

Diego Santos Sánchez (ed.) *Un teatro anómalo*

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Santos Sánchez, D. (ed.) (2021). *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 411 pp.

Diego Santos Sánchez, editor de este trabajo, ya había anticipado unos meses atrás en un volumen coral coordinado junto a Fernando Larraz,¹ la necesidad de plantear la literatura escrita bajo el franquismo como «anómala» por su lugar de enunciación, que supone la intromisión del régimen dictatorial en el campo literario. En *Un teatro anómalo*, siguiendo cuando descrito en el precedente, se estudian esas anomalías en el ámbito teatral, un terreno en el que por su natural idiosincrasia operan más agentes que en el literario y cuya problemática permite fácilmente detectar las estrategias discursivas empleadas para silenciar la heterodoxia y forjar la ortodoxia.

La premisa del trabajo sostiene que el teatro bajo el franquismo se caracteriza por una serie de anomalías en las prácticas, en las instituciones y en las relaciones de poder impuestas al sistema literario por el sistema político, a saber: la ruptura con la tradición republicana; el silenciamiento de la literatura producida fuera de las fron-

1 *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana, 2021.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-05

Published 2022-12-16

Open access

© 2022 Domínguez Gutiérrez | 4.0



Citation Domínguez Gutiérrez, M.C. (2022). Review of *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, ed. by Santos Sánchez, D. *Rassegna iberistica*, 45(118), 371-374.

teras nacionales por los escritores exiliados; la uniformidad lingüística y la hostilidad a la literatura escrita en las lenguas regionales; la censura estatal y la consecuente autocensura no solo de los escritores, también de las editoriales; la autarquía cultural; la imposición de unos determinados marcos estéticos de acuerdo con los principios ideológicos del régimen y la invención de una historiografía dispuesta a manipular la tradición literaria en aras de conseguir la legitimación de esos principios franquistas.

El primer bloque del libro, «Poéticas», recoge las estéticas que se proponen como alternativa a los modelos anteriores. El teatro, en las décadas anteriores a la guerra, había visto un desarrollo sin precedentes no solo en lo relativo a los textos dramáticos, también a los montajes y puestas en escena y a las políticas de gestión y la industria teatral. Los golpistas, conscientes de la fortaleza de este teatro republicano, se concentran en controlarlo y disminuir su poder más que en definir sus propias estrategias discursivas, pero, acabado el conflicto bélico y funcionando el sistema represivo teatral para acabar con la heterodoxia, la situación exige la definición de una ortodoxia como límites a la creación. Así, los trabajos de los investigadores que participan en este volumen pivotan en torno a las categorías, subsidiarias una de la otra, de ortodoxia y heterodoxia, los límites de la norma y las estrategias para quebrantarla. El estudio de Javier Huerta Calvo ofrece las primeras reflexiones de escritores falangistas, entre los que destacan Rafael Sánchez Mazas, Tomás Borrás o Ernesto Giménez Caballero. Los proyectos de estos tres autores son divergentes entre sí, pero la aspiración común es la de canalizar el teatro y convertirlo en un fenómeno de masas siguiendo el ejemplo soviético y oponiéndose al realismo burgués y a la elitista vanguardia. Juan Manuel Escudero Baztán desciende al análisis de la propuesta de Gonzalo Torrente Ballester y Verónica Azcue presenta dos ejemplos de la distorsión de la tragedia griega y la figura del héroe, *Antígona* de José María Pemán y *La Muralla* de Joaquín Calvo Sotelo, para encuadrar al género dentro de los límites de la norma literaria franquista. Anne Laure Feuillastre, en cambio, estudia algunas de las estrategias inventadas por los autores para criticar al régimen al tiempo que sortean la censura y María Serrano Aguilar ofrece la mirada (estética) de los censores a través de la obra de dos escritores.

En la segunda sección, «Censuras», se estudian casos concretos que demuestran el peso del aparato represivo en las poéticas de los autores y en el sistema teatral. Alba Gómez García estudia una propuesta temprana de homosexualidad femenina en el teatro comercial franquista. Dicha anomalía curiosamente se cuela en el sistema porque este ni siquiera se plantea la homosexualidad lésbica como posibilidad. Francesc Foguet i Boreu ejemplifica a través del teatro de Llorenç Villalonga, la censura impuesta a un escritor que, a pesar de ser afín al régimen, escribe en catalán, una de las lenguas prohibi-

das en la dictadura. Giuseppina Notaro propone el caso de Agustín Gómez-Arcos, un escritor obligado a cambiar de país y de idioma para no sentirse anulado artísticamente y Maša Kmet escribe sobre la censura a un grupo de teatro no profesional, el Pequeño Teatro Dido.

Es interesante subrayar como los autores insisten en que la censura plantea una forma de vigilancia que, a pesar de sus fallas, es ubicua y afecta, además, bajo forma de autocensura, a dramaturgos y directores determinando la escritura y el trabajo de unos y otros. Autocensura que es, para los estudiosos, complicada de rastrear y cuyos efectos, por tanto, difíciles de calibrar.

El tercer apartado, «Fronteras» explora la autarquía cultural a la que es sometida el país en una búsqueda por no dejarse permear por influencias extranjeras -en el estudio de Raquel Merino Álvarez el ejemplo es la dramaturgia irlandesa- con la sola excepción, como testimonia Cristina Bravo Rozas, del teatro hispanoamericano en un intento por parte del imaginario franquista de autolegitimación de una idea de «comunidad imperial» falseada históricamente y de la que se sienten directos y legítimos herederos. El trabajo de Cristina Gómez-Baggethun es un ejemplo paradigmático de cómo la recepción de un autor, en este caso el noruego Henrik Ibsen, puede servir a unos para perpetuar valores propios de la dictadura y a otros para vehicular una feroz crítica.

La autarquía cultural no se limitó a las influencias extranjeras. La dictadura también, o sobre todo, cerró sus fronteras a la dramaturgia de los autores en el exilio, borrando incluso del panorama literario su producción anterior al conflicto bélico. De esto se ocupa el cuarto y último apartado del libro, «Exilios». El primero de los trabajos enmarcados en él, el de Noelia García García, estudia los personajes femeninos de Max Aub que, en línea con el imaginario republicano, no tienen cabida en el teatro del interior, con su tradicional y conservadora idea de la mujer como ángel del hogar. Le sigue el interesante trabajo de Fernando Larraz que se ocupa de la(s) mirada(s) franquista(s) a los exiliados republicanos. Si en un primer momento la estrategia franquista se concentra en anular sus identidades, hacer como que no han existido, cancelar la tradición literaria de la que son representantes censurando su obra, en momentos posteriores (de ahí la pluralidad de miradas y la pluralidad de exilios), el régimen se apropiará de la obra y del nombre de alguno de ellos, presentándolos como arrepentidos y susceptibles de rescate, en una doble estrategia para demostrarse como un régimen benevolente a la vez que busca lavar su imagen en el ámbito internacional.

Cierra el capítulo la propuesta de Berta Muñoz Cáliz que insiste en que la política actual española de preservación del legado cultural teatral es heredera del franquismo y debería plantearse no en términos de fronteras nacionales sino de manera transnacional, precisamente porque es necesario tener en cuenta el lugar de enunciación

desde el que se escribe: sus autores vivían en otras latitudes (con todo lo que eso implica) expulsados por el régimen franquista de sus propias fronteras.

En definitiva, el trabajo es una valiente apuesta por poner en tela de juicio muchas de las posturas críticas, historiográficas y teóricas acuñadas y asumidas como naturales durante el franquismo y enquistadas durante los cuarenta y siete años de democracia siguientes. El estudio del teatro contemporáneo desde 1939 no puede dejar de considerar el lugar de enunciación de sus trabajos: la producción dramática está mediada por un condicionante externo y no literario (un régimen dictatorial) que marca los límites bajo los cuales puede (o no) existir y las condiciones en que puede (o no) representarse. Y esta anomalía sigue proyectándose en el presente. La sombra del franquismo en la historiografía literaria es más alargada de lo que a simple vista parece.