

men compuesto por 80 críticas de películas españolas producidas entre 1996 y 2003. Dado que en esas fechas se rodaron 769 películas, el profesor Caparrós Lera analiza un 10% de la producción, fijando, como es típico en esta forma de historiografía, el canon de títulos: *La buena estrella, La niña de tus ojos, Solas, El bola, Juana la Loca, Los lunes al sol...* Todas estas críticas van precedidas de un análisis histórico del periodo y de un examen específico de tres trayectorias personales o colectivas: el cine de Pedro Almodóvar, el director más brillante, el cine de José Luis García, el cineasta que mejor representaría al PP, y las películas del joven cine español: Icíar Bollaín, David Trueba, Gracia Querejeta, León de Aranoa, David Serrano... Así mismo, el libro se cierra con un «Balance Crítico».

Precisamente, las partes que abren y cierran el libro me parecen las más polémicas, aunque coincido con el autor al resumir la política popular con el juego de palabras «Laissez faire, laissez passer». El PP nunca puso en práctica la política que, desde la oposición, anunciaba en los primeros años noventa, una política que, con el argumento de la corrupción, pretendía acabar con las subvenciones y la cuota de pantalla. Es más, la política cine-

matográfica de los diez últimos años nace poco antes de la caída de Felipe González, cuando se apuesta por un sistema de ayudas en función de la taquilla, aunque manteniéndose, entonces y ahora, el control del sector audiovisual por parte del gobierno de turno. Es este cambio el que posibilita el Joven Cine Español y el que propicia, pese a seguir incompleta la transición audiovisual, uno de los momentos históricos de mayor calidad de nuestro cine.

El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores, Berta Muñoz Cáliz, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005; *Expedientes de censura teatral (vol. I y II)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

Lo peor de la censura no son las prohibiciones concretas de éste o aquel autor consagrado, de éste o aquel texto clásico, la asfixia de la nueva dramaturgia, el cierre total a la estética de lo feo. Lo más grave es que la censura erradica de las personas todo espíritu crítico y autocrítico y, en consecuencia, elimina la necesaria fiscalización que la sociedad ha de ejercer sobre sí misma. En las

monografías que comentamos, Berta Muñoz Cáliz estudia más de doscientos expedientes teatrales, contrastados con entrevistas a los propios autores censurados, los cuales confiesan haber practicado, además, una autocensura, para fijar en toda su dimensión el impacto de cincuenta años de represión cultural. Varios de esos expedientes pueden verse en los dos tomos de la segunda obra que comentamos.

El aparato censor franquista fue tan amplio y duradero que la autora sólo puede estudiar una parte muy concreta de su actividad. Deja de lado la prohibición de las obras extranjeras, la ocultación de parte del repertorio clásico, la censura ejercida desde instituciones privadas ligadas a la Iglesia, la censura provincial y local o el estudio exhaustivo de la normativa y de los códigos censores. Su objetivo es analizar la censura ejercida sobre los autores críticos con el régimen, o más bien, sobre una selección que intenta recoger a los autores más representativos de las distintas tendencias teatrales (el realismo, el simbolismo, el Nuevo Teatro...) y de los distintos periodos históricos: orígenes de la censura (1939-1945), el periodo de adaptación (1945-58), los límites de la apertura (1959-68), la decadencia (1969-75) y la transición (1975-1978). En concreto,

entre otros, analiza los expedientes de censura de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Fernando Arrabal, Luis Riaza, Francisco Nieva, José Sanchis Sinisterra y José Luis Alonso de Santos.

Dichos expedientes ponen en evidencia los criterios, las deficiencias y las vacilaciones de la censura franquista. Los censores son implacables con las cuestiones laborales, lo militar, la religión, la sexualidad, el pasado republicano o el comunismo. Pero es una censura muy arbitraria porque carece de criterios públicos y objetivos y sufre presiones externas que tratan de desgastarla o de radicalizarla. Los propios censores confiesan sus inseguridades: ¿Se debe prohibir una obra en la que se reconoce una indudable calidad literaria? ¿Se debe prohibir una obra inocua de un autor que, sin embargo, es claramente contrario al régimen? ¿La censura no convierte a los autores en mártires antifranquistas? ¿A caso no se acusa a los censores de destruir ciertos textos que, en realidad, carecen de méritos artísticos? En definitiva, Berta Muñoz nos ayuda a entender mejor el teatro de aquella época, a menudo muy alegórico o directamente ambiente en época histórica para disimular la crítica y burlar al censor, de modo que el lector actual necesita

ciertas claves interpretativas que el público de entonces tenía y que estas monografías nos recuerdan.

Teoría del teatro, *Santiago Trancón*, Madrid, *Fundamentos*, 2006.

Ortega y Gasset venía a decir que la especulación científica «consiste en sustituir el saber que parecía seguro, por una teoría, o sea, por algo problemático.» En efecto, sí nos preguntan, ¿qué es el teatro?, inmediatamente lo que teníamos por claro y evidente se torna confuso, complejo y lleno de matizaciones. Incluso a la mayoría de los profesionales del teatro les asusta hacerse esta pregunta. Louis Jouvet decía que «toda teoría es abominable en sí; es un sistema de condenación, una esterilización del espíritu.» De hecho, podemos recordar docenas de definiciones del teatro diferentes y hasta contradictorias, cuando no exotéricas: el teatro es el arte de lo inexpresado, el teatro es la arquitectura del movimiento, el teatro es provocación, el teatro es el arte total, el teatro es acción, el teatro es el actor en un espacio vacío, el teatro es negocio...

El profesor Santiago Trancón, lejos de huir de la pregunta y de dar por sabido lo que, en realidad,

es difuso y controvertible, procede en el ensayo que comentamos a un sistemático estudio de todo lo que supone el teatro: las propiedades del texto dramático, las peculiaridades de la escena, las leyes de la representación, las formas teatrales, la recepción del espectáculo, el debate logocentrismo y escenocentrismo y, en definitiva, cuanto rodea la teatralidad. El texto, en concreto, se divide en tres partes. La primera presenta el marco especulativo desde el que se aborda la teoría. Tradicionalmente, el teatro ha sido objeto de tres disciplinas: la dramaturgia, la estética y la semiología. Santiago Trancón apuesta, sobre todo, por el segundo enfoque, aunque sin renunciar a las aportaciones conceptuales de las otras dos disciplinas. La segunda parte del volumen ofrece una sistemática definición del teatro y contiene los epígrafes fundamentales del ensayo. Primero presenta las características generales y particulares del teatro: su inmediatez espacio-temporal, la separación entre espacio de la representación y el espacio de la recepción, el carácter lineal, fugaz e irrepetible de la representación, la comunicación sin mediación física o su carácter artesanal. A continuación, define los componentes básicos del texto teatral (incompleto, modificable, interpretable, en estilo directo,