Sociedad, prensa y autocensura en el franquismo: la frustrada recepción de *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra

En un trabajo anterior sobre la censura teatral y las peripecias censoriales de *Los pájaros ciegos*, estudié las repercusiones que tuvo esta obra en los estratos oficiales de régimen.[1]

Recordemos que el drama se desarrolla en un yate donde los marineros, al saber que en el país de origen ha estallado una revolución, se hacen con el control del barco. El marinero Tony, cabecilla de la revuelta, se enfrenta con la duquesa Raquel y sus acompañantes, artistas y gentes del gran mundo, uno de los cuales es homosexual. Se establece una relación amorosa entre el joven Tony y Raquel, que ya decae como mujer; relación marcada por el conflicto entre las diferencias sociales y el deseo. Fracasada la revolución, Tony se venga de la duquesa suicidándose.

La censura pidió hasta seis informes y —con la excepción de uno que proponía ciertos suavizamientos— todos fueron rotundamente prohibitivos, debido fundamentalmente a la crudeza de ciertas escenas. El Consejo del Teatro, sin embargo, decidió autorizarla "sin corrección ni tachadura alguna" y la obra fue estrenada por la compañía de Irene López Heredia, con éxito, durante el verano.

Pero fue el autor quien sorprendió a todos retirando la obra a la compañía e impidiendo su estreno en Madrid. El texto nunca fue publicado.

Aquel trabajo se ocupaba de la recepción de *Los pájaros ciegos* en los órganos oficiales del franquismo, en un momento de cierta tendencia aperturista dentro del régimen que pretendía no desentonar excesivamente en el panorama internacional posterior a 1945.

En las páginas que siguen, extiendo el estudio de la recepción de la obra al ámbito más natural tratándose de teatro: la prensa y el público.

---

[1] Ver "Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)." *Gestos* 11, 22 (1996): 59-86.

Los pájaros ciegos *en escena*

Los pájaros ciegos no se estrenó en Granada, como estaba previsto, sino en Valladolid, en el Teatro Lope de Vega el jueves 1 de julio de 1948, dentro de una gira de la compañía López Heredia, que programaba básicamente obras de Benavente. La táctica comercial entonces consistía en "rodar" la obra con unas pocas funciones veraniegas en cada ciudad de provincias que se visitaba, antes de su estreno en Madrid a comienzo de temporada.

El jueves 1 de julio del 48 la cartelera del periódico *Libertad* (2) anuncia el "estreno en España" de *Los pájaros ciegos*, con dos funciones (7:45 y 11:00) y asistencia de su autor. También se anuncia la despedida de la ciudad, al día siguiente, de la compañía de Irene López Heredia. También se comunica que el sábado reaparecerá la compañía cómica de Mercedes Muñoz Sampedro y Agustín Povedano, con "la graciosa comedia de José Alfayate y Soriano de Andía *El tío Pepe*. La comedia de las mil carcajadas. Precios de verano."

En la página siguiente *Libertad* publica una autocrítica de Ruiz Iriarte, sin excesivo interés.

La crítica del estreno (*Libertad*, 2-vii-48, 3) firmada por Luis Als-Villalobos, es positiva. Augura al autor un glorioso futuro en el teatro, señala que hubo aplausos al final del primer acto y que al final del segundo "sucedió lo propio, si bien parte de los espectadores habían iniciado una protesta, ahogada finalmente en aplausos." El tercer acto fue también de triunfo para el autor, aunque "a fuer de sinceros, añadimos que con un pequeño murmullo precedente [...] el sumando de los aplausos sacó grandísima ventaja y decidió un veredicto de éxito."

Puesto el crítico a juzgar y tomar partido, distingue entre impaciencia y disconformidad. Impaciencia mostró un sector del público que no supo "suspender su juicio hasta ver la trayectoria verdadera del pensamiento del autor, creyendo que este [...] marcaba una ruta definitiva que les era del todo inaceptable." Hubo también desagrado en el ánimo de algunos:

> Nuestro parecer es —y conste que fuimos de los que aplaudieron— que la obra hubiera quedado mejor suavizando las escenas de crudeza e insistiendo más en aquella parte final donde se expresa Marcel Herbier como hombre que no ha desaprovechado la lección y aconseja a la gran duquesa a [sic] emprender una vida nueva y a atender más a vivir como persona de deberes que como mujer frívola y esclava del instinto.

La interpretación, excelente, constituyó "un broche de oro en una corta temporada llena de éxitos."

Según la crónica de Cerrillo en otro periódico vallisoletano, *El Norte de*

Castilla (2-vii-48, 2), en el segundo acto "unos momentos de crudeza expositiva motivaron ligera impaciencia por parte del público." El crítico no deja de señalar, sin embargo, que el autor saludó desde su palco en los tres actos, requerido por los aplausos de los asistentes. Elogia el cronista el diálogo y la composición, la actriz es calificada de "impecable" y remata así: "La obra de Víctor Ruiz Iriarte será muy discutida. Y ello equivale ya a reconocer su labor escénica, innegable."

La segunda plaza de la gira fue Santander. Cuando ya la compañía de López Heredia llevaba unos días en la ciudad haciendo obras de Benavente, el martes 6 de julio se publica en *Alerta* (6-vii-48, 2) una entrevista con foto a Ruiz Iriarte, quien se hace eco de la buena crítica recibida en Valladolid por *Los pájaros ciegos*, cita entre las influencias recibidas en su obra los nombres de Giraudoux, Claudel, Cocteau, Pirandello, Wilde y Benavente; afirma que nunca llevaría una comedia suya ni a Isabel Garcés ni a Valeriano León; y cita entre sus próximos estrenos *El aprendiz de amante* y *Las mujeres decentes*, títulos que le parecen insinuantes al entrevistador.[2]

En página 6 se publica la misma autocrítica que en Valladolid. Ese mismo día la Cartelera anuncia para el día 7 la representación, por la compañía de López Heredia, de *El rival de mi mujer* de Benavente.

Los pájaros ciegos se representó ese martes día 6 de julio. De la crítica sin firma del día siguiente en *Alerta* (4) cito:

> En esta obra, de atrevidos alcances, el autor describe un mundo de pasiones [...] De ahí que la comedia contenga momentos de suma crudeza, de realismo apasionante, así como escenas de ternura y delicada emoción. *Los pájaros ciegos* son las pasiones, los odios [...]

Descrita la trama y los personajes, sin mencionar la homosexualidad del pintor Dino, únicamente su cobardía, continúa el crítico:

> *Los pájaros ciegos* tiene, como todas las obras crudas, de ambición, escenas que pueden parecer reprobables, pero la belleza de su fin, lo humano de las reacciones de sus personajes, la ternura de algunos pasajes, completan y valoran la comedia. Irene López Heredia en unión de todos los intérpretes [...] muy felices en la interpretación de sus respectivos papeles, recibió dando las manos al autor, los aplausos que el públicó tributó al final de cada uno de los actos.

---

[2] Cosas de la vida: su siguiente comedia, *Las mujeres decentes* (9-ix-49) la hizo Isabel Garcés en el Infanta Isabel de Madrid.

muy despistado—, ya que el sábado siguiente las "Informaciones y Noticias Teatrales y Cinematográficas" de *ABC* (10-vii-48, 15c) sacaban esta gacetilla, formularia pero impropia de una obra con problemas serios de censura:

> Exito de una comedia de Ruiz Iriarte en Santander. En el Pereda de Santander la compañía de Irene López Heredia ha estrenado con gran éxito una originalísima comedia de Víctor Ruiz Iriarte, titulada *Los pájaros ciegos*. Irene López Heredia realizó una gran creación en la figura de la protagonista y el autor salió a saludar al fin de los actos entre encendidas ovaciones.

En cualquier caso, Ruiz Iriarte se negó a estrenar la obra en Madrid, como estaba proyectado. Semejante decisión acarreaba no sólo renunciar a un posible éxito por parte del autor, que aún no disfrutaba de la sólida posición que llegaría a alcanzar después en el teatro comercial, sino un evidente perjuicio económico a la compañía que había invertido tiempo y esfuerzo en los preparativos. Ya en los años 60 el autor se refería así a aquella decisión:

> Hace años estrené *Los pájaros ciegos*, que era una comedia dramática. Gustaba mucho a la crítica y a los que la hacían. *Pero yo veía la reacción del público y no acababa de estar satisfecho.* Quizá no esperaban eso de mí. Le pedí a Irene López Heredia [...] que no siguiera haciendo la obra. En una segunda ocasión me llamó para decirme que disponía del hoy desaparecido Fontalba y que quería reponer *Los pájaros ciegos*. Volví a negarme y ella, por cierto, se enfadó un poco conmigo. Tampoco he permitido que se imprimiese. Me la reservo para, quizá volver algún día sobre ella. (Umbral; énfasis mío)

Eduardo Haro, en un artículo necrológico (1982), lo corrobora: "era capaz de retirar una obra, aun en pleno éxito, si no conjugaba con su idea [...] Apenas estrenada, descubrió que, aparte del escándalo de algunos bienpensantes, [*Los pájaros ciegos*] resultaba demasiado dura; la retiró antes de que llegase a Madrid."

Los pájaros ciegos

Pero vayamos con el análisis del texto de la comedia. Existen cuatro originales mecanográficos:

> -una copia en limpio de la versión original (O).

-un ejemplar de censura, con unas pocas tachaduras y enmarques en lápiz rojo o tinta negra; estos últimos podrían ser de un segundo censor, o también del propio autor (C).

-Otra primera versión (R), bastante reelaborada, con abundantes tachaduras y enmiendas del autor, de fecha indeterminada, no dirigidas a complacer a la censura sino más bien estilísticas, claramente en busca de un lenguaje dramático más sintético.

-Y una copia (B), segunda versión, resultante de poner en limpio R.

No consta cuál de las dos versiones fue la estrenada. Lo más probable es que se estrenara la segunda versión, pero más por motivos estilísticos que de censura.

Las aspiraciones poético-idealistas de la comedia resultan anticuadas hoy día, las relaciones de Raquel y Tony se resienten de un psicologismo poco convincente y el planteamiento, algo efectista, acusa la impronta dramática de Benavente; también en el lucimiento que procura a la primera actriz. El desenlace moralizador resulta forzado: "..entre la pasión, el odio y el deseo, había a bordo algo maravilloso. Eran los sueños de tu hijo, era la pureza de una mujercita y eran los rezos de una monja. Óyelos," dice Marcelo a Raquel (O, III, 39).

Lo mejor, probablemente, son las escenas de frivolidad y diálogo ligero que tienen lugar al margen del conflicto pasional y político, entre Marcelo y los personajes secundarios. Es decir, lo que de comedia tiene el drama, que es justamente el derrotero por donde discurrió posteriormente la obra dramática del autor.[5]

El tono de cosmopolitismo y gran mundo, cercano a ciertas novelas "decadentes" muy de moda en los años treinta —patrones sobre los que Jardiel construyó *¡Espérame en Siberia, vida mía!* o *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*—, incluye dos puntos de interés desde el punto de vista censorial: el pintor Dino y el marinero negro Bombón.

A propósito de este Bombón, que se emborracha a menudo, tiene un perezoso acento cubano y toca al acordeón canciones de su tierra caribeña, conviene recordar lo previsto en las Normas Generales de 1944 (Abellán 273-74) sobre Censura de los Programas Musicales: "Las rumbas, sones y danzas cubanas pueden ser toleradas aconsejándose se cuide su selección." Para captar el sentido autárquico-nacionalista de esta recomendación, véase lo que se dice poco antes:

1° Queda terminantemente prohibido transmitir [...] la llamada música

---

[5] Para la obra de Ruiz Iriarte y el puesto de *Los pájaros ciegos* en ella ver mi García Ruiz, 137-244 y 151-52.

> "negra," los bailables "sving" o cualquier otro género de composiciones que las letras estén en idioma extranjero o por cualquier concepto puedan rozar la moral pública o el más elemental buen gusto.[6]
> 2° La exacta definición del concepto de "música negra," en cuanto en su prohibición, debe supeditarse a un amplio criterio comprensivo.
> 3° [...] La prohibición tiende sólo a desterrar aquellas obras de jazz que por su antimusicalidad, por sus estridencias y por su ritmo desenfrenado, tiende a "bestializar" el gusto de los auditores. Por otra parte, la revalorización del tradicional baile español aconseja disminuir las emisiones de fox y otras danzas exóticas.
> 5° [...] por música negra no debe entenderse aquellas obras de indiscutible valor musical amparadas en el "folklore africano," sino aquellos bailes de "jazz" que por su estridencia y antimusicalidad atenta contra el más elemental buen gusto.

Aunque desde la redacción de estas Normas hayan pasado cuatro importantes años en España y Franco haya sustituido el predominio falangista en el gobierno por otra tendencia más acorde con el resultado de la II Guerra Mundial, la presencia de Bombón no deja de ser un factor que seguramente llamaría la atención de algún sector del público. Uno de los censores, G. Montes, señalaba en su informe la "falta de originalidad en los fondos musicales. Asociar la idea de sensualidad africana, de música negra con las notas del '¡Ay, mamá Inés!' [...] no revela mucha novedad."[7]

El caso del pintor Dino es más palmario. Dino, homosexual, está tan esclavizado por el marinero Bobby que cuando se produce la revuelta, traiciona a los de su clase. De su inclinación sexual —de intolerable mención— nada trasluce en la acotación previa a su salida a escena, aunque ha sido claramente aludida en un diálogo previo. Su otra pasión, el juego, que sí es nombrable, permite hablar de la ínfima condición moral de Dino, dando a entender que está esclavizado no tanto por su afición a las cartas como por su orientación sexual, sin mencionarla expresamente:

---

[6] Corrijo la deficiente puntuación del original pero no la abominable sintaxis. Lo de "sving" es debido a la consigna que ordenaba nacionalizarlo todo y no decir "ballet" sino "baile" o "bailable"; para "swing," como no había palabra castellana, cada periodista hacía lo que podía: este se limitó a poner v en vez de w.

[7] Ver mi "Los mecanismos...," 78.

Marcelo.- ¿Por qué no quiere usted a Dino? *Bueno. Ya sé. No le perdona usted su amistad con ese marinero rubio que le roba el dinero a los dados. ¿Es eso?*

Capitán.- Creo que es repugnante, monsieur.

Marcelo.- ¡Ay! Amigo mío, es usted demasiado moral, muy rígido. Lo que en un pobre hombre es pecado, en un gran hombre es debilidad, y hasta tiene gracia. (C, I, 11)[8]

En el acto II (10) se le llama "vicioso traidor" por estar con los marineros. Al final Dino justifica su "traición" político-social con la misma ambigüedad:

(*Frenético, como si enloqueciera*) El me dominaba, me atraía. *Tú no sabes qué horrible es eso; no lo puedes comprender. No se es un hombre, se es un esclavo, un miserable... Es lo más bajo, lo más vergonzoso. Y uno quisiera resistir, y la muerte antes que acudir a esa llamada. Pero es inútil. El llama y hay que ir.* Yo sabía que anoche me esperaba, sin llamarme, como hace siempre. No pude resistir y fui. (O, III, 22)[9]

En el ejemplar de censura (C) los fragmentos marcados en lápiz rojo y tinta negra pertenecen, probablemente, a correcciones de dos censores distintos. He aquí, en cursiva, todos los textos marcados en rojo, todos pertenecientes al acto II:

Raquel.- [...] no estoy sola. tengo los míos. ¡Mis amigos!

Tony.- (Irónico) ¡Sus amigos! ¡Son cobardes! Y además, no sirven... Mujeres, un escritor que no valdría para nada, un traidor, y un hijo enfermo que ni siquiera es un hombre.

Raquel.- (Tapándose la cara con las manos) ¡¡Cállate!!

Tony.- *El hijo de aquel marido vicioso e inútil.*

Raquel.- *¡¡Calla!!*

Tony.- (Con tremendo desprecio) ¡Esos son los suyos! Poca cosa. Están todos en la cabina que ha dejado vacía el Capitán, pegados a un aparato de radio oyendo con ansia todas las noticias. ¡Aún esperan que fracase la Revolución! Pero es inútil. *La Revolución no fracasará: es invencible. ¡La revolución ha triunfado!* Yo sabía que sería esta noche

---

[8] Del texto en cursiva, enmarcado en tinta negra (C), sólo se elimina "rubio" en R y B.

[9] Los textos en cursiva van enmarcados en C; bastantes son eliminados de R y B aunque no todos ni sólo por motivos de censura sino literarios.

[...] (C, II, 10)

Tony.- Su vida está en mis manos. Puedo hacer que esos marineros borrachos arrojen al mar a la Gran Duquesa Raquel y a los suyos... *Lo harían con gusto. La odian.* Ya quisieran haberlo hecho. (C, II, 11)

Tony.- [...] ¿No te lo dicen estos ojos? ¿No me ves temblar? *Te odio, te odio. Te odio con toda mi alma.* [... soy] uno de esos pobres diablos sucios que beben mala ginebra, juegan a los dados, y saludan con miedo cuando pasa la duquesa Raquel... *Eso era yo para ti, uno de tantos, uno como todos.* Pero [...] Mírame bien, duquesa Raquel. *Mira cómo te aborrezco. Soy uno de esos hombres que durante mucho tiempo han pasado a tu lado sin lograr de ti ni una mirada.* Soy de los otros [...] *Acuérdate de ese marinero negro que por la noche cuando sales a cubierta desvelada te mira como a una aparición.* Acuérdate [...] *No me busques entre tus recuerdos... No me encontrarías.* Yo vengo del otro lado. De un mundo que no puedes recordar porque no conoces [...] Os hubiera matado. ¿Comprendes? Desde entonces vivo esperando este momento, esta noche. *Y sirvo a la revolución porque me da esta alegría de gritarte a la cara mi odio.* [...] ¿No eres tú el orgullo, la soberbia, la dominación, el poder? *¿No eres todo eso? Esta noche, la fuerza soy yo; voy a dominarte de la manera más horrible... [...] ¿Ves estos puños? Esta noche cederás...* [...] Cuando pasen los años y recuerde esta noche nuestra, tuya y mía, *voy a recordarla como una noche cualquiera del barrio chino de cualquier puerto. Y seguramente* mi memoria no podrá distinguir la cara de la Duquesa Raquel de la cara de una ramera de Marsella [...]

Raquel.- Me deseas como un bárbaro. Como una bestia a otra bestia...[10]

Tony.- ¡No! Calla, calla. [...]

Tony.- ¡Calla! Te odio.

Raquel.- No, no me odias. Así no es el odio. Así es el deseo... No intentas una venganza más de tu revolución. Quieres lograr un sueño que has tenido muchas noches... Es eso. No eres mi dueño. ¡¡Tú mi dueño!! ¡Eres mi esclavo! Como todos los hombres [...] (C, II, 14-21)

Las crudezas a que se referían los censores en sus informes son, por un lado, de tipo sexual; por otro, relacionadas con aspectos político-sociales, en forma de

[10] Esta frase de Raquel no va marcada en rojo sino en negro; se elimina de R y B.

rencor de los marineros hacia las clases altas y ricas, que aparecen como gentes corrompidas e incapaces. Palabras y amenazas que, por su naturalismo algo tremendista, podían evocar lo ocurrido durante la Guerra Civil diez años atrás.

En estos años posteriores a 1945, la censura del cine había experimentado una cierta apertura de criterios que empezaron a colisionar con los más estrictos de la Iglesia. Ya en 1943, *Rebeca* pareció a algunos inmoral y el estreno de *El escándalo*, donde tenía lugar un adulterio, causó expectación. La reacción se repite en 1946 con *La pródiga*, sobre otro texto de Pedro Antonio de Alarcón. En 1947 la película *La fe*, adaptación esta vez de Palacio Valdés, donde aparecía un sacerdote algo ingenuo que aparentemente se escapa con una feligresa exaltada, provocó protestas por parte de algunos obispos. Hubo otros casos de malestar eclesiástico, como el tan citado de *Gilda* (1948) y el descarado guante de Rita Hayworth, autorizada por la Censura —¿cómo iba a proyectarse, si no?— pero anatematizada desde los púlpitos; el aborto de *Que el cielo la juzgue* (1949) o el exceso pasional de Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* (en España, 1950).

Desde el punto de vista del público la situación era algo incierta. Finalmente, el 8 de marzo de 1950 los obispos establecen una Oficina Nacional de Clasificación de Espectáculos, que establece cuatro categorías para las películas ya aprobadas por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica: 1 y 2: para jóvenes; 3: para mayores; 3R: mayores con reparos, y 4: gravemente peligrosa.[11] El efecto fue doble: para algunos, de atracción morbosa; para otros, probablemente los más numerosos, la autoridad moral de los obispos acabó imponiéndose y las distribuidoras —al menos durante los años 50— tenían bien en cuenta el dictamen episcopal antes de hacer sus ofertas a los cines. Sin olvidar que existía una fuerte influencia clerical en el mundo de los Cineclubs y que en el mercado de 16 milímetros la situación era prácticamente de monopolio (Gubern 126-27).

Los pájaros ciegos, por la fecha de su estreno, se encuentra precisamente en esta coyuntura de un cierto desconcierto del público —y de la crítica, cabría

---

[11] Existían desde mucho antes calificaciones de origen clerical aunque sin la autoridad de la jerarquía, como ahora. Por ejemplo, *Películas y obras de teatro censuradas mensualmente en la revista "El Perpetuo Socorro" durante los años 1934-1944* (Madrid, 1945) establece la siguiente clasificación cromática: Blanca=Buena para todos. Azul=Con defectos más o menos graves, que pueden corregirse. Pasable (*Es mi hombre*, de Arniches). Rosa=Sólo para personas formadas (*El famoso Carballeira*, de A. Torrado). Grana=Peligrosa incluso para personas formadas (*El gran galeoto*, de Echegaray). No=Perniciosa para todos (*La dama de las camelias*).

añadir— ante los distintos raseros de la censura civil y eclesiástica. El Consejo del Teatro la había autorizado "sin corrección ni tachadura alguna." Aunque el autor la retocara, la segunda versión (R ó B) conserva bastantes textos que pueden calificarse de crudezas. La airada reacción de esas señoras a que se refiere Haro posiblemente expresara la de ese sector social incómodo con la permisividad, al igual que el encarnizado periodista de *El Diario Montañés*.

El estreno más celebrado de la posguerra, *Historia de una escalera* de Buero Vallejo (1949), tuvo lugar en esta misma situación de cierta diarquía censorial. Del primer texto primitivo de Buero "desaparecieron unas pocas frases y alguna palabra suelta: nada grave" (Beneyto 24). En conjunto, sucedió lo mismo que con *Los pájaros ciegos*: los censores reaccionaron ante aspectos relacionados con lo político-social y el "buen gusto."[12]

No fue Ruiz Iriarte autor que experimentara especiales dificultades de censura. A Francisco Umbral, que le preguntaba a fines de los 60 "¿Es usted autor muy censurado?," contestó: "No. A veces, una frase. Nunca una comedia entera, aunque haya tenido dificultades. En general, esto está mucho mejor desde hace unos años." Quizá se refiera con esas "dificultades" justamente al caso presente de *Los pájaros ciegos*; porque no parece de entidad lo ocurrido con la versión cinematográfica de *Juego de niños* (1952) en que los hijos pasaron a ser sobrinos —nadie se explica por qué (Mariscal 98)—. Sus declaraciones a la encuesta de *Primer Acto* —planteada en una línea muy del 68—, son a la vez rotundas y esquivas:

> *¿Cree usted que la esencia del teatro es lo político?*
> No. En absoluto. El teatro debe estar al margen de la política.
> *¿Hay en España un teatro social?*
> Evidentemente, hay algunos autores que cultivan con preferencia ese teatro social al que, seguramente, usted se refiere.
> *¿Cuál es el límite entre teatro político y manifiesto de partido?*
> A veces resulta muy difícil encontrar ese límite.
> *A su juicio, ¿debe suprimirse —en España— la censura teatral, aplicarse con más propiedad o ser incrementada?*
> Conformémonos con que se produzca con toda la propiedad posible.

---

[12] Se eliminó: "—Ni que fuéramos frailes. —Querrá decir monjas. —Lo mismo da. Todos se visten por arriba"; "Más vale ser un triste obrero que un *señorito* inútil": se cambió a *soñador*; "¡No lo creo! ¡Esa *zorra*!... ¡Bah! ¡Es una *zorra*!": a *golfa*. (O'Connor 283-84). Neville, en 1957, eliminó de su *Don Clorato de Potasa*, el eroticismo y las alusiones anticlericales de la edición de 1929 (García Fuentes).

(Gómez García 11-14)

Aparentemente el autor prefirió no entrar en conflictos, renunciar a *Los pájaros ciegos*, y seguir adelante. Pudo influir la sensibilidad ante una crítica feroz, el temor a comprometer su carrera, o la resistencia a entrar en negociaciones y cesiones. Las consultas que he hecho entre amigos y compañeros de generación no dan pistas sobre el motivo de su decisión.

Pudo influir también el pudor de verse reflejado en Dicky, el hijo de la duquesa Raquel, de quien, aunque no aparece en escena, sabemos que es un gran aficionado a la lectura y que está enfermo. Lo mismo que Ruiz Iriarte, que padecía una acondroplasia muy evidente. A esta identificación entre Dicky y Ruiz Iriarte atribuí hace años la causa de que el estreno en Madrid no llegara a realizarse:

> El defecto físico y la afición a las letras lo denuncian claramente. [mantenerlo] fuera de escena es quizá un dato más, favorable a esta conjetura. [...] Posiblemente, después de su montaje en provincias, se arrepintió por sentirse excesivamente reconocible en ese personaje y, por pudor, la retiró del repertorio. (García Ruiz 1987, 152)

Sin eliminar del todo este factor autobiográfico, hoy yo no desecharía por completo la verdad de aquellas palabras del autor, antes citadas: "no acababa de estar satisfecho." A esas alturas no era todavía ni el comediógrafo satírico y amable, ni el autor del imaginativo *Landó de seis caballos*, sino más bien un dramaturgo en busca de público y orientación definitiva. Lo ocurrido con *Los pájaros ciegos* bien pudo ser una crisis de madurez que eliminó sus titubeos entre el trascendentalismo del drama poético y la comedia, decidiéndole a encuadrar su futura creación en un marco genérico donde, de hecho, cupieron tanto la comedia como la farsa.[13]

En suma

Sabiendo lo ocurrido en los órganos censoriales (ver mi "Los mecanismos..."), el montaje de *Los pájaros ciegos* permite calibrar cuáles eran los niveles concretos de tolerancia que se permitía la sociedad española de 1948.

En primer lugar, a través de críticos de teatro en periódicos provinciales, a

---

[13] Para los orígenes y evolución de su obra dramática, y su interesante última época en los años 60, ver García Ruiz 1987.

quienes no hay por qué suponer especiales conocimientos dramáticos, sino más bien deseos de adaptarse a la tonalidad general de la prensa en esa época de férreo control estatal sobre todos los aspectos de la actividad periodística.

El contexto que se ha trazado en el presente trabajo —la reacción de esos receptores intermedios que son los críticos— permite afirmar que *Los pájaros ciegos* no desentonaba irremediablemente con la sensibilidad de un espectador de clase media en una ciudad de provincias, el típico espectador de una compañía como la de Irene López Heredia, asociada con el repertorio de Benavente. *Los pájaros ciegos* forzaba sus expectativas, eso sí, requería que se le advirtiera de que la obra era "fuerte," pero también se le suponía capaz de asimilarla. Quedaba dentro de los límites de lo tolerable.

Sin duda, influía sobre estos críticos el hecho de que la obra había sido aprobada por la Censura. Pero quizá también la posible reacción negativa de algún eclesiástico. En este contexto de recepción, cabe cualquier conjetura para explicar el exabrupto de *El Diario Montañés*; pero no creo que su interés rebase los límites de lo anecdótico.[14]

En segundo lugar, está el público mismo. Una mayoría de ese público de provincias en Valladolid y Santander aceptó y aplaudió la obra; una minoría protestó, y —si hemos de creer a Eduardo Haro— un grupo influyente decidió ausentarse con ostentación. Sin embargo, no hay por qué pensar que *Los pájaros ciegos* hubiera tenido peor acogida por parte del público madrileño, al que la Censura permitía presenciar obras que no se autorizaban para el resto de España. Siendo los actores —en cualquier situación política— unos expertos medidores de la sensibilidad del público medio, la insistencia de Irene López Heredia en estrenar la obra en Madrid es un argumento más a favor de la viabilidad de *Los pájaros ciegos* en la España de 1948, viabilidad frustrada por un mecanismo de autocensura.

Obras citadas

Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.

Beneyto, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros, 1975.

---

[14] Un comentario, ciertamente algo deformante, del ambiente santanderino de hacia 1948, muy clasista, clerical y con tan poco gusto literaro que "cualquier bodrio pasaba por fuerte drama psicológico," puede verse en Pardo (126).

García Fuentes, Enrique. "Dos ediciones de Don Clorato de Potasa." *Anuario de Estudios Filológicos* 13 (1990): 111-21.

García Ruiz, Víctor. *Víctor Ruiz Iriarte, autor dramático*. Madrid: Fundamentos, 1987.

---. "Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)." *Gestos* 22.XI (1996): 59-85.

Gómez García, Manuel. "1971: así piensan 40 profesionales de la escena española sobre censura, teatro social y teatro político." *Primer Acto* 131 (1971): 8-24.

Gubern, Román. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Península, 1981.

Haro Tecglen, Eduardo. "Víctor o el optimismo." *El País* 15.X (1982): 30.

---. "La primera apertura." *Cuadernos de Música y Teatro* 2 (1988): 127-43.

Mariscal, Ana. *Cincuenta años de teatro en Madrid*. Madrid: Avapiés, 1984.

O'Connor, Patricia. "Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Buero Vallejo." *Hispania* 52.2 (1969): 282-88.

Pardo, Jesús. *Autorretrato sin retoques*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Películas y obras de teatro censuradas mensualmente en la revista "El Perpetuo Socorro" durante los años 1934-1944. Madrid, 1945.

Umbral, Francisco. Entrevista a Ruiz Iriarte (procedente de un recorte de prensa), publicación no identificada [probablemente *Ya*], s.l., s.a., [h. 1968], s.p.