LA MORDAZA

La mordaza que asfixiaba a los españoles

Berta Muñoz Cáliz
Centro de Documentación Teatral

La escritura de *La mordaza* está estrechamente vinculada a la experiencia personal de su autor con la censura franquista. La puesta en escena de esta obra en 1954 supuso el primer estreno profesional de Alfonso Sastre, y a juzgar por la buena acogida de público y crítica, en un primer momento pareció el espaldarazo que le permitiría estrenar con frecuencia en los escenarios comerciales. Hasta entonces, su experiencia en la escena se limitaba a las representaciones de cámara de *Ha sonado la muerte, Uranio 235* y *Cargamento de sueños* (1946) con el grupo Arte Nuevo, y a las tres funciones de *Escuadra hacia la muerte* (1953) a cargo del Teatro Popular Universitario que la censura impidió prorrogar, a pesar del beneplácito del público y de la crítica oficial, que calificó a su autor como una de las más firmes promesas del teatro español. Poco después del estreno de esta obra, Sastre presentaría a censura sus textos *Prólogo patético* y *El pan de todos,* y a pesar de los informes positivos de algunos de los censores, ambos fueron prohibidos.

Como reacción frente a esta situación, a comienzos de 1954 Alfonso Sastre escribe varias cartas al jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz, en las que solicita una explicación de estas y otras actuaciones con las que se le cierra el paso en los escenarios profesionales[1]; intento que, como era

[1] El autor explica en una de las cartas que, además de no permitirle estrenar en circuitos comerciales, se le veta en los premios. Dichas cartas, así como otras referidas a la censura de las citadas obras, se conservan en el Archivo General de la Administración General de Estado, y se encuentran reproducidas en mi libro *Expedientes de la censura teatral franquista,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, vol. I, págs. 85-91.

previsible, no daría resultado alguno, y que, con el tiempo, daría paso a una actitud cada vez más beligerante por parte del dramaturgo contra la censura y contra el régimen que la imponía. Paralelamente, entre 1953 y 1954, Alfonso Sastre escribe *La mordaza,* otra forma de protestar contra su situación personal, esta vez trascendiéndola mediante la metáfora de unos personajes a los que se les niega la posibilidad de expresarse:

> Traté de hacer una protesta cauta: un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Trataría de decir: «Vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento»[2].

De este modo, utilizando la terminología de Ángel Berenguer, la escritura de *La mordaza* estaría originada por un claro «motivo»[3] o agente movilizador principal, que no es otro que la necesidad que siente el autor de hablar de su experiencia con la censura franquista, y con una clara «estrategia», consistente en que, dada su experiencia anterior de prohibiciones, hablaría de la censura intentando evitar que los censores lo advirtieran. El propio autor explicaba así en una entrevista el proceso de creación de esta obra:

> Al escribir *La mordaza* me planteé el ser más cauto, el ser posibilista (un término que después se empleó), el intentar hacer una especie de metáfora, de tal manera que pudiera conseguir hacer una protesta sobre la mordaza, sobre la mordaza que estábamos sufriendo, a través de una historia que tuviera la suficiente ambigüedad para que la censura no la pudiera prohibir. [...] A mí me parecía que el simple hecho de que se llamase *La mordaza* sería una clave suficiente para que la gente fuera a ver una obra sobre la censura. [...] Se vería un drama rural en el cual estaba embutido el mensaje protestatario contra la censura. Eso en la puesta en escena se hizo con mucho cuidado[4].

Así, Sastre ambientó la trama de esta obra en un ámbito rural –extranjero, para evitar cualquier sospecha–, alejado del contexto real que había motiva-

---

[2] Alfonso Sastre, «*La mordaza*. Noticia», en *Obras completas, Tomo I: Teatro,* Madrid, Aguilar, 1966, pág. 283.

[3] Véase Ángel Berenguer, «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», en:
http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf

[4] Francisco Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre,* Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, pág. 35.

do la obra (recurso, por lo demás, muy frecuente en los escritores de la época), y focalizó el tema de la represión en el reducido ámbito de una familia, como si de un problema familiar, y no social, se tratara. La anécdota sobre la que trabajó estaba inspirada en un hecho real, sucedido en el pueblo francés de Lurs, aunque no intentó reproducirlo de un modo documental, tal como el propio autor apuntaba en la nota que utilizó como autocrítica el día de su estreno:

> Este drama está vagamente fundado en los sucesos de Lurs –de los que dio noticia la prensa de todo el mundo–. El autor del drama no ha tratado de informarse detalladamente sobre este asunto ni sobre la personalidad y carácter de Gastón Dominici y su familia, pues su intención no ha sido dramatizar escrupulosamente unos hechos. Lo de Lurs ha sido un simple «motivo» para este drama, cuyos personajes no pretenden ser el traslado de los personajes reales. Los hechos están libremente fabulados por el autor [...]. La disposición y los motivos del crimen, así como la personalidad de las víctimas, pertenecen al dominio de la invención dramática. La «realidad» de este drama hay que buscarla por otros caminos[5].

No obstante, la metáfora con la que Alfonso Sastre quiso evocar la falta de libertad de expresión existente en la España de la dictadura no fue entendida en su momento, ni tan siquiera por los propios censores. Cuando la obra fue presentada ante la Junta de Censura, los lectores que la enjuiciaron, Bartolomé Mostaza y Gumersindo Montes Agudo, lejos de darse por aludidos, sólo vieron en ella una «obra de ambiente», «sin ningún reparo ético, moral o político», y resaltaron su calidad dramática, calificándola de obra «muy bien dialogada», así como de «obra buena, importante, con vigor dramático y ceñida prosa», por lo que ambos la autorizaron sin cortes. Incluso años después, cuando los miembros de la Junta ya tienen una opinión bien distinta de Alfonso Sastre y de sus ideas políticas, se presentaría a censura una nueva versión en vasco *(Denok ixildu egiten gera),* que tampoco tuvo problemas para ser autorizada; antes al contrario, el censor Antonio Albizu comentó que tenía «unos valores morales indiscutibles»[6].

---

[5] Alfonso Sastre, «Autocrítica» reproducida en varios diarios el 17 de septiembre de 1954, entre ellos *Pueblo* y *Ya*.

[6] Pueden leerse las transcripciones de los informes completos en *Expedientes...,* ob. cit., págs. 95-96.

Los informes positivos de los censores motivaron una rápida autorización (ésta se emitió tan sólo cinco días después de que la compañía la solicitara), y el 17 de septiembre de 1954 la obra se estrenaba, con dirección de José María de Quinto y escenografía de Manuel Mampaso, en el Teatro Reina Victoria de Madrid. A juzgar por las reseñas que se publicaron tras su estreno, tampoco los críticos del momento la interpretaron en el sentido pretendido por el autor. Ninguno de ellos hizo alusión al discurso anticensorial, y en general, tampoco realizaron valoraciones políticas ni morales[7], sino que se centraron en destacar la extraordinaria habilidad de Sastre para caracterizar a sus personajes y para mantener el interés y la tensión dramática de principio a fin, y se reafirmaron en calificarlo como una de las grandes esperanzas de renovación del teatro español. Las elogiosas palabras de Juan Emilio Aragonés (quien años más tarde también sería censor) ante el estreno de esta obra son bien elocuentes:

> [...] el teatro español de hoy estaba necesitando al autor o los autores que lo actualizasen, que fueran capaces de superar la dramaturgia amable, conversacional, sin nervio y sin aristas, que se había enseñoreado de nuestra escena últimamente. Y todo parece indicar que no tardará en producirse la deseada renovación, para bien de todos, porque son varios ya los autores que parecen decididos a abrir derroteros nuevos para la creación dramática: ayer Buero, hoy Sastre, [...]; Delgado Benavente y acaso algún otro, son el mejor y más esperanzador testimonio.[*Informaciones,* 25-IX-1954.]

No menos elogiosa fue la crítica de Alfredo Marqueríe, quien afirmaría: «[...] tenemos que saludar en este autor a un dramaturgo auténtico que ha revalidado en *La mordaza* el crédito que ganó con su primer estreno» (*ABC,* 18-IX-1954). Y en la misma línea, Torrente Ballester, escribía: «Cuando, hace tiempo, estrenó Sastre *Escuadra hacia la muerte,* pedí para él un puesto importante en el escalafón de dramaturgos españoles. Ahora lo ha alcanzado por derecho propio» (*Arriba,* 18-IX-1954). Resulta imposible recoger aquí

[7] Apartándose de la opinión general, y mostrando un espíritu inquisitorial superior al de los propios censores, el crítico de la revista *SIPE,* de las Congregaciones Marianas (utilizada como órgano de consulta de la censura eclesial), juzgó que «los reparos morales de la obra son de importancia, aunque no pueda advertirse en ella una tesis inmoral», por lo que dictaminaba que sólo era apta «para personas mayores de sólida formación moral» (*SIPE,* 3-X-1954).

todos los testimonios de los críticos que elogiaron abiertamente la obra y a su autor, pero lo cierto es que el aplauso fue unánime en todos los medios consultados[8]. También el público la acogió con entusiasmo la noche del estreno, tal como recogía en su crítica Alfredo Marqueríe: «Ovaciones largas y resonantes subrayaron el fin de los cuadros y de las jornadas. El telón se alzó innumerables veces, y con el autor recogió estas muestras de entusiasmo el director escénico».

Como únicos reparos, se habló de una cierta tendencia al efectismo en algún momento, así como del excesivo protagonismo del calor en la acción, si bien los propios críticos que los señalaron advertían que éstos eran mínimos y no debían empañar las bondades de la obra. En cuanto a sus posibles «segundas intenciones», el único crítico que hizo comentarios al respecto fue Nicolás González Ruiz, aunque, lejos de profundizar en ellas, escribiría:

> Pero tiene razón al insinuarnos que la realidad de su drama hay que buscarla por otros caminos. Nosotros preferimos no ahondar en este punto, ni siquiera al calor de los aplausos que sonaron en el cuadro sexto[9]. [...] Nos ponemos tan contentos cuando en el teatro se ve una posibilidad de algo de valor cierto y positivo, que no queremos entrar en segundas intenciones, ajenas a nuestra función. [*Ya*, 18-IX-1954.]

Centrándonos ya en el texto, nos encontramos ante un drama construido en seis cuadros y un epílogo, tal como se indica en su subtítulo, a lo largo de los cuales la acción avanza de forma muy ágil, según un esquema tradicional de planteamiento, nudo y de-senlace. En el primer cuadro quedan perfectamente definidos los caracteres de los personajes y las relaciones que mantie-

---

[8] Pueden consultarse las críticas a esta obra por parte de los distintos medios en el archivo de prensa digitalizada del Centro de Documentación Teatral.

[9] Este crítico alude al fragmento en el que Isaías Krappo, en su conversación con el Comisario, afirma que «Uno es un héroe o un criminal según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo». Al parecer, el día del estreno este diálogo fue aplaudido por algunos espectadores «con gran entusiasmo, con calor excesivo, mientras que otros mostraron su disconformidad con siseos y algún indicio de pateo», en palabras del censor José María Cano, quien propuso suprimir esta escena o, al menos, cambiar «mataste» por «asesinastes» (sic), «con lo que el sentido de la réplica del Comisario no daría la sensación, como ocurre ahora, de conformidad con la teoría del criminal, sino que dejaría bien claro que era asesinato»; modificación que finalmente no se impuso al no ser aceptada por el resto de la Junta de Censura.

nen entre ellos. Ya de entrada se nos presenta a una familia sometida a la autoridad de un padre despótico, Isaías, que ha conseguido atemorizar a su mujer y a sus hijos a base de humillarles continuamente y de arrebatarles la autoestima («eras como un animalillo torpe»; «algunas veces pienso que hemos criado cuervos, Antonia...»; «una pandilla de inservibles, eso es lo que le ha tocado en suerte al viejo Isaías Krappo para consuelo de sus últimos años»). Sólo Luisa, la mujer de Juan, que viene de fuera y que ha sido educada en un contexto diferente, tendrá valor para enfrentarse a él. A lo largo del resto de los cuadros, la acción avanza de forma implacable, con elementos de intriga policíaca; una intriga que, en este caso, no consiste en averiguar quién es el criminal al que busca la Policía, ya que el espectador lo sabe desde el primer cuadro, sino en saber si Luisa, a pesar de las amenazas, será capaz de romper la mordaza y atreverse a hablar, y cuál será la reacción del resto de los personajes si esto ocurre.

Aunque Sastre invitaba en su autocrítica a buscar una interpretación en clave simbólica, la obra, sin embargo, está escrita con un lenguaje estrictamente realista que no invita a pensar en segundas lecturas, a diferencia de lo que sucederá, unos años más tarde, con buena parte de las obras escritas por los autores críticos en nuestro país, en las que la parábola y la alegoría se convierten en recursos obligados a la hora de lanzar cualquier crítica al régimen dictatorial. Únicamente podemos encontrar un cierto simbolismo en algunos elementos, como el espacio escénico (una casa rural «de sombría y pesada arquitectura», con una lámpara que «no consigue iluminar todos los rincones de la habitación»), la ceguera de Antonia (que refleja su incapacidad de comprender las cosas desde un punto de vista realista y pragmático, ya que todo lo ve a través del prisma de su fe religiosa), e igualmente se podría hablar de un cierto simbolismo en ese calor asfixiante que turba los ánimos y en la tormenta que finalmente estalla y que trae la calma (recurso en el que Sastre insistirá en *Muerte en el barrio*).

Por lo demás, como se dijo, la obra está escrita desde parámetros estrictamente realistas. De hecho, como es sabido, su autor es uno de los pioneros y de los máximos representantes del realismo en nuestro país. Si exceptuamos los estrenos de Buero Vallejo, en las fechas en que se estrena *La mordaza,* las obras que eluden hablar de la realidad o que la reflejan de una forma conformista y conservadora son abrumadora mayoría en las carteleras comerciales. En este contexto, el intento de indagar en la realidad y

clarificarla –en lugar de falsearla, ocultarla o manipularla, como era norma tanto en el teatro como en los medios de comunicación– será seguido muy pronto por otros dramaturgos (Martín Recuerda, Olmo, Rodríguez Méndez, Muñiz...), que al igual que Sastre serán severamente censurados. Y hoy situamos claramente a este grupo de autores en la izquierda antifranquista, en el momento en que escribe *La mordaza,* Sastre aún se encuentra en un período de búsqueda, de confrontación entre las ideas recibidas –incluidas las de la religiosidad católica y las del entorno falangista– y la realidad que le rodea, confrontación que le llevará a un progresivo alejamiento de estas ideas, y que se refleja en su teatro de estos años, en el cual pugnan ideas de distinto signo sin que unas ni otras queden defendidas de forma inequívoca. Ello explica, en parte, los elogiosos juicios emitidos hacia esta obra por censores y críticos de la prensa franquista.

Lo que, visto desde una perspectiva de ortodoxia política, en algún momento pudo parecer ambigüedad ideológica, desde el punto de vista de la creación dramática podría considerarse que aportó a estas obras una mayor riqueza y complejidad, lo que sin duda ha contribuido a que medio siglo después merezcan ser reeditadas. Así, por ejemplo, en *La mordaza,* Sastre defiende con igual convicción a los personajes que aceptan la tiranía de Isaías como a los que le odian o se rebelan contra él. Aunque la decisión de Luisa de denunciarle va a suponer una liberación para el resto de la familia y por ello el cuadro final resulta esperanzador, esta esperanza no está exenta de claroscuros, tal como revelan el dolor de Jandro, el sentimiento de culpabilidad de Juan o el deterioro de la relación de éste con Luisa. El ya citado Alfredo Marqueríe aludía en su crítica a esta circunstancia: «No hay en la obra ni tesis ni moraleja». En este sentido, resulta oportuno recordar las palabras que el autor escribió en el prólogo a la primera edición de *El pan de todos,* a propósito de las críticas hacia su posible ambigüedad ideológica: «yo me resisto, con mejor o peor fortuna, a escribir una literatura pueril, unívoca y simplificada».

La mordaza permaneció en cartel durante unas seis semanas, hasta el 24 de octubre del 54, y alcanzó un total de sesenta y cuatro representaciones[10]. Tras la representación número cincuenta, se rindió a Alfonso Sastre

[10] Información extraída de las bases de datos del Centro de Documentación Teatral. Agradezco a Lola Puebla que me la haya facilitado.

un caluroso homenaje en el Reina Victoria. Sin llegar a ser el gran éxito que había pronosticado buena parte de la crítica, el teatro mantuvo un nivel aceptable de espectadores durante el tiempo en que permaneció en cartel. A pesar de todo, más que el inicio de una carrera fulgurante y llena de estrenos para su autor, el estreno de *La mordaza* sería un destello sin continuidad en los años sucesivos, debido en gran parte a la actuación de la censura, que continuó prohibiendo muchas de sus obras.

No obstante, y por fortuna, en su caso no se cumplió la premisa según la cual el autor que no estrena con frecuencia no puede progresar como dramaturgo, y en los años sucesivos, a pesar de la censura, de las condiciones de la empresa teatral y de las muchas dificultades a las que tuvieron –y tienen– que hacer frente los autores dramáticos en este país, la escritura de Alfonso Sastre fue ganando en sentido del humor, en matices, en humanidad de sus personajes...; en definitiva, se fue haciendo más compleja, por utilizar su propia terminología. De modo que la censura nos privó a los españoles de su obra durante los años en que ésta era más necesaria, pero, al menos, no pudo coartar la libertad creadora de su autor ni impedir que nos legara unas obras que hoy podemos encontrar con relativa facilidad en lo que a ediciones se refiere. También ahora, como en el pasado, que éstas se representen o no, depende de que la nueva sociedad española y sus nuevos gestores culturales sepan estar a la altura de las circunstancias, y sean capaces de reconocer a sus creadores y estar dispuestos a escucharles, sin interponer mordazas de ningún tipo, incluidas las económicas, que hoy han sustituido a las censorias.

En nuestros días, la lectura en clave de alegoría política de *La mordaza* puede resultarnos, ciertamente, lejana; sin embargo, su otra lectura más directa, la de una situación real de maltrato (físico y, sobre todo, psicológico) en el ámbito doméstico –extensible a otros ámbitos, sin necesidad de trascender al plano político– y la invitación a actuar ante tal situación nos sigue resultando más próxima de lo deseable. El ideal machista que propone Isaías según el cual las mujeres deben ser «honestas, limpias y obedientes», y la humillación a que somete a quienes le rodean no resultan del todo lejanos en la España de hoy; un lastre que, sin ser exclusivo de nuestro país ni de nuestro tiempo, no es ajeno al hecho de haber convivido durante cuarenta años con un sistema político que minó las bases de una convivencia civilizada e impuso una moral y unos comportamientos represivos y anacrónicos.