

MUÑOZ CÁLIZ Berta, *Censura y teatro del exilio. Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones (Editum Teatro), 2010, 303 pp.

Cinco años después de la publicación de su tesis doctoral<sup>1</sup> ve la luz este nuevo volumen en el que Muñoz Cáliz se ha propuesto analizar «la incidencia real de la censura en la escasa presencia de una serie de autores» del exilio republicano de 1939 «en los escenarios españoles» (p. 23), objetivo al que hubo de renunciar, dadas las dimensiones del trabajo, en su anterior estudio. Como ya hiciera entonces, la autora ha utilizado como principal fuente de información la documentación conservada en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), donde se custodian los expedientes del departamento encargado de las representaciones teatrales que se han conservado. Los informes localizados han determinado, según reconoce Muñoz Cáliz en la introducción del libro, la selección de los creadores a través de los cuales ha realizado este «primer acercamiento» (p. 26) al tema, dramaturgos cuyo «teatro apenas tuvo contacto con el público de su tiempo,

quedando durante muchos años desgajado del conjunto de la cultura española» (p. 27), razón por la que no se ha ocupado de la obra de Alejandro Casona, quien «sí consiguió reintegrarse en la vida escénica de la España del franquismo» (p. 27).

A los siete autores seleccionados les dedica Muñoz Cáliz sendos capítulos de idéntica estructura. Todos ellos se inician con una presentación de su trayectoria artística y política –en la que exhuma información contenida en las fichas policiales y en otros documentos de la administración franquista– que le permite alumbrar el tratamiento que recibieron por parte del aparato censor los textos que se pretendían representar. Ésa es precisamente la parte más importante de cada una de las secciones, donde también se proporcionan datos extraídos de los informes que emitió la censura editorial sobre esas mismas obras, así como noticias de la recepción que tuvieron los espectáculos que llegaron a estrenarse. Todos los capítulos concluyen con una revisión de la suerte que corrieron las creaciones de los autores estudiados «tras la desaparición de la censura», no en vano el segundo propósito de este estudio ha sido «evidenciar cómo, tres décadas después de la llegada de la democracia, aún sigue siendo necesaria una normalización de este importante patrimonio teatral y cultural que suponen las obras de los dramaturgos exiliados» (p. 28).

<sup>1</sup> Berta Muñoz Cáliz, *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española (Tesis Doctorales Cum Laude: Literatura, 31), 2005, 543 pp. *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid. Fundación Universitaria Española (Investigaciones bibliográficas sobre autores españoles: 10), 2006, 2 vols., 404 y 798 pp.

Semejante preterición tiene su origen, como es sabido, en la política de represión contra los vencidos de la guerra civil que practicó, desde su instauración en 1939, el régimen franquista, una dictadura que impuso un largo *tiempo de silencio* a la labor cultural que habían realizado y que venían llevando a cabo dentro y fuera de nuestras fronteras numerosos escritores, intelectuales y artistas españoles. De esa realidad dan fe los expedientes analizados por Muñoz Cáliz, documentos que resultan imprescindibles para trazar la historia del teatro español de posguerra, a la que también pertenecen los dramaturgos exiliados. Conviene no olvidar que la existencia de la censura disuadió durante años a quienes se hubieran podido plantear la escenificación de alguna de sus obras y, transcurrido el tiempo, impidió también que las compañías y los grupos teatrales tuvieran conocimiento de la existencia de muchos de los autores que permanecían en el destierro, así como del alcance de su obra dramática, producción de la que bien poco –en muchos casos, nada– se sabía aquí. La publicación de algunos de esos textos y la labor desarrollada por revistas como *Primer Acto* contribuyeron a que las solicitudes de autorización para la representación de las obras de los escritores objeto de estudio fueran llegando a las dependencias oficiales en la década de los sesenta. Unos años antes habían sido sometidas a examen las de Pedro Salinas, fallecido en 1951. Desde entonces, y por temor a las prohibiciones, quienes se interesaron por los autores de la diáspora casi siempre eligieron para preparar futuros montajes sus textos menos comprometidos políticamente, e incluso no pocas obras creadas antes de la guerra

civil, como sucedió con el «Teatro primero» de Max Aub.

Ésa es sin duda una de las razones por las que buena parte de los expedientes revisados –algunos de los cuales se reproducen en el libro– acabaron resolviéndose favorablemente, aunque muchos de ellos recibieron la conformidad oficial en la década de los setenta –la censura de espectáculos se prolongó hasta la primavera de 1978– y con condiciones. Entre las impuestas con mayor frecuencia se hallaban la obligación de realizar representaciones de cámara –a menudo únicas y a cargo de aficionados o de grupos universitarios–, la imposibilidad de efectuar la radiodifusión de dichas representaciones y la supeditación del permiso al visado del ensayo general, documento emitido por un censor en el que certificaba que la puesta en escena se ajustaba a las exigencias oficiales. De este modo, sin recurrir a las prohibiciones, la administración franquista se aseguraba de que las representaciones autorizadas tendrían poca difusión y escasa trascendencia, logrando también, como sucedió en bastantes ocasiones, que quienes se habían propuesto llevar a cabo las escenificaciones renunciaran finalmente a estrenarlas.

La revisión de los informes emitidos por los lectores que enjuiciaron las obras sometidas a examen –algunos de los cuales eran también, como recuerda Muñoz Cáliz, críticos teatrales– revela los numerosos obstáculos que hubieron de salvar para alcanzar la ansiada y a veces frustrante autorización. Obligados inicialmente a cumplimentar los apartados correspondientes a los valores literarios y teatrales de los textos que figuraban en los im-

presos oficiales, los censores siguieron enjuiciando, *motu proprio*, su calidad a pesar de que este requisito dejó de ser preceptivo en 1963, prolongando así el paternalismo cultural impulsado por el régimen desde su ya lejano inicio y extralimitándose por tanto en las funciones que les estaban encomendadas. «No hay problema censor sino, en todo caso», escribió en 1972 uno de los lectores de *La adaptación al medio*, de José Ricardo Morales, «del nivel intelectual exigido para la comprensión de la pieza» (p. 250). ¿Qué trascendencia podía tener para la administración franquista que los textos de Salinas carecieran de entidad dramática y que una de sus piezas, *La estratosfera*, tuviera, en opinión de uno de los lectores que informó sobre la obra en 1953, «poca gracia cómica» (p. 40)? En el caso de *Discurso en la plaza de la Concordia*, de Max Aub, la ausencia de estructura dramática que los lectores apreciaron en la obra fue la excusa para que en 1973 no se emitiera el correspondiente informe, eludiendo así la valoración del contenido de este «monólogo anticomunista y antiamericano» que, en palabras de uno de los lectores –pendiente, al parecer, únicamente de la actualidad–, estaba «retrasado ya, porque se desarrolla en tiempos de Stalin y de Nixon» (p. 122).

Lo que en rigor debía resultar determinante era observar si los textos que pensaban escenificarse contravenían el ideario político y moral del régimen, como sucedió en el caso de *Caín o Una gloria científica*, de Pedro Salinas, obra que en 1961 fue autorizada con tachaduras y algunas de las habituales restricciones a causa del mensaje pacifista –y por tanto «tendencioso» (p. 44)– que los lectores

descubrieron en el texto. No se le impusieron cortes, en cambio, a *Los muertos*, de Max Aub, a pesar de que el autor había realizado –escribió uno de sus lectores en 1976– «un planteamiento radical –en términos religioso-atéos–» (p.133). Mayores impedimentos le pusieron al teatro de Rafael Alberti, a quien le devolvieron en 1970 el original de su versión de *La lozana andaluza* para «una posible reconsideración de la misma en aquellos aspectos formales que exceden a lo permisible, con sujeción a las actuales normas censoras» (p. 169). Las modificaciones introducidas por el autor no satisficieron a los lectores, que siguieron hallando en ella numerosas «obscuridades» y no pocas «procacidades». Uno de los encargados de enjuiciarla escribió en su informe: «La obra es absolutamente intolerable, sobre carecer de valores literarios» (p. 170). *La lozana andaluza* fue retenida mediante silencio administrativo, en tanto que se desconoce el procedimiento por el cual se prohibió en 1975 la representación de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, en cuyo expediente no se encuentran los documentos que acrediten las razones –sin duda políticas– por las que no pudo estrenarse.

Tampoco se emitió informe favorable a la petición de representación de *La Gallarda*, a pesar de reconocer la calidad literaria de la obra. «Ningún problema de censura en cuanto al texto de este drama en verso de Rafael Alberti», escribió uno de sus censores en 1971. «Otra cosa es la personalidad política del autor, de todos conocida, por lo que el hecho teatral creo pasa a segundo plano», añadió (p. 180). La significación política de los autores resultó determinante a la hora de emitir

el dictamen final, como lo demuestra el caso de José Bergamín, cuya obra *Medea, la encantadora* se estrenó en Barcelona y en Madrid en 1963 tras conseguir los correspondientes permisos. Un año después –cuando el autor se encontraba de nuevo en el exilio–, la obra fue retenida mediante el procedimiento del silencio administrativo.

Antes de determinar cuál iba a ser finalmente la fórmula elegida para evitar su representación, la administración franquista recabó información sobre el grupo de teatro que había tramitado la solicitud. Lo mismo sucedió con algunos de los montajes de textos de Alberti que pretendían realizarse. En el caso de *Égloga para tres voces y un toro ante la muerte lenta de un poeta*, se solicitó al alcalde de Morón de la Frontera, donde residía parte del grupo que deseaba representar la obra, que informara sobre éste y sobre la repercusión política que podría tener la representación. Uno de los lectores que enjuició la obra consignó en su informe que se trataba de un texto sobre la guerra civil. A continuación añadió: «De no conocerse la filiación del poeta, podría aplicarse indistintamente a uno u otro bando [...]. Pero sabiendo lo que políticamente arrastra el nombre del autor, la significación es clara y su inoportunidad también» (p. 168). Para otro de los censores, el montaje solo «sería autorizable para una sesión determinada si consta que el público ofrece garantías de escuchar la pieza en un nivel poético, y no político» (p. 168). Como eso no era posible asegurarlo, la escenificación fue prohibida con el pretexto de que el grupo que había solicitado la autorización no se hallaba inscrito en el registro oficial. Prevenciones semejantes

suscitó ¡todavía en 1975! la representación de *Discurso en la plaza de la Concordia*, de Max Aub, por parte de uno de los lectores que debía decidir sobre la conveniencia de su representación. «Es preciso considerar que esto se pide para Colegios Mayores y que en ellos un acto así es solo el comienzo de una discusión», advirtió, «de un coloquio inevitable... y lo que puede venir detrás. Y que es necesario pensar en la personalidad misma del autor, su actitud en la guerra y después de ella, su *resonancia* por tanto» (pp. 124-125). El montaje se autorizó finalmente, como se hizo también con otros textos que en un principio no contaban con la aprobación de los lectores. Entre todas las variables que, como puede verse en el libro, debían ser tenidas en cuenta, también era necesario ser «conscientes de que los dictámenes que se impusieran a los textos de autores significativos repercutían en la imagen de la propia censura» (p. 161) –ha recordado Muñoz Cáliz– y contribuían, por tanto también, a perfilar la imagen de un régimen que utilizó en su propio beneficio a los escritores del exilio republicano de 1939 y sus obras siempre que le fue posible. Así puede entenderse el estreno en un local oficial –el madrileño Teatro Español– de *El juglarón* en 1969, poco después del fallecimiento de León Felipe, su autor.

La incidencia de la censura franquista en el teatro del exilio republicano de 1939 fue sin duda determinante para su presente y para su futuro, con independencia de su factura, del discreto interés que pudo suscitar en España antes de la guerra civil y de las escasas posibilidades de representación que tuvo en los países de acogida de sus autores. Así se

desprende del estudio de los expedientes exhumados por Berta Muñoz Cáliz, autora de una investigación que, según afirma, no concluirá hasta que no se analice la repercusión que tuvo el lápiz rojo en la difusión en España de la obra de todos los dramaturgos del destierro, un amplio corpus de autores al que se refiere en las páginas del libro, aunque ni son todos los que están, ni, lógicamente, están todos los que son.

*Francisca Montiel Rayo*

GEXEL-CEFID, Universitat Autònoma de Barcelona

\* \* \*

## *El exilio artístico desde una perspectiva más amplia*

*Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960.* (Catálogo de exposición itinerante. Comisario Jaime Brihuela). Dirección del catálogo Jaime Brihuela. Coordinación: Sabina Lasala y Elena Valero. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Universidad de Zaragoza, MEIAC, Universitat de València, Universidad de Córdoba, 2009.

---

*Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960,* catálogo

de la exposición que circuló por varias ciudades entre octubre de 2009 y julio de 2010, es un libro de referencia del arte español en el exilio republicano. Las razones que justifican esta afirmación son diversas. Sin ninguna duda la escasez de estudios globales sobre el tema es un hecho que juega a su favor, pero no lo es menos que la persona que lo coordina sea Jaime Brihuela, indiscutible especialista del arte en la II República y en la guerra civil. La estructura del catálogo es geográfica: son los diversos lugares receptores del exilio republicano los que organizan los diferentes epígrafes. En el ámbito de estos apartados se incluyen pintores, escultores e ilustradores. Sin ninguna duda, en una época como la nuestra donde las fronteras de lo artístico son arenas movedizas de difícil límite es necesaria una visión más amplia. Así lo entiende Jaime Brihuela al incorporar, al final del catálogo, el apartado que titula «Otras manifestaciones de la cultura del exilio», donde incluye disciplinas artísticas como la música, la arquitectura, la escenografía y el cine, a las que añade las revistas. Todo el catálogo está magníficamente ilustrado, con reproducciones de las obras de arte que apoyan los diferentes discursos y provocan la reflexión. El período temporal acotado es de 1939 a 1960, fecha elegida porque ya en esos años se empiezan a ver ciertos brotes de modernidad, de voluntad de contemporaneidad en el arte que se hace en el interior de la península.

En la introducción, «Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español», Jaime Brihuela expresa la necesidad de «iniciar una reflexión estética sobre el arte del exilio en su conjunto». Sitúa el pun-