

CATHERINE O'LEARY AND MICHAEL THOMPSON. *Theatre Censorship in Spain, 1931-1985*. Cardiff: U of Wales P, 2023. 519 pp.

Producto a la vez que vehículo de la hegemonía cultural, la censura teatral está más viva que nunca en España. En agosto de 2023, en Talayuela (Cáceres) se prohibió por demasiado violenta la obra *El señor puta o la degradación del ser* (2016) de Pedro Luis López Bellot, y puesta en escena por D. Liria Producciones y que trata del feminicidio. A finales del mismo año, en Quintanar de la Orden (Toledo) no se pudo estrenar *Qué difícil es* (2023), creada por Los 90 Producen y La Mandanga, porque los protagonistas masculinos vestían shorts. En ambos casos se trataba de localidades gobernadas por una coalición del conservador Partido Popular y de Vox, un partido de extrema derecha. Ya que su cohabitación suele proyectar las luchas políticas hacia la esfera cultural, en ambos casos las concejales alegaron su deber de proteger al público de las muestras del mal gusto.

Como demuestran Catherine O'Leary y Michael Thompson, movilizar políticamente la opinión estética ha sido la prerrogativa de la censura teatral en España, al menos desde la II República. En un país de alfabetización limitada donde el teatro era el arte más relevante para nacionalizar a las masas, la censura se convirtió en una "productive force" que "defines acceptable discourse and contributes to the formation of model citizens" (xxiv). Conceptualizando la censura como árbitro de las fronteras de lo representable, los autores examinan un impresionante corpus que incluye no sólo las leyes y pautas de la censura, sino también los informes de los censores y las memorias de las personalidades del teatro y del Estado, incluyendo un testimonio provisto por Manuel Fraga Iribarne. Un material tan rico en connotaciones no se presta fácilmente a una clasificación, lo cual hizo que los acercamientos cronológicos y temáticos se alternen con análisis de casos, confiando en que los lectores nos hagamos camino a través de multitud de datos.

El Capítulo 1 indica que, ya antes de la II República, la censura teatral mitigaba los debates en torno al centralismo y federalismo, las competencias del Estado y la Iglesia, la secularización y otros procesos sociales. Dedicado a la II República y la Guerra Civil, el Capítulo 2 permite ver que, a pesar de la libertad de expresión proclamada por la República, la polarización política dio a la censura nuevas funciones para "reduce tensions and avoid conflict", incluso antes de la guerra (59). Mientras, en el bando Nacional, la censura teatral buscaba proteger la autoridad de la Iglesia, vaticinando el sistema de valores del futuro Nuevo Estado. Es fascinante leer que en febrero de 1939 los censores todavía tenían dudas en cuanto al crédito que se le debía dar a Franco públicamente.

La parte central del libro se dedica a la época franquista, cuando la censura se convirtió en un ramo del Gobierno que promovía la política del Estado central. El Capítulo 3 describe las estructuras administrativas, los criterios y las prácticas de la censura teatral, que contaba con colaboraciones de activistas que no sólo se responsabilizaban del escrutinio previo de las obras, sino que también estaban presentes durante los preestrenos y estrenos. En cada etapa, la censura respondió a los intereses de diferentes grupos de presión: la Falange (1938-1945), la Iglesia (1945-1951) y los tecnócratas (1951-1975). El Capítulo 4 demuestra que, a pesar de pretender ser omnisciente y eficaz, durante las primeras décadas del régimen la censura estaba marcada por las inconsistencias y la subjetividad de juicio. La centralización, paradójicamente, la hacía incapaz de imponer el mismo criterio a las producciones itinerantes o parar los procesos de la autoidentificación cultural en Cataluña. Además, la censura de diferentes géneros teatrales se confió a diferentes ministerios, lo cual mantuvo la dualidad entre la “alta” cultura y la cultura comercial (más censurada por ser más popular) cuando la modernización cultural ya empezaba a no diferenciarlas.

Extendiéndose hasta el final del régimen, los Capítulos 5 y 6 se centran en la censura de dos vertientes del teatro: el teatro realista y el teatro de la vanguardia. A pesar de sus diferencias, los dos sufrieron de una censura feroz que buscaba eliminar los contenidos que parecían demasiado directos o, al contrario, demasiado ambiguos. Más seguras, según el Capítulo 7, eran las obras extranjeras, cuyas traducciones y adaptaciones interiorizaban los criterios de la censura. Los “traductores activistas”, sin embargo, utilizaron la parcialidad censora hacia las obras extranjeras para resaltar el potencial subversivo de las obras clásicas o para dar voz a los autores izquierdistas.

El Capítulo 8 examina la destrucción del aparato censor franquista durante la Transición. Como era de suponer, el desmoronamiento cultural del franquismo hizo representables los desafíos públicos al Estado y la Iglesia y permitió que la práctica del *destape* continuara con más libertad. Sin embargo, entre 1978 y 1985, siguiendo el modelo establecido para las proyecciones cinematográficas, una Comisión de Clasificación controló las obras teatrales. Las producciones que recibían un “S” se prohibían. Se tenía que informar al Ministerio Fiscal sobre las posibles violaciones del Código Penal. Dando excelente cuenta de que la libertad de expresión codificada en la Constitución de 1978 no se reflejó en el Código Penal hasta 1989, los autores indican que este detalle resonaba “incómodamente” con la censura franquista.

*Theatre Censorship in Spain* es un estudio sumamente bien informado que reúne, contextualiza y examina un importante archivo de los discursos del poder al lado de los contra-discursos y los textos controvertidos. Las

fuentes primarias en inglés y español de múltiples archivos y publicaciones tienen un potencial inapreciable para futuros estudios de profundidad de la sociedad española del periodo. Tratándose de un trabajo tan polifacético y exhaustivo, solo es de lamentar que los propios autores no hagan justicia a la relevancia de sus hallazgos más allá de la historia del teatro español. Esperemos que ellos mismos u otros expertos amplíen pronto el análisis empezado en este libro para trazar las contribuciones de la censura al nacionalismo, la historia de las emociones, la estética y la disidencia política en la España del siglo XX y más allá.

EUGENIA AFINO GUÉNOVA  
*Marquette University*

MARIBEL RAMS ALBUISECH. *Posmemoria, emigración y guerrilla. El documental autoetnográfico de María Ruido y Carla Subirana*. Barcelona: Edicions UB, 2022. 224 pp.

En la última década del siglo XX, dio inicio un revisionismo histórico que cuestionaba la transición española como logro democrático. Esta revisión dejaba al descubierto cómo los acuerdos políticos del Pacto del Olvido hicieron *tabula rasa* dejando impunes los crímenes de la dictadura a través de un discurso que homogeneizaba las culpas y se presentaba como falsamente conciliador. Además de las víctimas directas del franquismo que reclaman justicia a través diferentes asociaciones, las generaciones nacidas ya en democracia o en sus albores empezaron a lanzar reivindicaciones desde la arena política, el ámbito académico o el campo de la creación.

El estudio de Maribel Rams Albusech se ocupa de dos documentales que giran en torno a la restitución de la memoria de la dictadura y la Guerra Civil precedente, respectivamente: *La memoria interior* (2002) de María Ruido y *Nedar* (2008) de Carla Subirana. Ruido reconstruye el exilio de su padre y su madre, quienes migraron, como tantas otras personas, justo durante la celebrada etapa dictatorial conocida como desarrollista. En este medio metraje, Ruido misma realiza un viaje a Fráncfort para visitar la fábrica donde su madre trabajó mientras ella y sus hermanos crecían en Galicia. Por su parte, Subirana investiga los hechos que envolvieron a su abuelo materno, Juan Arroniz, fusilado en Barcelona en 1940 como delincuente común, acusación que despolitizó sus acciones como guerrillero antifranquista. La pesquisa que realiza Subirana transcurre en paralelo con la pérdida de memoria de su abuela y su madre, que la directora retrata en el film.