

SANTOS SÁNCHEZ, Diego (ed.) *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2021: 414 pp..

LA PREOCUPACIÓN ACADÉMICA POR LOS EFECTOS de la censura en el teatro español tiene ya una extensa tradición iniciada durante el franquismo, tanto desde el ámbito nacional como el internacional. En varios títulos clave de finales de los sesenta y comienzo de los setenta comenzó a lamentarse la lacra que suponía para el avance del desarrollo escénico español la pervivencia de un sistema censor corto de miras. Sobre todo, porque la imposición de una serie de decisiones -a menudo sin sentido por su arbitrariedad- limitaba las posibilidades de experimentar con nuevas teatralidades, bien porque se vetaban temas o bien porque ciertas formas escénicas se consideraban indecorosas.

Este interés por la impronta de la censura en el desarrollo del teatro español ha continuado hasta nuestros días, aunque se ha ido ampliando hacia el estudio de aquellas prácticas que precisamente retaban estas limitaciones siguiendo diversas estrategias. Uno de los principales investigadores que se ha preocupado de analizar estas formas teatrales producidas durante el franquismo es Diego Santos Sánchez, con una trayectoria investigadora llena de títulos imprescindibles para entender este fenómeno desde la contemporaneidad. Es por ello que el que sea editor de *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, obra colectiva publicada en la prestigiosa editorial Iberoamericana/Vervuert y que reseñamos aquí, supone una garantía de calidad indudable.

A lo largo de dieciséis capítulos se aborda, desde una gran pluralidad de enfoques, la práctica del teatro en el franquismo y la Transición. Tanto en su dimensión textual como escénica, se tratan temas como la recepción del hecho escénico, la impronta de la censura sobre el sistema teatral nacional o los vínculos con otros repertorios culturales. Y tal y

como el editor afirma, todas las intervenciones se encuentran fijadas en torno a dos ejes, correspondientes a lo ortodoxo y lo heterodoxo, trazándose de esta forma un estado de la cuestión de lo más oportuno sobre las dinámicas presentes en el sistema teatral español de aquellos años.

El libro comienza con la aportación del propio Diego Santos Sánchez, una reveladora introducción tanto a los temas que pueblan la monografía como al contexto sociohistórico de la época analizada. Además de presentar el resto de capítulos, justifica el empleo del sintagma *teatro anómalo* del título por «asumir una violenta desviación de los que habían venido siendo sus usos durante la etapa anterior; y [...] por la aplicación de las categorías de ortodoxia y heterodoxia, que pivotaban alrededor de una norma emanada directamente del poder dictatorial» (p. 22).

A partir de este capítulo introductorio, la monografía se estructura en cuatro bloques que aglutinan al resto. El primer apartado, intitulado *Poéticas*, se inicia con la aportación del catedrático Javier Huerta Calvo sobre el Teatro Español Universitario y su deseo de aunar ortodoxia, en línea con el pensamiento falangista, y modernidad, en conexión con las nuevas corrientes que se estaban desarrollando en el continente europeo. Se trataba de articular una poética teatral falangista que desembocase en propuestas que supusieran «la mezcla de tradición y vanguardia; la representación de unas piezas tan arcaicas como los autos junto a la envoltura deslumbrante de un espectáculo a la altura de los tiempos nuevos» (p. 44).

Uno de los numerosos autores que aparecen citados en este capítulo inaugural es Gonzalo Torrente Ballester, quien protagoniza el trabajo de Juan Manuel Escudero Baztán en esta monografía. En concreto, este se centrará en su texto titulado «Razón y ser de la dramática futura», escrito durante la Guerra Civil y donde el autor gallego propone un nuevo modelo teatral falangista. Estructurado en tres apartados (forma, esencia y trascendencia), Escudero Baztán desglosa la poética teatral presente en este breve ensayo, que se reproduce de forma íntegra con corrección de erratas, usando para la edición su publicación en el segundo número de la revista *Jerarquía*, en 1937.

Uno de los mayores retos a los que se enfrentaba el franquismo era asimilar en su teatro los dilemas morales que la Guerra Civil había engendrado en la sociedad española, como el enterramiento de las vícti-

mas de la contienda o bien el robo a los vencidos de sus bienes. Si bien estos temas constituían un tabú, autores como José María Pemán o Joaquín Calvo Sotelo pudieron escribir sobre ellos de forma excepcional. Sobre estas ideas desarrolla su contribución Verónica Azcue, indagando acerca de la problematización de la figura del héroe trágico en dos obras teatrales de estos autores citados, el primero con una versión de *Antígona* (1945), sobre el deber de enterrar a los muertos, y el segundo con *La muralla* (1955), sobre la apropiación de bienes ajenos por los vencedores. En ambas dramaturgias la estrategia seguida es similar: hallar fórmulas para enaltecer el pensamiento franquista. En la versión de *Antígona* se actúa desvirtuando a la heroína protagonista, y en *La muralla* procediendo a la salvación espiritual del protagonista al final de su vida perdonándosele el haber hurtado al bando de los vencidos.

Tras estas incursiones en el teatro ortodoxo con el ideario del franquismo, la investigadora Anne Laure Feuillastre reflexiona sobre el Nuevo Teatro español. Surgido a finales de los sesenta de la mano de unos jóvenes dramaturgos comprometidos contra la dictadura, reaccionaron tanto contra el teatro burgués más acomodado como el realista de autores como Buero Vallejo. Para ello, Feuillastre analiza este fenómeno centrándose en tres aspectos sobre los que innovaron: el tiempo, el espacio y los personajes.

Suponían estos autores una disrupción en el panorama escénico del momento, que vivía atemorizado por una censura implacable que se cebaría, entre otros, con parte de la primera producción de Miguel Romeo Esteo y Luis Riaza, tal y como lo analiza María Serrano Aguilar en torno a sus obras de teatro ceremonial. Con el ánimo de reateatralizar la escena recurriendo al carácter ritual de la misma, desarrollaron una serie de acciones que los censores de la época considerarían indecorosas y, por lo tanto, procederían a su prohibición, tanto por sus elementos más incorrectos como por recurrir al imaginario católico para dichos rituales escenificados.

El siguiente bloque del libro, titulado *Censuras*, se destina a revisar la persecución de ciertas prácticas teatrales o temas. Así es como Alba Gómez García habla acerca de la homosexualidad femenina en el teatro comercial de posguerra, que se refugiaba en contadas obras puestas en escena por grupos de cámara y ensayo o de teatro universitario. Aunque también se pueden encontrar casos en el teatro comercial, como el

de la obra *¿Odio?*, de Rafael Rosillo Herrero y representada por la actriz y empresaria Josita Hernán, un claro ejemplo de la vía «posibilista». A esta producción se dedica parte importante del capítulo.

Francesc Foguet i Boreu, por su parte, desarrolla en su contribución el análisis de los expedientes de censura de varios textos de Llorenç Villalonga (*Faust*, 1954; *Cock-tail a un vell palau*, 1955; *Aquí.les o l'impossible*, 1963; *Despropósitos 1 y 2*, 1974; y *La marquesa de Pax i altres disbaras*, 1974), y de diversas propuestas de montaje de sus obras, como las llevadas a cabo por Compañía Adrià Gual y por Teatre Experimental Català. Se constituyó así esta labor censora en la mengua de la capacidad crítica de su teatro, como sucedería también con el autor Agustín Gómez-Arcos en *Diálogos de la herejía* y en *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*, como analiza Giuseppina Notario en su capítulo. En este caso, la censura haría que se le retirasen premios al intransigir los preceptos del nacionalcatolicismo, viéndose obligado en consecuencia a exiliarse a Francia.

Pero el peso de la censura no solo afectaría al teatro comercial, sino que también lo haría con el de carácter aficionado. Sería el caso de Pequeño Teatro Dido, tal y como estudia Maša Kmet. El grupo, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño, se sometió a la censura como agrupación de cámara y ensayo debido a su interés por traer a España obras que introducían nuevas formas teatrales. Es así como se estrenan algunos textos de Camus, Beckett, Chéjov, Ionesco o Pinter, usando para ello un sistema de rotación en la dirección de escena con nombres como Miguel Narros o Luis Balaguer.

El apartado tercero, denominado *Fronteras*, aborda la presencia de dramaturgias extranjeras en España y las fricciones que generaron. Raquel Merino Álvarez apertura este bloque con un trabajo dedicado a los ocho autores irlandeses presentes en el Archivo General de la Administración que pasaron por la censura franquista: Oscar Wilde, George Bernard Shaw, John Millington Synge, Samuel Beckett, Sean O'Casey, James Joyce, Brendan Behan y William Butler Yeats. Le sigue Cristina Bravo Rozas con su aportación acerca del teatro hispanoamericano en Madrid, usando para su análisis un criterio cronológico. Por décadas, entre los años 40 y los 70, traza una clara evolución desde los primeros años de dictadura, con obras de comedia y evasión, al desarrollo, a partir de los años sesenta, de organismos destinados a la cooperación

con Hispanoamérica, lo que impulsaría la presencia de este teatro en nuestro país. A esto se sumaría de forma determinante la aparición de revistas especializadas como *Primer Acto* y la creación de programas televisivos como *Estudio 1*, que serían nuevas puertas de entrada de estas nuevas dramaturgias desarrolladas en estos países americanos.

Sobre este programa televisivo centra precisamente su contribución Cristina Gómez-Baggethun, desentrañando las diferentes significaciones que se otorgó a dos obras de Henrik Ibsen, *Peer Gynt* y *Un enemigo del pueblo*. A través de ellas, se pasó de reivindicar los valores del franquismo a la mostración de los valores democráticos en los montajes de la Transición, demostrando el uso teleológico de la escena en estos convulsos años.

El cuarto y último apartado, de nombre *Exilios*, se inicia con un trabajo de Noelia García García sobre la representación de los personajes femeninos en las producciones en el destierro de Max Aub. Estas mujeres supusieron una ruptura con varios modelos hegemónicos patriarcales al presentarse como portadoras de las ideas desarrolladas en los textos. Actuaba Aub en consonancia con el avance de los tiempos, donde se estaba produciendo la incorporación de la mujer a diversos ámbitos de la sociedad que les habían sido negados tradicionalmente. Ahora, estos personajes femeninos «1) no se casan con la España de Franco ni con el modelo de mujer impuesto por su ideología, 2) dan continuidad al concepto de mujer republicana/moderna y 3) representan la necesidad del compromiso individual» (p. 337).

Fernando Larraz, por su parte, indaga acerca de la presencia del exilio como tema a través de *Callados como muertos* (1952), de José María Pemán, y de *Murió hace quince años* (1953), de José Antonio Giménez-Arnau. En sendas obras se constata la intención de mostrar una clara división entre los personajes que eran irre recuperables para la patria y los que, al mostrar signos de españolidad, eran redimidos y reincorporados a la vida ordinaria, en consonancia con el modelo comprensivo que terminaría desarrollando la Falange. Para ello, recoge valiosos textos de Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Julián Marías y José Luis López Aranguren.

La última contribución, firmada por Berta Muñoz Cáliz, está dedicada al teatro del exilio republicano a través del análisis de los fondos

del Centro de Documentación Teatral del INAEM. Supone una extensa recopilación de registros documentales de diversa tipología que permiten entender la necesidad de estos centros de documentación para la conservación y difusión del patrimonio escénico español.

Se cierra así esta monografía tras dieciséis trabajos que dan buena cuenta de las diversas formas de teatro que se dieron en el franquismo y la Transición, ayudando a entender la complejidad de unos años que desembocaron en prácticas escénicas donde lo social y político se inmiscuía de formas diversas, ya fuera en forma de protesta o bien como censura. Sin lugar a duda, *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo* se convierte en un volumen de referencia para el estudio de la escena española de estos años.

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA
Universidad de Granada