

Un primer acercamiento a la documentación censora del teatro gallego (1942-1970) en el Archivo General de la Administración

Óscar Fernández Poza¹

Recibido: 16 de xullo de 2019 / Aceptado: 12 de febreiro de 2020

Resumen. En el presente artículo analizamos algunos expedientes de la censura franquista que contienen las solicitudes de representación del teatro gallego que se generaron en el periodo de 1942 a 1970 conservados en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). En un primer apartado se realiza una aproximación histórica a la censura; en el segundo, se estudia el funcionamiento interno y la estructura organizativa de la censura a lo largo de esos años. Tras esas premisas, en los apartados siguientes se analizan los expedientes que se generaron a propósito de la producción gallega y que se han conservado en el AGA, tanto las solicitudes de representación teatral del periodo referido como los expedientes acerca de ciertas ediciones de los textos representados. De la documentación analizada se deduce, además, el proceso evolutivo de la dramaturgia gallega en aquella cronología, desde un teatro de carácter costumbrista a las nuevas dramaturgias en lengua gallega cercanas ya a las del teatro europeo coetáneo.

Palabras clave: teatro gallego contemporáneo; Archivo General de la Administración; censura.

[gal] Unha primeira aproximación á documentación censora do teatro galego (1942-1970) no Arquivo Xeral da Administración

Resumo. No presente artigo analizamos algúns expedientes da censura franquista que conteñen as solicitudes de representación do teatro galego xerados no período de entre 1942 e 1970 conservados no Arquivo Xeral da Administración (Alcalá de Henares). Nun primeiro apartado realízase unha aproximación histórica á censura; no segundo estúdase o funcionamento interno e a estrutura organizativa da censura ao longo deses anos. Tras esas premisas, nos apartados seguintes analízanse os expedientes que se xeraron a propósito da produción galega e que se conservaron no AGA, tanto as solicitudes de representación teatral do período referido como os expedientes relativos a certas edicións dos textos representados. Da documentación analizada dedúcese, ademais, o proceso evolutivo da dramaturxia galega naquela cronoloxía, desde un teatro de carácter costumista ás novas dramaturxias en lingua galega próximas xa ás do teatro europeo coetáneo.

Palabras chave: teatro galego contemporáneo; Arquivo Xeral da Administración; censura.

[en] A First Approach to the Censoring Documentation of the Galician Drama (1942-1970) in the General Archive of the Administration

Abstract. In this article we analyse some files of the Franco's censorship that contain the requests for representation of the Galician drama generated in the period from 1942 to 1970 and kept in the General Administration Archive (Alcalá de Henares). In the first section, a historical approach to censorship is made; in the second, the internal functioning and organizational structure of censorship throughout these years is studied. Following these premises, the following sections analyse the files that were generated on Galician production and that have been kept in the AGA, both the requests for theatre representation in the period in question and the files on certain editions of the texts represented. From the documentation analysed, we can also deduce the evolutionary process of Galician dramaturgy in that chronology, from a theatre of traditional character to the new dramaturgies in Galician language, which were already close to those of contemporary European drama.

Keywords: Contemporary Galician Drama; General Archive of the Administration; Censorship.

¹ Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción. Correo-e: oskarfp20@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9341-1957>.

Sumario. 1. Introducción. 2. La censura franquista: historia y organización. 2.1. Aproximación histórica. 2.2. Funcionamiento de la administración censora. 3. Estudio de los expedientes. 4. A manera de conclusión. 5. Referencias bibliográficas.

Como citar: Fernández Poza, Ó. (2020): “Un primer acercamiento a la documentación censora del teatro gallego (1942-1970) en el Archivo General de la Administración”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 23 Núm. Especial, pp. 153-162.

1. Introducción

En 1987 Basilio Losada se lamentaba de la escasa respuesta o interés, “prácticamente nada”, que, durante los primeros años de la democracia, había tenido entre los investigadores la represión franquista sobre la cultura gallega, frente a la abundancia en las otras dos lenguas cooficiales del Estado, la catalana y la vasca (1987: 57). Desde aquellas fechas han ido apareciendo diferentes aportaciones al estudio de la censura en tierras gallegas como pueden ser las investigaciones de Xosé Manuel Dasilva (2008, 2011, 2013, 2015) o de Carmen Mejía Ruiz (2011).

Con este artículo se pretende contribuir a cubrir una casilla vacía en el estudio historiográfico de la dramaturgia gallega, el de la censura teatral, a partir del estudio de los informes censores que generaron las solicitudes de representación “de las compañías teatrales o a las de los directores de estas ante las autoridades franquistas” (Fernández Poza 2011: 42). Estos expedientes se conservan en el Archivo General de la Administración (AGA) (Alcalá de Henares), en el fondo de Censura de Teatro², al cual nos hemos acercado en diversas ocasiones con el interés de estudiar la documentación sobre dramaturgos catalanes durante las tres primeras décadas de la Dictadura Franquista (1940-1964) (Fernández Poza 2011, Fernández Poza y Ribera Llopis 2019). En otros foros, hemos expresado el criterio de que este tipo de documentación para-literaria ilustra la vida teatral y ayuda a comprender no sólo los avatares de la dramaturgia tratada sino también las vicisitudes de los dramaturgos.

2. La censura franquista: historia y organización

2.1. Aproximación histórica

Dado el avance de la Guerra Civil en Galicia, a partir del 20 o el 21 de julio de 1936 la legitimidad republicana fue borrada por completo y sustituida por un régimen dictatorial, que ejerció desde el comienzo su poder e impuso sus ideas mediante la represión directa y la violencia, también a través de una serie de mecanismos sociales de control y de movilización de la población a su favor.

Con la victoria de los sublevados y la implantación de la dictadura, la cultura y los medios de comunicación quedaron sometidos al control de un sistema de censura de inspiración totalitaria (Muñoz Cáliz 2007: 86), como ya se había producido durante la Dictadura de Primo de Rivera (Muñoz Cáliz 2006: xxxiii-xxxiv; Dougherty Vilches 1990: 21-22). Dado que la censura tendrá en todos los casos como finalidad evitar la llegada a la opinión pública de “cualquier matiz distorsionador del sistema ideológico y político” (Álvarez 1989: 23; Beneyto 1977), ciertamente el teatro será considerado un arte *subversivo* y, como indica B. Muñoz Cáliz, los propios censores “escribieron en más de una ocasión” que temían que “la representación de ciertas obras acabara[n] convirtiéndose «en un mitin»” (2007: 85; 2003: 20-21). La censura franquista ejerció sobre el teatro un

control sobre los textos dramáticos, suprimiendo frases, escenas completas, e incluso obras en su totalidad; pero también afectó a la puesta en escena, y no sólo en los aspectos más anecdóticos —como el largo de las faldas o la profundidad de los escotes—, sino que impuso condiciones que afectaron a la interpretación, vestuario, escenografía, música y otros signos escénicos; todo ello con el objetivo de imponer al espectador una determinada lectura de aquellas obras; una lectura que los censores pretendían despojada de connotaciones políticas y de referencias a la situación española, y adecuada, en lo posible a la timorata moral del *nacional-catolicismo*. (Muñoz Cáliz 2007: 85-86)

Durante los primeros años, existió poca legislación que regulase la censura teatral y “el aparato burocrático con el que cuenta es mínimo en comparación con la de publicaciones impresas o con el de cine” (Muñoz Cáliz 2007:

² Recuérdese que existe una censura donde tiene cabida la publicación de textos teatrales, los cuales también se conservan en el Archivo General de la Administración, denominada ‘Censura Libro’. Véase al respecto Muñoz Cáliz 2008: 25-27.

86)³. Una de estas primeras leyes es la de *Prensa* (1938), por la cual la cultura queda bajo un control férreo de la censura (Dasilva 2013: 18). Como consecuencia de esta política, el teatro en gallego sufrió las consecuencias de ver prohibidas sus representaciones en los primeros años de la dictadura, con alguna excepción como constata Tato Fontaña (2000). En el primer lustro de los años cuarenta, la escena gallega se nutre de piezas costumbristas subidas a escena por los coros, como podemos comprobar en el expediente conservado de la zarzuela *Non chores, Sabeliña* de José Traperó (1943) (Vieites 1997: 112).

Con la victoria aliada, el régimen franquista se ve obligado a despojarse de modelos cercanos al nazismo alemán y al fascismo italiano, “al tiempo que procuraría acentuar sus rasgos católicos y ultraconservadores” (Muñoz Cáliz 2007: 89), permitiendo una flexibilización, una pequeña *apertura*, mediante la autorización de representaciones en las lenguas vernáculas (Fernández Poza y Ribera Llopis 2019). Como indica Lourenço Mória, se adoptan “unha serie de medidas económico-sociais orientadas ao aumento do nivel de vida e á introdución dunha leve liberalización nos costumes que xeraron unha maior autoconfianza nos sectores contrarios ao franquismo” (2010: 11).

En la década de los sesenta, la censura evidencia unos márgenes o “tono de liberalización y apertura” frente a los países democráticos con la aprobación de la *Ley de Prensa* de Manuel Fraga Iribarne (Muñoz Cáliz 2007, Ben Amí 1980). Se autorizan obras anteriormente prohibidas de autores del exilio o de dramaturgos extranjeros. Es un periodo de mayor contestación social, lo que en Galicia se traducirá en que los jóvenes se fueran organizando “en grupos políticos clandestinos de corte socialista e nacionalista moi activos que, a pesar das súas diferentes estratexias, coincidirían nun punto fundamental: a concepción da cultura como elemento de transformación social imprescindible para a proxección dos novos ideais” (Lourenço Mória 2012: 54-55).

Con la complementariedad de la *Ley de Asociaciones* (1964), se irá creando una

rede de agrupacións culturais por toda a nosa xeografía; regaleguizadoras das clases medias – aparecerían primeiramente nas urbes –, estas entidades de vontade popularizadora unirían os seus esforzos en favor da normalización da cultura e da lingua galegas en campos tan significativos como o ensaístico, o pedagóxico, o eclesiástico ou o xornalístico, potenciando a capacidade de acción da esfera cultural galega” (*Ibid.*: 56)⁴.

En los expedientes posteriormente presentados, encontramos documentadas las primeras representaciones de estas nuevas agrupaciones. Entre ellas y dentro de lo que se llamó Teatro de Cámara e Ensaio, un caso como el de Ditea se “irían galeguizando progresivamente o seu repertorio e mesmo chegarían a participar na «Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia” (*Ibid.*: 60, n. 97). Por su parte, el Teatro Independiente se posicionará de una manera decidida en “construír unha alternativa que permitise ultrapasar o estancamento estético e ideolóxico do teatro, que se tornaría máis presente e necesario na sociedade” (*Ibid.*: 25).

En la última década del franquismo se producirá “un nuevo retroceso a partir de la llegada de Alfredo Sánchez Bella al Ministerio de Información (...) y un nuevo avance a partir de 1974, durante la etapa en que Pío Cabanillas es ministro de Información” (Muñoz Cáliz 2006: xxxvi). Acorde con esta progresión de orden político, el aparato censor irá evidenciando los pasos dados según lo mencionado y los correspondientes expedientes de censura deberían ayudarnos a entender las transformaciones por las que pasó la recuperación del teatro en lengua gallega.

2.2. Funcionamiento de la administración censora

De acuerdo con lo dicho, el estudio de los expedientes nos permite conocer el funcionamiento interno de la censura y su estructura organizativa a lo largo de los años, “los trámites que tenían que seguir las compañías para

³ En un artículo de J. Prada Rodríguez, sobre propaganda y los medios de masa, encontramos las órdenes ministeriales que se dictaron para ir creando los órganos del estado que se dedicaron a la censura, en este caso los referentes al cine y las publicaciones impresas (2014: 239-243; Beneyto Pérez 1987). En nuestra pesquisa no hemos encontrado una investigación que se centre en el teatro gallego como sí existe para el catalán, caso de los trabajos de J. Benet (1978), F. Carbó y S. Cortés (1997), F. Carbó y V. Simbor (1993), E. Ferrer (1981), E. Gallén (1985), J. Massat i Muntaner (1978) (véase Fernández Poza y Ribera Llopis 2019).

⁴ Véase la relación de estas agrupaciones y los partidos políticos en Beramendi y Núñez Seixas 1995: 216.

representar una obra a censura” (Muñoz Cáliz 2007: 86; 2006: xlvii)⁵. El primer paso era la presentación de una instancia, donde constaba “el nombre, nacionalidad y domicilio del autor, del traductor y adaptador (en caso de haberlos), del peticionario y de los integrantes de la compañía, local y fecha en que estaba previsto el estreno (...) así como una sinopsis argumental de la obra...” (Muñoz Cáliz 2006: xlvii). Junto a la solicitud, se entregaba el ejemplar de la obra que debía someterse a la censura y una vez que la pieza entraba en el registro se le abría un expediente, con un orden de entrada en el año en curso; en él se reúne toda la documentación que se aporta y la que se genera a partir de la solicitud de representación.

Ante la lectura y el análisis de los informes de los lectores/censores, observamos que se pueden establecer dos partes fundamentales, una analítica y otra pragmática (Fernández Poza y Ribera Llopis 2019)⁶.

Un ejemplo del funcionamiento de los trámites y los cauces administrativos que debían seguir las solicitudes de representación es la obra de Castelao *Os vellos non deben de namorarse* (AGA 73/09371 - 0204/61) frente el caso de *O Velorio* de Xosé Ibáñez Fernández (AGA: 73/08959 - 0024/51), que tiene muchas irregularidades. En un oficio del Delegado Provincial de A Coruña, Francisco Serrano Castilla, del 27 de diciembre de 1950, eleva la resolución de prohibición de la obra para un “público general” pero si “ante minorías selectas”. En contestación a dicho oficio, el Director General de Cinematografía y Teatro, oficio 19/51 del 10 de enero de 1951, expresa que “carece de valor administrativo” y le pide que “formule un juicio ceñido a las características de la representación, puestas de manifiesto en la instancia a que venimos haciendo mención expresando clara y contundentemente una opinión positiva o adversa”, enviando un modelo del impreso del informe de los censores. Por

último, indica que no tendría que presentar otro oficio al Director General, ya que las representaciones de aficionados “cuyas características se ciñan a lo expuesto en la O.C. núm. 2607 de 5 de agosto de 1947 podrán ser autorizadas o prohibidas directamente por los Servicios Provinciales de Educación Popular”.

3. Estudio de los expedientes

Las preocupaciones de la censura, como destaca Dasilva (2013: 19-21) en el caso de lo concerniente a los libros y tal como hemos comprobado que aparecen en los expedientes teatrales aquí estudiados, fueron principalmente el pensamiento político, la doctrina católica, la moralidad y el uso del gallego y su cultura, cuestiones a las que habría que añadir las referencias a la sexualidad.

De este modo, en el primer periodo de la censura a propósito de la escena gallega (1942-1958)⁷, el principal criterio censor, aunque no de prohibición, es el referente al idiomático y el cultural. En la zarzuela *Non chores Sabeliña* de José Trapero Pardo (AGA 73/08426 - 3242/42) o en el *Viaxe perdido* de Xosé Ibáñez Fernández (AGA 73/08689 - 0142/46), se indica que son obras de carácter folclórico y mantienen “la personalidad regional de Galicia” ([sic] el censor de *Non chores Sabeliña*). Ahora bien, en la obra de José Trapero Pardo se tachan por irreverente dos referencias a Dios: “¡eu creo en Dios como creo en ti!” (p. 16) o “... como a de Nosso Señor” (p. 29).

Así mismo, la lectura es diferente con respecto a *O Velorio* de Xosé Ibáñez Fernández, en el que, a pesar de valorarse el aspecto popular de la lengua gallega, el censor critica “su notorio mal gusto y endeblez literaria” y pide que se prohíba en “centros de importancia cultural”, permitiéndose en “algún pueblecillo gallego”.

Con los límites del segundo periodo, 1959-1970⁸, se corresponden las solicitudes de representación de *Don Hamlet* de Álvaro Cunqueiro

⁵ Para conocer con mayor detalle véase Muñoz Cáliz 2006: xlvii-líiii y 2007: 86-87, 93-96.

⁶ Véase también Muñoz Cáliz 2006: li-líiii.

⁷ Pedro P. Riobó (2000) notifica doce obras que se representaron y de las que no se han conservado los expedientes: para el grupo Cantigas e Agarimos: *Unha noite no muiño* (1959) de Xesús San Luís Romero; para el grupo Cantigas da Terra: obras de Leandro Carré –*A foliada* (1944), *Brétemas e raiolas* (1946), *A romaría* (1947) y *A sega* (1949)–, de Gabriel Núñez Rodríguez –*Volvoretiña* (1953), *Tres curuxas* (1954) y *Chegaches tarde* (1957)–, y de Laureano Álvarez Martínez –*Era outra vez o muiño* (1958). También las solicitudes de *A tía lambida* (1955) de Eduardo Blanco Amor (en el AGA existe un expediente posterior de 1974, 73/10085 - 0311/74), *Parolas dun vello* de José Trapero (1945) y la reposición de *O chufón* (1945) de Jesús Rodríguez López.

⁸ Pedro P. Riobó notifica cuatro representaciones, en este periodo, de las que no se conservan expedientes: *O xogadeiro* (1965) de Roberto Vidal Bolaño, *Undígulus* (1968) de Xesús Manuel Coruxo (Xesús Manuel Pérez Pérez) y *O mandarín Bien-Fu* (1969) de Manuel Lourenzo Pérez.

(AGA 73/09303 - 0254/59) y de *Un hotel de primeira sobre o río* de Xohana Torres Fernández (AGA 73/09768 - 0133/70). La obra de Cunqueiro, como destaca M. F. Vieites contribuye a “mostrar e demostrar as posibilidades literarias da lingua galega, negadas pola cultura oficial” (1998: 33) e inaugura junto a otros autores una nueva dramaturgia gallega, “un novo rexurdimento” que el “conxunto de textos que máis alá da súa escasísima presenza escénica e da súa indubidable calidade, serviron para manter a fe nas posibilidades e na oportunidade dunha literatura dramática propia” (*Ibid.*: 35).

Sobre *Don Hamlet* de Álvaro Cunqueiro se conservan dos solicitudes: una primera del 4 de julio de 1959 y una segunda del 15 de abril de 1970, recogidas en el mismo expediente. En la solicitud de 1959, las referencias que el censor marca son de carácter político, como sobre el regicidio (pp. 5 y 15) y de carácter religioso o moral sobre el adulterio de la madre de Hamlet (pp. 5 y 6)⁹:

Hamlet: ... ¿De qué noite seréi eu, Laertes, Coro, unha noite retida nun ventre de muller, asolagadas alí a lúa i as estrelas que a decoraban, as trevas tamén, os bicos, unha porta que abre o vento e ¡pam, pam! Bátese, i esperta á xente, e mantense en vixía hastra que adiviña: “¡E a porta da cámara real!” I, envolvéndose na manta, volven adormecere. ¿De qué noite, Deus, de qué verbas, de qué beizos apegados a unha orella decindo segredos partes, anunciando quizaves perpetuos querereres? E acaso, cando xa estaba Hamlet feito, cando eu estaba posto alí, amasado, fadado, metido e mintireiro, il, o outro, tivo un algo de medo, ou algo de noxo, afastouse, foise polos corredores, polos longos, inacababres corredores, por unha treva húmida e fría, polo lombo de unha serpe, volvendo o rostro pra gardar alá, alá lonxe, unha luz acesa súpeta, e na cámara, vestida de seda, fermosísima coma un anxo por cuias veas correse a luz, a muller. A muller, sí. Iso que se colle entre as mas pra decirlle sorrindo: “Amor, caladamentes cho pido. Pon a túa manciña na miña meixela. Sí estóu eiquí, a teu carón, un cervo ferido, un pouquiño de sede, unha letra bordada. (p. 7-8)

También de índole sexual:

Hamlet: Ofelia, quéroche ben. Dígocho de corazón. ¡Non te quero ferir! Pon a túa cara entre

as miñas mans. Chámaste Ofelia. Chámacho o meu corazón. Eu son Hamlet. Bícote na fronte. As cobras non se bican. Tampouco se bican os falcóns. Bica un home a unha muller. Se foras un xerro de preciado viño, agora mesmo te bebía. ¡Xúrocho polo meu anxo custodio! ¡Quentaría contigo o meu corpo! (p. 16).

En la solicitud de 1970 sobre la misma obra, se presenta un texto modificado y ya editado, ante el que los tres censores (Manuel Fraga de Lis, Rvdo. P. Cea y José Luis Vázquez Dodero) se preocupan por el lenguaje, el uso de palabras crudas como “cabrón” o “puta”, o, en el caso del censor eclesiástico, se señala la frase “Bótate derriba da moza!” (p. 15) por su referencia sexual.

Realizando un pequeño inciso, sobre el tema tratado, de acuerdo con Dasilva, *Don Hamlet* se pudo publicar “pero fue proscrita cuando el mismo año de su publicación se desató trasladarla a los escenarios”; el investigador informa que el instigador de tal acción fue “Francisco Serrano Castilla, delegado provincial en A Coruña del Ministerio de Información y Turismo, quien procedió al mismo tiempo a secuestrar el libro” (Dasilva 2013: 20). Según una carta de Cunqueiro dirigida a Francisco Fernández del Riego, en junio de 1959, recogida por Dasilva, el autor también percibía como causa desencadenante de esta prohibición el empleo de la lengua gallega en un drama de corte eminentemente intelectual (*Ibid.*: 20)¹⁰. Solo nos cabe notificar que dicha documentación no se constata en la censura teatral ni editorial que hemos consultado¹¹.

En la década de los sesenta, existe un ejemplo de prohibición expresa de una obra, *Non convén chorar máis* (1967) (AGA 73/09609 - 0239/67) de María Xosé Queizán Vilas. Es una pieza poética en dos actos que incluía poemas de Castelao, Rosalía de Castro, Díaz Castro, Xosé M^a Castroviejo, Curros Enríquez, Celso Emilio Ferreiro, Bernardino Graña, Arcadio López Casanova, Manuel María, Xosé Luís Méndez Ferrín, Xosé Neira Vilas, Luís Pimentel, Eduardo Pondal, Luís Seoane, Xohana Torres, Antonio Tovar y Lorenzo Varela.

En la primera lectura realizada en la Delegación Provincial de Pontevedra se advierte que no se permitiera su puesta en escena

⁹ En este y en los demás ejemplos, la secuencias subrayadas reflejan la intervención del censor.

¹⁰ En relación a la polémica que existió alrededor de esta censura véase Avilés de Taramancos 1992 o Dasilva 2011: 34-41.

¹¹ AGA: Teatral 73/09303 - 0254/59; Editorial 21/12135 - 4423/58, 73-03746 - 290/74.

porque “la mayoría de los textos tienen un carácter marcadamente tendencioso que pretenden puntualizar sobre problemas y situaciones del país gallego totalmente superados”. Este carácter tendencioso es constatado de nuevo en los informes del Sr. Elorriaga y el Rvdo. P. Cea que se presentan a la Junta de Censura Teatral en Madrid. El censor eclesiástico habla de “gravísimos reparos de orden político contrarios al bien común, nacional y social” (Normas, 14, 3; 15 y 17, 2)¹², proponiendo las siguientes tachaduras en el texto:

- de orden político: “dos fermosos sangues do servo (...) / pobo de Galicia, pobo vencido de Galicia, / traballadores asasinados en Galicia” (p. 1); referencia a la Guerra Civil (p. 14)
- de orden social: emigración (p. 7-8, 15); reivindicaciones de los trabajadores (p. 12)
- de orden sexual: un verso erótico, “E ten muller feliz, de teta oblonga” (p. 13).
- de orden idiomático o cultural, son unos versos dedicados a la lengua gallega, muy remarcados con la ideología de izquierdas:

Língua proletaria do meu povo
eu fáloa porque sí, porque me gusta,
porque me sai de dentro, alá no fondo
de unha tristura aceda que me abrangue
ao ver tantos patufos desleigados,
pequenos mequetrefes sin raíces
que ao pór a garabata xa no saben
afirmarse no amor dos devanceiros,
falar a fala mai,
a fala dos abós que temos mortos,
e ser, co rostro erguido,
mariñeiros, labregos do lingoaxe,
remo i arado, proa e rella sempre. (p. 19)

Hay obras que no son prohibidas dentro del Teatro de Cámara y Ensayo, pero se limitan a un tipo del público. Son piezas que tienen un marcado carácter político: *Pequena farsa dos amores desencontrados* de Xenaro Mariñas del Valle (AGA 73/09689 - 0405/68), *As estrelas están lonxe* de Manuel María Fernández Teixeiro (AGA 73/09757 - 0052/70), *Auto do prisioneiro* de Ricardo Carvalho Calero (AGA 73/09799 - 0379/70); y sensual: *A serpe* de Xenaro Mariñas del Valle (AGA 73/09689

- 0406/68), *Tres irmás parvas* de Manuel Lourenzo Pérez (AGA 73/10028 - 0255/73)¹³.

De otra índole son las obras *Terra en lume* (AGA 73/09800 - 0383/70) o *A comedia da oliña* de Tito Macio Plauto (AGA 73/09753 - 0016/70), traducción de Aquilino Iglesias Alvariño, que es solicitada para el Teatro de Cámara Ditea. De esta última destacaremos la reticencia del censor, Manuel Fraga de Lis, a una alusión al público que pudiera ser molesta e improcedente si el actor se lo propone: “Sei que aquí hai moitos ladrós, escondidos detrás dos seus traxes e detrás das suas carantoñas, si, que están ahi sentados facendo-se os inocentes” (p. 19). Por su parte, la mencionada *Terra en lume*, caso curioso para el censor José María García-Cernuda Calleja, es un espectáculo creado a partir de poemas de Rosalía de Castro, algunos de ellos desconocidos según el censor; en cambio, para Manuel Fraga de Lis la elección de los poemas tiene una “intención malévola”, aunque la “personalidad de Rosalía está por encima” de esta intención.

De las piezas de carácter político anteriormente mencionadas, los censores destacan los asuntos tratados como la emigración y la pobreza del campo gallego en el caso de *As estrelas están lonxe*; la falta de libertades políticas y sociales; la “indiferencia hacia la voluntad de quien ya es mayor de edad, etc. todo ello es aplicable a España y a Galicia en la línea de la actual oposición. Pero está tratado con el esoterismo que ha de ser un público iniciado quien masivamente capte las delgadas alusiones a la actualidad” en el *Auto do prisioneiro*; y por último, en *Pequena farsa dos amores desencontrados*, a los censores, Sr. Elorriaga y P. Cea, les preocupa el vestuario de los guardias que aparecen en escena para que no se confundan con las fuerzas del orden público, mientras que Manuel Fraga de Lis va más allá, pues ve una intención en la obra pero no llega a descubrirla, porque sus actores-personajes desobedecen al director.

Es curiosa la obra de Manuel Lourenzo Pérez, *Tres irmás parvas*, ante la que dos de los censores reconocen que no han entendido su significado. Al respecto, C. Lourenço Mórdia la define como “unha orixinal alerta sobre o machismo; a interpretación flexibilizábase

¹² Referencia a la Orden Ministerial del 6 de febrero de 1964, normas de Censura Cinematográfica.

¹³ Según Pedro P. Riobó es estrenada el 29 de junio de 1969 en la Escuela Pública de As cruces-Sobrado dos Monxes por el TEATRO CIRCO.

segundo ás reaccións dos espectadores en cada momento” (2012: 86). El censor Manuel Fraga de Lis la considera de “mal gusto”. José María García-Cernuda Calleja señala las anotaciones del texto referentes a “un tonto juego erótico” entre las hermanas, “que precisa ser autorizado en un visado previo”; igualmente se refiere a una “letanía” (p. 3) con el *ritornelo* “liberamos domine” sobre “los derechos” de diversos animales. En cuanto al censo eclesiástico, indica que la mencionada letanía no tiene que adquirir “un tono irreverente” y la situación erótica no debe exceder “lo tolerable”.

El resto de los textos dramáticos que tienen expedientes de censura son autorizados para su representación en teatros públicos o para el circuito del teatro independiente. De las piezas de Castelaio y de Cunqueiro se han conservado expedientes de censuras de sus textos tanto en gallego como de su traducción castellana. De *Os vellos non deben namorarse*, la censura de su versión original solo se hace constar en los dos suicidios que se producen en la pieza; mientras que de la castellana (AGA 73/09812 - 0470/70), se critica la traducción (Manuel Fraga de Lis) o las reticencias en la puesta en escena “por la personalidad política del autor” (José María García-Cernuda Calleja). Y en *A noite vai coma un río* (AGA 73/10021 - 0187/73), Manuel Fraga de Lis solo cuestiona si se trata de una intencionalidad “bélica o es únicamente el carácter mismo de esta «saga»”.

Aunque de *As bágoas do demo* de Ramón de Valenzuela (AGA 73/09596 - 0149/67) ya se ocupó Mejía Ruiz (2011: 256-266), destacaremos una de las preocupaciones de la censura en estos dos periodos, el uso del idioma gallego. Para el Rvdo. P. Cea el uso de la lengua vernácula es negativo, siempre desde su punto de vista, porque “hace perder fuerza a algunos aspectos que se advierten tanto de orden religioso como moral”, e incluso de carácter político (p. 21). También es el caso de *O Menciñeiro á forza* de Moliere, traducción de Xosé Manuel Carballo Ferreiro (AGA 73/09755 - 0038/70).

No obstante, *A chave na porta* de Xenaro Mariñas del Valle (AGA 73/09726 - 0269/69), sobre la emigración gallega, es autorizada sin más; y de modo parejo, ante *Un hotel de*

primeira sobre o río de Xohana Torres Fernández (AGA 73/09768 - 0133/70), con una dura crítica a la administración gallega del momento y al nuevo fenómeno del turismo, Manuel Fraga de Lis no la prohíbe, como sí ocurrió con una obra anterior de la autora¹⁴, porque a su parecer la crítica política “queda muy difuminada en el sentimiento romántico del citado matrimonio” y su representación será para un público reducido. En la misma línea se manifiesta el informe del P. Cea, quien sugiere unas supresiones, que posteriormente no se consideran en la resolución final:

p. 36: en voz de Daniel: tras un parlamento de queja sobre la administración le pide a su mujer que no alce la voz porque:

Virán tempos; é así e non queimemos o sangue. Algún día todo irá ben.”

p. 48: Esto está difícil, tan difícil... Dunha vez, cen vecinos recollimos firmas e foi coma si non; do escrito aquel nunca máis se soupo

p. 82: Xa mo notificaron: A Administración acóllese ao dereito de espropiar este Outeiro por causas que din de “utilidade pública” e o propietario leva o dereito dunha indemnización, que a sinalan nun Regulamento que fixeron elles.

En cuanto a reparos de índole religioso o moral de este periodo véase al respecto la obra de Ricardo Carvalho Calero, *A arbre* (AGA 73/09768 - 0134/70), pieza de aires bíblicos y con referencia al Paraíso; en ella se representan las fases por las que atraviesa el amor: pasión, desaires, tentaciones, etc. El P. Cea comenta que, si hubiera irreverencias religiosas, el lirismo de la pieza las atenúa. En *Romería ás covas do demo* de Manuel Lourenzo Pérez (AGA 73/10149 - 0954/75)¹⁵, pieza de inspiración clásica sobre el mito de Fedra, se remarcan el erotismo y la sensualidad, pero sin llegar a la obscenidad (Antonio de Zubiaurre Martínez) y las continuas referencias a la Virgen (P. Cea; vid. p. 10, 25), o a la desnudez (p. 23). Solo se suprime el siguiente texto:

Esta Dama (a la que se llama también en el texto “la Señora”, “Reina de la Pureza”... y, en labios del Demonio, “la Enemiga”, “bruja enharizada”...) debe representar la Virtud, o la Moral

¹⁴ La obra a la que se refiere el censor debe ser *A outra banda do iberr*, expediente censor de representación que no se ha conservado. No obstante, sí se conserva el expediente correspondiente a la edición de la obra que realizó Galaxia (21/16115 - 2580/65), en el cual no existe ninguna censura al texto.

¹⁵ Según Pedro P. Riobó es estrenada el 11 de octubre de 1969 en el Colegio Dominicos de A Coruña por el TEATRO CIRCO.

o algo así. ¡Que en ningún momento puede ver en ella el público un símbolo o figuración de la Virgen María!

Para concluir con el análisis de los expedientes teatrales del periodo aquí analizado, haremos referencia a las piezas de dos dramaturgos gallegos que presentan obras en castellano en dos festivales teatrales de ámbito nacional y que en el último periodo de la censura tienen expedientes de obras en gallego. Nos referimos a Xosé Luis López Cid y a Daniel Cortezón Álvarez. Estas piezas se enmarcan dentro de los márgenes de la crítica política y en los de las libertades sociales ambientadas en ciudades extranjeras, aunque estas urbes pueden ser interpretadas como un reflejo de la sociedad española y gallega coetáneas. La obra de Xosé Luis López Cid, *Edipo abandonado* (AGA 73/09604 - 0207/67), solicitada para el ciclo de teatro greco-latino en el Teatro Romano de Málaga, es un canto a “la fuerza del destino contra la voluntad y la razón del hombre” (Mampaso); el censor Manuel Díez Crespo observa una “intención política de modernización del mito, simbolizando la ruptura con la ya larga tradición por parte de Antígona”. De las dos obras de Daniel Cortezón que son presentadas al Festival de Teatro de Sitges, *El rey de Harlem* (AGA 73/09723 - 0249/69) y *El semáforo* (AGA 73/09787 - 0286/70), solo haremos referencia a la segunda, que es autorizada a pesar del tema que desarrolla, el de la libertad del individuo en una sociedad controlada por las normas, los *semáforos* (Romero). Los censores proponen una serie de supresiones sobre referencias políticas (p. 19, 27), religiosas (p. 26, 28, 35 a 37) o eróticas (p. 27).

4. A manera de conclusión

Podemos decir que algunos estudiosos hablan de una «parálisis» cultural tal como supusieron los años de la dictadura (Tarrío Varela 1994: 517-518), no solo explicada por la idiosincrasia de la literatura gallega en especial en su dramaturgia, sino también por el control político en mayor o menor medida que se ejercía a través de la censura. Si atendemos al número de expedientes que se generaron en las dos primeras etapas, se podría justificar tal fenómeno, pero en mi opinión no hay que medir la cultura de forma únicamente cuantitativa sino así mismo en términos de calidad, y por ello no hay que hablar de modo único de parálisis sino también tomar en consideración la evolución de un teatro con marcadas raíces costumbristas

y que solo poco a poco accedía a un teatro “normalizado” y con modelos europeo.

Así, gracias a la documentación administrativa y a la historia de la censura, se puede aplicar una cronología al teatro gallego que se representó y se creó durante el franquismo y que tuvo que lidiar con la censura. Se podría hablar de tres etapas: una primera (1942-1958), periodo de asentamiento del régimen y de mayor fervor en la censura, permitiéndose solo un teatro de aire costumbrista, desapareciendo la “creación literaria [...] do espacio público” (Vieites 1998: 42), y recuperándose “textos procedentes, na maioría dos casos, da ‘dramática rexionalista’”. As pezas estreadas tampouco poden permanecer en cartel, unhas veces por mor da ausencia de elencos profesionais e outras debido a mandatos da superioridade” (Vieites 2005: 80); una segunda (1959-1970), que se inaugura con *Don Hamlet* de Álvaro Cunqueiro y en la que se produce un cierto relajamiento y una apertura, permitiendo la representación de autores exiliados, extranjeros o de nuevos dramaturgos; y una tercera (1971-1978), donde se produce un *boom* en la dramaturgia gallega, teniéndose constancia de más de ciento cincuenta solicitudes de representación conservadas en el AGA.

Merced al “conglomerado” de ideologías que existía dentro del Régimen se puede entender el comportamiento de la censura en lo referente “a la divergencia de criterios entre los propios censores” (Muñoz Cáliz 2006: xxviii), tanto en sus análisis como en los criterios que se reflejan en sus informes de lectura acerca de las piezas teatrales, dependiendo de si son censores ordinarios o eclesiásticos. Los censores, muchos de ellos hombres de letras, convierten sus censuras, en algunos casos, en verdaderas críticas literarias, e incluso sugieren que se pulan “la aspereza de los textos, a demostrar la inconsistencia de la trama, la falta de profundidad psicológica de los personajes o la impresión ripiosa de un poema” (Abellán 1987: 23). Un ejemplo puede verse en el informe censor de Manuel Fraga de Lis a la pieza de Álvaro Cunqueiro *A noite vai como un río*:

Se trata [de] una pieza teatral corta y escrita a modo de “saga” irlandesa de un indiscutible valor literario, principalmente en lengua gallega, tanto como corresponde al nombre del autor y a su condición de Académico de la Real Academia Gallega ya con nombre relevante en el mundo literario. La fantasía poética de Álvaro Cunqueiro encuentra en un tema entremezclado con costumbrismo gallego el de una dama

soñadora, romántica que vive en cierto lugar cercano al límite de otro país del que llegan soldados y altos mandos en movimiento no se sabe por qué o a causa de qué guerra. Hay también un [ininteligible] más que real, ficticio, así como un mendigo que parece ser el personaje [ininteligible] que estaba enamorada la doncella, que es el personaje central de la obra.

No sé si en todo el desarrollo se vislumbra una cierta intencionalidad bélica o es únicamente el carácter mismo de esta “saga”. En todo caso, la [ininteligible] recreación poética del autor y su lenguaje fácil, aunque solo en apariencia por el dominio de la pluma que posee Cunqueiro y localizado en un lugar indeterminado no creo que sea posible ponerle ningún reparo a su autorización.

Asimismo, mediante la lectura de los informes se pueden concretar los criterios tomados en consideración por los censores y que podrían conllevar la prohibición, los cuales van desde

el carácter religioso o moral (*Non chores Sabeliña, Don Hamlet, As bágoas do demo, A arbre* o *Romería ás covas do demo*), al erótico (*Don Hamlet, Non convén chorar máis, A serpe* o *Tres irmás parvas*), así como de carácter político y social (*Don Hamlet, Non convén chorar máis, Pequena farsa dos amores desencontrados, As estrelas están lonxe, Auto do prisioneiro, A chave na porta, Un hotel de primeira sobre o río, A comedia da oliña* o *Terra en lume*), y de índole idiomática (*Non chores Sabeliña, Viaxe perdido, Don Hamlet, Non convén chorar máis* o *A bágoas do demo*). No obstante, todos estos juicios no llevaron siempre a la prohibición expresa de las piezas teatrales, aunque en algunas ocasiones advirtieran de matices que, en ciertos casos y curiosamente, introdujeran correcciones favorables del texto finalmente representado. Contra esas posibilidades, cuéntese con la prohibición explícita a la obra de María Xosé Queizán, *Non convén chorar máis*.

5. Referencias bibliográficas

- Abellán, Manuel L. (1987): “Fenómeno censorio y represión literaria”, en *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopi, pp. 5-25.
- Álvarez, Jesús Timoteo (1989): “La información en la era de Franco: hipótesis interpretativa”, *Revista de Ciencias de la Información* 6, pp. 11-24.
- Avilés de Taramancos, Antón (1992): *Obra viva* (ed. Ana González Vázquez). Santiago de Compostela: Laiovento.
- Ben Amí, Shlomó (1980): *España: la revolución desde arriba (1939-1979)*. Barcelona: Ríopiedras (col. Aula Hispánica).
- Benet, Josep (1978): *Catalunya sota el règim franquista. Informe sobre la persecució de la llengua i la cultura de Catalunya pel règim del general Franco (1ª part)*. Barcelona: Editorial Blume [reed. de París: Edicions Catalanes de París, 1973].
- Beneyto Pérez, Juan (1987): “La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres”, en M. L. Abellán (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopi, pp. 27-40.
- Beneyto, Antonio (1977): *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Beramendi, Justo G. y Núñez Seixas, Xosé Manuel (1995): *O nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra.
- Carbó, Ferran y Santi Cortés (1997): *El teatro en la postguerra valenciana (1939-1962)*. València: Eliseu Climent, editor.
- Carbó, Ferran y Vicent Simbor (1993): *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*. València / Barcelona: Institut de Filologia Valenciana / PAM.
- Dasilva, Xosé Manuel (2008): “A censura franquista e Xosé María Álvarez Blázquez”, en A. Tarrío Varela (coord.), *Xosé María Álvarez Blázquez: Día das Letras Galegas 2008*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 125-160.
- (2011): “Disparan contra a fala nosa... Álvaro Cunqueiro censurado polo franquismo”, *Grial* 192, pp. 32-41.
- (2013): “La traducción al gallego y la censura franquista”, *Quaderns: Revista de traducció* 20, pp. 17-29.
- (2015): “A recuperación do texto auténtico de *La parranda*, autotradución d’*A esmorga*”, *Grial* 208, pp. 103-109.
- Dougherty, Dru y María Francisca Vilches (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y Documentación)*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández Poza, Óscar (2011): “Un primer acercamiento a la censura en el repertorio teatral catalán en el Archivo General de la Administración”, *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* 16, pp. 41-56.

- Fernández Poza, Óscar y Juan M. Ribera Llopis (2019): “Documentación censora del A.G.A. Sobre el teatro catalán (1940-1959)”, en I. Marcillas Piquer y G. Sansano i Belso (eds.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista*. València: Universitat de València, pp. 225-246.
- Ferrer, Enric (1981): *Literatura i societat. País Valencià, segle XX*. València: Eliseu Climent, editor.
- Gallén, Enric (1985): *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Losada Castro, Basilio (1987): “Literatura gallega y censura franquista”, en M. L. Abellán (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopi, pp. 57-63.
- Lourenço Mória, Cilha (2010): *Teatro Circo: tres textos*. A Coruña: Deputación Provincial.
- (2012): *O Teatro Circo na configuración do Teatro Independente Galego (1967- 1978)*. Tesis doctoral. A Coruña: Universidade da Coruña.
- (2013): *O Teatro Circo na configuración do Teatro Independente Galego (1967- 1978)*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Massat i Muntaner, Josep (1978): *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra (1939-1950)*. Barcelona: PAM.
- Mejía Ruiz, Carmen (2011): “Ramón de Valenzuela y el teatro gallego en Argentina”, en C. Mejía Ruiz (dir.), *Dos vidas y un exilio: Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde: estudio y antología*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 244-287.
- Muñoz Cáliz, Berta (2003): “Notas sobre la crítica teatral durante el franquismo. Las difusas fronteras entre crítica y censura”, *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* 15, pp. 19-25.
- (2006): *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española. 2 vols.
- (2007): “El teatro silenciado por la censura franquista”, *Per abbat* 3, pp. 85-96.
- (2008): “Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 22, pp. 25-38.
- Prada Rodríguez, Julio (2014): “Propaganda y nacionalización de las masas”, en J. Prada Rodríguez (dir.), *No solo Represión. La construcción del franquismo en Galicia*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 237-261.
- Riobó, Pedro P. (2000): *O Teatro galego contemporáneo: (1936-1996)*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”.
- Tarrío Varela, Anxo (1994): *Literatura galega. Aportacións para unha Historia crítica*. Vigo: Xerais.
- Tato Fontaiña, Laura (2000): “O teatro desde 1936”, en A. Tarrío Varela (coord.), *Galicia. Literatura. XXXI-II A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. A Coruña: Hércules de Ediciones, pp. 442-511.
- Vieites, Manuel F. (1997): “Entre el deseo y la precariedad”, *Quimera. Galicia Tierra de Letras* 158-159, pp. 112-117.
- (1998): “Creación dramática e realización teatral. Algunhas consideracións arredor da xénese do Novo Teatro Galego (NTG) e da Nova Dramaturxia Galega (NDG)”, en *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais, pp. 33-84.
- (2005): *Historia do teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.