

La recepción del teatro de Chéjov durante el franquismo según el archivo de censura teatral del Archivo General de la Administración (1948-1978)¹⁷

The Reception of Chekhov's Theater During Franco's Regime According to the Archive of Theatrical Censorship of the General Administration Archive (1948-1978)

IVÁN GARCÍA SALA, *University of Barcelona*
ivangarcia@ub.edu

Received: July 19, 2024.

Accepted: November 16, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.23.31330>

RESUMEN

Durante el franquismo todas las obras teatrales debían ser autorizadas por la censura para ser representadas, asimismo el teatro de Chéjov, cuya recepción se consolidó en España en los años sesenta. El presente artículo analiza los expedientes de censura de las obras de teatro de Chéjov conservadas en el Archivo General de la Administración. Por un lado, crea un panorama de todas las obras teatrales que se presentaron a censura entre 1948 y 1978 con el que determina los periodos de más presencia de los textos de Chéjov en la escena española, y demuestra que las comedias breves fueron las obras más representadas y difundidas por toda la geografía española. Los responsables de esta difusión fueron los grupos independientes, universitarios y escolares. Por el otro, el análisis de los informes y opiniones de los censores determina que la censura no fue especialmente severa con el teatro chejoviano. Siempre autorizó sus representaciones y solo causaron reparos leves algunas de las transgresiones morales de los personajes.

Palabras clave: Chéjov, teatro, recepción, censura teatral, franquismo.

ABSTRACT

During Franco's regime, all theatrical works had to be authorized by the censorship in order to be performed, including Chekhov's theater, whose reception was consolidated in Spain in the 1960s. This article analyzes the censorship files of Chekhov's plays preserved in the General Archive of the Administration. On the one hand, it creates an overview of all the plays that were submitted to censorship between 1948 and 1978, which determines the periods of greatest presence of Chekhov's texts on the Spanish stage, and shows that the short comedies were the most performed and disseminated throughout Spain. Those responsible for this diffusion were the independent, university and school groups. On the other hand, the analysis of the censors' reports and opinions determines that censorship was not particularly severe with Chekhov's theater. It always authorized its representations and only caused slight objections to some of the moral transgressions of the characters.

Keywords: Chekhov, theatre, reception, theatrical censorship, Francoism.

Introducción

La recepción del teatro de Chéjov en España fue “una historia que transcurrió despacio” (Pérez-Rasilla y Soria, 2005, p. 91). Como han demostrado diversos estudios, estuvo presente de forma bastante testimonial a finales de los años veinte del siglo XX, desapareció con la

¹⁷ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *La censura franquista y la literatura rusa (1936-1966) (PID2020-116868GB-I00)*, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/. También se enmarca en las actividades del grupo de investigación consolidado Grup d'Estudis de Literatura i Traducció (GELIT).



guerra civil y los primeros diez años de franquismo para reaparecer en los escenarios en los cincuenta y consolidarse, finalmente, como obra canónica, en los años sesenta (Pérez-Rasilla y Soria, 2005; Gibert, 2013; Amiraghyan, 2023, pp. 76-81). En el presente artículo nos proponemos ampliar el panorama de la recepción del teatro chejoviano en la escena española dibujado por los estudios mencionados — basados en noticias y crítica de prensa, memorias, testimonios de la época y bases de datos de centros de documentación teatral— con la información presente en el archivo de censura teatral franquista, conservado en el Archivo General de la Administración del Estado (AGA). En tanto que en época franquista cualquier obra que pretendiera representarse debía ser examinada y autorizada por los censores, este archivo, con sus expedientes e informes de censura, es una herramienta clave no solo para el estudio de las prácticas represivas del franquismo, sino también para reconstruir la propia historia del teatro español de la época. Por un lado, permite crear un índice de espectáculos bastante completo, ya que da noticia de casi todas las representaciones que se dieron durante el periodo, incluyendo las de teatro amateur, escolar y universitario, que, debido a su menor difusión mediática, son más difíciles de rastrear que las del teatro profesional¹⁸. Por otro, “conserva los libretos de las obras censuradas durante toda la dictadura franquista, muchas de las cuales no llegaron a publicarse” (Muñoz Cáliz, 2011, p. 25), por lo que facilita el acceso a obras, traducciones, adaptaciones y versiones inéditas que no han dejado rastro ni en el mercado editorial ni en las bibliotecas.

Como introducción al presente estudio, analizaremos brevemente algunos de los expedientes de obras chejovianas publicadas en el archivo de censura de libros (MCD.AGA, Cultura, (03) 050.000), para entrar a continuación en los documentos de las escenificaciones del archivo teatral (MCD.AGA, Cultura, (03) 046.000).

La censura literaria y Chéjov

Como dice Ascunce Arrieta, “la cultura del nacional-catolicismo, como cultura totalitaria de signo pseudo-fascista, fue un arte de propaganda con una clara finalidad: buscar la uniformidad ideológica y la identidad de valores de las masas con relación a los principios programáticos del sistema” (2015, p. 95). Por ello, el franquismo utilizó la censura como uno de los mecanismos principales de imposición ideológica. Desde que estalló la guerra civil española, el bando nacional se ocupó del control de los medios de comunicación y de la prensa, y poco más tarde de los textos impresos y los espectáculos. Las disposiciones iniciales culminaron con la Ley de prensa de 1938, que rigió las prácticas censoras franquistas hasta 1966, cuando fue sustituida por la Ley de Prensa e Imprenta, la así llamada ‘ley Fraga’, que promulgó unos procedimientos y objetivos de control aparentemente “más liberales”, al sustituir la censura previa por la voluntaria. Bajo estos marcos legales se desarrolló la censura de libros, la teatral y la cinematográfica, cada una con su propio funcionamiento y organización.

La censura de libros se ocupaba del control de toda obra impresa que se quisiera publicar, desde libros técnicos y especializados a obras literarias. Es este organismo, por consiguiente, el encargado de revisar la publicación tanto de la prosa como de la dramaturgia chejovianas.

¹⁸ Lo mismo se puede decir del archivo de censura de libros y del cinematográfico, también conservados en el AGA, auténticos índices de lo que se editó y se exhibió en los cines (¡y de lo que no!) durante el franquismo.

Aunque el procedimiento fue evolucionando durante la dictadura, los censores, llamados lectores, debían hacer un informe sobre el libro en cuestión exponiendo su valoración (Abellán, 1980, p. 19). El libro podía prohibirse, autorizarse o autorizarse con cambios y supresiones de los pasajes señalados como problemáticos, que la editorial debía enmendar para poder publicar la obra.

En cuanto a las publicaciones de las obras de Chéjov y la censura, se debe tener en cuenta el marco rusóphobo y antisoviético en que se desarrollaron las acciones dirigidas para el control de la palabra impresa. El nacional-catolicismo justificó el golpe de estado, la guerra civil y la imposición de la dictadura franquista como consecuencias de su lucha contra el marxismo y se arrogó el papel de bastión de los valores cristianos y occidentales que ponía freno al expansionismo del comunismo de la URSS, argumentos con que los que se granjeó una relativa aceptación en la época de la Guerra Fría (Valdera-Gil y Barros-García, 2020). Con esta premisa, todo lo que viniese de Rusia se sometía a un examen más exigente de lo habitual. Por ello, durante la guerra, mientras la literatura rusa era ávidamente leída en el bando republicano, en los territorios bajo el dominio de los insurrectos, en cambio, era una de las represaliadas más duramente (de Blas, 2006; García, 2017, p. 270). En las campañas por el control del texto impreso dirigidas por los nacionales, que incluían la quema de libros y quioscos, así como la depuración de centros y bibliotecas republicanos, todos los autores rusos, inclusive Chéjov, sufrieron la ira de aquellos que querían liberar el país de publicaciones supuestamente disolventes y comunistas.

Sin embargo, la censura literaria, a partir de 1938 y sobre todo a partir del fin de la contienda, empezó a dar el visto bueno a las obras de algunos autores rusos decimonónicos como Pushkin, Mamín-Sibiriak y Garshin. También a Chéjov, a finales de 1939, al autorizar a Espasa-Calpe la publicación de 5000 ejemplares de *La señora del perrito y otros cuentos*¹⁹. A partir de entonces las solicitudes que presentaban las editoriales para editar al autor se aprobaban sin ningún problema, salvo algunas pequeñas excepciones. El relato *Stepane el nihilista*²⁰, presentado por Ediciones Dédalo, que había sido editado en 1935 en la revista *Novelas y cuentos*, fue terminantemente prohibido en 1940²¹. Con toda probabilidad el término ‘nihilista’ del título motivó la denegación de la obra, como sucedió también con la traducción del mismo relato de E. Domenech (1912), titulada *Relato de un nihilista*, que fue la única obra de Chéjov incluida en las listas de libros prohibidos de las circulares que la Cámara del Libro de Barcelona envió en 1939 a las librerías (Gallofré, 1991, p. 490). Otro caso de prohibición fue *El duelo*, una antología de relatos chejovianos traducidos por Alexis Marcoff que presentó Ediciones Destino a finales de 1942, aunque finalmente se autorizó al recurrir la editorial con la siguiente carta:

Me permito poner en su conocimiento que esta Editorial ignoraba en absoluto la reciente disposición prohibiendo a Chéjov ya que en todas nuestras ediciones hemos procurado siempre ceñirnos estrictamente a lo dispuesto por la Superioridad.

Someto a su consideración los graves perjuicios que la actual denegación representa para

¹⁹ MCD.AGA, Cultura, (03) 050.000, 21/06454, J 267-39.

²⁰ Se refiere a Рассказ неизвестного человека, que, como comenta Amiraghyan, literalmente se traduce como *Relato de un desconocido* (2023, p. 107).

²¹ 21/06396, CIR 1373-40.

nosotros. El elevado coste de la traducción hecha directamente del ruso y la pérdida considerable que supone tener el libro en la imprenta prácticamente compuesto ya después de realizados todos los gastos iniciales.²²

Después de recibir la carta, un censor notificó: “Se trata de varias novelas cortas, generalmente con asunto triste, con tono pesimista, y en las que, como en todas las de este autor, late insistentemente un tono amargo y desilusionado (duelos, homicidios, deportaciones en Siberia, muertes, etc. etc.)”²³. A pesar de este comentario, el libro se autorizó sin más. Curiosamente, cuando un año después la editorial Dédalo lo presentó bajo el título de *El desafío*, se prohibió de nuevo sin especificar las razones²⁴. También se suspendió sin argumentos la importación en 1945 de *Extraña confesión* (Драма на охоте) (EMECÉ, Buenos Aires) solicitada por Joaquín Oteyza²⁵. El estreno inminente en los cines de la adaptación homónima del relato, dirigida por Douglas Sirk y protagonizada por Georges Sanders y Linda Darnell, probablemente había motivado la solicitud de importación. Sin embargo, a pesar de que la película se exhibió en las salas desde finales de 1946, la prohibición sobre el libro se ratificó en 1948, cuando Aguilar pretendió publicarlo²⁶ y se mantuvo vigente durante diez años. Finalmente, en 1958 fue autorizado gracias al informe del padre Saturnino Álvarez Turienzo, que, a pesar de la crudeza de la obra, consideró ejemplificador su mensaje:

Relato muy en la línea literaria rusa. Personajes de psicologías torturadas y de conductas excéntricas o ilógicas. Un borracho y un autista; una mujer dentro de lo [sic] ingenua, caprichosa y fantástica y otra sentimental y desdichada. Todos moviéndose como bajo el imperio de un destino superior que todo lo acaba llevando a la tragedia. Uno de los hombres asesina a una de las mujeres, casada, por despecho bastante injustificado, y la otra mujer intenta suicidarse al verse desdenada por el asesino. Este es juez del caso del homicidio de que es autor y conduce las cosas de forma que las sospechas recaigan sobre el marido viudo y engañado, etc. Ya se ve que la moral queda envuelta, como los personajes, en un mundo de pasiones sin domar. Pero todo ello hace que la novela, más que inmoral, sea amarga. No es probable que los lectores se sientan seducidos por las vidas y las acciones que en ella se describen. Si algún testimonio concreto trae es el del escarmiento²⁷.

Aunque, como en este caso, los censores solían destacar como un rasgo negativo el tono pesimista de las obras de Chéjov, lo que realmente hubiera podido inducir la prohibición era la supuesta inmoralidad de algunas de las tramas, principalmente las relacionadas con el erotismo y las relaciones extramatrimoniales, cuestiones que a lo largo de los años fueron uno de los caballos de batalla de la censura franquista (Abellán, 1980, pp. 88-89), ya que la moral de la respetabilidad que impuso el régimen integró la obsesión de la Iglesia nacional-católica por el control de la moralidad sexual y la transgresión del sexto mandamiento (Ascunce, 2015, pp. 111-112). Sin embargo, en el caso de Chéjov, a diferencia de otros escritores, los censores no solían considerar necesario suprimir los pasajes de este tipo. Por

²² 27/11/42, 7 247-42.

²³ 27/11/42, 7 247-42.

²⁴ 21/07294, 7689-43.

²⁵ 21/07848, 2765-46.

²⁶ 21/08179, 870-48.

²⁷ 21/11931, 838-58.

ejemplo, el lector de *Cuentos* (editado por Afrodisio Amado), señalaba como reprobables las propuestas del amante de la mujer para burlar al marido en *La venganza* y, en *La obra de arte*, la descripción del candelabro, donde unas mujeres desnudas parecían querer organizar “una juerguecita de tal naturaleza únicamente apropiada para ninfas y sátiros”; pero, sin embargo, finalmente dictaminó: “Los roces que se señalan no son de gravedad”²⁸. Asimismo, Leopoldo Panero aprobó la antología de cuentos *Los campesinos*, presentada por Espasa-Calpe, a pesar de detectar algunos pasajes problemáticos:

Colección de cuentos muy interesantes. Hay dos títulos *Pequeñez* y otro, *Aniuta*, de asunto muy realista, pero la narración está llevada con delicadeza. *Aniuta* es el caso de una muchacha que sirve a un estudiante de medicina de modelo anatómico, para la cual tiene consiguientemente que mostrarse desnuda. Sin embargo, no hay una sola palabra impropia intencionada o grosera. *Pequeñez* relata como el hijo de un matrimonio divorciado visita en secreto a su padre mientras su madre sostiene relaciones íntimas con un amante. También en este caso la narración está sostenida en los límites del buen gusto²⁹.

De los informes se deduce que los censores apreciaban el arte de Chéjov, su “fino humorismo”³⁰, y lo reconocían como “uno de los clásicos de la literatura rusa”³¹.

En cuanto a la edición del teatro, si bien desde 1944 Espasa-Calpe iba importando la traducción de Saturnino Ximénez de *El jardín de los cerezos*³², los años cincuenta fueron un momento significativo para la aparición de nuevas traducciones (Gibert, 2013; Amiraghyan, 2023, p. 75). De ellas, fue muy influyente *Teatro completo*, en la traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplan, publicado por la Editorial Sudamericana, S.A. (Buenos Aires), como se desprende de los expedientes de censura. Esta edición llegó desde Argentina gracias a E.D.H.A.S.A, que solicitó a la censura la importación de doscientos ejemplares. El censor no dudó en validar la operación con el siguiente breve pero contundente dictamen: “Este tomo con el teatro completo de Chéjov, pese a sus reparos, puede y debe autorizarse”³³. No explicita el informe cuáles son los reparos (probablemente morales, como ya hemos comentado), pero este “debe” tan significativo evidencia la buena disposición de la censura para con Chéjov y su obra dramática. Sin embargo, teniendo en cuenta que, en general, los textos dramáticos se autorizaban con más facilidad para su publicación que para su representación (Muñoz Cáliz, 2006, p. XXXIV; Ascunce, 2015, 388), se debe analizar si los censores teatrales evaluaron la escenificación de estos dramas y comedias del mismo modo.

La censura teatral

La censura del teatro, así como la cinematográfica, a pesar de su evolución a la largo de la dictadura, fueron siempre mucho más restrictivas que la literaria: se consideraba que el

²⁸ 21/08198, 1098-48.

²⁹ 21/07164, 3127-43.

³⁰ Informe de Hierro de *La cerilla sueca* (Espasa Calpe), 3 de noviembre de 1942, 21/07072, 1685-42.

³¹ Informe de censor no identificado de *La estepa* (Editorial Argos), 6 de noviembre de 1943, 21/07281, 7085-43.

³² 21/07073, 1780-43.

³³ 21/09280, 5213-50.

teatro, al representarse ante un público, tenía una incidencia en las masas populares mayor que el libro (Neuschäfer, 1994, p. 87). Con variaciones a lo largo de todo el periodo³⁴, en general el procedimiento requería que las compañías teatrales presentaran, junto al libreto, un formulario donde se detallaba información sobre la obra (autor, traductor, adaptador, argumento), el grupo (director, actores, decorador, figurinista, músico) y el sitio y periodo o fecha en qué se pretendía escenificar. A partir del libreto la censura valoraba el grado de peligrosidad y de adecuación de la obra a las directrices ideológicas y morales del régimen. La obra, como en el caso de la censura literaria, podía recibir un dictamen favorable o prohibitivo, o podía exigirse la introducción de cortes y enmiendas en el texto. Según como, también se podía imponer el ‘visado’ del ensayo general, es decir, la asistencia de un censor al ensayo general para controlar los “otros signos escénicos: música, elementos escenográficos, vestuarios, tonos, gestos y otros signos no verbales que pudieran modificar la significación de lo dicho” (Muñoz Cáliz, 2006, p. XXXIV). El número de censores que leían los libretos y dictaminaban la resolución fue variando a lo largo del tiempo. Si en los años cuarenta solía intervenir un solo censor, a partir de mediados de los cincuenta el número pasó a dos y, en los sesenta, a tres. En caso de que la obra se considerara problemática, podían intervenir más personas, los jefes del departamento e incluso el propio ministro (Muñoz Cáliz, 2004, pp. 148-149).

Además de la manipulación del libreto y de la escenificación, otra forma de control fue el teatro de cámara y ensayo, fórmula que permitía reducir el número de espectadores en los casos de obras consideradas peligrosas, pues iba dirigido a un público minoritario y se limitaba su representación a una sola sesión (Vilches de Frutos, 1993, p. 127; Gallén, 2013, pp. 102-103; Muñoz Cáliz, 2005, p. 59). A partir de la normativa de teatros de cámara del año 1955, se incluyeron más restricciones: solo podían acceder a la sala los asociados, las entradas únicamente se debían distribuir en el domicilio social del teatro y, si la compañía quería volver a representar la obra, debía presentar una nueva solicitud (Muñoz Cáliz, 2005, p. 59; Asuncion, 2015, p. 388 y 458). Con todo, como se verá a continuación, el teatro de cámara fue la vía principal por la que Chéjov fue conociéndose paulatinamente a partir de los años cincuenta.

El archivo de censura teatral y Chéjov

En el archivo de censura teatral (MCD.AGA, Cultura, (03) 046.000), se han localizado 46 expedientes a nombre de Antón Chéjov. A partir de ellos se ha podido constatar la existencia de 62 peticiones para escenificar obras chejovianas entre 1948 y 1978 (fecha oficial del fin de la censura), de las cuales todas fueron aprobadas y ninguna sufrió tachaduras ni cambios en el texto. Esto ya nos da una primera información sobre la actitud positiva de la censura hacia el repertorio chejoviano. Sin embargo, hay que matizar que, con toda probabilidad, la cifra de peticiones no concuerda con el número de escenificaciones que realmente se llevaron a cabo durante el franquismo, porque el fondo adolece de algunas carencias documentales. Así, si Amiraghyan (2023) señala que la obra *La petición de mano* («Предложение») se estrenó en el Teatro Madrid en 1949 en el mismo programa que *La señora Ana luce sus*

³⁴ Para una información más detallada sobre los procedimientos y trámites de la censura teatral a lo largo de todo el franquismo, véase Muñoz Cáliz, 2005; 2006, pp. XLVII-LII.

medallas, de J. M. Barrie, (p. 76), en el archivo, en cambio, no se ha localizado dicha obra, porque el expediente ha sido extraviado³⁵. Del mismo modo, se debe considerar que, en cuanto a los expedientes del año 1974, no se ha conservado ninguna solicitud ni ningún informe censor, solo los libretos. Como apunta Muñoz Cáliz, las solicitudes e informes de este año posiblemente fueron destruidos junto con otra documentación administrativa que se arrojó al fuego con la muerte de Franco (2008, p. 34). Por consiguiente, estos expedientes no dan noticias sobre la compañía, ni las fechas ni lugar de estreno, así como tampoco de las valoraciones de los censores, pero a partir de los libretos se puede intentar localizar algunos de estos datos. Por otro lado, hay que tener en cuenta que, aunque todas las obras pasaban la censura del Ministerio, algunas fueron censuradas en las delegaciones provinciales y, a pesar de que las copias de estos informes suelen estar en el AGA, no siempre se han conservado (Muñoz Cáliz, 2005, p. 227 y 310). Esto explicaría porque no se han localizado los expedientes de las obras breves al catalán traducidas por Joan Oliver que se representaron entre 1951 y 1957 ni tampoco de *L'hort dels cirerers*, del mismo traductor, estrenado en 1960 en el Romea (Gibert, 2013, pp. 137-144). Asimismo, hay que considerar la existencia de una vida teatral clandestina ignorada por la censura que se desarrollaba en espacios familiares, privados o marginales (Muñoz Cáliz, 2005, p. 227), y que no ha dejado más rastro que el de los testimonios que participaron en ella, como el de Joan Oliver, que en sus cartas mencionaba haber estrenado por primera vez a Chéjov en 1951 en un domicilio particular (Gibert, 2013, pp. 136-137) o el de Carles Monrás, que recordaba haber participado en las puestas en escena de las obras breves chejovianas en casa del traductor Alexis Marcoff (García Sala, 2015, p. 50). Por ello, podemos suponer que el teatro de Chéjov, especialmente las comedias cortas, debido a su brevedad y reducido número de personajes, tuvieron también su público en el ámbito de lo privado y lo clandestino.

Según el archivo, la primera obra que se estrenó después de la Guerra Civil fue *Una viuda peligrosa* (Медведь) en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 12 de diciembre de 1946. La traducción iba a cargo de la escritora Mercedes Ballesteros y la dirección, de su marido, Claudio de la Torre. La obra no suscitó los reparos del censor, Emilio Morales de Acevedo, que la autorizó considerándola “un pasillo a propósito para un fin de fiesta en día de beneficio u homenaje” y porque se trataba “simplemente de un cuentecillo escenificado que bien pudiera titularse ‘Herir con las mismas armas’. Una bagatela sin hiel, en sumas”³⁶. La siguiente representación fue *La petición de mano* de la compañía de Virginia Fábregas en el Teatro Madrid (1949) (Amiraghyan, 2023, p. 76), pero, como ya se ha dicho, de ella no hay noticia en el archivo de censura del AGA.

La década de los cincuenta vio un leve aumento de las autorizaciones teatrales en general (Vilches de Frutos, 1993, p. 127; Pérez-Rasilla, 2007). En cuanto a Chéjov, fue decisiva la autorización de importación en 1950 del *Teatro completo*, traducido por Galina Tolmacheva y Mario Kaplan. Así, a partir de 1952 se documenta en el archivo la presencia de las comedias breves chejovianas de esta edición (*El canto del cisne*, *Petición de mano*, *El oso* y

³⁵ El expediente de *La señora Ana luce sus medallas* se corresponde con el número 623-48. La ausencia del expediente anterior, el 622-48, tanto en la caja 73/08852 como en la base de datos del archivo, nos hace suponer que se correspondía con *La petición de mano* y que, en algún momento que no podemos determinar, desapareció.

³⁶ MCD.AGA, Cultura, (03) 046.000, 73/08743, 0769-46.

El aniversario) en los repertorios de los teatros de cámara de Madrid, Valencia y Granada³⁷. Aunque, a veces, constaban como traductores o adaptadores otras personas, normalmente, los directores de las obras, como Pablo Puche, Alberto Laverón Iturralde y Mario Antolín Paz. Los censores veían con buenos ojos estas comedias, como es el caso de Bartolomé Mostaza, que, de *El canto del cisne*, dirigido por Pablo Puche, decía: “La obra tiene nervio y a veces logra honda emoción”³⁸.

También los artículos que se publicaron en 1954 a raíz de los cincuenta años de la muerte de Chéjov y las traducciones aparecidas en la revista *Teatro* en 1955 popularizaron el dramaturgo en el mundo del teatro de cámara (Pérez-Rasilla, 2007, p. 75; Amiraghyan, 2023, p. 77), como fue el caso de las compañías de Alberto Laverón o Josefina Sánchez Pedreño (Pérez-Rasilla y Soria, 2005, pp. 101-102). En el archivo consta que Sánchez Pedreño, directora de Dido, Pequeño Teatro de Madrid, uno de los grupos de cámara más reconocidos y productivos de los años cincuenta (Bloin, 2007, p. 107), solicitó representar para la temporada 1956-57 tres obras: *Tío Vania*, *Sobre el daño que hace el tabaco* junto con *El canto del cisne* y, finalmente, *El Jardín de los cerezos*. Las dos primeras fueron traducidas aparentemente de forma directa por Elizabeth Gate (Elisa Fernández-Cancela); *El Jardín de los cerezos* o *El cerezal*, en cambio, era una adaptación de la propia Sánchez Pedreño, que fue utilizada en 1960 por José Luis Alonso en su puesta en escena en el Teatro María Guerrero.

Mientras, las comedias breves, en las traducciones de Tolmacheva y Kaplan, continuaban su expansión a través del teatro de cámara. El Teatro de Ensayo “Lara”, dirigido por Mario Antolín Paz, presentó a censura *El aniversario* en 1956 para representarla el 22 de abril y el 2 de mayo en su propio teatro de Madrid y el 17 de julio en el Teatro Kursaal de San Sebastián³⁹. Por su parte, en 1957 el Teatro Universitario de Granada solicitó en más de una ocasión la autorización para *Un duelo (El oso)*, *El aniversario* y *La petición de mano*⁴⁰. Por último, la compañía Albar recibía el visto bueno para representar del 16 al 25 de julio de 1958 en el Teatro Recoletos de Madrid *El aniversario*, dirigido por Luis García⁴¹.

Del mismo modo, las grandes obras de Chéjov empezaban a aparecer ya en los escenarios: *El jardín de los cerezos*, traducido por Saturnino Ximénez y representado en el Teatro Principal de Alicante por el Teatro de Cámara del Instituto de Estudios Alicantinos entre marzo y mayo de 1957⁴² o la traducción de Alberto González Vergel de *La gaviota*, dirigida por Alfredo Matas en el Teatro Windsor de Barcelona en 1959⁴³.

Como decíamos, los censores no ponían reparos a estas obras. La relativa excepción fue

³⁷ *El canto del cisne*, de la compañía Teatro del Arte, dirigida por Pablo Puche (Teatro María Guerrero, 27 de mayo de 1952); 73/09020, 0186-52. *El canto del cisne*, del Teatro Nuevo, dirigido por Carlos de Valero (Valencia, entre septiembre y octubre 1952); 73/09020, 0186-52. La compañía Teatro de Cámara “T.O.A.R. Íntimo”, dirigida por de Alberto Laverón Iturralde, estrenó en el Círculo Catalán (Madrid) *El canto del cisne* en febrero de 1956 (73/09020, 0186-52), *La petición de mano* en diciembre de 1956, (73/09210, 0342-56 y 73/09210, 0342-56) y *El oso*, entre 1956 y 1957, en un espacio no identificado en su expediente (73/09202, 0247-56).

³⁸ 73/09174, Exp. 0186/52.

³⁹ 73/09186, 0090-56.

⁴⁰ 73/09210, 0342-56, 73/09222, 0104-57, 0108/57 y 0110-57.

⁴¹ 73/09186, 0090-56.

⁴² 73/09221, 0087-57.

⁴³ 73/09304, 0270-59.

el padre Avelino Esteban Romero que, a pesar de autorizar las representaciones, en dos de los dictámenes hacía reflexiones sobre sus fines educativos y políticos. Concretamente, en el informe de *El oso*, solicitado en 1956 por el teatro de cámara T.O.A.R. Íntimo, expresaba sus dudas sobre el provecho que podía dar esta obra a un público culto como al que iba dirigido:

Esta pieza en un solo acto responde a una mentalidad nada recomendable para nuestras costumbres españolas. No tiene inconvenientes morales de mayor peligrosidad. Pero tampoco nada digno de aprenderse, sobre todo con miras a funciones de Teatro de Cámara, que, aunque no estén destinadas al público en general, tienen unos espectadores que debieran ser muy cuidados en sus gustos y formación de criterios teatrales.

No obstante estas consideraciones, teniendo en cuenta la brevedad del tema, por un lado, y su intrascendencia y falta de mayor interés por otro, juntamente con la no peligrosidad incentiva del tema no veo razones de mayor gravead para prohibirla, limitando su representación a los fines solicitados⁴⁴.

En cuanto a la versión de *El jardín de los cerezos* de Sánchez Pedreño, que pasó sin problemas la censura en 1956, cuando cuatro años más tarde fue presentada por el María Guerrero para conmemorar el aniversario del nacimiento de Chéjov, Esteban Romero percibió trazas del anuncio de la revolución comunista en el final de la obra, sin que ello, sin embargo, tuviera consecuencias prohibitivas:

La trama no tiene inconvenientes mayores en el aspecto moral y religioso [...] Algunos personajes, como Petia, tienen ciertos atisbos de racionalista; pero sin importancia alguna en la trama.

Aunque el autor es anterior a la era marxista —1860-1904— algunos de sus personajes hacen presentir, en su manera de expresarse, la época que se avecina, como cuando hablan de un mundo nuevo y del cambio de situación que experimenta la vida rusa. Con todo, nada hay que ofrezca un sentido comunista o filocomunista en la trama. Al contrario, el autor expresa en varios pasajes un desprecio hacia lo ruso, con notables preferencias por lo francés.

Puede autorizarse para mayores de 18 años; y aunque el autor es ruso, pertenece, como queda dicho a época anterior al comunismo, ya que murió en 1904. Algunas de sus obras sí son crudas. Pero esta es inofensiva para personas mayores.⁴⁵

De este comentario nos parece relevante, entre otras cosas, la remarca “aunque el autor es ruso”, porque pone de manifiesto que, a pesar de que gran parte de los libros de los clásicos rusos ya eran accesibles por aquel entonces, aún pervivía en algunos censores cierta rusofobia, mitigable si la obra estaba situada en un contexto anterior a 1917. No obstante, en estos momentos, la rusofobia y antisovietismo del censor no era óbice para una denegación en el caso de Chéjov, como se puede observar en el ejemplo siguiente. En 1956 la adaptación de Pedreño de *El huerto de los cerezos* había sido autorizada por el crítico teatral Evaristo Morales de Acevedo, a pesar de no sentir un especial entusiasmo por la obra: “Es una comedia de costumbres, en las que juegan tipos de la Rusia de los zares del primer cuarto del siglo pasado. Su interés, muy relativo”⁴⁶. Cuando la misma adaptación fue estrenada por el María Guerrero en 1960, Morales de Acevedo se lamentó en *Pueblo* que un teatro nacional con subvenciones oficiales celebrara el centenario de Chéjov y no los doscientos años del

⁴⁴ 73/09202, 0247/56.

⁴⁵ 73/09225, 0141/57.

⁴⁶ 73/09225, 0141/57.

nacimiento de Moratín con una retahíla de sarcásticos comentarios sobre la pronunciación de los nombres rusos y concluyendo con unas cuantas referencias antisoviéticas:

[...] Es posible que alguien argumente que la celebración de dos centenarios puede cansar al probo y sufrido espectador. En este caso, la elección era bien sencilla: acordarnos del “montilla escénico” de don Leandro Fernández de Moratín y dejar que el “vodka teatral” del señor Chéjov lo bebieran los moscovitas. [...] El señor Kruschef ha demostrado mundialmente su escasa cortesía y no creo que se moleste en agradecernos esa conmemoración que estamos haciendo desde el teatro María Guerrero, a bombo y platillo, del centenario de Antón Paulovich Chéjov, productor laboral de padres rusos, mientras silenciemos totalmente los doscientos años de Leandro Fernández de Moratín, madrileño castizo y flor de verbena” (Acevedo, 29 de noviembre de 1960).

Como se puede ver, la rusofobia y antisovietismo que pudieran tener los censores se dejaba de lado ya en sus informes en los años cincuenta, así como también se introducían matices en los criterios que permitían más autorizaciones. Por ejemplo, si a principios del franquismo habría sido problemático el suicidio de Tréplev con el que culmina *La gaviota*, desde mediados de los cuarenta, en cambio, la censura había empezado a tolerar la representación del suicidio y otros “temas fuertes” en las obras cinematográficas y teatrales, siempre que tuviera una intención ejemplarizante (Muñoz Cáliz, 2006, p. XXXVII-VL; Gil Gascón, 2021; García Sala, 2024, p. 178). Por ello, en el expediente de la versión presentada en Teatro Windsor, el lector, José M^a Cano, autorizó la obra dictaminando: “[...] El suicidio se relata como un hecho lastimoso, pero sin que en ningún caso se justifique”⁴⁷.

Los sesenta, con la llegada al poder de una generación de políticos más pragmáticos, los llamados tecnócratas, el desarrollo económico, abandono del aislamiento internacional y, finalmente, el inicio de la ambigua política “aperturista” de Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo, el teatro vivió una ola de estrenos de autores prohibidos hasta entonces (Muñoz Cáliz, 2005, p.134). En este contexto, se produjo la eclosión del teatro de Chéjov en España, iniciada en 1960 con la celebración del centenario del nacimiento del escritor, que implicó homenajes y artículos en medios especializados como *Primer Acto*, y la publicación de las *Obras completas* por Aguilar en una nueva traducción directa a cargo de E. Podgursky (Amiraghyan, 2023, pp. 78-79). Pero en la diseminación del teatro de Chéjov por toda la geografía española también fue decisiva la consolidación del teatro independiente y universitario durante la década. Gracias a estas compañías, sus obras pudieron verse en Madrid, Barcelona, Zaragoza, Santa Cruz de Tenerife, Bilbao, Pamplona, San Sebastián, Gijón, Oviedo e, incluso en ciudades como Hospitalet de Llobregat, Avilés, Mieres y La Felguera⁴⁸. Aunque se representaban ya las grandes piezas, como *Las tres hermanas*, en la

⁴⁷ 73/09304, 0270/59.

⁴⁸ *El canto del cisne*. Traducción: Galina Tolmacheva y Mario Kaplan. Dirección de Leopoldo de la Peña. Compañía: La Farándula. Lugar: P. M. M. Fecha o periodo: 16/03/63, 73/09020, 0186-52.

El canto del cisne. Traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplan. Dirección de Pegerto Blanco Serrano. Compañía: T.E.U. (Facultad de Derecho). Lugar: Teatro Gayarre – Pamplona. Fecha o periodo: abril de 1963, 73/09020, 0186-52.

Sobre el daño que hace el tabaco, El canto del cisne, El oso. No consta traductor. Dirección de Carlos de las Heras Daviu. Compañía: Grupo de teatro de Cámara del Ateneo Jovellanos, de Gijón, “La Máscara”. Lugar: en el ciclo de extensión cultural de Gijón, Oviedo Avilés, Mieres, La Felguera y otros puntos de la provincia. Fecha o periodo: 1964-65, 73/09174, 0343-55 y 0344-55.

El aniversario, Petición de mano y El oso. Traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplan y Xavier Vilaure-

versión de Victoriano Imbert y Josefina Sánchez-Pedreño (Palacio del Cine, Madrid, 1960)⁴⁹ o *La gaviota*, de González Vergel —por la compañía madrileña de Armando Moreno, dirigida por José Vilches en el teatro Valle-Inclán de Madrid el 1961 y por el grupo Gesto, dirigido por Rafael García Martínez en el salón de Actos de la Escuela de Comercio de Gijón en 1962⁵⁰— las obras breves, en las traducciones de Podgursky o de Tolmacheva y Kaplan y en adaptaciones libres gozaban de gran popularidad entre los grupos independientes. La censura no veía problemas en estas obritas e incluso las recomendaba para todos los públicos: “Obra de humor muy bienhumorado y sin reparos. Divertirá también a los críos. Para todos los públicos”⁵¹. Parece, por consiguiente, que los censores las percibían como obras equivalentes al teatro de evasión que el régimen promovía y que gozaba de mucho éxito entre el gran público (Ascunce, 2015, pp. 458-459). Pero algunos de ellos también las ensalzaban por su calidad literaria:

El Teatro de Tchejov, traducido a todos los idiomas, es conocido en todas partes; un auténtico ‘clásico’ universal. [...] El argumento, casi ausente, poco importa. Es el trazo seguro y garboso de los caracteres, expresado a través de una diálogo eficaz, chispeante, directo, lo que presta a cualquier obra de este autor ruso, el singular encanto que todos le reconocemos [...] Autorizada para todos los públicos. Tchejov es ya un “clásico” universal y sus obras tan limpias como encantadoras⁵².

Otra particularidad de los años sesenta fue la consolidación de las puestas en escena en catalán, todas basadas en las traducciones de Joan Oliver, que, como ya se ha comentado, empezaron en 1951: *Les tres germanes* (1966), *L’ós* i *Un prometatge* (1967), *L’aniversari*, *Els estralls del tabac* i *L’ós* (1967) i *L’hort dels cirerers* (1969)⁵³. En este caso, las

rutia. Dirección de Encarnación Sagrañes. Compañía: Teatro Club “Iber”. Lugar: Teatro del Club Helena (Barcelona), Fecha: 28/05/1966, 73/09202, 0247-56.

El aniversario. Traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplan. Dirección de Luis-López Matheu. Compañía: Teatro de Ensayo Antígona del Club Vasco de Camping de San Sebastián. Lugar: Principal (San Sebastián). Fecha: 15/01/1967, 73/09186, 0090-56.

Sobre el daño que hace el tabaco, *El canto del cisne*, *El oso*. No consta traductor. No consta director. Compañía: Círculo de Bellas Artes. Lugar: Teatro del Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife). Fecha o periodo: No consta [1969], 73/09174, 0343-55 y 0344-55.

Sobre el daño que hace el tabaco. No consta traductor. Dirección de Enrique González Albaladejo. Compañía: Teatro GRUTESTU (Grupo Teatro de la Escuela de Turismo de Zaragoza). Lugar: Pueblos de la provincia. Fecha o periodo: No consta [1969], 73/09174, 0343-55.

⁴⁹ 73/09316, 0394-59.

⁵⁰ 73/09304, 0270-59 y 73/09304, 0270-59.

⁵¹ Informe de Juan Emilio Aragonés de *L’aniversari*, 30 de diciembre de 1968, 73/09689, 0404/68.

⁵² Informe de María Luz Morales de *Un prometatge*, septiembre de 1967, 73/09611, 0256/67

⁵³ *Les tres germanes*. Dirección de Modesto Sala Tornés. Compañía: Teatre Experimental Català. Lugar: Palau de la música. Fecha: 19/02/1966, 73/09527, 0028-66.

L’ós. *Un prometatge*. Dirección de Jaime Miró Balagué. Compañía: Alpha-63 (Parroquia de Santa Eulàlia de L’Hospitalet de Llobregat). Lugar: Casino Nacional (Hospitalet de Llobregat). Fecha: 23/09/1967, 73/09611, 0255/67 y 0256-67.

L’aniversari. *Els estralls del tabac*. *L’ós*. Dirección de Francisco Díaz Echevarría. Compañía: Compañía Catalana del Romea. Lugar: Teatro Romea (Barcelona). Fecha: 07/01/1969, 73/09689, 0404/68, 73/09691, 0418-68; 73/09611, 0255-67.

L’hort dels cirerers. No consta director. Compañía: Congregación Mariana de Valls (Tarragona). Lugar: Teatro

escenificaciones debían atenerse a las restrictivas “Normas a qué habrá que ajustarse el nuevo régimen que se establece, con carácter provisional, para representar obras extranjeras en catalán” de 1957 (Gallén, 2013, pp. 103-105, 113), por lo que los censores debían revisar los libretos comparándolos con traducciones al español. Así, Pedro Barceló comentaba de *L’hort dels cirerers*:

Versión catalana de la conocidísima obra *El jardín de los cerezos* en la que con magistrales pinturas de teatro, se profetiza sobre la crisis de la sociedad rusa. Es versión bastante ajustada a las conocidas en español, hay diferencias de palabras, de algunas frases e incluso de algunas acotaciones; pero en último término es una versión muy correcta y respetuosa y, en consecuencia, debe quedar dictaminada con los mismos pronunciamientos que la versión estrenada hace unos años en el “María Guerrero”, en versión de Josefina Sánchez Pedreño o, caso de que se haya examinado por la Junta, la de Saturnino Ximénez. APROBADA⁵⁴.

La obligatoriedad de hacer tales cotejos daba lugar a valoraciones sobre el trabajo traductor por parte de los censores que no encontramos en otros expedientes. Todas ellas eran muy elogiosas: “Muy buena la versión de J. Oliver”⁵⁵; “literariamente muy bien traducida”⁵⁶; “discreto monólogo de Txekhov, muy bien escrito por Oliver”⁵⁷ o “traducción fidelísima de la obra de Chéjov”⁵⁸.

A partir de los años setenta se intensificó la presencia de las obras breves entre los grupos independientes y escolares⁵⁹ y, en cambio, las grandes obras fueron poco representadas, solo

Principal (Tarragona). Fecha o periodo: No consta [¿marzo de 1969?], 73/09699, 0058-69.

⁵⁴ 73/09699, 0058-69.

⁵⁵ Informe de María Luz Morales de *Un prometatge*, septiembre de 1967, 73/09611, 0256/67

⁵⁶ Informe de Francisco Galí de *L’Aniversari*, sin fecha, 73/09689, 0404/68.

⁵⁷ Informe de Francisco Galí de *Els estralls del tabac*, sin fecha, 73/09689, 0418/68.

⁵⁸ Informe de Aragonés de *L’hort dels cirerers*, 4 de marzo de 1969, 73/09699, 0058-69.

⁵⁹ *Trágico a la fuerza*. Traducción de E. Podgursky y Salvador Bord. No consta director. No consta compañía. Lugar: Circulo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife). Fecha: 20-22/02/1969, 73/09698, 0045-69.

Petición de mano. Sobre el daño que hace el tabaco. Traducción de E. Podgursky. Dirección de Mariano Aragonés. Compañía: Joven Teatro Español. Lugar: Teatros de Cámara y Colegios Mayores (Madrid). Periodo: Temporada 1969-70, 73/09758, 0058-70 y 0059-70.

Tres farses russes. Traducción de Joan Oliver. Dirección de Jaume Fuster. Compañía: Mueca (Palma de Mallorca) Lugar: Auditorio. Fecha: 20/04/1971, 73/09844, 0197-71.

Petición de mano. El oso. Traducción de E. Podgursky. Dirección de Antonio J. Cobo. Compañía: Antonio J. Cobo. Lugar: Confederación de Cajas de Ahorro. Fecha: 06/05/1972, 73/09758, 0058-70 y 73/09202, 0247-56.

Petición de mano. Traducción de E. Podgursky. Dirección de M.A.G.A. Compañía: D. Quijote. Lugar: Colegio Mayor Chaminade (Madrid). Fecha: 01/11/1972, 73/09758, 0058-70.

Dones. Tres farses russes. Traducción de Joan Oliver. Dirección de Vicente Lluch. Compañía: Carmen Contre-ras. Lugar: Bolos por Cataluña y Baleares. Periodo: A partir del 01/12/1973; 73/09844, 0197-71.

Un prometatge. Traducción de Joan Oliver. Adaptación de Rodolfo Sirera. No consta director. Compañía: Falla Palleter – Erudit Orellana. Lugar: Teatro del Ateneo Mercantil (Valencia) Periodo: Temporada 73-74; 73/10061, 0591-73.

El aniversario. No contiene expediente, solo mecanuscrito de la traducción (traductor no identificado), 73/10080, 0211-74.

Petición de mano. No contiene expediente, solo copia de traducción de Podgursky. Una nota en la copia indica que lo presentó Arlequín-Teatro Escuela Manchego, 73/10158, 0613-76.

The proposal. No contiene expediente, solo copia de traducción al inglés mecanografiada, 73/10203, AGA: 0238-77.

tenemos noticia del estreno de *Las tres hermanas*, de José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero (1973)⁶⁰, de *L'hort dels cirerers*, de Juli Leal, estrenada en Valencia en 1975⁶¹ y del *Tío Vania*, de Enrique Llovet, que se representó en el Teatro Marquina de Madrid (1978)⁶². En cambio, la novedad fue la irrupción de adaptaciones dramáticas de los cuentos de Chéjov, hecho que demuestra el arraigo y conocimiento que había ya en aquel entonces de su obra: *Un hombre irascible* (1969)⁶³, *La cerilla sueca*, de Jesús Luis Jimeno (1969)⁶⁴, *La dama del perrito*, de Lazare Kobrynsky (traducción de Luis Sanz Montaner, 1971)⁶⁵, *El camaleón* (traducción de José Laín Entralgo, 1972)⁶⁶, *La boda*⁶⁷ (1972), *Veraneantes*, de Mariano Sánchez de Palacio (1972)⁶⁸, *Tal como son*, de Gabriel Arout y Juan José Arteche (1974)⁶⁹ y *La Corista* (dentro de *Teatro de humor*), de Eduardo García Maroto (1976)⁷⁰. Las versiones se aprobaban, aunque los censores tendían a calificarlas para mayores de 18 años, como sucedió con *La cerilla sueca* y *La dama del perrito*. En este caso, Florentino Soria así lo proponía porque se tocaba el tema del adulterio “sin pronunciamientos morales, la discreción del tratamiento la hace factible para adultos”⁷¹. Por su parte, Sebastián Bautista de la Torre, aunque consideraba que el autor no pretendía justificar el adulterio, exigió el visado para ensayo general “por si se exceden en las escenas íntimas, aunque realmente no responden al tono general de la obra”. También se exigió el visado a *El Camaleón*, por las analogías peligrosas que los espectadores pudieran hacer entre el policía del cuento y las fuerzas de seguridad franquistas. Florencio Martínez Ruiz comentaba: “No sé si aconsejar un visado para evitar utilizaciones inoportunas. Por lo demás Chéjov es Chéjov y tampoco vamos a sacar las cosas de juicio”⁷². En cambio, decía Antonio Albizu: “Como todas las

⁶⁰ 73/10010, 0097-73.

⁶¹ 73/10099, 0568-74. Este es una de los expedientes de 1974 que solo contiene el libreto. La información sobre el estreno se ha localizado en Sirera, 1975, p. 91.

⁶² 73/10258, 0833/78.

⁶³ *Un hombre irascible*. No consta traductor. Dirección de Juan Guerra. Compañía: Juan Guerra. Lugar: Ateneo de Madrid. Fecha: 24/01/1969, 73/09694, 0014-69.

⁶⁴ *La cerilla sueca*. Adaptación de Jesús Luis Jimeno. Dirección de Jesús Luis Jimeno. Compañía: Ateneo de Bilbao. Lugar: Ateneo de Bilbao. Fecha o periodo: Última decena de octubre o primera quincena de noviembre de 1969, 73/09730, 0299-69.

⁶⁵ *La dama del perrito*. Traducción de Luis Sanz Montaner, basada en la versión de Lazare Kobrynsky. Dirección de Carlos Borel. Compañía: Lady Pepa. Lugar: Café-teatro Lady Pepa. Fecha: 20/01/1971; 73/09818, 0520-70.

⁶⁶ *El camaleón*. Traducción de José Laín Entralgo. Dirección de Antonio Palmer. Compañía: Buffalo Lugar: Buffalo club (Cala Raijada, Mallorca). Fecha o periodo: A fijar [¿1972?]; 73/09919, 0079-72.

⁶⁷ *La boda*. Versión: No consta. No consta director. Compañía: Grupo de Teatro del Colegio Santo Ángel (Madrid). Lugar: Cine Alcalá Palace. Fecha: 27/02/1972; 73/09924, 0126-72.

⁶⁸ *Veraneantes*. Versión de Mariano Sánchez de Palacio. No consta director. Compañía: Rosita Yarza – José M^o Seoane. Lugar: Festivales municipales [¿Valladolid?]. Fecha o periodo: No consta [¿1972?]; 73/09937, 0239-72.

⁶⁹ *Tal como son*. No contiene expediente, solo mecanuscrito del libreto de Gabriel Arout y Juan José Arteche; 73/10087, 0340-74.

⁷⁰ *Teatro de humor*. Versión de *La Corista* de Eduardo García Maroto. Dirección de José María Seoane. Compañía: Rosita Yarza y José M^o Seoane. Lugar: Toda España. Fecha o periodo: No consta [¿1976?]; 73/10189, 1330-76.

⁷¹ 73/09818, 0520-70.

⁷² 73/09919, 0079-72.

obras de este autor, es una crítica de la conducta de las jerarquías de la época. No ofrece ningún inconveniente siempre que la obra se desenvuelva en un marco propio de su tiempo”. Consecuentemente, para evitar equívocos y proyecciones de lo que sucedía en los años setenta en el país, se impuso el visado y se obligó a situar la realización, puesta en escena, vestuario, ambientación y elementos complementarios de montaje estrictamente a la época y lugar de la acción de la pieza original.

También en los años setenta proliferaron las versiones propias de las comedias breves, no siempre de la mejor calidad⁷³. Eran tan frecuentes que Pedro Barceló, al revisar *La viuda y el oso* (basada en *El oso*), de Lauro Olmo, en 1971, se exclamaba: “La inevitable versión semanal de una historia de Chéjov”⁷⁴. De esta versión, dirigida por Antonio Díaz Mesat y protagonizada por Massiel y Fernando Fernán-Gómez, Antonio de Zubiaurre advertía: “Se salva la intención del texto de Chéjov, así como el aire crítico y de humor de la pieza. La estropean, en cambio, en cuanto a atmosfera, algunos detalles introducidos con propósito de actualización”. Probablemente su crítica iba contra fragmentos como el que sigue:

([Smirnov] Se sacude el polvo y hace intención de ir a limpiarse las botas con el borde de la cortina. Cuando tiene cogida ésta y se dispone a limpiarse, entra LUKA con el vaso de vodka y le pillá en la casi iniciada operación. Entonces trata de disimular mostrándole el borde de la cortina al criado y preguntándole)

¿De Tarrasa, no?

Luka: ¿Cómo dice, señor?

Smirnov: Tela española, ¡magnífica!⁷⁵

Ciertamente, a menudo los censores utilizaban el espacio de los informes para ir más allá de lo que se esperaba de ellos y hacer crítica literaria, como Luis Tejedor ante la adaptación libre de *Petición de mano* de Francisco Salazar (1972): “Desastrosa versión de Chéjov. Sin ningún reparo... moral. Literario, todo”⁷⁶.

⁷³ *Teatro breve de Chéjov [Petición de mano y El oso]*. Adaptación de Emilio Ruiz Quintana. Dirección de Emilio Ruiz Quintana. Compañía: Chrysler. Lugar: Parque Móvil de los Ministerios Civiles. Fecha: 22 de mayo de 1971; 73/09852, 0253-71.

La viuda y el oso. Versión libre de *El oso*, de Lauro Olmo. Dirección de Antonio Díaz Mesat. Compañía: Justo Alonso. Lugar: Teatro Lope de Vega de Valladolid. Periodo: junio de 1971, 73/09853, 0267-71.

Diálogos entre hombre y mujer. Versión libre de Miguel Irurita Rodríguez y Luis María de Iturri, de *Una petición de mano*, *Un trágico a pesar suyo* y *El oso*. Dirección de Luis María de Iturri. Compañía: Akelarre. Lugar: Pueblos de las provincias de Álava, Burgos, Guipúzcoa, Navarra, Santander y Vizcaya. Periodo: A partir del 25 de julio de 1971, 73/09869, 0399-71.

Petición de mano. Adaptación de Francisco Salazar. No consta director. Compañía: Lady Pepa. Lugar: Café-teatro Lady Pepa (Madrid). Fecha o periodo: 1972-73, 73/09962, 0450-72.

La declaración. No consta traductor. No consta director. Compañía: Grupo de Teatro del Teleclub de Monturque (Córdoba). Lugar: Salón de actos del Teleclub Piloto de Montilla (Córdoba), dentro del I Concurso de Teatro en los Teleclubs. Periodo: marzo de 1973; 73/10007, 0070-73.

Un prometatge. Traducción de Joan Oliver. Adaptación de Rodolf Sirera. No consta director. Compañía: Falla Palleter – Erudit Orellana. Lugar: Teatro del Ateneo Mercantil (Valencia) Periodo: Temporada 73-74, 73/10061, 0591-73.

Graciosa tremenda y extraña cosa es el amor. No contiene expediente, solo mecanuscrito del libreto de Osvaldo Hierro (Anastasio Alemán), 73/10077, 0149-74.

⁷⁴ 73/09853, 0267/71.

⁷⁵ Lauro Olmo (1971) *La viuda y el oso*, mecanuscrito, p. 8, 73/09853, 0267/71.

⁷⁶ 73/09962, 0450/72.

En cuanto a los expedientes del año 1974, como ya se ha dicho, no se han conservado los informes, solo los libretos. *Graciosa tremenda y extraña cosa es el amor*, de Osvaldo Hierro, era una nueva versión de dos obras dramáticas, *El oso* y *La petición de mano*. Por el contrario, *Tal como son*, de Gabriel Arout y Juan José Arteche, presentaba un conjunto de cuentos y comedias breves chejovianos (*Coloquio de un hombre y un perro*, *Douchetchka*, *Una naturaleza enigmática*, *Sobre el amor*, *La corista*, *El escritor*, *Un nombre de caballo*, *Alegria*, *Lengua imprudente*, *Contrariedades de la vida*, *La suerte de las mujeres*, *Un objeto de arte*, *Muerte de un funcionario*, *Una mujer indefensa*, *Sobre el daño que hace el tabaco*, *El oso*) unidos a través de un narrador que mostraba la verdadera naturaleza humana a un perro. A pesar de no existir el informe, algunas marcas en el libreto pueden sugerir recelos por parte del censor. Son fragmentos en los que se describe el ladrido indignado de los perros viendo el comportamiento humano; tal vez el censor, ante las convulsiones sociales que vivía el país al final del franquismo, sospechó que esas escenas podían ser entendidas como llamadas a la protesta y subversión. Sin embargo, estos reparos no derivaron en una prohibición, porque según la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, la obra fue estrenada en 1974 por la Compañía Julia Gutiérrez Caba en el Teatro Victoria de Madrid ⁷⁷.

Finalmente, los últimos expedientes conservados en el archivo, dedicados a una versión de *La corista*, de Eduardo García Maroto (1976) y al *Tío Vania*, de Enrique Llovet, que se representó en el Teatro Marquina de Madrid (1978), muestran como ya después de la muerte de Franco la censura se limitaba solo a estipular la franja de edad a la que podían ir destinadas. Curiosamente, en el caso de *Tío Vania*, aunque los censores estaban de acuerdo que la obra no era apta para todos los públicos por la complejidad de las relaciones personales, el escepticismo y la amargura, la proponían para mayores de 14 años por “sus valores estéticos y humanos”⁷⁸.

A modo de conclusión

Este análisis no ha entrado en el estudio detallado de los libretos conservados en el archivo de censura teatral, que, sin duda, puede arrojar información sobre las estrategias de autocensura de los traductores, adaptadores y versionadores. Sin embargo, tras analizar todos los informes de los censores, se puede concluir que, desde que el teatro de Chéjov empezó a autorizarse a finales de los años 40, la censura no fue severa con sus escenificaciones, probablemente porque lo leyó como teatro de evasión, aunque sí recurrió a los mecanismos que utilizaba de forma habitual para controlar cierto tipo de teatro considerado no totalmente inocuo: las normas del teatro de cámara que reducían el número de espectadores, la clasificación por edades (normalmente se asignaba a las obras de Chéjov los 18 años) y, en algunos casos, el visado de ensayo general, particularmente en los agitados años 70, para prevenir puestas en escena que llamaran a la subversión social. En general, Chéjov, en tanto que autor anterior a la revolución de 1917, no era visto como un escritor problemático desde el punto de vista político, solo en algunas ocasiones el comportamiento de los personajes (adulterio y suicidio)

⁷⁷ <https://www.teatro.es/profesionales/manuel-collado-manuel-collado-alvarez-7362/estrenos/tal-como-son-10520>

⁷⁸ 73/10258, 0833/78.

suscitaba ciertos comentarios sobre la moralidad de los textos sin que esto supusiera nunca su denegación o alteración. Parece que el estilo escueto, contenido y equilibrado del escritor, su aparente apoliticidad y mirada empática hacia lo humano rebajaban a ojos de la censura la intensidad de las transgresiones de la moral de la respetabilidad del nacional-catolicismo. Los censores reconocían en esos dramas y comedias pesimismo y amargura, pero los atribuían a lo ruso y a la idiosincrasia del autor, y no hacían referencia a la problemática de la libertad que subyace bajo toda la obra del autor.

En cuanto a la difusión del teatro chejoviano durante el franquismo, los expedientes del archivo demuestran que, si bien las puestas en escena de las grandes obras por parte de las compañías profesionales tuvieron importancia en la recepción de Chéjov, las comedias breves y las representaciones que de ellas hizo el teatro de cámara, independiente, universitario y escolar permitieron descubrir a Chéjov y expandir la conciencia de su canonicidad no solo en los círculos teatrales madrileños y barcelonenses, sino por diversos municipios de todo el país. Y ello fue clave, porque, al fin y al cabo, en esos círculos se formaron futuros directores y actores del postfranquismo, así como se educó el gusto de un público que buscaba en el teatro algo más que el entretenimiento fácil y vodevilés. Por ello, al finalizar el franquismo, como habían reconocido algunos censores años atrás, Chéjov ya se había consolidado en España como un clásico indiscutible del teatro universal.

REFERENCIAS

- Abellán, M. L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península.
- Acevedo, E. (29 de noviembre de 1960). Los cien añitos. *Pueblo*.
- Amiraghyan, H. (2023). *Traducción y recepción del teatro de Chéjov en Cataluña en el siglo XXI. El caso de «Дядя Ваня» [L'oncle Vania. Tío Vania]*. [Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra] <http://hdl.handle.net/10803/689884>
- Ascunce, J. A. (2015). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional catolicismo*, Editorial Biblioteca Nueva.
- Bloin, B. (2007). Dido Pequeño Teatro de Madrid i la seva directora Josefina Sánchez Pedreño. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 59, 107-116, <https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146301/249687>
- de Blas, J. A. (2006). La guerra civil española y el mundo del libro: censura y represión cultural (1936-1937). *Represura*, 9, http://www.represura.es/represura_1_junio_2006_articulo2.html#_ftnref109
- Gallén, E. (2013). Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta. *Quaderns. Revista de traducció*, 20, 95-116.
- Gallofré, M. J. (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- García Sala, I. (2015). Traductores rusos en España: los Marcoff, un esbozo biográfico. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 777, 42-53.
- García Sala, I. (2017). La obra de Maxim Gorki vista por la censura franquista (1936-1978). *Studi Ispanici*, 42, 265-297.
- García Sala, I. (2024). *Anna Karénina, ¿moral o inmoral? Interpretaciones de la censura cinematográfica franquista*. En García Sala, I., Ortega Sáez, M. y Zaragoza Ninet, G. *Mujeres silenciadas. Traducciones bajo la dictadura franquista* (pp. 161-180) Dykinson.

- Gibert Pujol, M. M. (2013). Joan Oliver i el teatre breu de Txèkhov. En Bacardí, M., Foguet, F. y Gallén E. (Coord.) *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Llengua i literatura y Universitat Autònoma de Barcelona.
- Gil Gascón, F. (2021). Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959. *Ler Historia*, 79, 17-38. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.8880>
- Muñoz Cáliz, B. (2005). *El teatro crítico español visto por sus censores* [Tesis de doctorado, Universitat de Alcalá] <https://www.bertamuñoz.es/teatrocensura.html>
- Muñoz Cáliz, B. (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Fundación Universitaria Española. Madrid.
- Muñoz Cáliz, B. (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, 25-38. <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1226&context=teatro>
- Muñoz Cáliz, B. (2011). *Mapa de la documentación teatral en España*. Centro de Documentación Teatral.
- Neuschäfer, H.-J. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Anthropos.
- Pérez-Rasilla, E. y Soria, G. (2005). El teatro de Chéjov en España. Una historia que transcurrió despacio. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 104, 91-105.
- Pérez-Rasilla, E. (2007). El proceso de cambio en el teatro español desde 1956. En García Tirado, A., Checa Puerta, J. E. (Coords.). *50 años de teatro contemporáneo: temática y autores* (pp. 63-83). Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General de Educación.
- Sirera, Rodolf (1975). *L'hort dels cirerers*, d'Anton Txekhov. *Serra d'or*, 181, 91. https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/serrador/1975/serrador_a1975m6n189p91.pdf
- Valdera, M. y Barros-García, B. (2020). Carrero Blanco ante la gran baza soviética: ideología y discurso. *Historia Actual Online*, 53(3), 151-166.
- Vilches de Frutos, M. F. (1993). El Teatro Nacional de Cámara y ensayo. Auge de los grupos independientes (1960-1975). En Andrés Peláez, *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)* (Vol. II, pp. 127-150) Centro de Documentación Teatral. <https://digital.csic.es/handle/10261/77903>