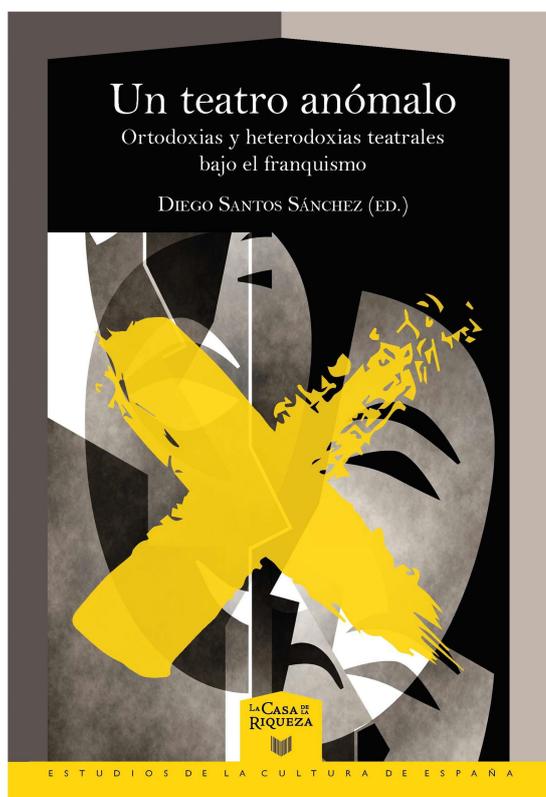


Diego Santos Sánchez (ed.): *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*

Jessica De Matteis
Università degli Studi Roma Tre
jes.dematteis@gmail.com



SANTOS SÁNCHEZ, Diego (ed.): *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021, 414 pp ISBN: 978-3-944244-91-4

El volumen colectivo *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo* proporciona una variedad de enfoques acerca del teatro realizado durante el franquismo. El libro se abre con la introducción panorámica de Diego Santos Sánchez, que parte del concepto de «anomalía» para ilustrar el desvío forzado que constituyó la dictadura respecto a uno de los periodos más ricos de la historia de la cultura

española, llamado por esta razón por algunos historiógrafos «Edad de Plata». El volumen que se reseña en esta ocasión se organiza en cuatro secciones, cada una de las cuales se centra prioritariamente en una de las varias estrategias represoras que utilizó la dictadura para fundamentar una sociedad heterónoma, a saber: la construcción de un canon teatral franquista, la censura, la limitación de la literatura extranjera y el exilio, aunque cada sección abarca de forma transversal también las demás condiciones represoras.

La primera sección, «Poéticas», analiza la doble dinámica estratégica que caracterizó a la política teatral franquista: censurar lo «herético» y a la vez promover un teatro que autolegitimara su poder a través de los Aparatos Teatrales del Estado. En particular, el artículo «El Teatro Español Universitario: entre la ortodoxia teórica y la práctica heterodoxa» de Javier Huerta Calvo introduce una panorámica de la que se puede definir la teoría teatral falangista. El autor presenta el Teatro Español Universitario dirigido por Modesto Higuera como contrapunto de este teatro «antiesclerótico». De hecho, aunque el TEU se concibió ideológicamente como instrumento de divulgación del teatro falangista, en la práctica divulgaba un teatro promotor de libertad y experimentalismo gracias a su apertura al teatro español contemporáneo y extranjero.

Otro aporte a la cuestión es el trabajo «*Razón y ser de la dramática futura* de Torrente Ballester. La construcción identitaria franquista a través de una nueva propuesta teatral» de Juan Manuel Escudero Baztán, quien transcribe la versión íntegra del texto teórico sobre el teatro falangista de Ballester con el fin de mostrar las contradicciones de dicho teatro que anhela la modernidad y, mientras tanto, mira a la tradición clásica.

Por otro lado, Verónica Azcue en su estudio «Los dilemas morales del vencedor: modelos de distorsión del género trágico en el teatro del franquismo» se centra en el análisis de dos obras que destuerzan el género trágico, adaptándolo a conflictos éticos o morales de los vencedores de la guerra civil como el enterramiento de los muertos y la apropiación de bienes



pertenecientes a los vencidos, tal y como *Antígona* de José María Pemán y *La muralla* de Calvo Sotelo. Contrariamente a lo que se pudiera pensar, la autora sustenta que, a pesar de las temáticas abordadas, los dos textos no plantean una crítica a estas prácticas y argumenta que su propósito es precisamente vehicular la doctrina del régimen.

El cuarto texto de esta sección, «Estudio de los elementos constitutivos del Nuevo Teatro Español: entre crítica y necesidad de esquivar la censura» de Anne Laure Feuillastre, tiene como objeto el análisis de las estrategias que pone en marcha el Nuevo Teatro Español para criticar al régimen evadiendo la censura, como la ambientación en épocas o espacios extranacionales, indeterminados o inventados, o la conformación de «personajes-tipos» despojados de rasgos ideológicos para universalizar un conflicto entre una fuerza opresora y una figura reprimida. La autora rescata la importancia de estas fórmulas no solo como técnicas para eludir la censura, sino también como resultado de una búsqueda de originalidad y de innovación formal y alegórica.

El último trabajo de «Poéticas» es de María Serrano Aguilar. «La estética ceremonial a ojos de la censura. Los casos de Miguel Romero Esteo y Luis Riaza en el ocaso del franquismo» presenta un análisis de los informes de censura de algunas obras de teatro ceremonial escritas por Miguel Romero Esteo y Luis Riaza con el fin de destacar cuáles eran los parámetros estéticos del régimen y evidenciar cierta incertidumbre, incompreensión o falta de univocidad en los juicios de los censores frente a este tipo de teatro a la hora de considerarlo peligroso o no.

La censura teatral franquista requiere una lectura propia respecto a la que puede aplicarse a los demás géneros literarios por presentar efectos que se ramifican en los distintos niveles que caracterizan al teatro mismo. A este propósito, cabe considerar, además del textual y editorial, aspectos como la puesta en escena, la crítica teatral y la configuración de los repertorios. Por ello, la segunda sección, «Censuras», se consagra al análisis de esta problemática. Alba Gómez García, en su estudio «De las identidades



posibles en el teatro comercial de posguerra: la homosexualidad femenina», investiga sobre la negación y el silenciamiento que el franquismo impuso sobre sexualidades femeninas disidentes en la sociedad y sobre la teatralización de esta temática. La autora se centra en la obra *¿Odio?* de Rafael Rosillo, que representaría una ruptura significativa con la línea represora de la censura por estrenarse en 1950, logrando guardar su temática excepcional a pesar de los diferentes tipos de censura a la que fue sometida la homosexualidad de la protagonista.

El segundo trabajo de esta sección es «La censura preventiva del teatro de Llorenç Villalonga (1954-1975)» de Francesc Foguet i Boreu, quien sostiene que, a pesar de la manifiesta adhesión al régimen por parte del dramaturgo Villalonga, su teatro fue censurado a nivel editorial y escénico de manera preventiva por estar escrito en catalán. En concreto, Foguet i Boreu analiza los expedientes de censura de los textos teatrales del dramaturgo que se remontan a los años 1954-1975 y algunas propuestas de montaje de sus piezas. El autor destaca que sus obras, y en particular *Desbarats* (1965), habían sido censuradas no solo por resultar críticas con la sociedad franquista, sino porque estaban escritas en lengua catalana.

En el siguiente estudio de esta sección, «La censura anula toda identidad: *Diálogos de la herejía* y *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* de Agustín Gómez-Arcos», Giuseppina Notaro introduce la agobiante restricción que produjo la censura española en el libre proceso de creación artística, delante de la cual intelectuales y artistas republicanos tuvieron que exiliarse para expresarse libremente. De esta manera España fue privada de su libertad intelectual y ellos de su público «natural». La autora se centra en concreto en el rescate del dramaturgo Agustín Gómez-Arcos y en dos de sus textos censurados: *Diálogos de la herejía* y *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. Gómez-Arcos, al ver limitada su prometedora carrera por el clima asfixiante de la dictadura, se vio obligado a exiliarse en París, y se consagró a la narrativa en lengua francesa.



En el último artículo de la sección, «El teatro no profesional frente a la censura franquista: el caso del grupo Pequeño Teatro Dido», Maša Kmet muestra los mecanismos concretos que conformaban los distintos niveles de censura teatral a los cuales eran particularmente sumisos los grupos no profesionales, debido a su naturaleza menos ortodoxa. A partir de estas premisas, la autora analiza el influjo que tuvo la censura en la composición del repertorio de la compañía privada Pequeño Teatro Dido.

El tercer apartado, «Fronteras», trata la problemática de representación de la literatura extranjera en las tablas del franquismo puesto que su acceso estaba estrictamente limitado. La sesión es introducida por el artículo «Dramaturgos irlandeses en la cultura teatral en España durante el franquismo» de Raquel Merino Álvarez, quien analiza las implicaciones del teatro extranjero en la España franquista y la complicada relación de los escenarios españoles con la dramaturgia irlandesa a partir de los expedientes de censura de las obras de ocho autores.

Prosigue Cristina Bravo Rozas con su trabajo «El teatro hispanoamericano en los escenarios franquistas de Madrid» donde propone un análisis cronológico de la progresiva presencia del teatro hispanoamericano en los escenarios madrileños durante el franquismo. La autora evidencia cómo Franco se sirvió de la relación de España con Hispanoamérica para sustentar su retórica imperialista y su legitimación a nivel internacional y cómo la consecuencia más directa de esto fue el fomento de la cultura y del teatro hispanoamericano en España.

A continuación, Cristina Gómez-Baggethun plantea en su capítulo «El teatro de Ibsen en TVE como escenario de la batalla por el cambio (1964-1984): los casos de *Peer Gynt* y *Un enemigo del pueblo*» un estudio de dos adaptaciones teatrales televisivas por TVE del noruego Henrik Ibsen para poner en evidencia el papel que adquirió la televisión en la difusión del teatro y, a través de este, en la vehiculación de ideologías divergentes.

La sección que cierra el volumen, «Exilios», se dedica a la dolorosa amputación que causó el exilio republicano en la literatura española. El



capítulo con el que se abre es «La construcción del personaje femenino en el teatro mayor de Max Aub» de Noelia García García, quien propone un estudio sobre tres personajes femeninos del teatro mayor de Max Aub que representan una ruptura significativa con respecto al modelo de feminidad que imponía el franquismo. Por esta razón, García García evidencia cómo el exilio permite cierta continuidad respecto a una figura de mujer moderna e implicada política y socialmente que había promovido el teatro republicano y que el Estado de Franco silenció.

Continúa Fernando Larraz con su trabajo «Teatro y política informativa sobre el exilio. *Callados como muertos* (1952), de José María Pemán, y *Murió hace quince años* (1953), de José Antonio Giménez-Arnau». Después de una acertada contextualización, el autor abarca la cuestión del exilio desde una perspectiva diferente: la de los que se quedaron en España. En concreto, analiza dos obras teatrales que vehiculan una visión manipulada y despolitizada del exiliado, presentándolo como el arrepentido que merece cristiana benevolencia y perdón. Esta imagen del exiliado era promovida por el régimen dictatorial en los años cincuenta con el fin de mostrar España como un país capaz de misericordia y para legitimar la imagen de Franco a nivel internacional.

Como broche final del volumen, Berta Muños Cáliz en «El legado del teatro del exilio republicano de 1939 a través del Centro de Documentación Teatral del INAEM» evidencia las considerables dificultades que se encuentran, aún hoy en día, en la localización de buena parte de la documentación relativa al exilio teatral republicano de 1939. Esto le da el paso a reflexionar sobre en qué medida las instituciones públicas se han ocupado de recuperar esta documentación y a reivindicar la deuda que la sociedad española tiene contraída con los autores del exilio republicano. Por esta razón la autora estudia el papel que adquiere en este contexto el Centro de Documentación Teatral -hoy Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música- proporcionando un



panorama del catálogo de las fuentes de que dispone y las importantes carencias que aún acusa.

En definitiva, *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo* presenta un conjunto de abordajes sobre la anomalía que produjo el franquismo y representa un intento de rescate de aquellas realidades que fueron silenciadas y violentadas por el Estado de Franco. El resultado de los artículos que lo conforman es, entonces, el de arrojar luz en el pasado para luchar contra la proyección de la ortodoxia franquista en la historiografía teatral española presente y futura.

