

El teatro extranjero en Madrid durante la Segunda Guerra Mundial

Elena Real

El propósito de estas páginas es analizar el teatro extranjero que se representó en Madrid durante la Segunda Guerra Mundial. Años cruciales para una España deshecha, recién salida de la Guerra Civil, y aislada de un contexto europeo que sufre uno de los mayores enfrentamientos bélicos del siglo. Sabida es la postura de la España franquista respecto a la guerra europea, y cuáles son sus alianzas más o menos explícitas. Por ello me ha parecido interesante estudiar el teatro extranjero que se representa en estos primeros cinco años e intentar ver si de algún modo, y a través de la escena madrileña, se refleja la evolución que se produce en Europa desde las resonantes victorias del Reich hasta el triunfo de los aliados.

Para España éstos son años extremadamente difíciles, tanto en lo económico como en el mundo de la cultura, con una censura implacable y arbitraria que juzga y condena en nombre de la moral franquista las manifestaciones de la vida intelectual y literaria. Un clima semejante tiene necesariamente repercusiones inmediatas y evidentes en el mundo de la cultura, y más concretamente en el género dramático, por naturaleza mucho más ligado que los otros géneros literarios a la actualidad.

La desaparición, por razones naturales o como consecuencia de la guerra civil, de los grandes dramaturgos nacionales produce a principios de la década de los cuarenta un vacío teatral que se irá colmando bien mediante la reposición de obras de los clásicos españoles o de dramaturgos de principios de siglo, bien por la promoción de algunos nuevos «valores» (aunque esta calificación sea más que discutible para nombres tales como Torrado, Dicenta, Tono, etc), bien, finalmente, por la representación de obras extranjeras, traducidas o adaptadas por las compañías dramáticas.

En lo que a estas últimas respecta, cabría pensar, teniendo en cuenta el terror ideológico que reina durante toda la época, que su importancia es muy relativa. En un país en el que la censura condena la *Comedia humana* de Balzac, considerándola «un monumento a todos los vicios», o *Los tres mosqueteros* de Dumas «obra de un hombre de ideas perversas, inmoral y

1. Véase el célebre catálogo del Reverendo P. Garmendia de Ortaola, *Buenas y malas lecturas*, Madrid, 1949.

falsificador de la historia»,¹ parece difícil que puedan encontrarse obras de autores extranjeros que no caigan bajo la férrea condena de los índices de libros prohibidos. Y sin embargo uno queda sorprendido cuando comprueba que a lo largo de estos primeros años del franquismo, en los escenarios de Madrid se representan unas cincuenta obras de dramaturgos extranjeros.² Obras, ya lo veremos, en su mayoría cuidadosamente seleccionadas y «depuradas» de connotaciones religiosas, ideológicas e incluso morales, pero que sin embargo y a pesar de todo contribuyen de algún modo a ampliar el panorama dramático de la época.

Pero llama igualmente la atención, como se verá en las páginas siguientes, el que, contrariamente a lo que cabría esperar en una España en la que la lengua extranjera mejor conocida era aún el francés, el número de obras de autores de habla inglesa sea prácticamente equivalente al de las francesas. Y en efecto, frente a algo más de veinte obras traducidas o adaptadas del francés, nos encontramos con cerca de cuarenta obras de autores ingleses o norteamericanos, y con una quincena de traducciones o adaptaciones del italiano, a las que habrá que sumar algunas producciones aisladas procedentes del alemán e incluso, en una ocasión, una adaptación de Dostoievsky.

La década comienza, como cabría esperar, con la puesta en escena de obras ideológicamente afines al régimen franquista. El 6 de junio de 1940 el teatro María Guerrero pone así en escena la comedia de Rino Alessi, *Hombre de partido*, traducida por Antonio Fantucci y representada por la Compañía de Teatro Nacional, en la que según el crítico del periódico *A.B.C.* se ponen de manifiesto «los desastres familiares y sociales a que conducen los errores de la democracia, el liberalismo y el modo de pensar salido de la Enciclopedia y de la Revolución de 1789». Obra altamente aplaudida por el mismo crítico, que enjuicia de este modo el valor literario de la comedia: «Las ideas políticas totalitarias han producido ya numerosos y óptimos frutos en la literatura y el teatro. Uno de los más señalados es la comedia de Rino Alessi, *Hombre de partido*».

Asimismo, y dentro de esta línea de «óptimos frutos» producidos por ideas políticas fascistas y totalitarias hemos de señalar la obra de Emmet Lavery, *La primera legión*, que con traducción de Alvaro Cunqueiro se estrena en el Español el 3 de diciembre de 1940, y cuya valoración por la crítica es igualmente entusiasta. La obra, escribe el comentarista, es una «afirmación ardiente del espíritu católico llevado a una moraleja admirable:

2. Es necesario sin embargo precisar que hemos tenido en cuenta reposiciones de algunas obras de éxito, como precisamos más adelante.

cuando las convicciones tienen raíces hondas, las tibiezas —puntos vulnerables— se salvan con la fe». En el año 1941 dos de los éxitos más importantes de los escenarios madrileños fueron las obras de Giovacchino Forzano: la primera, *La ofrenda de la mañana* se estrenó en el Reina Victoria el 3 de octubre de 1941, con traducción de Eduardo Marquina y Joaquín Guichot. Pero fue sobre todo su segunda obra, *Napoleón*, inspirada en la figura de Mussolini, la que constituyó, según la crítica, «uno de los éxitos resonantes del teatro Calderón en el año 1941».³

Y en este punto conviene señalar el importante papel que desempeña, durante estos primeros años de la década, el teatro italiano. No deja de ser en efecto significativo que durante los años que coinciden con los de la Segunda Guerra Mundial se representen diez obras de teatro traducidas o adaptadas del italiano.⁴ Así, fuera de las piezas de Alessi y de Forzano que acabamos de reseñar, señalemos que hasta 1945 se representan en Madrid las obras siguientes: *La vida que te di*, de Pirandello, en el teatro Alcázar⁵ en 1942; *Una carta de amor* de Santugini⁶ y *Noche de aventura* de Caglieri, en 1943.⁷ Al año siguiente, la compañía de Társila Criado estrena en el Beatriz *Los que quedamos*, de Cenzatto, con traducción de Ángel Vilches,⁸ mientras que en 1945 los teatros madrileños ponen en escena tres obras dramáticas italianas: Taramona y De Laurentis son los adaptadores tanto de *Las garras de la fiera* de Giannini, representada en el Maravillas, como de *El alarido* de Alessandro de Stefani, que produce el Infanta Isabel,⁹ mientras que Josefina de la Torre y Alberto Alar son los responsables de la adaptación de *Una mujer entre los brazos* de Matarazzo, que la compañía de Irene López de Heredia interpreta en el teatro Calderón.¹⁰

En esos primeros cinco años de la década la proporción entre obras traducidas o adaptadas del inglés y las que provienen del francés es prácticamente semejante, aunque quizás se pueda señalar, como indica-

3. Representada por la Compañía de Guillermo Marín.

4. En cambio, a partir de 1946, el número de obras representadas decae muy sensiblemente.

5. Estrenada el 17 de diciembre de 1942, con traducción de Tomás Borrás, por la compañía de Lola Membrives y Mariano Asquerino.

6. Estrenada el 16 de octubre de 1943 en el teatro Reina Victoria por la compañía Davó-Alfayate.

7. Estrenada el 19 de octubre de 1943 en el teatro Beatriz, con adaptación de Vilches y De Laurentis, por la compañía de Társila Criado.

8. La obra se estrena el 5 de enero de 1944.

9. La primera se estrena el 13 de abril de 1945, y la segunda el 9 de octubre del mismo año.

10. Estrenada el 22 de noviembre de 1945.

remos más adelante, una mayor relevancia de las obras dramáticas francesas.

Las obras procedentes del inglés que se representan durante este período pueden clasificarse en varios grupos claramente distintos. El primero estaría constituido por adaptaciones muy libres de novelas que, llevadas al cine, constituyeron éxitos resonantes en la época. El teatro parece así intentar sacar provecho de éxitos cinematográficos a través de adaptaciones más que mediocres de grandes películas, sin que, por lo que parece, se tome demasiado en cuenta el texto literario en sí mismo como base para la adaptación. Este es el caso de la adaptación que en el año 1941 hace Cayetano Luca de Tena de *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell, obra que según la crítica constituyó uno de los grandes éxitos del año.¹¹ Mucha menor resonancia tuvo la adaptación que tres años después hizo el grandilocuente Rambal de la *Rebecca* de Daphne du Maurier, representada en el teatro Calderón¹². Un segundo grupo está constituido por la adaptación de comedias americanas, de tono ligero, como *Mujeres de Clara Boothe*, que se representa en el Alcázar en 1940;¹³ *Vive como quieras* de Moss Hart y George F. Kaussman en el María Guerrero en 1941,¹⁴ y sobre todo la obra de Thornton Wilder, *Nuestra ciudad*, traducida por José Juan Cadenas, y que estrenada a finales de 1944 llegará a más de cien representaciones.¹⁵ Pero el grupo más importante es sin duda alguna el de obras clásicas inglesas, y muy especialmente el constituido por las obras dramáticas de Shakespeare. Ya en estos primeros cinco años se llevan a escena seis obras del gran dramaturgo inglés: *Falstaff y las alegres comadres de Windsor*, realizada por Hans Rothe para el Español, constituye uno de los éxitos dramáticos del año 1941. Ese mismo año, el teatro Progreso pone en escena *Marco Antonio y Cleopatra*, con traducción de Astrana Marín y Tomás Borrás. De nuevo el Español presenta al año siguiente *Macbeth*, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena,¹⁶ obra que repone de nuevo en junio de 1943. Pero el gran éxito del Español en ese año de 1943 es *Romeo y Julieta*, que con adaptación de Nicolás González Ruiz, sobrepasa las cien

11. Estrenada el 15 de octubre de 1941 en el teatro Español.

12. La obra se estrena el 10 de junio de 1944, por la compañía dramática del mismo Rambal.

13. Estrenada en septiembre de 1940 por la compañía de María Paz Molinero.

14. Estrenada el 27 de enero, traducida por Alberto García Sastre e interpretada por la compañía del Teatro Nacional.

15. Representada en el María Guerrero por la compañía del Teatro Nacional, la obra se repone al año siguiente (19 de octubre de 1945).

16. Estrenada el 11 de febrero de 1942

representaciones.¹⁷ Y es de nuevo Nicolás González Ruiz quien en 1944 elabora la versión de *Otelo* que se estrena a finales de año en el teatro Español.¹⁸ Junto a todas estas obras de Shakespeare cabe señalar, en lo que a esta primera época se refiere, el estreno en 1943 del *Pigmalión* de Bernard Shaw en el teatro Comedia, que con magnífica actuación de Elvira Noriega permanece dos meses en cartel,¹⁹ y la puesta en escena de dos obras de Oscar Wilde. La primera, *El abanico de Lady Windermere* se lleva a escena en dos ocasiones: en 1942, en el Fontalba, por la compañía de Alta Comedia Santamaría-Beringola,²⁰ y en 1943, en el Beatriz, por la compañía de Lola Membrives.²¹ La segunda, *Un marido ideal*, se estrena en noviembre de 1945 en el Calderón, con la compañía de Irene López de Heredia.

Dentro del teatro francés representado en esa misma época se pueden igualmente distinguir distintas tendencias. Por una parte nos encontramos, como ha sucedido con el teatro inglés, con una serie de adaptaciones muy libres de obras de las que se acentúa lo patético y lo melodramático. Así sucede con *La dama de las camelias* de Dumas hijo, que se estrena el 1 de febrero de 1940 en el teatro Cómico, con adaptación de Niní Montión interpretando el papel de la protagonista. La misma obra se repone en 1946, en una nueva adaptación con el título de *Margarita Gautier* y se representará ese año en dos ocasiones y por dos compañías diferentes: en el teatro Alcázar en el mes de julio y en el Reina Victoria en noviembre.²² En este mismo grupo se deben incluir las grandilocuentes adaptaciones de Rambal para su compañía teatral: *Miguel Strogoff* se representa en 1941 en el teatro Progreso, del 25 al 29 de julio, y *Cyrano de Bergerac* de Rostand en el Coliseum del 15 al 25 de agosto de 1942. Esta última obra se repone durante tres únicos días en 1946 por la compañía de Alejandro Ulloa con una muy mediocre adaptación de Vía, Martí y Tintorer.²³

Un segundo grupo está compuesto por traducciones y adaptaciones de obras de dramaturgos franceses de finales del siglo XIX, como Sardou, o de las primeras décadas del XX, como Bernstein, Savoir, Achard o Baty. Representantes en su mayoría del teatro de bulevar, estas obras suponen lo

17. Estrenada el 9 de diciembre de 1943 por la compañía de Mercedes Prendes y José María Seoane.

18. Estrenada el 16 de diciembre de 1944, la obra permanecerá en cartel hasta el 29 de enero de 1945.

19. Desde el 24 de abril de 1943 hasta el 8 de junio del mismo año.

20. La obra permanece en cartel únicamente desde el 24 al 30 de abril de 1942.

21. Estrenada el 12 de marzo de 1945.

22. Por las compañías de Martí Pierra y de Francesca Bertini respectivamente.

23. Teatro Fuencarral, del 30 de septiembre al 2 de octubre.

más significativo del teatro francés que se ofrece al público de Madrid durante este período, y algunas de ellas serán enormes éxitos de taquilla. Este es el caso de *Dulcinea* de Gaston Baty, que estrena el María Guerrero el 2 de diciembre de 1941, con traducción de Huberto Pérez de la Ossa e interpretación de Ana Mariscal, obra que sobrepasará las cien representaciones, y se repondrá, siempre con el mismo éxito, en 1942 y en 1945. Otro gran éxito de esta época es *El secreto* de Bernstein. El público madrileño de la posguerra ya conocía a este autor por la puesta en escena que en 1941 hace la compañía de Enrique Guitart de *El ladrón*. Pero mientras que esta primera obra pasa relativamente desapercibida, *El secreto*, magistralmente interpretada por Guillermo Marín en el María Guerrero, es uno de los grandes éxitos de la temporada de 1945.²⁴ Ese mismo año, los actores de la compañía del Teatro Nacional habían presentado en el María Guerrero *El pirata* de Marcel Achard, traducida por Conchita Montes, comedia acogida con bastante frialdad por el público, mientras que la crítica felicita a la dirección del teatro por ofrecer al público español «esa expresiva muestra del fino teatro europeo de nuestro tiempo».²⁵ La intensidad melodramática de Victorien Sardou parece gustarle al público de la época, como señala por otra parte la crítica que escribe que «Sardou, después de tantos años, sigue gustando al público actual como gustaba al de su tiempo, y esto porque ha sido un maestro del melodrama, capaz de crear escenas de profunda intensidad dramática».²⁶ Así, dos dramas de Sardou, *Dora la espía*²⁷ y *El verdadero amor (Francia 1900)*²⁸ reciben una calurosa acogida por parte del público en 1944. El resto de las obras que se representa en este período pasa relativamente desapercibido. Tal es el caso de *La octava mujer de Barba Azul* de Alfred Savoir, presentada en 1943,²⁹ de la comedia de François de Croisset, *El corazón manda*³⁰ o de *Palco número dos* de M. Diamant.³¹

24. Estrenada el 7 de noviembre, la obra permanece en cartel hasta el 23 de diciembre.

25. Crítica de Alfredo Marquerie en *A.B.C.* del 11 de abril de 1945.

26. A. Marquerie, *A.B.C.* del 22 de noviembre de 1944.

27. Adaptada por Serrano Anguita para la compañía de Pallarés Lemos, se representa en el Beatriz del 21 de noviembre al 8 de diciembre.

28. Con adaptación de Ródenas y Hurtado para la compañía de Isabel Garcés, se representa en el Infanta Isabel del 27 de octubre al 21 de noviembre.

29. Con traducción de Muntaner y Vilaregut para la compañía de Irene López Heredia, se representa en el teatro Beatriz del 24 de abril al 6 de mayo.

30. Representada del 10 al 16 de noviembre de 1944 en el Beatriz por la compañía de Pallarés-Lemos con traducción de Salvador Vilaregut.

31. Adaptada por Rambal para su compañía, la obra permanece únicamente tres días en el cartel del Calderón (del 5 al 7 de julio de 1944).

No deja de llamar poderosamente la atención, si comparamos las obras francesas que se representan en los teatros de Madrid con las inglesas, la práctica ausencia de dramaturgos clásicos franceses. En efecto, durante estos primeros cinco años solamente se pone en escena, en 1942, una obra de Molière, *El avaro*, representada en el teatro Alcázar por la compañía Redondo-León, con adaptación de Borrás y Sassone. Es interesante señalar que esta comedia, a pesar de mantenerse en cartel desde el 12 de mayo hasta el 10 de junio recibe una acogida relativamente fría por parte del público «entendido» y de la crítica, que censuran al autor el desenlace convencional de su obra. Miguel Rodenas, en su crónica teatral del 13 de mayo considera que el desenlace se ha escrito con excesiva premura, y concluye su comentario con las siguientes palabras: «Esto demuestra que incluso los clásicos se precipitaban a veces».

Junto a todas estas traducciones y adaptaciones de obras dramáticas francesas hemos de señalar un último grupo, constituido por obras que se representan directamente en versión original por compañías teatrales venidas de Francia (hecho que con toda evidencia pone de manifiesto el conocimiento general que gran parte del público tenía entonces de la lengua francesa). El 7 y 8 de junio de 1941 el María Guerrero acoge a la Comédie Française que pone en escena *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel. La crítica acoge con discreción la obra, alabando la calidad de la interpretación, pero dejando un poco de lado el interés dramático de la pieza. Sin embargo la reseña que aparece el día del estreno en los periódicos pone de relieve, con entusiasmada admiración, la ideología política de Claudel, invitando al público a asistir a la representación en los términos siguientes:

Hoy tendrá lugar el estreno de esta obra del gran poeta católico Paul Claudel, que, con Péguy, representa en la literatura el movimiento precursor de la actual renovación de Francia. [...] Paul Claudel no podía permanecer indiferente ante nuestra Cruzada. En un poema que lleva por título «A los mártires españoles» el poeta exalta a «La Santa España». [...] Demos la bienvenida a su obra.³²

Un año más tarde la compañía de Jean Vernier pone en escena en el María Guerrero *Electre* y *Amphytrion 38* de Giraudoux, pero mientras que público y crítica aclaman con entusiasmo el hondo dramatismo de *Electre*, la segunda obra no convence excesivamente. El crítico de *A.B.C.* Miguel

32. *A.B.C.* del 7 de junio de 1941.

Rodenas, en su reseña del 28 de octubre de 1942 señala que la sutileza y fantasía del autor no son sino estratagemas para ocultar la falta de contenidos de una obra que por su estatismo parece más destinada a la lectura que a la representación teatral.

Al término de este panorama, fastidioso sin duda alguna por tantas pero necesarias enumeraciones y precisiones, conviene intentar extraer algunas conclusiones generales.

En primer lugar debemos precisar que las obras extranjeras que se representan durante estos años son en su mayoría adaptaciones de los textos originales. Puntualmente, hemos indicado para cada caso, si se trataba de «adaptación» o de «traducción», pero conviene señalar a este respecto que el concepto de «traducción» es a lo largo de toda esta época mucho más amplio de lo que ahora cabría entender. En principio las obras traducidas guardan mayor fidelidad con el texto original, aunque el extremo rigor de la censura franquista ha producido en más de una ocasión versiones claramente diferentes de la obra que se dice haber traducido. Pues no sólo se trata de suprimir todas aquellas ideas o alusiones que puedan ser sospechosas de atentar directa o indirectamente contra la ideología franquista, sino de limpiar la obra de todas aquellas palabras, expresiones, o escenas que por su supuesta crudeza o su falta de buen gusto —según la personal opinión del censor— puedan atentar contra las buenas costumbres del pueblo español. Bueno es recordar a este respecto el encendido elogio de la censura que a principios de 1943 hace el crítico teatral M. Rodenas en *A.B.C.*:

La censura, que, a Dios gracias, depura las obras teatrales, podando, con celo plausible, todo aquello que en el teatro —exponente de las costumbres y la cultura de un pueblo— podía servir de levadura de fácil concesión al mal gusto... Las obras que sintieron el peso de esta condición fueron retiradas del cartel, y luego, después de un análisis minucioso, [...] depurados su estilo y los conceptos chabacanos que en ellas figuraban, se dieron otra vez al aire de la calle, limpiamente, para que el público volviera a regocijarse con escenas y situaciones de buena ley, que el autor, en su ofuscación inquieta, amalgamó con lo escatológico, en pobrísimo concepto de lo que debe de ser el buen teatro.

Difícil es por lo tanto hablar de auténticas traducciones, aunque sí es verdad que estas versiones representan un intento de rigor y de fidelidad al original al que no pretenden las llamadas «adaptaciones».

En segundo lugar es evidente que a pesar del considerable número de obras dramáticas que se traducen o adaptan de autores extranjeros durante estos primeros años del franquismo, la mayoría de las obras representadas son un triste testimonio del teatro que se le ofrece al público español de la posguerra. Exceptuando la obra de Shakespeare, que, como todas, convenientemente depurada y censurada se ofrece anualmente el Español, casi con machacona reiteración, a los espectadores, son muy escasos los dramaturgos importantes que se representan en la época, sobre todo si se trata de escritores contemporáneos. Los teatros españoles, tributarios de un público al que intentan satisfacer, y de una censura que se esfuerzan por evitar, oscilan entre la fácil concesión a la incultura y a la frivolidad y el recurso a la moralización y a la propaganda ideológica a través de la escena. Alternando diversión y predicación, los escenarios de Madrid pretenden hacer olvidar al público las tragedias realidad, o reafirmarles en su sentimiento nacional-sindicalista. Esto explica la puesta en escena de obras que, tras triunfar en la pantalla, se llevan al teatro en melodramáticas adaptaciones como las de *Lo que el viento se llevó*, *Rebecca*, *La dama de las camelias*, *Miguel Strogoff*, por no citar más que las más significativas, la frecuencia durante estos años de obras partidistas convergentes con la moral franquista, como *Llegada de noche*, *Hombre de partido*, *Napoleón*, etc. y finalmente el gusto por el teatro de bulevar. El desprecio por la literatura, inspirado tanto por el ejemplo de Franco y de su gobierno militar como por las ingerencias de la censura oficial, favorece así durante toda esta época la mediocridad y pone de moda los géneros dramáticos más ramplones. A través de traducciones y adaptaciones de obras en su mayoría de escaso valor literario, y a las que la función depuradora de la censura va a vaciar de contenido, los teatros de Madrid intentan distraer a un público complaciente y poco preparado que no recibe del teatro sino la posibilidad de evadirse de preocupaciones pasadas y presentes.

