesos democráticos  
astutamente aristocráticos  
inventores un día  
de ese día  
que un día  
llegaría!

(Da unos golpes en la puerta. Adriana ya puestas las medias, coga el traje y va a ocultarse detrás de un biombo. Suenan de nuevo los golpes)

ADRIANA: ¡Un momento, mister! No se impacientes, que me estoy adri bando.

de la cual entresacamos dos fragmentos: «*Ser virgen a orillas de este mar es una cosa seria. Si entonces hubieras aparecido tú, no hubieses tenido nada que hacer conmigo*» (pág. 38), y «*¡Virginidades! Por mí, ¡que les pongan cuatro cirios a los virgos! (...) ¿Aún no te he contado como dejé de ser virgen? ¡Todo un poema, mister!*» (pág. 39); en la misma escena quinta están subrayadas otras palabras de Adriana: «*¿Cómo se colocaba Beatriz? A postura normal, ya sabes la tarifa. Pero si la postura es...*» (pág. 41); en los momentos finales de tal escena se oyen fragmentos de diálogos anteriores y aparecen subrayadas otras palabras de la prostituta: «*¿un aborto? ¿O se largó virgen al otro barrio?*» (pág. 44); en la escena sexta se rechazan varias expresiones de la Vieja («*que te llevó a la cama*», pág. 47; y: «*El virgo / nuevo cobaya, / yace tendido / en la playa*», pág. 50); y, por último, la larguísima acotación de la escena séptima también sufre tachaduras de este tipo: «*cuando se ha quitado la falda*» (pág. 52) y otro pasaje más amplio: «*Sale la Vieja vestida de 'novia pública' e imitando posturas de los veinte años. Lleva los pechos enhiestos por el sostén. Vuelve al espejo y, al verse así, se acaricia hasta que se le escapa un sollozo extraño, gutural. Pronto se rehace, se empolva un poco y, cogiendo una barra de labios de Adriana, se dispone a pintarse*» (id.)<sup>21</sup>.

B. OPINIONES POLITICAS.—Más escasas, con frecuencia aparecen vinculadas a otros criterios. Y algunos pasajes subra-

(21) Una escena parecida a ésta se repite en diversas obras de Lauro Olmo, desde la inédita *El perchero* (1953), pasando por su novela *Ayer, 27 de octubre* (1958) hasta llegar a *La pechuga de la sardina* (1963), en la cual leemos lo siguiente: «Se queda parada, observándose. Al fin avanza sobre el espejo, y parada de nuevo, vuelve a observarse. (...) Con una de sus manos se ahueca el pelo. La otra recorre su cuerpo, como inventando líneas. Luego abre el armario, y va mirando, palpando los vestidos, la ropa íntima. Saca una combinación y, como acariciándose, se la pasa por una de sus mejillas, lentamente, abstraída. Cierra el armario, y ante el espejo, se arrima la combinación al cuerpo. La misma mano vuelve a recorrer su cuerpo, intensa. Al fin se crispa sobre el vientre, y de lo hondo de doña Elena brotan unos sollozos apagados que ella trata de contener (...). Los sollozos empiezan a aflorar libres, incontenibles (...) al darse cuenta de que pueden sorprenderla en su lastimoso estado, se yergue y, con un esfuerzo visible de gesto, se recupera, y tensa vuelve a su aspecto hierático, dominante». Vid. OLMO, Lauro: *La pechuga de la sardina*, Ed. Escelicer. Col. Teatro, 565 (Extra), Madrid, 1967, pp. 80-81; tal pasaje había aparecido ya del mismo modo en las pp. 37-38 de dicha obra en *Primer Acto*, n.º 43, 1963.

yados quizá sólo puedan explicarse si se les atribuye una intencionalidad política. Ejemplos:

«*poco les importa dejar a medio país convertido en una casa de...*» (Pescador 3.º, pág. 16); «¡Míster Libra! ¡Her Marco! ¡Mesié Franco!» (Adriana, pág. 23); en la escena tercera, la prostituta afirma: «*Si alguna vez tengo hijos, no serán hijos míos (Con rabia mordiente). Serán hijos de... Hijos de Europa*» (pág. 26). Ricart aconseja irónicamente a la Vieja que reserve su solera «*para la continuidad histórica*» (pág. 47), expresión que parece aludir a la entonces debatida cuestión de la continuidad del régimen de Franco; en la página siguiente el mismo personaje, ante una confidencia afectiva de la Vieja, se burla así: «*¡Vamos, que peligró el porvenir de la patria!*»; líneas más abajo dicha mujer alude, con dureza, al «*destino de chulo patriótico*» de su interlocutor, expresión que recuerda a la repetida «*nacional-prostituta*» (Adriana, pp. 31 y 43), identificable con la frecuente entonces «*nacional-sindicalismo*»; y por último podemos citar un ejemplo inexplicable si no se ve en él una críptica alusión a los deseos de los opositores a Franco, entre los que se encontraba Lauro Olmo, de la caída del régimen político presidido por aquél: «*Como todos aquí, ¡algún día! ¡Algún día! ¡Malditos ilusos!*» (Adriana, pág. 23).

C. RELIGION.—Sólo hay un ejemplo claro y aún así vinculado también a otro criterio, el político. Se trata de un pasaje en boca de Adriana y en el que cuatro palabras relativas a la religión y sus ceremonias están subrayadas («*sin incienso ni gori-gori*»), a la vez que un trozo vertical afecta a cuatro renglones de texto: «*¡La espichó, míster! ¿No lo entiendes? En esta tierra que pisas, unos mueren y otros la espichan, la palman, les encasquetan el pijama de madera y ¡hala!: al criadero de malvas sin incienso ni gori-gori*» (pág. 31). ¿Vio el censor en este párrafo de rica expresividad popular una crítica a las diferencias de clases que se manifiestan en el distinto léxico con que se designa el fallecimiento y en la sencillez de las ceremonias religiosas cuando se entierra a la gente sin grandes medios económicos? Todo puede ser.

D. LENGUAJE INDECOROSO.—Además de varios ejemplos citados al referirnos a la moral sexual, pueden aportarse otros testimonios, a veces vinculados a la política como ocurre en el largo pasaje en que se alude a las «nalgas» y términos derivados: «¡ *la Commonwealth de las nalgas!*» (Madame Luto, pág. 33), «¡*Viva el sacro-nalگو imperio!*» (Turista 1.º, id.), «*A la nalga, / a la nalga, / nadie entre, / nadie salga, / justos estamos / los que bailamos: / pederastas, / prostitutas / y cornudos / siempre en ruta /*» (Ricart, pp. 33-34); todos estos versos, subrayados o no, llevan además un trazo vertical. Y otro ejemplo de lenguaje indecoroso que puede aludir a la homosexualidad es el que aparece en la pág. 40: «MISTER: — Un italiano: El Dante. — ADRIANA: — Pues tú, Mesíer Jer, *pareces «El tomante»*».

E. VIOLENCIA.—Podría aportarse un largo pasaje de connotaciones violentas a la par que sexuales o políticas, y que se refiere a unos gritos de muchacha que oyen Adriana y el Mister, de cuyo diálogo extraemos algunos fragmentos: «*Una muchacha, ¡ha gritado una muchacha!*» (Mister, pág. 42) y «*Eso era antes, europeo. Hoy no. Hoy detrás de un grito no hay nadie (...). Aún no hace mucho tiempo, gritos como ése se oían a cientos, y no sólo en la madrugada: ¡a cualquier hora del día! Entonces la cosecha era abundante. Os pusisteis las botas, europeo (...). Detrás de ese grito no hay nadie. Ni siquiera un guardia*» (Adriana, pp. 42-43). Y también podría citarse otra oscura expresión («*Gritar, no gritó*», Pescador 1.º, pág. 11) que alude a una turista con la cual dicho hombre tuvo relaciones.

Hasta aquí hemos visto numerosos ejemplos en los que interviene la censura, pero para dar una visión más completa de la actitud de ésta creemos que es preciso señalar aquellos casos que no están subrayados, en contra de lo que cabría esperar dada la conducta habitual del censor<sup>22</sup>.

(22) De nuevo debemos recordar el caso de *La zanja*. Como señala en la pág. 126 de la «Introducción» José Antonio Fontes, hay pasajes que cabría esperar fuesen censurados y sin embargo se libraron del lápiz rojo, tal como sucede en un texto de contenido lésbico de las pp. 294-295 (no en pp. 293-294 según se afirma en la «Introducción»). Se podrían añadir otros ejemplos, de más o menos notorio carácter sexual («se excita con los senos en punta bajo el jersey de algodón», pág. 307; o «los limones que tiene la moza», pág. 309), o de tono político (un fusila-

1) MORAL SEXUAL.—También ofrece diversos ejemplos que resultan incoherentes con los aportados antes. A pesar de que, según la norma 9.<sup>a</sup>, apartado 1.º, de las Normas de Censura Cinematográfica publicadas en el Boletín Oficial del Estado del 8 de marzo de 1963 y aplicables al teatro, según orden ministerial del 6 de febrero de 1964, aparecida en el diario oficial del 25 del mismo mes, se prohíbe «la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia final»<sup>23</sup>, al censor se le escapan las muy peculiares relaciones entre Odile y Janet. A ellas se alude en el texto con términos quizá suficientemente explícitos. Así, al ver el Pescador 3.º que ambas jóvenes no quieren saber nada de los hombres, «como dándose cuenta de algo» según reza en una acotación, exclama: «¡Comprendido! ¡Qué pena de boca!» (pág. 18); en otra acotación al principio de la escena cuarta se dice que están «en otra mesa, con las manos cogidas» (pág. 29) y al final de dicha escena «actúan como ajenas a todo lo que ocurre a su alrededor» (pág. 36) y «en silencio, bailan abrazadas» (pág. 37). Cuando en 1982 O'lmo, sin censura, publica *Mare Vostrum* recalcará el tipo de relaciones que unen a ambas jóvenes, manteniendo varios de los términos que aparecían en *Mare Nostrum*, S. A., y añadiendo una expresión definitiva: «idilio lésbico»<sup>24</sup>.

Algo muy similar ocurre con el personaje del Turista 1.º, del que se dice que tiene «maneras levemente afectadas» (pág. 1-3) y que da varios «cachetitos» (íd.) a los pescadores españoles, que lo rechazan; a comienzos de la escena cuarta, «insinuante, mira a Ricart» (pág. 29) que le responde propinándole un empellón; el mismo personaje español reacciona con violencia física y verbal cuando el Turista 1.º le dice algo al oído (pág. 36); y por último, dicho extranjero de nuevo insiste en

---

miento «cuando ondeaban banderas que se llamaban victoriosas», pág. 283; e incluso un pasaje en que puede pensarse que hay una presentación un tanto grotesca de un teniente de la Guardia Civil, pp. 198-199).

(23) Sigo a GARCÍA LORENZO, Luciano: *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Sociedad General Española de Librería, Col. Temas, 17, Madrid, 1981, pp. 231 y ss.; la cita textual, en pág. 232.

(24) Vid. *Mare Vostrum*, pág. 43; corresponde al comienzo de la escena cuarta.

sus proposiciones más o menos veladas ante Ricart («¿Irnos? ¿Tú querer?», (id.). Y también en relación con este tema, el censor que subraya los términos «pederastas», «prostitutas» y «cornudos» (pág. 34), no tacha una pregunta retórica de la Vieja: «¿Acaso has olvidado que las remesas de Europa son de tres sexos?» (pág. 9).

Aunque con una hipotética e insólita interpretación liberal de la norma de censura que antes citamos quizá podría pensarse que el funcionario permite la actitud del Turista 1.º porque éste es «castigado» con el trato que recibe de Ricart y los pescadores, tal hipótesis no sirve para explicar su tolerancia respecto de las jóvenes extranjeras.

Y por último, a veces, no censura expresiones que totalmente iguales o con el mismo sentido han sido prohibidas en otros momentos. Así, en la pág. 41 permite unas palabras que se repiten exactamente pero censuradas en la pág. 44: «¿un aborto? ¿O se largó virgen al otro barrio?»; en la pág. 30, Adriana hace una petición a su compañero de baile («apretuja que es lo tuyo») que no es prohibida, mientras que sí lo es en la pág. 32, como ya vimos; y si bien en la pág. 47 impide la expresión «que te llevó a la cama» el mismo personaje, la Vieja, lamenta en la pág. 9 la pérdida de un «sagrado derecho que os ha escamoteado: el de la libertad de acostaros a gusto».

2) POLITICA.—Sólo hay un caso en que la política, unida al lenguaje indecoroso, recibe un distinto tratamiento por el censor: en la pág. 26 se prohíbe la expresión «hijos de... Hijos de Europa», mientras que en la pág. 14 se permite la popular y eufemísticamente insultante «hijo de la Gran Bretaña» (Pescador 2.º).

3) LENGUAJE INDECOROSO.—Tenemos un caso muy peculiar: los insultos en francés que pronuncia Adriana están permitidos en varias ocasiones. Así, «un fils de la grand merde» aparece en la pág. 41, dos veces en la pág. 44 y cierra la obra en la pág. 54. Y también puede citarse, frente al prohibido «nalga» la permisibilidad para «trasero» (acotación, pág. 17; y Adriana, pág. 39).

Como conclusión creemos que puede afirmarse que el anónimo censor adopta una actitud generalmente presidida por una extraordinaria intransigencia y susceptibilidad, sin importarle que prácticamente todos los términos, sobre todo los sexuales, que prohíbe no sólo aparecen en los clásicos como *La Celestina*, sino en los contemporáneos, como Cela, o el propio Olmo en sus obras narrativas, y teatrales anteriores a *Mare Nostrum*, S. A. Pero, a la vez, en otras ocasiones actúa de modo incoherente pues o permite alusiones a realidades oficialmente prohibidas por las normas de censura y que son tan claras o más que otras no toleradas, o deja sin subrayar pasajes que en otros lugares ha rechazado.

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA  
(Universidad de Oviedo)