

**UN TEATRO ANÓMALO.
ORTODOXIAS Y HETERODOXIAS TEATRALES BAJO EL FRANQUISMO**

Diego SANTOS SÁNCHEZ (ed.)

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2021, 411 pp.
ISBN: 9788491921806 (Iberoamericana) / 9783968690834 (Vervuert)

El volumen se abre con unas amplias consideraciones de su editor crítico, Diego Santos, especialista en teatro español del siglo XX y en sus relaciones con la dictadura de Franco, con particular atención a la censura teatral y al exilio republicano de 1939. En las páginas introductorias, en diálogo con otras aportaciones, algunas del mismo autor, Santos dilucida de forma convincente las circunstancias que justifican que se califiquen como anómalos el sistema literario y el teatro bajo el franquismo. Los condicionantes derivados de la dictadura son conocidos: el fin abrupto de la modernidad, la amputación de la literatura del exilio, la hostilidad ante las literaturas catalana, vasca y gallega, la imposición de la censura, las trabas puestas al acceso a la literatura extranjera, la tutela ejercida sobre la crítica, la historiografía y la teoría literarias, el surgimiento de un canon para las generaciones posteriores. Consumada la pérdida generada por el masivo exilio de literatos e intelectuales, quedaba en la España de la posguerra un vacío presidido por una doble matriz: “lo que no se podía decir frente a lo que se tergiversaba para poder ser dicho” (p. 18), es decir, la heterodoxia frente a la ortodoxia. Que no hay una sin otra bien se muestra en este volumen, vertebrado alrededor de la idea de que si se considera el franquismo, a pesar de la heterogeneidad de sus componentes, como un peculiar lugar de enunciación, cobra pleno sentido la exigencia de que se aborde el estudio de su literatura por medio de lecturas propias y diferentes a las que se utilizan para otros períodos del siglo XX (p. 37).

El libro está estructurado en cuatro secciones (“Poéticas”, “Censuras”, “Fronteras” y “Exilios”), según una distribución que se adapta a las principales circunstancias que sostienen el panorama teatral estudiado. Evidentemente la *dispositio* responde sobre todo a una necesidad de organización del discurso, pues aspectos de una sección reverberan en otras. El primer y más nutrido apartado se dedica a las propuestas estéticas que surgen para paliar la supresión de la modernidad en el sistema teatral determinado por el régimen de Franco. Javier Huerta hilvana las propuestas teatrales de varios falangistas (Sánchez

Mazas, Borrás, Giménez Caballero y Torrente Ballester), quienes, más allá de las diferencias de planteamiento, coincidían en la necesidad de encauzar el discurso teatral para convertirlo en un fenómeno de masas que se distanciara tanto del realismo burgués como de una vanguardia considerada elitista. En ese marco, el TEU, por mediación de su primer director —Modesto Higuera, con anterioridad componente de La Barraca— acabó trascendiendo los condicionamientos ideológicos y favoreció la futura profesionalización de sus miembros: “como un vivero fulgurante de intérpretes, directores, escenógrafos e incluso dramaturgos” (p. 67), pudo alimentar la vida escénica de las décadas posteriores.

Uno de esos textos programáticos producidos durante la contienda civil desde la órbita de Falange con el fin de establecer las bases de una dramaturgia próxima a los deseos del régimen fue “Razón y ser de la dramática futura”, que Gonzalo Torrente Ballester publicó en 1937 en el segundo número de la revista *Jerarquía*. Juan Manuel Escudero edita ahora la versión íntegra de un texto que apuntaba a adecuar las ideas aristotélicas al advenimiento de una nueva edad que se presentía floreciente; sin desdeñar la comedia, Torrente Ballester estaba convencido de que la tragedia era la expresión del misterio supremo de la vida humana y ponía en su centro a un héroe marcado por la excepcionalidad, “cifra, resumen y compendio de lo mejor humano” en palabras del autor de Ferrol (p. 88).

Verónica Azcue se centra precisamente en dos ejemplos (*Antígona* de Pemán y *La muralla* de Calvo Sotelo) de asunción de un tono elevado con el que se pretendía tratar cuestiones incómodas, al margen de proyectos abiertamente falangistas o marcados por la evasión. Las dos piezas, cuyos estrenos, en 1945 y 1955, se vieron separados por una década, abordaban respectivamente el deber del enterramiento de los muertos causados por la guerra y la necesidad de la sociedad acomodada franquista de justificar la creación de fortunas familiares a partir de la apropiación ilegítima de bienes de los vencidos. En ellas, Azcue detecta una neutralización de posibles reflexiones auténticamente críticas y unos planteamientos conciliadores y aleccionadores (p. 114). *Antígona* acaba exaltando y legitimando la victoria bélica y política de una entera nación y *La muralla*, asentada en un papel muy activo del mundo femenino en la defensa del régimen y de sus consignas, no llega a desestabilizar la práctica de la expropiación de bienes en perjuicio de los derrotados. Dos trabajos de esta sección arrojan luz sobre el Nuevo Teatro Español durante el tardofranquismo: uno (de Anne Laure Feuillastre) analiza sus elementos constitutivos, otro (de María Serrano Aguilar) su recepción estética por parte de la censura. Feuillastre reivindica para las manifestaciones estudiadas la consistencia de una deliberada búsqueda de originalidad e innovación expresiva, con un valor estético e ideológico que trasciende el mero objetivo de esquivar la censura (p. 132); Serrano Aguilar denuncia la incompreensión de la censura franquista hacia las propuestas de autores como Miguel Romero Esteo y Luis Riaza que privilegiaban la dimensión escénica, relegando a un segundo plano la relevancia del texto (p. 154).

La segunda sección presenta estudios de casos relacionados con el impacto ejercido por el aparato censor sobre la edición de textos, la representación de obras y la confección de repertorios. Alba Gómez aclara cómo la censura administrativa, mediática, económica y probablemente escénica condenaron un texto como *¿Odio?*, de Rafael Rosillo y Josita Hernán —que muy tempranamente abordaba la cuestión de la homosexualidad femenina— a pocas representaciones y a su posterior olvido (p. 172). Francesc Foguet estudia la censura preventiva sufrida por la dramaturgia del autor mallorquín de expresión catalana Llorenç Villalonga, a pesar de la adhesión del autor al Movimiento Nacional y al régimen. Otro casos examinados son, en un trabajo de Giuseppina Notaro, el de Agustín Gómez-Arcos, ejemplo paradigmático del exilio español de los sesenta (el autor acabaría exiliándose en París, apostando por el bilingüismo, abandonando el teatro y escribiendo novelas en francés); y, más peculiarmente, en una contribución de Maša Kmet, el del repertorio del grupo independiente Pequeño Teatro Dido, que entre 1954 y 1964 estrenó en España obras extranjeras, a menudo en sesiones únicas, en un marco, el de cámara y ensayo, que con todas sus limitaciones daría carta de existencia a unas dramaturgias impensables en un medio comercial.

De la sección titulada “Fronteras”, centrada en la presencia del teatro extranjero en las tablas franquistas, destaco especialmente el trabajo de Cristina Bravo, que aborda el tema de la presencia del teatro hispanoamericano en los escenarios de Madrid. Ámbito de irresistible atractivo para el régimen por razones de geopolítica y de estrategia cultural, el teatro hispanoamericano, en un principio embridado en formas escapistas, se fue pluralizando a partir de los años sesenta gracias a los cambios de orientación en la censura, al desarrollo del TEU, a la publicación de textos en *Primer Acto*; pudo consolidar su presencia en la década siguiente a través de los teatros independientes, de la actividad en el suelo español de autores emigrados o de programas televisivos como Estudio 1. Señalo, por otro lado, que Raquel Merino sigue la huella que dejan los dramaturgos irlandeses en la cultura teatral española durante el franquismo; y que Cristina Gómez-Baggethun estudia dos adaptaciones televisivas de Ibsen (de 1968 y, ya durante la Transición, de 1981), colocando la presencia del noruego en el marco del papel destacado que, desde mediados de los años sesenta, desempeñó la televisión en la difusión de ideas.

Finalmente, en la sección “Exilios” se atiende al teatro producido fuera de España en condiciones que fueron una respuesta a las circunstancias históricas generadoras del franquismo y que obviamente también supusieron el manifestarse de lo que no cabía en la ortodoxia interna; el plural (“Exilios”) se justifica porque lo expuesto (en lo específico, el estudio por parte de Noelia García del personaje femenino en el teatro mayor de Aub) se conjuga con la mirada que la España interior dirigió hacia el exilio: Fernando Larraz se demora en dos obras teatrales, respectivamente de Pemán y de Giménez-Arnau, que traían una visión del propio exilio sin ninguna problematización de la efectiva realidad de los exiliados. Por su parte, Berta Muñoz Cáliz, ante las dificultades para localizar textos y documentación con las que se mide quien en España aborda el estudio del teatro del

exilio republicano, brinda una útil reseña de las fuentes de las que dispone el Centro de Documentación Teatral, pero no deja de aclarar en su recorrido diacrónico las coyunturas que explican las carencias que aún aquejan a este patrimonio, ostensibles en la reducida presencia de materiales generados más allá de las fronteras españolas. En la estela de la autora, podemos preguntarnos si la tarea de conservación del acervo teatral nacional no equivale a perpetuar de alguna manera un discurso heredero del franquismo, ya que queda por hacer una sistemática incorporación a los fondos del CDT de productos del teatro español del exilio realizados precisamente en los países que del exilio fueron escenario. El trabajo es el digno colofón de un libro sugerente, en el que la variedad de las aportaciones no impide apreciar la lucidez de un enfoque hermenéutico que aspira a dar cuenta de un legado cultural controvertido y lastrado por las propias condiciones en que se dio.

Enrico Di Pastena
Università di Pisa



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).