

SANTOS SÁNCHEZ, Diego (ed.). *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2021, 411 pp.

El teatro, a diferencia de otros modos de expresión, precisa de su validación en un

escenario para cobrar pleno sentido. En el proceso que va del papel a las tablas interviene un gran número de instancias y voluntades, y solo culmina en el instante en el que cae el telón y los espectadores reaccionan ante lo que han visto y oído. Demasiados niveles que pueden hacer que las cosas se tuerzan y no lleguen como se había proyectado al principio. Así, de hecho, sucede, en mayor o menor medida, en el grueso de producciones que se estrenan a diario en las salas de nuestro país, en condiciones de normalidad democrática. Pues bien, si este es el caso del teatro producido en tan, a priori, favorables circunstancias, ¿qué no ocurriría bajo un régimen como el franquista, cuyos mecanismos de represión y condicionamiento alcanzaban a todos los orbes de la vida social, cultural y, por supuesto, escénica? La respuesta se localiza en el título del volumen comentado: un *teatro anómalo*.

Cuidadosamente editado por el profesor Diego Santos Sánchez, de la Universidad Complutense de Madrid, el libro que hoy nos ocupa ofrece un recorrido por los distintos ámbitos en los que la anomalía se hizo notar en estos años de oscuridad. Apropiadamente subtítulo *Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, la novedad reside, entre otros aspectos, en la atención prestada no solo a quienes más obviamente sufrieron las medidas represivas, sino también a los que, por su posición afín al Estado, parecerían menos sujetos a dichos condicionantes.

Se estructura el volumen en una introducción y cuatro partes diferenciadas por el tema. Aquella se debe al editor y compilador, y en ella se sientan unas convincentes bases teóricas y contextuales, de las cuales destacan los factores subyacentes a la determinación del campo teatral en el franquismo: el fin abrupto de la modernidad, la amputación de la literatura del exilio, la hostilidad respecto a las literaturas catalana, vasca y gallega, la imposición de la censura, las limitaciones en el acceso a la literatura extranjera, la tutela sobre la crítica, la historiografía y la teoría literarias, y la génesis de un canon naturalizado y per-

petuado por generaciones posteriores. Todas estas facetas se ven, de una manera u otra, abordadas en las páginas que siguen, aportando luz sobre un territorio complejo y aún insuficientemente radiografiado en la historia del teatro español del pasado siglo. El resultado es un rico mosaico, que cumple con creces con los objetivos planteados.

Bajo el epígrafe «Poéticas», arranca el escrutinio de las tensiones existentes entre el poder establecido tras la guerra civil y el desarrollo de una actividad dramática que, al margen de las limitaciones, irá adquiriendo cada vez más valía. Así lo demuestra el primer trabajo, a cargo de Javier Huerta Calvo. Su atención al Teatro Español Universitario pone de relieve la complejidad recién citada: remontándose a las experiencias de la Segunda República, pasa revista a las ideas de la intelectualidad falangista sobre el teatro, así como a las de un antiguo actor de La Barraca, Modesto Higuera, a quien se debe la fundación del TEU. Contrariamente a lo que sus ideólogos habían proyectado para este emblema de los «aparatos teatrales del Estado», la importancia que dicha institución va a alcanzar, en cuanto espacio de búsqueda, libertad y renovación, es incalculable.

Sigue a la aportación de Huerta la de Juan Manuel Escudero Baztán, que ofrece íntegro el primerizo manifiesto de Torrente Ballester «Razón y ser de la futura dramática» (1937) y donde se reflexiona sobre las querencias fascistas de un intelectual que, ya en la dictadura, pasaría a formar parte de una cierta heterodoxia. Verónica Azcue, por su parte, explora las vías de afirmación –más que de cuestionamiento– que toman los dramaturgos próximos a Franco para abordar los crímenes cometidos con los republicanos. Descuella, en este sentido, el éxito de Joaquín Calvo Sotelo, *La muralla* (1955), donde más se acerca la España vencedora a emprender un examen de conciencia.

Más interesados en la disidencia verdadera y en las dificultades que a esta impone la censura, se demuestran los dos capítulos que vienen a continuación. Escritos por Anne

Laure Feuillastre y María Serrano Aguilar, ambos tratan del «Nuevo Teatro Español»: mientras que la primera rastrea las contribuciones formales de esta corriente vanguardista, con las que se pretende tanto renovar el lenguaje de la escena como articular códigos para vehicular la denuncia, la segunda se enfoca en una de estas especificidades; me refiero al componente ritual o ceremonial que caracteriza la creación de los nombres escogidos para el análisis: Miguel Romero Esteo y Luis Riaza. El examen de varios expedientes da idea de la gama de reacciones que generaban en la Junta tan trasgresoras propuestas.

El protagonismo de la censura se hace todavía más evidente en la segunda sección del volumen, hasta el punto de darle título. Cuatro estudios conforman este apartado, cuyo foco va desde la representación de la homosexualidad femenina hasta la práctica de un grupo no profesional como Pequeño Teatro Dido, pasando por los estrenos de un autor que, pese a alinearse con los principios del Movimiento, se emparenta, por su lengua, con los de la heterodoxia –el mallorquín Llorenç Villalonga–, y las tentativas de otro que, más claramente encuadrado en la oposición, acaba renunciando ya no solo al teatro, sino incluso a su idioma materno, por el asfixia de la España franquista: Agustín Gómez Arcos. Puede interpretarse esta parte como el intento de visibilizar las problemáticas que, a todos los niveles y para todos los sujetos en liza, supone la represión estatal, así como de dejar constancia de la infatigable labor de colectivos e individuos comprometidos con ofrecer contenidos de calidad y llevar a escena las inquietudes de una porción de los españoles. Ello es sobre todo aplicable a los textos de Alba Gómez García y Maša Kmet, centrado, el primero, en el «posibilismo identitario» de una pieza como *¿Odio?* (1950) y focalizado, el segundo, en la actividad de la mencionada Dido, avanzadilla del teatro independiente del segundo franquismo. Por lo que respecta a los otros dos trabajos, debidos a Francesc Foguet i Boreu y

Giuseppina Notaro, tienen en común la reivindicación de autores que, situados en las antípodas ideológicas, lejos están de ocupar un lugar de peso en el canon.

En la tercera parte del libro, bautizada «Fronteras», se dirige la mirada hacia los montajes basados en textos extranjeros: Raquel Merino Álvarez atiende a la suerte de los dramaturgos irlandeses en los escenarios franquistas, mientras que Cristina Bravo Rozas hace lo propio con los procedentes de Latinoamérica, sobre todo de Argentina. Los dos capítulos se distinguen por su minuciosidad, proponiendo, el último, una documentada panorámica de las sucesivas décadas de la dictadura y asomándose, aquel, a los procesos a los que son sometidas las iniciativas para montar piezas tan cruciales para Occidente como *Esperando a Godot*, *La importancia de llamarse Ernesto* o *Pigmalión*. En cuanto al tercer asedio de este bloque, en él Cristina Gómez-Baggethun se asoma a un territorio paralelo al de la escena en sí: el del teatro en televisión. En sus páginas pondera el sentido que se le da, en dos adaptaciones, a la obra de un creador tan potencialmente subversivo como el noruego Henrik Ibsen.

Se cierra el volumen con otros tres estudios sobre el entorno del exilio. Aborda el primero, de Noelia García García, la construcción de los personajes femeninos en el teatro mayor de uno de los grandes nombres de este acervo: el prolífico Max Aub, artífice de algunos de los títulos más renovadores y críticos de la posguerra. Investiga, por su lado, Fernando Larraz las maneras en las que escritores del régimen como José María Pemán y José Antonio Giménez-Arnau tratan la realidad del exilio, normalizando –a su modo– tan enojoso referente para el régimen; y clausura el recorrido la aportación de la experta en censura franquista Berta Muñoz Cáliz, enfocándose en los inestimables fondos del Centro de Documentación Teatral, que ya desde la dictadura prestan irregular atención a la vida teatral procedente de los espacios de marginación de los transterrados.

Es en este último bloque –pero, en verdad, en todas las páginas que componen *Un teatro anómalo*– donde más sangrante se vuelve la anomalía, en el que más se patentizan los desequilibrios resultantes del cataclismo iniciado en 1936, el cual se prolonga hasta la actualidad, con la producción de tantos nombres y grupos todavía insatisfactoriamente integrada en las historias de la literatura o del teatro y en las programaciones académicas. Publicaciones como la reseñada contribuyen con notable profesionalidad a arreglar dicho desarreglo, robusteciendo las bases de una crítica seria y ajena a prejuicios ideológicos, que da cuenta cabal de un periodo oscuro en el que, pese a todo, se concentra tanta riqueza y tan loables apuestas por la vitalidad y renovación del teatro, ya en sus avatares literarios, ya en sus realizaciones escénicas.

MIGUEL CARRERA GARRIDO  
Universidad de Granada