

EL FRACASO DEL PROYECTO TEATRAL FALANGISTA

Diego Santos Sánchez
Universitat Autònoma de Barcelona

En el marco de la España republicana, laica, igualitaria y en buena medida federal, las artes y la ciencias experimentaron un desarrollo sin precedentes que ha llevado a la crítica a hablar de «la edad de plata» de la cultura española. Los sectores más reaccionarios de la política, entre los que se encontraba la Falange, recelaban del formidable desarrollo cultural, del que culpaban en buena parte de la deriva política. Como ha señalado Julio Rodríguez Puértolas¹, la Falange carecía antes de la guerra civil de cualquier tipo de aspiración en el ámbito de la cultura. Sin embargo, esta situación cambiaría a lo largo de la guerra y en la inmediata posguerra. Cuando Franco escogió a la ya unificada Falange para constituir el brazo político del nuevo estado que nació aún durante la guerra, desde las filas falangistas se comenzó a comprender la necesidad de crear un arte para el nuevo estado, que cumpliera una doble función propagandística y estética. En este trabajo se desgranarán las medidas tomadas por la Falange y el nuevo estado franquista para la consolidación de un teatro falangista entre los años 1937 y 1941.

El teatro había sido una de las joyas de la corona de la España republicana. Figuras como la de Lorca cultivaron un teatro que supo aunar la gran tradición teatral española con las innovaciones de la vanguardia. Además de los autores, toda una pléyade de críticos, actores, directores y escenógrafos contribuyó a hacer de una ciudad como Madrid un gran centro cultural, especialmente en el ámbito del teatro. Durante la guerra continuó esta tendencia, ya que los principales núcleos de población y cultura (Madrid, Barcelona y Valencia) se mantuvieron bajo el control de la República hasta prácticamente el final. El estado organizó y amparó instituciones, en su mayoría dirigidas por María Teresa León², que llevaron a cabo un teatro de propaganda antifascista: el Comité de Agitación y Propaganda de la Alianza de Intelectuales para la

¹ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid, Akal, 2008, p. 76.

² AZNAR SOLER, M.: «María Teresa León y el teatro español durante la Guerra Civil», *Anthropos*, 148 (1993), pp. 25-34.

Defensa de la Cultura con su Comité de Agitación y Propaganda o el Consejo Central de Teatro y el Teatro de Arte y Propaganda son, seguramente, los ejemplos más sobresalientes. Sus actividades, además de desarrollarse en los núcleos de población, se llevaron también al frente, como modo de alentar, instruir y entretener a los combatientes.

El desmoronamiento de la República, con su aparato teatral, es simultáneo a la construcción de una política cultural por parte del estado al mando del general Franco. El nuevo régimen había adquirido consciencia de la utilidad de un aparato propagandístico a través del que propagar el carácter inevitable y necesario de la reconquista, la interpretación de la guerra como una cruzada liderada por Franco contra los impíos rojos. Aunque el aparato político del régimen, la Falange, no contase con una vasta nómina de intelectuales, sí que se forjó un discurso cultural heredero de la concepción nacionalista, imperialista, ultrarreligiosa y castiza de Menéndez Pelayo, que hablaba de España como el pueblo «escogido para ser la Espada y el brazo de Dios»³. No en vano, Primo de Rivera ya había dejado clara su ansia imperial en los principios de la Falange: «Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio [...] España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales»⁴. El imperio había sido el momento álgido de la historia de España, por lo que se contemplaba como una utópica Edad de Oro a la que volver. Al mismo tiempo, se buscó su embrión en Castilla y sus mitos: el Cid o los Reyes Católicos, con los que había ahora que equiparar al general Franco.

Se tomaron medidas contundentes para acabar con cualquier signo de la cultura republicana, entre las que destaca la supresión de su sistema educativo secular⁵. Pero además de la supresión, se procedió con la creación de nuevos aparatos que se encargasen de la gestión (propagandística) de la cultura. Intelectuales falangistas del orden de Ernesto Giménez Caballero o Dionisio Ridruejo engrosaron las filas de estos nuevos aparatos de propaganda, en los que también se filtraron grandes figuras de la cultura que provenían de la derecha más tradicional, como Pemán o Marquina. El primero de ellos se hizo cargo de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta

³ En RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid, Akal, 2008, p. 88.

⁴ En RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid, Akal, 2008, p. 64.

⁵ DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L.: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992, p. 80.

Técnica del Estado; Marquina asumió, en 1938, la recién creada Junta Nacional de Teatros y Conciertos del Ministerio de Educación Nacional. El falangista Dionisio Ridruejo fue el encargado de los servicios de Prensa y Propaganda, operativos desde comienzos de 1938. Su concepción del papel que había de jugar el teatro en el nuevo estado se pone de manifiesto en sus palabras: «En estos momentos trascendentales en que se debate el porvenir de la Patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas —él que es maestro de la vida, como la Historia— para recoger las explosiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español»⁶.

Para lograr este cambio de deriva en el teatro no bastaba con ofrecer nuevas vías, sino que había que deshacerse de elementos considerados como indeseables. En este punto hay que situar el nacimiento de la censura teatral. Apenas finalizada la guerra, el 8 de abril de 1939, el gobierno publicó las «Normas para los empresarios de espectáculos públicos», por las que se establecía que todas las obras escritas tras el alzamiento de 1936 debían ser sometidas a censura previa a su representación. Esta medida inicial buscaba fundamentalmente evitar en el teatro del nuevo estado menciones a la guerra, que podrían ser interpretadas bajo una óptica distinta a la ortodoxa y por tanto generar conflicto. Sin embargo, las medidas fueron más allá y ya en octubre de ese mismo año se amplió el ámbito de acción de la Sección de Censura, que pasó a ocuparse a partir de entonces de todas las obras de teatro, con la única salvedad de «las obras consideradas clásicas»⁷. Virtualmente toda la actividad teatral, salvo la del venerado teatro clásico, esplendor de la España imperial, pasaba a someterse a un férreo escrutinio por parte de una serie de censores dispuestos a mutilar la escena con un doble fin: uno claramente político e inserto en el aparato de propaganda del nuevo estado; y otro de orden más estético, dirigido a elevar la calidad artística de las tablas españolas.

En efecto, la censura se entendió inicialmente no sólo como herramienta de represión, sino también como medio para refinar la escena, como proceso de *limpieza* a través del cual elevar el tono y calidad de la actividad teatral. La prensa de

⁶ En RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid, Akal, 2008, p. 319.

⁷ MUÑOZ CÁLIZ, B.: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 37.

la época manifiesta su optimismo ante lo que se definió en multitud de ocasiones como una *censura estética* que podría contribuir a la sofisticación de un público general que, dejando de lado ciertos sectores de corte más intelectual en los años de la República, estaba en su mayoría acostumbrado al consumo de teatro de variedades, vodeviles, astracanes y sainetes, géneros considerados frívolos e indeseables por el nuevo régimen y sus censores. El crítico de *Ya* Antonio de Obregón se refería a la censura en estos términos: «Se da un paso importantísimo, por el cual el Estado acomete una de sus empresas más difíciles: la elevación del nivel de nuestra producción teatral»⁸.

Había, además, una serie de dramaturgias diametralmente opuestas al régimen que había que barrer de la escena: el teatro extranjero y los grandes iconos de la República. La naturaleza extremadamente nacionalista del nuevo régimen, por un lado, y su definición en oposición al sistema político anterior, por otro, deslegitimaron desde el mismo inicio cualquiera de estos dos discursos teatrales. Las obras extranjeras se contemplaban con mucho recelo, cuando no con desprecio; no en vano el régimen de Franco se conceptuaba a sí mismo como el estandarte del Catolicismo en la impía Europa. El dramaturgo Marquina, inserto como hemos señalado en el aparato teatral del régimen, manifestó abiertamente que el teatro español necesitaba «liberarse de las herejías europeas» para llegar a representar el verdadero espíritu del pueblo⁹. London (1997) ha señalado la escasez de obras extranjeras en este primer período, más allá de alguna revista inocua que ofrecía escapismo visual y de una serie de obras italianas y portuguesas estrenadas en 1939 por conveniencia y afinidad política con las potencias del Eje.

La virulencia desatada contra la cultura republicana excedía con creces el desdén que imperaba respecto al teatro extranjero. Los intelectuales de la República pasaron a considerarse la *anti-España* en tanto que culpables por haber conducido el país a la degradación moral que, por otra parte, había hecho necesaria la cruzada dirigida por el general Franco para devolver España a su tradicional pasado glorioso. Intelectuales como Pemán y Maeztu propusieron en la prensa que los autores vinculados a los

⁸ En MUÑOZ CÁLIZ, B.: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 36.

⁹ En SCHWARTZ, K.: «Culture and the Spanish Civil War – A Fascist View: 1936-1939», *Journal of Inter-American Studies*, 7: 4 (1965), p. 562.

grandes hitos republicanos, como el Ateneo de Madrid o la Institución Libre de Enseñanza, debían ser excluidos de la vida pública en el nuevo estado¹⁰. Valle-Inclán, Lorca o Alberti se convirtieron en diana de duras críticas por su carácter impío o su supuesta sumisión al diablo comunista. Las obras de estos autores no serían estrenadas con normalidad hasta bien entrada la década de los sesenta y en buena medida gracias al giro en política propagandística de la *apertura* de Fraga Iribarne, empeñada entonces en demostrar una fachada de liberalización a los países del entorno europeo. La muerte, el silencio o el exilio fueron pues las únicas opciones para una tradición, la de la edad de plata, que había elevado las letras españolas a un nivel sin precedentes. El intelectual falangista Giménez Caballero resumía así el ambiente imperante: «Yo volví, y creo que muchos otros, a la mística de la anticultura debido a que la cultura nos había precipitado a la barbarie de una Guerra»¹¹.

Existía, como se está intentando demostrar, una gran voluntad por parte del nuevo estado de incidir en la actividad teatral y hacer de ella una herramienta de elevación estética y de propaganda. Como se ha señalado, nunca, desde tiempos de la Inquisición, había existido un intento tan deliberado por determinar el curso de la literatura en España¹². Pero a las medidas de prohibición y silenciamiento había que añadir otras que fomentasen la creación de una nueva voz dramática con que poblar los escenarios. En el terreno conceptual se establecieron directrices claras; los ideales falangistas del imperio y la recuperación de un pasado glorioso determinaron una mirada atrás en el terreno cultural hacia los hechos y figuras que forjaron la gran historia de España: el Cid y la Reconquista, los Reyes Católicos y el Descubrimiento de América. La historia se entendía ahora de manera sesgada como una serie de grandes sucesos que se había visto interrumpida por épocas de declive político y moral, de las que la segunda república se erigía en paradigma. Por tanto, la legitimación de la guerra como cruzada de liberación nacional y la interpretación de Franco en clave providencial para salvar a España y devolverla al curso natural de su grandilocuente historia impregnaron la creación artística y teatral durante la guerra.

¹⁰ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid, Akal, 2008, p. 468.

¹¹ En RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid, Akal, 2008, p. 469.

¹² SCHWARTZ, K.: «Culture and the Spanish Civil War – A Fascist View: 1936-1939», *Journal of Inter-American Studies*, 7: 4 (1965), p. 558.

Puede hablarse de un teatro de circunstancias que giró en torno a la idea de España y su grandeza recuperada: *Apoteosis de España, España Inmortal, Madre España, Viva España, En la España que amanece* o *La Nueva España*¹³ son todos títulos que, a modo de ejemplo, dan fe del teatro que se creó en aquella época. La mayoría de las obras coincide en una serie de características básicas que definen su poética: configuración alegórica, finales providenciales y explotación de los mitos nacionales. Por poner un ejemplo, *La Nueva España*, de Sánchez Reina, presenta a España como una gran sometida a diversas amenazas de las que le liberan el Alzamiento Nacional y las regiones españolas, personajes que la devuelven a su esplendor inicial.

Además de la serie de autores más o menos anónimos que apoyaron la nueva España de Franco, hubo otros de mayor renombre que pusieron su creación dramática del lado de los rebeldes. *La Santa Hermandad* de Marquina, *La mejor reina de España* de Rosales y Vivanco o *Santa Isabel de España* de Tomás, son todas obras que recurren al pasado imperial, a través de configuraciones de corte histórico-poético, para justificar a través de sus símbolos y grandes figuras, como Isabel la Católica, la grandeza de la España eterna. El teatro de Pemán, que había sido incluido en los aparatos culturales del nuevo régimen, destaca especialmente en este escenario en parte por la repercusión pública del autor, definido por la prensa como «inspiradísimo cantor de nuestra Cruzada»¹⁴. Él mismo definió su obra *De ellos es el mundo* como «obra de ocasión»; estrenada en 1938, el autor explícitamente impidió que volviese a ser representada tras el final de la contienda. En el texto se da voz a una serie de jóvenes de derechas que se embarcan, antes y durante la guerra, en la misión de recuperar la ya olvidada gloria nacional a que sus padres habían, en buena medida, renunciado. El texto ha sido definido como «una apoteosis patriótica»¹⁵ y como la mejor muestra de teatro de circunstancias escrita en el bando nacional¹⁶.

¹³ GARCÍA ÁLVAREZ, C.: «El teatro durante la guerra civil en la zona nacional», en BOLAND, R. y KENMOOD, A. (eds.): *War and Revolution in Hispanic Literature*, Melbourne-Madrid, Voz Hispánica, 1990, p. 204.

¹⁴ SCHWARTZ, K.: «Culture and the Spanish Civil War – A Fascist View: 1936-1939», *Journal of Inter-American Studies*, 7: 4 (1965), p. 573.

¹⁵ MARTÍNEZ CACHERO, J.M.: *Liras entre lanzas. Historia de la Literatura «Nacional» en la Guerra Civil*, Madrid, Castalia, 2009, p. 116.

¹⁶ GARCÍA ÁLVAREZ, C.: «El teatro durante la guerra civil en la zona nacional», en BOLAND, R. y KENMOOD, A. (eds.): *War and Revolution in Hispanic Literature*, Melbourne-Madrid, Voz Hispánica, 1990, p. 206.

La actividad teatral durante el conflicto no se limitó a este tipo de dramaturgia; si bien la zona nacional no contó con las grandes capitales culturales y su vida teatral fue significativamente menor que la de la España republicana, muchas compañías continuaron sus giras por las diversas provincias con montajes de los Álvarez Quintero, Arniches o Jardiel Poncela. Hay que tener en cuenta, además, que muchas compañías comerciales con sede en Madrid se vieron sorprendidas por el alzamiento estando de gira y no volvieron a la capital, quedándose en la zona nacional y contribuyendo así a lo que puede definirse como una floreciente vida teatral que, no obstante, resultó en buena medida ajena a la propaganda y siguió las directrices del teatro comercial.

Las muestras de teatro políticamente militante que se han mencionado más arriba engrosaban un canon de urgencia que no podía ser más que transitorio ante la ausencia de directrices claras sobre cuál habría de ser el teatro del nuevo régimen. Por ello la élite intelectual de la Falange comenzó lo que se consideraba una labor necesaria: la teorización sobre un futuro teatro falangista. Muchos autores se lanzaron a la reflexión de cómo poner el arte, y más en particular el teatro, al servicio del nuevo estado. En este panorama hay que destacar los manifiestos de dos figuras fundamentales: Felipe Lluch y Gonzalo Torrente Ballester. El primero de ellos, que con el tiempo llegaría a dirigir el Teatro Español de Madrid, propugnaba un teatro «nacional, religioso y popular; nacional sin patrioterismo, religioso sin ñoñez, popular sin chabacanería»¹⁷. En efecto, el carácter religioso y nacional, dogmas que acabarían definiendo en nacional-catolicismo del régimen, son una constante en los escritos de los diversos autores; el carácter popular tampoco falta en la mayoría de manifiestos, empeñado como estaba el aparato propagandístico de Franco en crear ciudadanos fieles más que audiencias sofisticadas. El referente al que mirar, como no podía ser de otra manera, fue el teatro de la edad de oro de la nación y su imperio: «maravillosa flor del teatro popular [...] En España floreció durante cien años justos: de 1580, en que apareció en los «corrales» el arte del «monstruo de la Naturaleza» [...] el gran Lope de Vega, a 1681, en que murió Calderón, «monstruo de ingenio»¹⁸.

¹⁷ En GARCÍA RUIZ, V.: *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 282.

¹⁸ En GARCÍA RUIZ, V.: *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, pp. 282-83.

La preeminencia de estas ideas encuentra su máximo exponente en la obra del propio Lluç *España, Una, Grande y Libre*, quizá «el único caso de teatro estrictamente falangista o fascista con algún interés o calidad»¹⁹, estrenada en el Teatro Español en el primer aniversario de la victoria de las tropas de Franco. El texto incluye, entre otros elementos, un acto en que Castilla consigue reunir al resto de regiones, todas distintos personajes, para formar una gran nación que sea admitida, junto a Roma o el Imperio de Alejandro, en el recinto de la Historia. Se vuelve, como ya se indicó anteriormente, al concepto de la España nacional que surge del germen de Castilla, como ya lo quisiera Menéndez Pelayo, y se ahonda, a partir de ahí, en la grandeza nacional del imperio. Y todo ello se lleva a cabo siguiendo los moldes formales de la gran comedia del Siglo de Oro.

El otro manifiesto de gran calado es la «Razón y ser de la dramática futura» de Gonzalo Torrente Ballester. En él se insiste en buena medida en las mismas ideas presentadas por Lluç: en las fuentes, que deben ser desde Calderón, los autos sacramentales y el Corpus Christi a los misterios medievales; y en el potencial del teatro como único arte para las muchedumbres. Se le otorgaba al teatro un carácter también especial como «liturgia del Imperio», que sería atendida por un público con carácter devoto y nunca con ansias de diversión, ya que este teatro no había de dirigirse a los sentidos, sino al intelecto, a la formación de una conciencia nacional. La sumisión de lo plástico a lo estrictamente literario se hacía, pues obligatoria. Con esta caracterización, que seguía en buena medida la línea de la *Poética* aristotélica, Torrente Ballester promulgaba un modelo clásico y formal que dejaba de lado toda renovación plástica, en claro desprecio del carácter más escénico que literario de la vanguardia, asociada ineludiblemente a la República. La tradición, el orden y el estilo se oponían, de hecho, al que ya se consideraba el lenguaje herético de la vanguardia. Dicho lenguaje había sido, por su carácter complejo y de difícil asimilación, considerado como elitista y pretencioso, lo que iba radicalmente en contra de la nueva concepción del teatro como arte para instruir a las masas. Este rechazo frontal y sin fisuras de la vanguardia, asociada indiscutiblemente a la izquierda, cerró cualquier puerta a que el régimen de Franco forjase una estética oficial de corte innovador: «se

¹⁹ GARCÍA RUIZ, V.: *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluç*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 265.

confirmaba [...] el fracaso de todo intento de lo que hubiese podido ser una eventual estética fascista que hubiese podido buscar recuperar para sus propios fines la herencia innovadora y modernista de las vanguardias de preguerra»²⁰.

El modelo para el nuevo teatro, pues, parecía claro: todo intento de innovación quedaba cancelado y los ojos se volvían hacia el teatro del Siglo de Oro, máxima expresión cultural de la España imperial del siglo XVII. Esta tendencia se incentivó con iniciativas como la creación en 1938 de un premio para autos sacramentales de nueva composición que fue, curiosamente, ganado Gonzalo Torrente Ballester. Las nuevas obras habrían de presentar la historia de manera providencial, de modo que la Cruzada de Franco contra la República pudiese ser interpretada a la luz del Cid luchando contra los moros o de los conquistadores propagando el Catolicismo en las Américas. *La santa virreina* de Pemán, por ilustrar este fenómeno con un ejemplo, incide de alguna manera en estos presupuestos al alabar la construcción del imperio basado en la religión, negando la leyenda negra y haciendo recaer todo el énfasis en la labor evangelizadora de los conquistadores. Estas obras hacían un uso más que sesgado de la historia y servían a una propaganda positiva del régimen, de manera que sus súbditos justificasen el alzamiento y la guerra como una necesidad histórica para mantener la línea gloriosa de la tradición española.

Un último aspecto a tener en cuenta para comprender la dimensión de la agenda teatral franquista es el de los Teatros Nacionales. Estando Madrid bajo dominio Republicano, los sublevados, como ya se ha notado, carecían de una gran infraestructura teatral más allá de los teatros de provincias. Pero, lo que es más importante, carecían de una agrupación que se pudiese convertir en «el teatro oficial». El germen llegó de una pequeña compañía fundada por Luis Escobar, cuya primera representación tuvo lugar en la fachada de la Catedral de Segovia el día del Corpus Christi de 1938. El texto escogido fue *El hospital de los locos* de José Valdivieso que, como no podía ser de otra manera, era un auto sacramental. Este fenómeno muestra cómo la «obsesión por el pasado imperial y teatrocánico»²¹ había permeado hasta el

²⁰ SERRANO, C.: «La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Pemán», en DOUGHERTY, D. y VILCHES, M.F. (eds.): *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, 1992, p. 400.

²¹ En RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid, Akal, 2008, p. 323.

ámbito de los grupos *amateur* durante la guerra, lo que nos sirve como muestra de la efectividad propagandística de la España rebelde.

El propio Dionisio Ridruejo, delegado nacional de Propaganda, se referiría en estos términos a aquella representación: «El teatro y la función religiosa se habían hecho una misma cosa, como si estuviéramos en el siglo XVII»²². Con el beneplácito de los representantes de la cultura oficial, por su manera de apropiarse del discurso religioso y fundirlo con el teatro, la compañía experimentó un gran éxito que le llevó a formar una gira por la España nacional para constituirse después en el Teatro Nacional de la Falange. La compañía fue también aplaudida desde la prensa: «Esta joven y aguerrida agrupación [...] enraizada en la más noble y auténtica tradición teatral española [...] esperanza de un nuevo teatro español»²³. El 27 de abril de 1940, el Teatro María Guerrero de Madrid, convertido en uno de los nuevos teatros oficiales del régimen, abrió bajo la dirección del propio Luis Escobar. La temporada estuvo marcada por estrenos del Siglo de Oro; la conmemoración del alzamiento del 18 de julio se celebró con *La cena del rey Baltasar*, de Calderón de la Barca.

Felipe Lluch, por su parte, había estado intentando que el Teatro Español, cuya propiedad recaía en el ayuntamiento de Madrid, se convirtiese en el segundo de los Teatros Nacionales «para educar al pueblo en los valores de la nación, religioso y político»²⁴. Finalmente el traspaso de titularidad se llevó a cabo y el autor fue nombrado director del teatro. Sorprende su manera de entender el servicio público que el teatro debía dar en el nuevo estado y las condiciones en que debía hacerlo. Sus convicciones eran las siguientes: el teatro tenía que someterse completamente a la política; la fiscalización por parte del Estado de la actividad teatral debía ser completa, acabando con entidades como la SGAE; se entendía como positiva la desaparición de toda iniciativa privada en el ámbito del teatro²⁵. Lluch, teórico del teatro y sindicalista activo, proponía una nacionalización total del teatro bajo el férreo control único de la Falange y dentro de los parámetros de la más pura ortodoxia fascista y totalitaria. Con

²² En RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid, Akal, 2008, p. 324.

²³ En GARCÍA RUIZ, V.: «“La guerra ha terminado”, empieza el teatro: Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-31.XII.1939)», *ALEC*, 22: 3 (1997), p. 520.

²⁴ AGUILERA SASTRE, J.: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002, p. 350.

²⁵ GARCÍA RUIZ, V.: *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 277.

estas credenciales comenzó su gestión del Teatro Español. Como no podía ser de otra manera, los clásicos del teatro del Siglo de Oro compusieron un programa ribetado con piezas de Shakespeare y su propia versión de *La Celestina*, además de su obra apologética de la liberación nacional que ya se ha comentado más arriba.

Pero los dos aspectos más marcados de su gestión se hicieron con el tiempo inviables. El primero de ellos fue el mantenimiento de un nuevo canon teatral basado íntegramente en el teatro aurisecular y en recreaciones contemporáneas del mismo. Es un hecho consumado el que los intereses de la audiencia seguían otros derroteros bien distintos a este tipo de dramaturgia. El Teatro Español hubo, de hecho, de volver la espalda a este repertorio y hacer primar criterios más comerciales: la vuelta al drama convencional representado por figuras como Benavente o los Álvarez Quintero fue la responsable de que el teatro no se viese empujado al desastre económico causado por el gran fracaso de público²⁶. Los teatros nacionales trataban de imponer un nuevo canon basado en la tradición, pero sin el apoyo del público de nada servía la teorización; al fin y al cabo, las audiencias reclamaban el teatro al que estaban acostumbradas, especialmente en un momento en que lo que se buscaba desesperadamente era la evasión.

El segundo de los principios que pareció regir el credo teatral de Lluich, la total estatalización de la actividad teatral y la supresión de la iniciativa privada, tampoco llegó a materializarse. Poco a poco, tras el final de la guerra, los teatros de Madrid fueron abriendo con un repertorio basado casi íntegramente en la comedia ligera, en obras fáciles de montar y en una concepción, a fin de cuentas, del teatro como entretenimiento y forma de evasión. En su estudio sobre los primeros meses de la cartelera madrileña tras la guerra civil, García Ruiz (1997) habla de una primera remesa de obras de género frívolo, que rápidamente dejaron paso a autores comerciales de preguerra como Muñoz Seca, los Álvarez Quintero, Jardiel Poncela o Benavente, reclamados por un público que parecía demandar el drama escapista²⁷. Este panorama, completado ocasionalmente por homenajes teatrales a mártires de la guerra como Muñoz Seca y zarzuelas, presenta una clamorosa ausencia de obras del

²⁶ AGUILERA SASTRE, J.: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002, p. 355.

²⁷ LONDON, J.: *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Leeds, Maney & Son, 1997, p. 56.

Siglo de Oro, lo que nos permite extraer dos conclusiones: por un lado, la gran cultura teatral del público madrileño (y este es un dato fácilmente extrapolable al resto del territorio), interrumpida por el fenómeno de la guerra, se retomaba tras la contienda por unas audiencias ávidas de entretenimiento, de frivolidad y escapismo; esto determinó, por otro lado, que la actividad teatral continuase en términos de empresa, adaptando las carteleras de los teatros privados al gusto del público, con independencia de lo que el aparato propagandístico, con los Teatros Nacionales al frente, dictase. Si estos últimos se habían visto obligados a volver a moldes teatrales de la convención de preguerra para evitar el colapso económico, parece evidente que las salas comerciales ni siquiera se llegasen a plantear un cambio en la estrategia comercial respecto a los años anteriores.

En efecto, las tablas españolas volvieron paulatinamente a recorrer la senda que habían venido recorriendo durante el primer tercio del s. XX, especialmente antes de la República. El público, históricamente habituado a un teatro fácil, sin vinculaciones políticas, demandaba nuevamente ese teatro por dos razones. La primera es meramente teatral y técnica: era el teatro en cuyos parámetros se desenvolvía con facilidad, cuyos códigos entendía y para el que, en definitiva, había sido educado. La segunda razón pertenece más al orden de la sociología: el país, claramente dividido entre vencedores y vencidos, quería olvidar la experiencia traumática de la guerra y se decantó por un teatro más inocuo y aséptico, dejando de lado la propaganda y su claro revanchismo.

¿Qué pasó, entonces, con el proyecto de teatro falangista? Las ideas falangistas habían estado presentes en la génesis de la agenda teatral del nuevo régimen de dos formas. Por un lado, fomentando una nueva ortodoxia a través de la redacción de manifiestos y la creación de infraestructuras que permitiesen propagar un nuevo teatro; por otro, silenciando la heterodoxia a través de la censura y la propaganda. Todas estas medidas habían sido ejecutadas con la única finalidad de auspiciar y difundir una nueva dramaturgia que, si bien se llegó a materializar en obras como la *España, Una, Grande y Libre* de Lluç, contó con un problema fundamental: el desapego del público. Este hecho determinó que la esperanza del gran teatro falangista se desvaneciese antes incluso de haberse formalizado. La censura y los Teatros Nacionales seguirían su andadura hasta el final mismo del régimen, dejando

atrás sin embargo la nueva dramaturgia llamada a ser la joya de la corona de la política teatral franquista. Aunque atendiendo a casuísticas diversas, el empeño por crear un teatro específicamente falangista como herramienta propagandística fracasó, como había sucedido en la Alemania nazi y la Italia fascista²⁸. Al igual también que en esos países, se consiguió, sin embargo, una teatralización de la vida pública, con claros ejemplos en las ceremonias orquestadas en torno a la figura de Franco o el cortejo fúnebre que condujo los restos mortales de Primo de Rivera, durante diez días, de Alicante a Madrid. Esa es, a largo plazo, la gran aportación del «teatro falangista» al régimen de Franco: la liturgia del Imperio, con claras reminiscencias a la misa católica, de que hablaba Torrente Ballester.

La evolución de la dramaturgia falangista fue, en cierto modo, similar a la deriva de la propia Falange. Al igual que el partido se había convertido en el brazo político de Franco durante la guerra, adquiriendo un poder sin precedentes que lo sacaba de la marginalidad en la que había vivido durante los años de la República, la necesidad de un teatro falangista, que diese soporte intelectual al régimen y le sirviese de herramienta propagandística, se hizo patente desde 1937. En este trabajo se han trazado las líneas maestras de los esfuerzos que, por parte del nuevo estado, se llevaron a cabo durante la guerra y en la inmediata posguerra para abrirle camino a un eventual teatro falangista. Cerradas todas las puertas de la innovación con la proscripción de la vanguardia por su asimilación a las izquierdas republicanas, las poéticas del nuevo teatro volvieron los ojos atrás y se reclamaron herederas del gran teatro del siglo XVII, al igual que Franco se reclamaba heredero legítimo de la gran España católica e imperial forjada por los Reyes Católicos. Todo el teatro producido desde el siglo XVIII hasta 1936 era descartado, del mismo modo que la historia parecía haberse detenido en el apogeo del Imperio; todo lo acaecido después, entendido como desvío de la gran senda nacional, era borrado del nuevo discurso.

Pero este nuevo teatro imperialista, revanchista, de corte clásico y formal se hizo inviable, al igual que se hizo inviable un estado netamente falangista. Aunque los procesos no coincidan en el tiempo y atiendan también a procesos de naturalezas distintas, el teatro falangista fue rechazado por el público del mismo modo que el

²⁸ GARCÍA RUIZ, V.: *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 218.

propio Franco procedió a la desfasticización del estado, otorgándole ya en los primeros años del régimen mayor peso político a los sectores de la derecha española más tradicional. Podría establecerse un vínculo entre esta derecha tradicionalista y autores como Pemán, que alcanzó mayores cuotas de presencia y éxito en la escena española de la posguerra, especialmente a medida que su teatro se despolitizaba y atendía a los gustos y necesidades del público, obviando las directrices propagandísticas del régimen. Como ya se ha apuntado, el público español contaba con una gran tradición teatral de la que no estaba dispuesto a prescindir; este hecho pesó sobre la política cultural del régimen y determinó el fracaso de la dramaturgia falangista.