

***UN TEATRO ANÓMALO. ORTODOXIAS Y HETERODOXIAS
TEATRALES BAJO EL FRANQUISMO (2021), DIEGO SANTOS SÁNCHEZ
(ED.), MADRID/FRANKFURT, IBEROAMERICANA-VERVUERT***

MARÍA DEL ROCÍO SIMÓN MORA

marsim03@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Como señala Diego Santos Sánchez, el teatro franquista fue anómalo en tanto que se desvió de la estética precedente y se vio subyugado a la «aplicación de las categorías de ortodoxia y heterodoxia» (Santos Sánchez, 2021: 22), parámetros que serán abordados de múltiples formas en los distintos estudios que componen *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo* (2021). En la introducción del volumen, el editor realiza una panorámica sobre la producción teatral franquista y determina las bases y obstáculos sobre los cuales se va a construir. Así, Santos Sánchez señala que la censura afectará al sistema literario en todo su conjunto, pero que lo hará de manera más férrea en el ámbito teatral, debido al carácter híbrido o plural de esta disciplina.

En este sentido, Todorov ha estudiado ampliamente la importancia del control de la información en países que están o han estado bajo un régimen dictatorial: «Debido a que los regímenes totalitarios conciben el control de la información como una prioridad, sus enemigos, a su vez, se emplean a fondo para llevar esa política al fracaso» (1995: 13). Esta política informativa se traducirá en censura y ortodoxia, pero también en heterodoxia y subversión, por lo que encontraremos el debate entre el posibilismo e imposibilismo, la

autocensura, la escritura desde el exilio y la conformación de un canon en base a los intereses del régimen.

En el artículo que abre el apartado «Poéticas», Javier Huerta Calvo desgana las contradicciones del proyecto teatral del franquismo mediante el análisis de diversas figuras vinculadas al Teatro Español Universitario. De este modo, señala cómo algunos autores que estaban dentro de las filas falangistas tenían, sin embargo, un acercamiento vanguardista al hecho teatral, combinando así un pensamiento ortodoxo con una práctica heterodoxa. Por otra parte, establece un vínculo entre La Barraca como el «espejo en el que se mire el Teatro Universitario del franquismo» (Huerta Calvo, 2021: 47) a través del concepto de *misión*, que alude a la dimensión social del teatro, y lo que es lo mismo: su capacidad de difusión de ideas. Este teatro de masas se contrapondría a la concepción de la vanguardia de la creación como algo destinado a las minorías.

A su vez, Juan Manuel Escudero Baztán muestra en su estudio la versión íntegra de «Razón y ser de la dramática futura» de Torrente Ballester, un texto que ilustra ideas fundacionales del nuevo teatro que propone el régimen. Este será un material clave para comprender la anomalía del teatro desde su concepción, pasando por su producción hasta su recepción, ya que da cuenta de la gran contradicción del proyecto teatral franquista: la imposibilidad de mezclar la idea del progreso con la estética tradicional.

Los procedimientos estéticos y teatrales pueden tener un vínculo (contradictorio o no) con el contenido político y argumental de las obras. Verónica Azcue incide en la relevancia de una parte de la producción del teatro franquista donde se abordaban de manera directa los conflictos éticos y morales que supuso la Guerra Civil. Para ello, la autora analiza las obras *Antígona*, de José María Pemán, y *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, desde el marco de las teorías sobre el género de la tragedia. Así, Azcue expone los procedimientos utilizados en escena para plantear ciertas contradicciones morales del bando de los vencedores en relación con «la memoria de la guerra y la imposición violenta de la dictadura franquista» (Azcue, 2021: 104).

Asimismo, Anne Laure Feuillastre estudia la crítica social y las estrategias para esquivar la censura en el Nuevo Teatro surgido a finales de los años 60 a partir de los parámetros del tiempo, el espacio y los personajes, trazando así una línea estética que cruza un conjunto de creaciones muy heterogéneo. De este modo, la autora destacará la importancia de la mayor o menor distancia entre la obra y su referente: es decir, cuanto más

se aleje una obra de la situación específica de España, más universalizante será su crítica y más facilidades tendrá para no ser censurada.

A modo de cierre de estas «Poéticas», María Serrano Aguilar estudia la recepción del teatro ceremonial por parte de la censura franquista, centrándose en diversas obras de Miguel Romero Esteo y Luis Riaza. De esta forma, explica cómo leían las obras estos censores y plantea la necesidad de analizar la representación de estas para poder aprehender su sentido completo, lo que se vincula a las teorías del teatro posdramático. En este sentido, destaca cómo los censores relacionaban esta estética ceremonial con lo grotesco y su calificación como carentes de argumento e irrespetuosas con respecto a la religión cristiana. Estas obras reproducían, en muchos casos, ritos procedentes de estas creencias, lo que suponía una subversión frente a la institución, una blasfemia. Con todo esto, destaca la arbitrariedad de la recepción de estas obras en la medida en que su censura estaba determinada por la mayor o menor formación de los censores, así como por su capacidad para interpretar la obra.

El apartado «Censuras», el segundo de este volumen, se centra en la producción teatral del franquismo poniendo el foco aún más cerca del aparato censor. En primer lugar, el trabajo de Alba Gómez García se centra en la representación de la homosexualidad femenina en el marco del teatro comercial. Así, plantea la cuestión del posibilismo e imposibilismo como un parámetro más para entender la producción de las obras, en la medida en que una puesta en escena de la homosexualidad femenina de forma explícita conllevaría una censura total. Asimismo, señala que la homosexualidad femenina de la época va a ser invisibilizada, ya que no se concibe el deseo femenino sin la presencia de un hombre, lo cual es relevante para entender cómo se configuran estos sujetos dentro del espacio teatral. Con todo esto, la autora destaca la influencia sartriana a través del uso de la dialéctica del amor y el odio en la obra *¿Odio?* de Rafael Rosillo, así como la importancia del existencialismo, que va en contra del pensamiento y discurso del régimen. De este modo, Gómez García realiza una revisión de la censura económica y mediática que ha sufrido esta obra, que podría ser uno de los motivos por los cuales no ingresó en el canon teatral. Finalmente, la autora propone que *¿Odio?* se adecúa a los procedimientos de cierto posibilismo, cuyo objetivo era hacer llegar a un público más grande una obra que, no solo exponía prácticas escénicas menos tradicionales, sino que ilustraba a una mujer disidente por su orientación sexual.

Del mismo modo, Francesc Foguet i Boreu realiza una panorámica del teatro de Llorenç Villalonga y, para ello, analiza los expedientes de censura del autor. Así, destaca la «arbitrariedad de los criterios» (2021: 182) por parte del aparato censor, algo que también señalaba María Serrano Aguilar en cuanto a la recepción del teatro ceremonial. En definitiva, la falta de formación o la mirada sesgada de ciertos censores determinará la exclusión de gran parte de la producción teatral de este período debido a la incomprensión o interpretación errónea de estas piezas. Del mismo modo, el autor no solo trata la censura textual sino también la de la representación, que fue incluso más exigente.

A su vez, Giuseppina Notaro estudia la trayectoria del autor Agustín Gómez-Arcos bajo la represión de la censura a través de las obras *Diálogos de la herejía* y *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. Esta investigadora vinculará la producción de Gómez-Arcos con la cuestión del exilio. En este sentido, la autora destaca que la censura provocará un cambio de identidad en el autor, que pasa de ser dramaturgo en español a novelista en francés: si el autor no logra insertarse en el régimen, su identidad nacional se verá desterritorializada. Por otra parte, el carácter subversivo y la denuncia social que caracterizan la producción teatral de este dramaturgo se ven relacionados en este estudio con su condición de exiliado, la cual provocaría una necesidad de rebelión. Por último, cabe destacar la idea de que el bilingüismo en la obra del dramaturgo puede constituirse como un acto de rebelión y de construcción de una identidad disidente.

Por último, Maša Kmet centra su trabajo en las repercusiones de la censura franquista en el ámbito del teatro no profesional y, para ello, utiliza el ejemplo del grupo Pequeño Teatro Dido. En general, la censura afectó más a los grupos no profesionales que al teatro comercial. Por ello, destaca la importancia de tener en cuenta los distintos parámetros en los que actúa la censura, como la censura económica, ya que de la falta de recursos para el montaje de una obra teatral también se deduce una estructura de poder subyacente. Con todo esto, Kmet aborda los distintos tipos de agrupaciones no profesionales: el teatro independiente, el teatro de cámara y ensayo, el teatro experimental, el teatro universitario, etc. Asimismo, analiza de cerca los mecanismos que operaban dentro del aparato censor para arrojar luz sobre su funcionamiento y las múltiples variantes de la censura, como la censura performativa. Por último, la autora realiza una panorámica de los casos de censura o representación del grupo Pequeño Teatro Dido, al que considera un ejemplo de resistencia frente a la represión que el régimen realizaba en el ámbito de la cultura.

En el tercer apartado «Fronteras», se exponen las relaciones entre el panorama teatral español del franquismo y las dramaturgias extranjeras. En este sentido, el trabajo de Raquel Merino Álvarez estudia la presencia de la dramaturgia irlandesa en la cultura teatral de la España franquista. Para ello, realiza un desglose de la abundante inclusión de dramaturgos irlandeses en la escena española, la cual provocará que estos autores pasen a formar parte de la cultura escénica del país. Figuras como Beckett, Shaw, Synge y O'Casey, entre otras, serán clave para entender gran parte de la producción escénica española durante el régimen de Franco y la Transición, y su huella podrá rastrearse aún en la actualidad. Mediante los archivos de censura, la autora irá dando cuenta de la presencia de estos autores.

Del mismo modo, Cristina Bravo Rozas analiza la configuración del teatro hispanoamericano en Madrid en relación con la evolución política y cultural del régimen, y el vínculo entre España e Hispanoamérica. El reencuentro con Hispanoamérica tiene una intención política: el deseo de recuperar el discurso del antiguo imperio. Con todo esto, Bravo Rozas realiza una panorámica entre los años 40 y los 70 en la que se observa el aumento y desarrollo de la presencia del teatro hispanoamericano en Madrid. La autora señalará una progresión del teatro hispanoamericano representado en territorio español en la que se observa inicialmente una estética más cercana a la comedia y el folclore¹ hasta desembocar en un teatro más independiente y experimental.

Cristina Gómez-Baggethun analiza las distintas figuras que trabajaron el teatro de Ibsen en TVE, centrándose en los casos de *Peer Gynt* y *Un enemigo del pueblo*. Lo más relevante de estas producciones es el hecho de que fueron realizadas tanto por personas más cercanas al Partido Comunista de España o a la lucha feminista, como por aquellas que colaboraban con la censura franquista. Esto da cuenta, una vez más, de las mezclas producidas entre la heterodoxia y la ortodoxia en el ámbito del teatro franquista.

Finalmente, el cuarto y último apartado, titulado «Exilios», despliega tres trabajos que estudian las implicaciones del exilio en la escritura y representación del teatro. En primer lugar, Noelia García García analiza la construcción de personajes femeninos dentro de la obra de Max Aub, centrándose especialmente en las obras que el propio dramaturgo denomina *mayores*. A través de los conceptos de *ángel del hogar* y *mujer moderna*, la investigadora

¹ Como señala la autora: «el teatro procedente de la América hispana se considera mero entretenimiento» (Bravo Rozas, 2021: 275).

despliega dos «despertares» (2021: 338) en las obras *La vida conyugal* y *Morir por cerrar los ojos*, y una figura reivindicativa en *El rapto de Europa*. Así, Fernando Larraz se centra en el vínculo entre el teatro y la política informativa sobre el exilio. Para ello, utiliza las obras *Callados como muertos*, de José María Pemán, y *Murió hace quince años*, de José Antonio Giménez-Arnau como muestras de la representación del exiliado. El autor apunta que el exilio republicano era uno de los temas más complicados de abordar para la «democracia orgánica» (Larraz, 2021: 362) propuesta por Franco. Por ello, estudia el desarrollo de los discursos en torno a la figura del exiliado a lo largo del período franquista, lo que entronca con el trabajo de Berta Muñoz Cáliz que da fin a *Un teatro anómalo*.

Esta autora realiza un estudio de la presencia del teatro del exilio en el archivo del Centro de Documentación Teatral del INAEM y cómo las prácticas de registro y documentación han ido evolucionando desde el período franquista a la actualidad, pasando por la Transición. Esto es relevante en tanto que se plantea que la ausencia de documentos sobre el teatro del exilio supone una invisibilización de parte de la memoria colectiva, por lo que reivindica la necesidad de recuperar este corpus perdido, con el fin de tener una mirada holística de lo que fue el teatro del franquismo.

En definitiva, la enorme capacidad de influencia del teatro, debido a su carácter colectivo, provocó una mayor vigilancia sobre el mismo: tanto la España rebelde como la dictatorial entenderán que el teatro es una herramienta para la difusión de la ideología y, por ello, su carácter colectivo del teatro determinará así su producción, recepción y censura. En este sentido, el dualismo entre los conceptos de *heterodoxia* y *ortodoxia* se vuelve relevante en tanto que, si bien estos dos polos de la cultura se necesitarán para coexistir, mantendrán una tensión entre sí que generará una producción teatral variada y, por consiguiente, anómala.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2021): *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Ediciones Paidós.