

# La anomalía del teatro bajo el franquismo: entre la ortodoxia y la heterodoxia

DIEGO SANTOS SÁNCHEZ  
Universidad Complutense de Madrid/ITEM

En su primera intervención, Bernarda Alba grita con vehemencia: “¡Silencio!”, y ese mismo grito es también el que cierra *La casa de Bernarda Alba* tras el suicidio de Adela. Aunque el texto fue escrito en 1936, poco tiempo antes del fusilamiento de Federico García Lorca a manos de fuerzas sublevadas al comienzo de la Guerra Civil, algunos críticos han visto en la figura de Bernarda la antesala de lo que estaba por llegar (Neuschäffer 1994: 37 y ss.), como si la ley del silencio que la madre impone a sus hijas anticipase la censura que, ya desde 1936 en zona rebelde, regiría el devenir cultural, literario y teatral de España bajo el franquismo. Esta regencia del no decir conlleva una forma de alterar y perturbar los discursos: la propia Bernarda, presa de su férreo control, manipula los hechos y afirma, para no salirse de la estrecha ortodoxia que ella misma se ha marcado, que su hija Adela ha muerto virgen. De este modo y como anticipa Bernarda, las estrategias discursivas centradas, por un lado, en el silenciamiento de la heterodoxia

y, por otro, en la manipulación informativa para forjar la ortodoxia serán la base de la anomalía teatral que comienza con la propia Guerra Civil: los modos en que la intervención estatal por parte de la España rebelde primero y del régimen de Franco después determinaron el teatro español marcan el fin de un periodo, el de la Edad de Plata, que había sido testigo de un desarrollo teatral sin precedentes en la España contemporánea. El teatro pasará, a raíz del golpe de Estado y la subsiguiente dictadura, a verse sometido a fórmulas de control y coerción que lo violentarán de una manera inédita. “Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos hasta que me muera” (García Lorca 1999: 173), dice Bernarda, en lo que, desde este punto de vista, resulta una clarividente profecía de la dictadura.

En otro lugar (Larraz y Santos Sánchez 2021: 15-17) hemos señalado una serie de postulados que determinan que el sistema literario bajo el franquismo resulte anómalo. Esa anomalía literaria reside en una serie de circunstancias que derivan, a su vez, de la anomalía política que supone el régimen de Franco, responsable de imponer en el sistema literario siete condiciones que lo condicionan violentamente: el fin abrupto de la modernidad, la amputación de la literatura del exilio, la hostilidad frente 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 perpetuado por generaciones posteriores. Todas esas condiciones son perfectamente extrapolables al sistema teatral, lo que hace del todo pertinente hablar de la anomalía como el patrón que rige el teatro bajo el franquismo. Esta anomalía es, sin embargo, más problemática aún en el hecho teatral que en el meramente literario, como consecuencia de la naturaleza híbrida del teatro y de su compleja idiosincrasia. Si bien la coerción y la negación de la libertad artística son compartidas por los hechos teatral y literario, también es cierto que ese dirigismo opera en el teatro en más niveles que en géneros de transmisión exclusivamente textual. La dualidad autor/director, inmanente al teatro, le ofrece a la anomalía dos dianas a las que lanzar sus dardos; de este modo, la obra teatral es susceptible de ser vapuleada en mayor grado que el texto narrativo. Por ponerlo en términos más propios de Bourdieu (1995):

en el campo teatral operan un mayor número de agentes que en el campo literario y todos ellos se ven sometidos a los dictados de esa anomalía. Al autor y el editor del texto teatral, que existen también en el terreno de la novela, se suman otros agentes específicamente escénicos: el empresario, el actor, el escenógrafo, etc. De este modo, por ser el abanico de ámbitos del hecho teatral —escritura, publicación, puesta en escena, recepción, crítica—, forzosamente, más amplio que el de los géneros estrictamente literarios, la anomalía encuentra en él un mayor espacio por el que campar libremente.

Como se ha indicado, la primera de las realidades que permiten hablar de anomalía es el hecho de que el régimen de Franco pone fin abruptamente a uno de los periodos más ricos y diversos de la historia de la cultura española, que había venido experimentando un desarrollo sin precedentes en lo que la historiografía ha venido en llamar Edad de Plata (Mainer 1981). En ese contexto, el teatro se había erigido como uno de los más claros exponentes de ese desarrollo y en un medio privilegiado para la llegada de la modernidad estética a la España del primer tercio del siglo xx. Si bien es cierto que durante aquel periodo el teatro comercial siguió explotando *ad nauseam* moldes decimonónicos que, cimentados en la convención y el beneficio económico, aglutinaban a un público muy amplio, no es menos verdad que esta escena más convencional convivió con un desarrollo teatral —estético, formal, ideológico— que permitió alcanzar destacadas cotas artísticas sin precedentes, así como ensanchar el núcleo de espectadores que demandaban un teatro que fuese más allá de la banalidad de lo comercial. Este desarrollo formidable se producía tanto en el ámbito de la literatura dramática como en el de la puesta en escena, pero también en lo referido a la gestión y la industria teatrales. Con el estallido de la Guerra Civil, una buena parte de los profesionales del teatro pasarían a poner su labor a disposición de la defensa del régimen legítimo, lo que determinó que tanto la literatura dramática como la puesta en escena y los modelos de gestión entrasen, sometidos a las circunstancias, en el paradigma de la urgencia.

Durante el conflicto se produjo una colisión entre dos Estados —el legítimo republicano y el rebelde, en construcción— que contaban con percepciones muy distintas sobre la naturaleza, la necesidad y

el papel que debía desempeñar en ellos el hecho teatral. Mientras que la República, que se mantuvo vigente en un terreno menguante hasta su derrota en 1939, contaba con una amplia y desarrollada agenda teatral, regida además por intelectuales de una gran relevancia política, la España rebelde nacía desde cero y necesitaba dotarse de un andamiaje lo suficientemente sólido como para poder construir a partir de él un nuevo Estado. Adoptando una terminología althusseriana (1988), podría apuntarse cómo los rebeldes, inmersos en el fragor bélico, centraron el grueso de sus esfuerzos en la creación de aparatos represivos que permitiesen avances tanto en la batalla como en la génesis del nuevo Estado. Los aparatos ideológicos, especialmente los de cariz más cultural, que eran acaso el fuerte de la España republicana, no fueron la prioridad de una España rebelde con un marcado ímpetu anti-intelectual y cuyo objetivo prioritario y, en buena medida, cuya argamasa eran la férrea voluntad y la imperiosa necesidad de ganar la guerra.

Esa argamasa mantenía unidos a grupos ideológicos y sectores sociales que formaban un abanico, en el mejor de los casos, heterogéneo. En él convivían familias tan dispares como amplios grupos católicos, la práctica totalidad de los terratenientes, los sectores tradicionalistas y el más minoritario núcleo de la Falange anterior al Decreto de Unificación de 1937. Este último grupo, de una fuerte impronta ideológica anticomunista y antiliberal, contaba en su seno con intelectuales que, en buena medida, habían participado de los mismos círculos artísticos de la modernidad que figuras netamente republicanas y albergaban con vehemencia la esperanza de desarrollar un proyecto cultural propio para la nueva España que diese continuidad a esa modernidad. Así la cosas, y pese a centrar todas sus fuerzas en ganar la guerra, en la urdimbre del nuevo Estado hubo aún pequeños espacios desde los que se intentó forjar un nuevo proyecto teatral. En este contexto, Dionisio Ridruejo tomaba las riendas de la Dirección General de Propaganda y generaba en su seno una sección destinada específicamente al teatro, consciente por un lado de la importancia que el género había desempeñado en el imaginario de la cultura republicana y, por otro, de su potencial como herramienta propagandística.

En este contexto, el establecimiento de mecanismos de supervisión y control de la producción cultural se mostró como un imperativo

para los ideólogos de la nueva España. No en vano, la censura nace ya durante la Guerra Civil en la España rebelde y el entramado legal que la sustentará durante casi tres décadas, hasta la nueva ley de 1966, será por tanto de naturaleza eminentemente bélica: desde el comienzo del conflicto comienza a articularse una serie de normativas más o menos difusas que cristalizan en la Ley de Prensa de 1938, a la que sigue la creación de la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura Cinematográfica y, ya en abril de 1939, la publicación de unas “Normas para los empresarios de espectáculos públicos” (Muñoz Cáliz 2005: 25-30). No es de extrañar que al modelo general de censura de prensa le siguiesen, con cierta premura, las especificaciones relativas a la censura del género teatral. Su carácter colectivo, opuesto a la recepción más individual de otros géneros, le había brindado al teatro republicano tanto antes de 1936 como, sobre todo, después de esa fecha un enorme potencial movilizador que lo hacía susceptible de derivar en movilización política. Consciente de ese potencial peligro, la España rebelde impuso con cierta urgencia medidas coercitivas que sometiesen al género teatral a un estrecho marcaje. La existencia de un mecanismo dedicado a fiscalizar, visar, modificar y en última instancia prohibir el teatro es, por tanto, la condición más determinante de la anomalía del sistema teatral español bajo el franquismo. Quizá por eso, y como resultado de las minusvalías que causó en el teatro tanto a nivel textual como de representación, la censura es la condición de ese sistema anómalo que en mayor grado ha calado en el imaginario colectivo cuando se trata de calibrar el impacto del franquismo en el desarrollo cultural, literario y, más en concreto, teatral.

A partir de 1939, la existencia de ese entramado legal que daba forma a la censura se convierte en una de las claves que explican lo que la historiografía cultural, literaria y teatral han venido describiendo mediante conceptos no exentos de problemática como los de *tabula rasa* o *páramo cultural*. En efecto, y mientras el grupo de Falange urdía los mimbres de su proyecto, la victoria rebelde se tradujo a nivel estético en la derrota de la modernidad teatral republicana, epitomizada en la ruptura de las vanguardias, que pasaba a verse atrapada en el callejón sin salida de las diversas formas de silenciamiento: desde la cárcel o la muerte, encarnadas en figuras de la relevancia de, respectivamente,

Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca, hasta el masivo exilio de decenas de dramaturgos y profesionales del teatro republicano. Este espacio vacío pasaba a regirse entonces por una doble matriz, adelantada de algún modo por el discurso de Bernarda: lo que no se podía decir frente a lo que se tergiversaba para poder ser dicho; o, en otras palabras, la heterodoxia frente a la ortodoxia. La censura se había articulado, precisamente, con la finalidad de silenciar la primera. Pero el revés de este fenómeno producía una paradoja: eliminada la heterodoxia, ¿no se hacía necesaria también la creación de una ortodoxia? Esa labor, desempeñada por el ya mencionado grupo de la primera Falange, fue la que intentó llenar el hueco que el silenciamiento del teatro republicano había dejado. Mientras esta operación de creación de la ortodoxia, que con el tiempo se revelaría estéril, se llevaba a cabo, se hizo necesario el concurso de las formas de teatro más convencionales y evasivas para llenar los escenarios. A fin de cuentas, el público estaba acostumbrado a esta serie de moldes teatrales que en modo alguno planteaban peligros ni ideológicos ni morales y que permitieron que las carteleras volviesen a poblarse de títulos que mantenían el pulso de la escena comercial.

La doble estrategia de silenciamiento de la heterodoxia y creación de la ortodoxia teatral en el primer franquismo trae consigo el interesante debate de la norma. Entendida en términos foucaultianos, la norma emana del poder y está llamada a trazar el límite entre lo normal y lo anormal, entre lo que está permitido y lo que debe prohibirse (Foucault 2002). De ahí deriva un axioma básico: que la fiscalización y prohibición de una serie de discursos no sirve de nada si no va acompañada de la producción de otros que los reemplacen. En ese punto entra en juego la doble dinámica de los sistemas de control y propaganda de la cultura en los sistemas dictatoriales: no hay heterodoxia sin ortodoxia; o, dicho de otro modo, Bernarda sabe qué es lo que no puede ser dicho y entonces forja el discurso que sí puede decirse. En este sentido, en otro lugar se ha esbozado la explicación de un sistema dual destinado a forjar la política teatral puesta en práctica por el franquismo: los aparatos teatrales de Estado. Los ATE serían el conjunto de instituciones y prácticas teatrales mediante las que el Estado franquista ejerció su influencia sobre el teatro con el fin

de convertirlo en una herramienta destinada a crear, proteger, difundir e imponer un discurso propio a través del género teatral (Santos Sánchez 2015: 175). Esta estrategia opera en la ya mencionada doble matriz: mientras que la censura se encarga de fiscalizar, embridar y/o silenciar la heterodoxia, la consolidación de la ortodoxia recaería en una compleja red de aparatos destinados a producir discurso: los Teatros Nacionales, las poéticas oficiales, los premios, los festivales, los sistemas de subvención, las editoriales, la enseñanza del teatro en la escuela y las críticas periodísticas componen un amplio, pero no exhaustivo listado de aparatos de los que el Estado franquista se valió para producir un discurso teatral llamado a ser útil para su supervivencia. Como sucede con el panóptico de Foucault, la lógica que subyace a esta serie de aparatos es la de generar en los creadores teatrales una sensación permanente de vigilancia que les conduzca, en una situación de ideal conveniencia para la dictadura, al respeto por la norma.

La existencia de estos ATE deriva en una fuerte anomalía teatral. La historiografía de la literatura ha venido empleando términos análogos para referirse al cambio de paradigma que se impone de manera sistemática en el desarrollo artístico a partir de 1939; notorio es el caso de Sanz Villanueva (2011), que emplea el término *anormalidad* para referirse a los derroteros que hubo de seguir la novela durante los años de la dictadura. En otro lugar hemos defendido el concepto de anomalía como encuadre teórico de partida para comprender la especificidad de la literatura bajo el franquismo. Si, como propone el *DRAE*, se toma por *anomalía* la “desviación o discrepancia de una regla o de un uso”, resulta fácil colegir que el desarrollo del teatro a partir de 1936 se ve radicalmente desviado del que había venido siendo su uso en las décadas de la Edad de Plata. Esta anomalía, en primera instancia regida por la temporalidad de la guerra y sometida a los dictados del paradigma de la urgencia, adquirirá nuevos tintes a partir de 1939: por un lado, se enquistaba y hace crónica; por otro, pasa a dirimirse en la polaridad de lo ortodoxo y lo heterodoxo. Al ser el abanico de ámbitos en los que el hecho teatral se plantea —escritura, publicación, puesta en escena, recepción, crítica— más amplio que el de los géneros estrictamente literarios, los aparatos que se ciernen

sobre él son forzosamente más plurales y heterogéneos, como se puede observar en el listado propuesto unas líneas más arriba.

La multiplicidad ontológica de estos aparatos deriva de la complejidad idiosincrásica del propio hecho teatral. Si bien las aproximaciones críticas al teatro han oscilado tradicionalmente entre los enfoques literarios y los escénicos (Pavis 1998: 473-474), los nuevos paradigmas con que hoy entendemos el fenómeno teatral hacen justicia a su naturaleza dual. Cuando, además, el teatro se convierte en objeto de estudio en función de su enunciación en un contexto determinado, se hace imprescindible introducir en la ecuación epistemológica herramientas que permitan desbrozar condicionamientos externos —extra-artísticos: extra-textuales y extra-escénicos— al propio hecho teatral —artístico— que, sin embargo, determinan la forma en que es concebido, llevado a escena y recibido por público y crítica. Si este contexto es, además, una dictadura como la franquista, las aproximaciones críticas a ese teatro no pueden sustraerse del estudio pormenorizado del lugar de enunciación que explica, en cuanto que lo violenta y condiciona de una manera tan determinante y sistemática, ese teatro. Ni siquiera los estudios pretendidamente formalistas pueden obviar la condición de la censura como condicionante ubicuo del lugar de enunciación que es el franquismo, ya que los aparatos teatrales de la dictadura condicionan no solo la praxis, sino que violentan la propia génesis de la idea teatral a través de mecanismos tan perversos como la autocensura. Y la censura es, como hemos visto, solo una más de las condiciones que causan la anomalía. Se hace, por ello, necesario abordar el teatro bajo el franquismo de una forma diferenciada al teatro de otros periodos del siglo xx, estableciéndolo como objeto de análisis diferenciado y garantizando una mirada que dé cuenta de las especificidades de su lugar de enunciación o, dicho de otro modo, que arroje luz sobre las consecuencias de esa anomalía, al igual de lo que sucede con el campo de estudio que conforma la literatura bajo el franquismo (Larraz y Santos Sánchez 2021: 21-22).

De este modo, los estudios teatrales centrados en el periodo franquista deben prestar atención tanto a lo literario como a lo performativo, pero ser también capaces de trascender estas dos dimensiones del hecho teatral gracias a enfoques y disciplinas que, como los estudios

culturales y la historia cultural, lo analicen como manifestación inserta en un campo cultural más amplio en el que operan diversos agentes teatrales: desde el público hasta el poder; desde el empresario hasta el autor; desde el censor hasta el escenógrafo; desde el crítico hasta el editor. Así, para entender el hecho teatral en un contexto dictatorial que lo somete a fuertes tensiones, se hace necesario optar por una aproximación epistemológica plural que permita prestar atención a todas las aristas de la compleja realidad que es el teatro y atender a causas de esa anomalía que, como la existencia de la censura o la amputación del teatro del exilio, lo determinan de una manera irreversible. En línea con esta comprensión epistemológica del campo de estudio que supone el teatro bajo el franquismo, este volumen ofrece una pluralidad de enfoques que le permite atender tanto a la creación teatral, textual y escénica, como a aspectos relacionados con otros ámbitos: desde su recepción por parte de la censura hasta su contacto con otras tradiciones teatrales, pasando por estudios sobre el repertorio, las industrias teatrales o la relación del teatro con otros medios.

Este volumen se concibe también en torno a las dos polaridades de la norma teatral: la ortodoxia y la heterodoxia. Los diversos capítulos dan cuenta, además, de dos fenómenos reseñables. El primero es que ambas categorías presentan, en ocasiones, distintas formas de imbricación: si en el seno de la ortodoxia se alimenta en ocasiones el germen de la heterodoxia, como muestra el Teatro Español Universitario, algunas formas de la heterodoxia pueden también entenderse como una reacción vehemente frente a la ortodoxia, como sucede con buena parte de los resortes del Nuevo Teatro Español. El segundo de estos fenómenos es que las dos categorías —ortodoxia y heterodoxia— están sujetas a una cierta movilidad. No en vano el franquismo es un régimen de una enorme duración que atraviesa diversos tipos de coyunturas, tanto domésticas como internacionales, que lo someten a modulaciones que, a su vez, generan fluctuaciones nada desdeñables en la vida teatral española. En efecto, puede observarse una evolución en la que las formas de la ortodoxia, apoyadas en la legalidad, van perdiendo la batalla cultural a manos de una heterodoxia que, forjada en la resistencia estética e ideológica al régimen, con el tiempo va ensanchando su base social y conquistando, gracias al apoyo del

público, destacadas cuotas de legitimidad. El hecho de que estas categorías sean móviles y susceptibles de problematización no es, en modo alguno, óbice para entender el axioma del que parte este volumen: que el teatro desarrollado bajo el franquismo fue un teatro anómalo en cuanto que se vio forzado a asumir una violenta desviación de los que habían venido siendo sus usos durante la etapa anterior; y anómalo también en cuanto que ese cambio de paradigma venía inducido por la aplicación de las categorías de ortodoxia y heterodoxia, que pivotaban alrededor de una norma emanada directamente del poder dictatorial. Bien al contrario, la problematización de estas categorías da fe de cómo el teatro reaccionó frente a la norma y se enfrentó a la anomalía para conquistar crecientes cuotas libertad.

En aras a facilitar la lectura del volumen, los distintos capítulos han sido organizados en cuatro secciones. La primera, “Poéticas”, da cuenta de distintas propuestas estéticas que surgen para paliar la supresión de la modernidad en el sistema teatral bajo el régimen de Franco. En la sección de “Censuras” se incluyen estudios de caso sobre el impacto del aparato censor en la edición, la representación y la confección de los repertorios. “Fronteras” y “Exilios” hablan de la presencia del teatro extranjero en las tablas franquistas y de las relaciones del teatro bajo el franquismo con el exilio teatral republicano de 1939. Estas cuatro secciones responden a sendas circunstancias que sostienen la anomalía teatral: la supresión de la modernidad, la imposición de la censura, las relaciones con el teatro extranjero y la amputación del exilio. Los otros tres condicionantes mencionados páginas atrás —los impedimentos a los teatros catalán, vasco y gallego, la mediación en los discursos historiográficos, críticos y teóricos, y la génesis del canon— no se articulan en este volumen en bloques temáticos *per se*, pero están presentes de manera transversal a lo largo de todo el libro. De hecho, la transversalidad de ciertos fenómenos determina que, como ocurre con la censura, estos trasciendan su propio bloque y se mencionen de manera tangencial en prácticamente todos los capítulos del volumen. Ello es, a su vez, muestra de la ubicuidad y la extensión de la anomalía a lo largo y ancho de todo el sistema.

Comencemos, ahora, por el principio. El edificio teatral franquista empezó a construirse sobre la piedra de las poéticas teatrales. Dionisio

Ridruejo, uno de los grandes ideólogos de la Falange, le confería al teatro una enorme importancia en el terreno ideológico y propugnaba que “el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas [...] para recoger las explosiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español” (en Rodríguez Puértolas 2008: 319). A esta ecuación, que vinculaba teatro y batalla ideológica, el grupo de Falange intenta añadirle un tercer elemento: el de la modernidad. Los intentos por forjar una nueva poética teatral en estas líneas, que epitomizase los valores del régimen y consiguiese consolidarse como molde teatral en los escenarios del nuevo régimen, fueron varios y suponen los primeros capítulos de la larga historia de los lenguajes teatrales desarrollados bajo la dictadura. Por ello, el pórtico de entrada a la sección de *Poéticas* es el recorrido diacrónico a través de las propuestas ortodoxas que plantea el capítulo de Javier Huerta Calvo. El autor, arrojando luz sobre los engranajes del Teatro Español Universitario, ofrece una amplia panorámica de planteamientos que, desde la misma ortodoxia que guiaba el discurso de Ridruejo, intentaron pautar el papel que tenía que desempeñar el teatro en un régimen fascista.

El propio uso del término *fascista* marca una cronología clara, necesariamente prebélica y con una vida relativamente corta, que no va más allá de mediada la década de los 40, cuando queda corroborada la inviabilidad del proyecto teatral fascista pergeñado desde Falange: la piedra angular del edificio teatral franquista había resultado defectuosa. Huerta Calvo ofrece un recorrido a través de las propuestas de varios falangistas que, como Sánchez Mazas, Borrás, Giménez Caballero o Torrente Ballester, presentaban divergencias en sus planteamientos, pero coincidían en la necesidad de encauzar el teatro, protegerlo e intervenirlo para convertirlo en un fenómeno de masas concebido en las líneas del de la Rusia soviética y opuesto tanto al realismo burgués como a la elitista, por hermética, vanguardia. Las contradicciones que anidaban en el seno de este proyecto, regido por la modernidad, pero anclado también en una visión teleológica que volvía los ojos sistemáticamente al pasado teatral español, sumadas a las exigencias de la taquilla, revelaron la imposibilidad de un teatro netamente fascista. En este contexto, Huerta Calvo plantea cómo el TEU, concebido

como herramienta para solucionar las carencias teatrales de la época, permite a través de su primer director, Modesto Higuera, un ejercicio de continuidad con el teatro republicano, ya que Higuera se había formado con Lorca en La Barraca. Ello determinaría que, pese a haber sido concebido como plataforma de expresión del ideario teatral falangista, el TEU se decantase por el pragmatismo y la profesionalización, minimizase el debate ideológico y sentase las bases de una renovación teatral que nutriría de intérpretes, directores y otros profesionales escénicos a las décadas por venir. La ortodoxia teórica se veía, de este modo, traducida en una práctica donde comienza ya a larvarse la primera génesis de la heterodoxia.

Una de las propuestas mencionadas en este capítulo es el objeto de estudio del siguiente, donde se transcribe y analiza la “Razón y ser de la dramática futura”, de Gonzalo Torrente Ballester, uno de los más destacados textos programáticos teatrales producidos desde la órbita de Falange y que muestra de manera paradigmática las contradicciones de este proyecto colectivo, atrapado en la aporía que suponía conjugar su ansia de modernidad con la tradición del teatro nacional. En su trabajo, Juan Manuel Escudero Baztán ofrece de manera íntegra el texto publicado por Torrente Ballester aún durante la Guerra Civil, incluyendo fragmentos que no habían sido tenidos en cuenta en ediciones previas, como su crítica a Ortega y Gasset, que permiten una comprensión más holística de su visión del teatro y, de alguna manera, ofrecen una versión aumentada de uno de los ejemplos de la teoría teatral fascista descrita en términos más generales en el capítulo anterior.

La reconstrucción crítica de este proyecto de ortodoxia teatral franquista de primera hora supone un ejercicio necesario para entender la pluralidad de los discursos teatrales que buscaron su hueco en las tablas españolas durante la dictadura. Es, también, claro ejemplo de la anomalía: la imperiosa necesidad de una ortodoxia fuerza la creación de un nuevo lenguaje teatral que, fruto de sus contradicciones y lejos del interés del público, se articuló desde la artificiosidad hasta el punto de acabar resultándole ajeno al nuevo sistema teatral que arrancaba en 1939. Ayudó también a ese fracaso la coyuntura histórica, causante de que el entramado ideológico de la primera Falange se viera eclipsado por el tradicionalismo, que, mediada la Segunda Guerra

Mundial, cuajaba en un nacional-catolicismo que viró hegemónico en el seno del poder. De manera paralela, el proyecto estético de Falange no terminó de implantarse en una escena dominada en el día a día por moldes teatrales mucho más tradicionales y formalmente conservadores que, de alguna manera, buscaban sortear la anomalía: no en vano este teatro seguía los usos de la escena más convencional de la Edad de Plata y había sido ya, por tanto, sancionado por el público.

Como consecuencia de la inviabilidad de crear una nueva poética ortodoxa *ex nihilo* se exploraron fórmulas alternativas. Resulta, en este sentido, de gran interés observar cómo algunos moldes teatrales más tradicionales se vieron también violentados al servicio de la ortodoxia en el seno del teatro de los vencedores. En su trabajo, Verónica Azcue plantea cómo, al margen de los proyectos teatrales de corte netamente falangista o evasivista, los vencedores propusieron modos de distorsión formal de la tragedia para abordar escénicamente temas que les resultaban incómodos, como son la apropiación ilícita de bienes de los vencidos o el enterramiento de los mismos. A través de su lectura de textos de dos figuras icónicas de la España franquista —José María Pemán y Joaquín Calvo Sotelo—, Azcue desmantela el lugar común de que obras como *La muralla* habían permitido a los vencedores problematizar algunos aspectos de su propia victoria y desgrana el modo en que estos textos acaban vehiculando la doctrina del régimen: la tragedia, formato teatral adecuado para la plasmación escénica de graves dilemas morales, se desvirtúa en las obras mencionadas a través de protagonistas de dudosa condición heroica o eludiendo soluciones verdaderamente heroicas. Estos usos suponen una violentación de la tragedia que permitía a la ortodoxia naturalizar una serie de premisas y consignas estructurales para el nuevo orden social que emanaba de la victoria y ofrecen, en este sentido, una clara manifestación de la praxis de nuevas poéticas teatrales en la España del primer franquismo.

A pesar de propuestas como las presentadas anteriormente, es bien sabido que los teatros del primer franquismo fueron testigos de la explotación *ad nauseam* de moldes teatrales de preguerra, que permitían una más que deseada evasión a través de la carpintería teatral, la alta comedia y dosis cada vez mayores de frivolidad ideológica, espectacularidad escénica y literatura dramática de baja calidad. El estreno

de *Historia de una escalera* en 1949 venía, en este contexto, a abrir la espita de la escenificación de un discurso netamente heterodoxo que cobraría fuerza en la década de los 50 gracias a la tendencia realista que seguía la estela de Buero Vallejo. El agotamiento de ese molde estético mediada la década de los 60 traería de la mano un nuevo proyecto teatral, que combinaba radicalidad estética e ideológica y pasaba a dar la batalla desde el imposibilismo: el Nuevo Teatro Español. Las segundas vanguardias teatrales que eclosionan en el tardofranquismo plantean un capítulo de gran envergadura en la historia de las poéticas teatrales del siglo xx, en cuanto que vuelven los ojos a las vanguardias históricas, ponen a dialogar la praxis teatral española con sus homólogas europeas y son la antesala de la posmodernidad teatral. Los dos últimos capítulos de esta sección, que parte de la ortodoxia de un estado totalitario y llega a la articulación de la disidencia más heterodoxa, arrojan luz sobre aspectos clave de la poética crítica de los autores de este Nuevo Teatro Español.

En su trabajo, Anne Laure Feuillastre desgrana los elementos constitutivos de este nuevo teatro y lo hace desde una doble matriz, analizando cómo contribuyen a vehicular una crítica mordaz al régimen al tiempo que buscan evadir la censura. La autora señala cómo, pese a la heterogeneidad de los textos que componen este corpus, las configuraciones en lo referente a tiempo y espacio revelan una serie de constantes que hacen posible plantear críticas al *statu quo* que logran sortear hábilmente la censura. También muestra el modo en que la configuración genérica y carente de psicología de los personajes ofrece, a su vez, lecturas universalizadoras de las obras donde, de forma recurrente, una figura de autoridad que representa las fuerzas del orden oprime al subalterno. La autora reclama que este tipo de configuraciones formales, si bien han venido siendo entendidas por parte de la historiografía como meras fórmulas para esquivar la censura, suponen el resultado de una deliberada y sistemática reflexión expresiva y formal con valor estético e ideológico *per se*.

La sección de “Poéticas” llega a su fin con el capítulo de María Serrano Aguilar, que ahonda en el Nuevo Teatro Español a través de un análisis de su recepción estética por parte de la censura. Sometiendo a una lectura estética los expedientes de obras de Miguel Romero Esteo

y Luis Riaza, la autora analiza el modo en que los censores entendieron y conceptualizaron lo ceremonial como parte constituyente de un teatro que ya no pivotaba en torno al texto, sino que le concedía gran parte de su potencial a la puesta en escena. Este trabajo ofrece una visión de cuáles eran los parámetros estéticos del régimen, de cómo la censura construyó también una suerte de crítica teatral y de cómo imperó, en última instancia, su ceguera estética frente a moldes expresivos en las antípodas de lo convencional y de la ortodoxia. Este análisis cierra, de este modo, un recorrido por las diversas propuestas estéticas que, partiendo de la problemática formulación de la ortodoxia, llegan a una heterodoxia que combate en clara actitud de rebeldía la anomalía impuesta por el sistema teatral franquista pero que, paradójicamente, es al mismo tiempo, en cuanto que se enuncia para combatirla, producto directo de la misma.

Como se apuntaba más arriba, la censura es la condición más radical de la anomalía que sufre el teatro bajo el franquismo entre 1936 y 1978. En efecto, su ejercicio comienza en zona rebelde desde los primeros días de la guerra y sobrevive al propio dictador, ya que se desmantela meses después de sus homólogas de publicación y cine. Huelga ofrecer más apreciaciones de índole general a la censura, cuyas estructuras, devenir y procedimientos están exhaustivamente descritos en el trabajo pionero de Berta Muñoz Cáliz (2005). Como ya hiciera Bernarda con sus hijas, la censura plantea una forma de vigilancia que, a pesar de sus limitaciones y arbitrariedades, se pretende ubicua. Tanto es así que se disuelve y enraíza en la mente de los creadores —dramaturgos y directores— bajo la forma de la autocensura, que no solo es más perversa, en cuanto que instala en el subalterno la norma del poder, sino que es difícilmente rastreable y sus efectos, por tanto, imposibles de calibrar. De este modo la censura, con sus diversos tentáculos —las formas de censura económica, religiosa, autocensura—, se erige en guardiana máxima de la norma y en piedra angular, una vez probada estéril la consolidación de las poéticas oficiales, sobre la que se construye la anomalía teatral. Sus efectos, como muestran los capítulos que componen la sección “Censuras”, se dejan rastrear en todos los niveles de la actividad teatral, desde la edición y la puesta en escena hasta las críticas de prensa y la composición de repertorios.

El primero de estos trabajos es el de Alba Gómez García, centrado en el estreno en 1950 de la obra *¿Odio?*, que ponía sobre las tablas del franquismo a una mujer homosexual. Además de reflexionar sobre las formas menos rastreables de censura que actuaban alrededor de la meramente administrativa, la autora ve en este estreno un hito por poner en escena, *avant la lettre*, un posibilismo que habría permitido que identidades heterodoxas sorteasen la censura y llegasen al público en una fecha sorprendentemente temprana. La autora parte de la idea de que el Estado franquista barrió la homosexualidad masculina, pero, al negarla como posibilidad, no llevó a cabo una persecución sistemática de la identidad lésbica. De este modo, el existencialismo de la protagonista de *¿Odio?* y su feminidad no normativa habrían permitido que su orientación sexual pasase un tanto desapercibida ante la censura, que erró al pensar que bastaría con aplicar cortes en los fragmentos donde esa homosexualidad se tematizaba de manera explícita. Además de por mostrar cómo un planteamiento fuertemente heterodoxo conseguía llegar a la escena en una fecha tan temprana, resulta también de especial relevancia el análisis que la autora hace del modo en que la censura mediática del estreno impidió que este tuviese la repercusión que habría merecido, lo que a su vez ha impedido que esta puesta en escena conquistase en la historiografía teatral el lugar que el hito de escenificar la homosexualidad femenina en 1950 habría debido suponer.

El siguiente trabajo de esta sección analiza la censura de la dramaturgia del autor mallorquín de expresión catalana Llorenç Villalonga. El autor del texto, Francesc Foguet i Boreu, muestra cómo Villalonga, a pesar de su adhesión al régimen, vio sus obras censuradas, tanto a nivel editorial como escénico, a lo largo de dos décadas. Los *disbarats* (disparates) de Villalonga, guiados por la extravagancia y la irreverencia, planteaban referencias críticas de orden conservador al régimen de Franco, lo que determinó que la censura se mostrase precavida con ellos en términos morales, políticos y religiosos. Este trabajo resulta igualmente interesante en el presente volumen para ilustrar otra de las causas de la anomalía: la especificidad con que la censura trató el teatro en catalán. Si bien Villalonga estaba en las antípodas de otros autores catalanes netamente antifranquistas como Joan Oliver o Josep

Maria Benet i Jornet, que fueron ampliamente censurados, los procesos descritos por Foguet i Boreu ilustran los canales habilitados en el seno de la censura para lidiar con el teatro en catalán, desde la existencia de lectores en esa lengua hasta asunciones sobre la especificidad de este corpus teatral.

En términos identitarios se expresa en su trabajo Giuseppina Notaro, que aborda la censura de dos textos de Agustín Gómez-Arcos. El autor es un caso paradigmático del exilio de los años sesenta: frustrado por el modo en que la censura arruinó una premiada y prometedora carrera teatral, Gómez-Arcos se exiliaría en París y acabaría abandonando la producción de teatro en español para volcarse en la narrativa en lengua francesa. Notaro da cuenta de cómo el autor recibe en 1961 el premio Lope de Vega con su texto *Diálogos de la herejía*, que le es posteriormente retirado por presiones gubernamentales. Una situación muy similar se volvió a producir en 1966 con su obra *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*, que tematizaba la censura y el exilio y sirvió, acaso, como prolegómeno a su propia salida de España; no en vano, como lamenta el propio Gómez-Arcos, “la censura crea el exilio”. El hecho de que el texto no fuese estrenado en España hasta 1994 es síntoma de la anomalía que vertebra el teatro bajo el franquismo. De hecho, el trabajo de Notaro ilustra cómo el efecto de la censura es dilatado en el tiempo: en primera instancia impide que las obras lleguen al que habría debido ser su público natural; después, la ausencia de estrenos y/o ediciones determina que estas obras tampoco puedan ser recuperadas de manera inmediata tras la muerte de Franco y que su recuperación dependa en la mayoría de los casos de su rescate académico.

Si bien los trabajos sobre censura suelen ofrecer estudios de caso centrados en la escritura o la puesta en escena teatrales, el último capítulo de esta sección aborda la forma en que la censura condicionó la composición del repertorio de una compañía teatral. Maša Kmet ilustra en su texto cómo los censores leyeron y determinaron las elecciones de repertorio de Pequeño Teatro Dido, una compañía privada que tuvo un papel protagónico en la introducción de la modernidad teatral en la España franquista, mostrando los límites de la permisividad del sistema frente a dramaturgias consideradas poco ortodoxas.

Al mismo tiempo, el capítulo traza vínculos entre las formas públicas y privadas del teatro no comercial y las explica a la luz del régimen de teatro de cámara y ensayo, que la censura habilitó en 1955 como itinerario específico para un teatro ajeno a los dictados de lo comercial y dirigido a públicos más minoritarios, que tenían un gran potencial disruptivo y convenía, por tanto, apaciguar.

En la dialéctica de la ortodoxia y la heterodoxia, esta nueva opción marcaría un hito: a pesar de plantearse como una herramienta para embridar la heterodoxia, acotándola hasta el paroxismo mediante sesiones únicas y públicos muy limitados y determinando, de este modo, un más que escaso impacto de este teatro en la sociedad, lo cierto es que el régimen de cámara y ensayo flexibilizó las aprobaciones de dramaturgias que habrían sido impensables en régimen comercial, permitiendo sobre las tablas la irrupción de un cierto grado de heterodoxia que lograba sentar las bases para desarrollos posteriores que, como el teatro independiente, le plantearían ya una oposición más frontal al régimen durante el tardofranquismo. En este sentido, resulta de gran interés comprobar cómo el intento de fiscalizar el teatro de cámara y ensayo, amparándolo en la legalidad, acabó concediéndole también una legitimidad que, de manera irreversible, ganaría peso durante las dos décadas siguientes, hasta que las formas de la heterodoxia acabasen por ganar la batalla cultural, se convirtiesen en punta de lanza del sector teatral y enarbolasen sin ambages la bandera del antifranquismo.

La sección “Fronteras” aborda otra de las causas de la anomalía del sistema: la tutelada relación del teatro bajo el franquismo con otras tradiciones teatrales, la problemática presencia de esos repertorios en las tablas españolas y las lecturas mediatizadas que, a la luz de la norma teatral, se hacían del teatro extranjero en el contexto español. El primer franquismo trajo consigo una asfixiante autarquía económica que tuvo también su traslación en el mundo teatral. En los escenarios españoles de los años cuarenta, el repertorio extranjero sufrió una gran mutilación en la medida en que los empresarios intentaron adecuarse al mandato de la evasión y la asepsia que regía la actividad teatral, por lo que si el repertorio local volvía la espalda tanto a las dramaturgias más contemporáneas como a grandes nombres del canon que tenían

un fuerte potencial desestabilizador, las extranjeras se vieron sometidas al mismo patrón, de forma que este repertorio se acabó viendo dominado por fórmulas como las variedades, el teatro de evasión y el teatro comercial sin implicaciones ideológicas o morales. Avanzando en la cronología del franquismo, la presencia, en parte gracias al régimen de cámara y ensayo, de nuevas dramaturgias menos conformistas y más susceptibles de una lectura crítica en clave nacional acabaría convirtiéndose en uno de los mimbres básicos para la articulación de la heterodoxia teatral.

Raquel Merino plantea en su capítulo un estudio de la presencia de dramaturgos irlandeses en las tablas españolas, que lleva a cabo a través del análisis de los expedientes de censura de sus obras. El proceso que la autora traza es similar al que puede proponerse para describir la evolución general del teatro bajo el franquismo: si bien en los años cuarenta encontramos estrenos en régimen comercial que, como la *Salomé* de Wilde en 1941, no estuvieron exentos de dificultades para lograr la autorización, lo cierto es que los Teatros Nacionales o el TEU fueron las únicas vías para vehicular discursos más comprometidos, tanto estética como ideológicamente, como sucede con el teatro de Synge a manos de Modesto Higuera en los años 40. La institucionalización en 1955 del teatro de cámara y ensayo, mencionada más arriba, servirá a su vez para lograr la normalización de autores como Beckett y O'Casey en los años 60, como paso previo a su salto al circuito comercial. Merino aborda también en su trabajo las implicaciones del teatro extranjero en la España de Franco: desde el modo en que los vínculos de los autores irlandeses con figuras incómodas para el régimen (Synge con Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí; O'Casey con Alfonso Sastre) determinaron ritmos diversos en su normalización escénica hasta otros aspectos de índole más local, como el empuje que las raíces celtas del teatro irlandés supusieron para el desarrollo de la escena gallega, o internacional, que tienen que ver con la política cultural y la geoestrategia.

El teatro extranjero que, sin lugar a dudas, posee unas mayores implicaciones para la España franquista, más que cómoda en la retórica imperialista, es el hispanoamericano. En su trabajo, Cristina Bravo Rozas traza un panorama cronológico sobre la presencia de este

repertorio en la España del franquismo. Aislado internacionalmente, el régimen de Franco necesita legitimarse en la esfera internacional y la estrategia de la Hispanidad, “comunidad espiritual indestructible”, vehiculada a través de instituciones y publicaciones, se convierte en una vía rápida para ganar peso en el ámbito internacional, al tiempo que permite también satisfacer el anhelo imperial que articulaba buena parte del discurso de la dictadura. En ese contexto se desarrolla la presencia del teatro hispanoamericano en España, cuya valoración ha sido tradicionalmente más bien pobre, como consecuencia de un repertorio en que predominan, una vez más, la comedia asainetada y el escapismo musical y folclórico. Bravo Rozas muestra, sin embargo, cómo este repertorio se va pluralizando en los años sesenta gracias a los cambios en política censora, pero también al papel central que la revista *Primer Acto* cumplirá en la publicación de textos contemporáneos del otro lado del Atlántico, para consolidar su presencia en los años 70 gracias a fenómenos como los teatros independientes o Estudio 1.

Desde mediada la década de los sesenta, Estudio 1 supuso en efecto la principal oferta de ficción propia de TVE y desempeñó, por tanto, un papel sin precedentes en la difusión del teatro a través de la televisión, que se había convertido por entonces en el medio más popular y en el que en mayor grado ejerció su influjo en la sociedad española del tardofranquismo. Cristina Gómez-Baggethun estudia en su capítulo cómo la televisión, a través del teatro, pudo intervenir en la transmisión de ideas de uno u otro signo a través del análisis de dos adaptaciones televisivas del noruego Henrik Ibsen que ofrecen, desde planteamientos divergentes, ejemplos paradigmáticos de la batalla estética e ideológica librada en el seno de TVE. En su lectura, Gómez-Baggethun observa, por un lado, cómo la supuesta revolución formal y estética del montaje de *Peer Gynt* en 1968 contribuye en realidad a perpetuar valores propios de la dictadura; y, por otro, evidencia el modo en que la versión de *Un enemigo del pueblo*, una obra que había tenido graves problemas con la censura durante el franquismo, permite ya durante la transición vehicular, gracias al compromiso de algunos trabajadores del ente público que orbitaban en la clandestinidad del PCE, una clara apología de la democracia en un contexto de ruido de sables.

Si bien la tutelada relación de las tablas españolas con el teatro extranjero supone una de las razones que permiten hablar de anomalía, es preciso notar que el franquismo generó otra circunstancia que causó una minusvalía aún mayor en el sistema teatral de la época: la amputación sin precedentes que supone el exilio teatral republicano de 1939. El vacío que la muerte de Valle-Inclán y el asesinato de Lorca habían dejado en 1936 se vio exponencialmente ensanchado por la salida de un enorme contingente de hombres y mujeres de teatro, fieles a la República, que abandonaron el país en 1939, dejando una escena huérfana de teatro innovador tanto en lo estético como en lo ideológico. La pérdida no se limita a autores dramáticos como Rafael Alberti o Max Aub, sino que en el mundo de la dirección escénica, de la interpretación, de la escenografía y del figurinismo se produjeron numerosas bajas que hicieron inviable la continuidad de la modernidad teatral, que los profesionales del exilio llevaron consigo fundamentalmente a las escenas de América Latina. El régimen aprovechó la ausencia de estas voces incómodas para forjar discursos que, si bien en el imaginario colectivo proponían una concepción estrecha y exclusiva de nación a la que los exiliados dejaban de pertenecer, planteaban en la historiografía teatral una ausencia que aún hoy no ha logrado solventarse íntegramente. La amputación del teatro del exilio republicano, que daría continuidad a la tradición teatral española fuera de España, supuso sin duda un violento cambio en los usos del teatro anterior a la Guerra Civil y constituye, por tanto, una condición estructural para hablar del sistema teatral bajo el franquismo como un sistema anómalo que expulsa de sus escenarios al que había venido siendo su mejor teatro, impide al que debería haber sido su público natural que disfrute de él y es causa de que esta situación siga, en buena medida, perpetuándose aún en pleno siglo XXI.

La sección “Exilios” se centra en esta tradición teatral, que pivota sobre dos ejes fundamentales: si bien el teatro desarrollado en el exilio se alza como ejercicio de una gran modernidad formal, también se plantea desde un punto de vista más narrativo la necesidad de codificar la memoria de la barbarie para algún día poder contrastarla con la memoria oficial impuesta en el interior por la dictadura. En esa doble matriz se entiende la construcción de muchos de los personajes

femeninos de Max Aub, que Noelia García García aborda en su capítulo. Negados por el franquismo los avances previos en materia de desarrollo femenino, Aub planteará mujeres cuya expresión, por desbordar los márgenes de la feminidad tradicional, tenían difícil cabida en el teatro del interior. García García estudia una serie de personajes que encarnan, dan continuidad y preservan el modelo republicano de mujer moderna: mujeres que luchan contra la convención, que ejercen de abanderadas de la libertad y el compromiso y asumen, en consecuencia, roles no normativos. Esta configuración determinará que, al contrario de lo que sucede con los ángeles del hogar que también pueblan las obras de Aub como una suerte de contraejemplo, las mujeres modernas cobren una enorme fuerza teatral y asuman una posición nuclear en el conflicto dramático. En última instancia, este capítulo muestra cómo el exilio permitió un teatro que enunciaba realidades que no cabían en la ortodoxia de la España franquista. Así, por responder de manera directa al franquismo y ser consecuencia del mismo, el teatro del exilio debe ser entendido como parte fundamental del corpus que reside bajo el marbete *teatro bajo el franquismo* y su recuperación, como requisito *sine qua non* para acometer una necesaria pluralización de ese corpus.

Pero la sección “Exilios”, y de ahí su enunciación en plural, atiende también a otra mirada: la de la España interior sobre el exilio. La estrategia discursiva de enajenar la identidad nacional a los exiliados fue una primera respuesta del régimen de Franco a una realidad de difícil digestión: los perdedores de la Guerra Civil, que ellos mismos no habían comenzado, tuvieron que salir del país como medida de protección de sus propias vidas, llevándose además con ellos la médula espinal de la cultura española. A esta estrategia de supresión siguió otra mediados los años cincuenta: la de una cierta comprensión, enarbolada por los sectores más intelectuales de la primera Falange y auspiciada desde 1951 por Joaquín Ruiz-Giménez, que presentaban una condescendiente actitud de perdón hacia quienes llevaban a cabo un desarrollo teatral y literario del que convenía entonces reapropiarse: ello servía como forma de legitimación cultural y para reforzar la imagen de un país regido por la paz y la concordia, facilitando así su normalización internacional tras la derrota de los fascismos en Europa.

Fernando Larraz analiza esta nueva estrategia en la política informativa del franquismo a través del análisis de dos obras teatrales en que intelectuales del régimen proponen una nueva y conveniente visión del exiliado. Los estrenos de *Callados como muertos* (1952), de José María Pemán, y *Murió hace quince años* (1953), de José Antonio Giménez-Arnau, permitieron llevar al gran público una visión esquemática del propio exilio, con una verosimilitud muy forzada y carente de toda problematización de la realidad de los exiliados. Representados como buenas personas arrepentidas de sus errores del pasado y susceptibles, por tanto, de rescate, los exiliados son sometidos a un tratamiento propagandístico por parte de una ortodoxia que, comenzada la década de los cincuenta, se vale de ellos para legitimar el régimen de Franco en el contexto internacional.

El volumen se cierra con el trabajo de Berta Muñoz Cáliz, que propone un estudio sobre el legado del teatro del exilio y la necesidad de abordarlo desde el presente. En su capítulo, la autora parte de la fragmentariedad de este corpus y de la dificultad para acceder a él, consecuencias directas de la desconexión que supuso el propio exilio, y procede a trazar una breve historia de las tareas acometidas por parte del Centro de Documentación Teatral para documentarlo, desde su fundación en 1971, bajo el mismo Ministerio de Información y Turismo del que también dependía la censura, hasta la actualidad. Muñoz Cáliz ofrece un amplio catálogo de las fuentes de que dispone el centro para abordar el estudio del exilio teatral republicano de 1939: desde fotografías y reseñas de estrenos de autores como Alejandro Casona hasta una exhaustiva colección de ediciones de obras de Salinas, Aub o Alberti, entre otros. La propuesta también desgrana las limitaciones con que el CDT ha venido acometiendo la labor de recuperación del legado teatral del exilio, atendiendo fundamentalmente a su presencia en España, pero no en el propio exilio. De este modo, el capítulo abre una interesante discusión: la de si la tarea de preservación de “nuestro acervo teatral” o de la “escena nacional”, eje básico de la función del CDT, no sigue de alguna manera perpetuando un discurso heredero del franquismo que excluye de su memoria la labor teatral desarrollada por el exilio en su especificidad; esto es, más allá de las fronteras españolas.

En este sentido, la reflexión sobre las carencias del CDT y su necesidad de incorporar a sus fondos materiales que den cuenta del teatro español desarrollado *extra muros* que permitan estudiar el teatro del exilio de una manera más adecuada conduce, una vez más, a reflexionar sobre la anomalía del teatro bajo el franquismo. Sin ninguna duda, el exilio constituye el ejemplo más claro de cómo la anomalía cercena una parte estructural del teatro producido con el franquismo como lugar de enunciación: un teatro que, a pesar de gestarse fuera, parte de la dictadura como condición medular, ya que es el franquismo el que determina esa génesis exógena. A esta amputación sin precedentes se le suman, como se ha venido indicando en las páginas anteriores, otra serie de factores que sustentan la anomalía teatral. Los trabajos incluidos en este volumen son testigo de cómo operan todos esos factores; en definitiva, de cómo la intervención del Estado en el sistema teatral impuso una norma que, articulada sobre las categorías de ortodoxia y heterodoxia, determinó el curso del teatro bajo la dictadura.

Todo ello permite hablar de un teatro anómalo: de un teatro desprendido de manera violenta de los que habían venido siendo sus usos y que tuvo que adaptarse a una nueva realidad de tutela y coerción. Esa anomalía vertebró todos los modelos teatrales producidos bajo el lugar de enunciación que es el franquismo, partiendo de los de la ortodoxia, atravesando posicionamientos en que el silencio, el posibilismo y el imposibilismo marcaron la pauta, y llegando al teatro del exilio republicano. Del mismo modo, los capítulos que siguen dan cuenta de cómo la anomalía permeó también en los varios niveles del hecho teatral: en el textual y en el escénico, pero también en el lugar que el teatro ocupa en el sistema cultural, afectando a las relaciones del teatro con el público y con otras artes. Pero lo más grave de esa anomalía es que sigue, de alguna manera, proyectándose aún en el presente: mientras las minusvalías causadas por la imposición de la norma teatral no sean reconocidas y abordadas; mientras no se produzca una revisión crítica exhaustiva del canon teatral gestado durante el periodo franquista que permita recuperar las voces excluidas; mientras no se cuestionen asunciones críticas, historiográficas y teóricas naturalizadas desde el franquismo y que, por no haber sido debidamente confrontadas, se han mantenido en el tiempo hasta acabar mediando

nuestra lectura del teatro de ese periodo, esa anomalía seguirá enquistada en el presente y proyectándose hacia el futuro. Son estas razones las que demandan una comprensión del teatro bajo el franquismo como objeto de un campo de estudio específico, que requiere de lecturas propias, distintas a las que puedan aplicarse sobre los teatros de la Edad de Plata o la democracia, enunciados bajo condicionantes sustancialmente diferentes. Este volumen se concibe, por tanto, como una contribución a la tarea colectiva que debe marcarse como objetivo articular una mirada nueva que preste atención al teatro bajo el franquismo desde la especificidad de su lugar de enunciación y que arroje luz sobre los distintos modos en que la anomalía lo atraviesa, determina y violenta.

## Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis (1988): “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 9-66.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (2002): *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA LORCA, Federico (1999 [1945]): *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra (26ª ed.).
- LARRAZ, Fernando y SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2021): “La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema”, en Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-26.
- MAINER, José-Carlos (1981): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- NEUSCHÄFFER, Hans-Jörg (1994): *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008): *Historia de la literatura fascista española*, 2 vols. Madrid: Akal.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2015): “Los aparatos teatrales de Estado. Una propuesta teórica para abordar las relaciones entre teatro y dictadura en la España de Franco”, *Iberoromania*, 82, pp. 170-184.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2011): *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos.