

Diego Santos Sánchez*

Los aparatos teatrales de Estado

Una propuesta teórica para abordar las relaciones entre teatro y dictadura en la España de Franco

DOI 10.1515/ibero-2015-0022

Resumen: El presente artículo propone el concepto de *aparatos teatrales de Estado* (ATEs) como una herramienta teórica con la que abordar el estudio de las relaciones entre teatro y dictadura. Los ATEs se definen como una serie de prácticas e instituciones teatrales a través de las cuales el Estado dictatorial genera, defiende, disemina e impone un discurso teatral propio que, en última instancia, se materializa en la formación del canon teatral. Esta propuesta teórica, que se sustenta en los conceptos de disciplina de Foucault y los aparatos ideológicos de Estado de Althusser, se ilustra a través del caso de la España de Franco.

Dictadura y teatro: una aproximación teórica

La recepción de la literatura dramática, como la del resto de géneros literarios, es fundamentalmente individual. La vertiente escénica el teatro, sin embargo, se articula en términos opuestos: una serie de individuos se instituyen en grupo con el único propósito de recibir un mensaje que se les envía desde la escena. Esta idiosincrasia ha determinado que el teatro haya sido tradicionalmente un foro de exploración colectiva de la realidad y de visiones alternativas de la sociedad. Esto, a su vez, le confiere una gran capacidad transformadora que puede, llegado el caso, derivar en movilización política. El poder, especialmente en contextos dictatoriales, ha sido siempre consciente de este potencial creador de resistencia de la escena. Por ello, las dictaduras han ejercido siempre un férreo control sobre el teatro, temerosas de que en torno a él se forjasen movimientos de oposición.

El objetivo de este trabajo es proponer una herramienta innovadora con que abordar el estudio de los vínculos entre teatro y Estado en contextos dictatoriales: los *aparatos teatrales de Estado* (ATEs). Como se ilustrará en las siguientes páginas, esta propuesta teórica parte de una reflexión tanto sobre el concepto de

*Corresponding author: **Diego Santos Sánchez**, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Romanistik, Dorotheenstr. 65, 10099 Berlin, E-Mail: diegosantossanchez@gmail.com

disciplina de Foucault como sobre los aparatos ideológicos de Estado de Althusser. Este modelo teórico, que se plantea como herramienta metodológica para abordar el estudio del teatro en contextos dictatoriales de diversa índole, se ilustrará a través del caso concreto de la agenda teatral de la España franquista.

El estudio de los vínculos entre teatro y dictadura exige un nuevo paradigma epistemológico con que abordar la compleja naturaleza del teatro. Los a menudo enfrentados enfoques literarios y escénicos (Pavis 1998: 473–474) se han revelado incapaces de proponer una explicación sólida de los condicionamientos externos al hecho teatral. Sus metodologías no prestan la suficiente atención a factores que, sin embargo, condicionan la forma del teatro y su relación con el público, especialmente en contextos dictatoriales. Para entender el teatro en toda su dimensión se hace, por tanto, necesario trascender los enfoques meramente literarios y escénicos y abordarlo también desde disciplinas que, como los Estudios Culturales y la Historia Cultural, lo estudian en tanto fenómeno cultural inserto en una red más amplia de manifestaciones culturales definida, a su vez, tanto por su interacción con la sociedad como por su sometimiento a fuertes relaciones de poder.

Los últimos años han sido testigo de la aparición de una serie de estudios que, en esta línea, abordan el teatro español en el contexto de la dictadura del general Franco (1939–1975). Esta nueva aproximación metodológica se ha centrado en el mecanismo coercitivo que las dictaduras imponen de manera más explícita y universal sobre la creación teatral: la censura. Los trabajos de Muñoz Cáliz (2005, 2006, 2010) son pioneros en tanto que proponen, en base a un riguroso trabajo documental, una primera explicación de cómo la escritura dramática y la praxis teatral de la España franquista se vieron condicionadas por un aparato de Estado, la censura, que operaba en todas las áreas de la producción cultural. Estos trabajos son, a su vez, herederos de los primeros textos que sentaron las bases legales del fenómeno censor y abordaron su impacto en otros géneros literarios (Gubern 1981; Abellán 1980, 1987; García Lorenzo 1981; Neuschäfer 1991).

Las reflexiones de Foucault sobre la noción de disciplina, entendida como una serie de métodos de control que se aplican sobre el cuerpo, son perfectamente extrapolables al ámbito de la creación teatral y ayudan, por tanto, a dotar de base teórica al fenómeno de la censura. La idea de disciplina de Foucault gira en torno al concepto del panóptico, un espacio de reclusión cuya disposición arquitectónica permite la vigilancia constante de los individuos. Su finalidad es la de “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault 1995: 204). Es decir, el panóptico persigue imponer en el individuo la fiscalización de las desviaciones, de todo lo que no se ajuste a la regla. El objetivo último de esta acción es el

de normalizar e imponer una “penalidad de la norma” (188) basada en una clara distinción entre lo permitido y lo prohibido, lo normal y lo anormal (203). Este funcionamiento es perfectamente homologable al de la censura, cuya labor es la de imponerle a las obras que dictamina, en función de su norma o cuerpo legal, la etiqueta de representable o no representable.

Foucault apunta que, a través de la vigilancia constante, el panóptico persigue instalar en el individuo el temor que conduce al autocontrol para, en última instancia, crear lo que denomina una sociedad disciplinaria (219). Dicha sociedad se caracteriza por interiorizar la norma que emana del poder en tanto que todos sus individuos acaban por imponerse dicha norma a sí mismos y por fiscalizar a sus iguales. De este modo, la propia sociedad se convierte en vigilante de sí misma y da forma a una red multidireccional de miradas vigilantes que es, como se apuntó más arriba, la que caracteriza el panóptico. Este mecanismo opera de modo similar en la censura: en efecto, el aparato censor estatal acaba desdibujándose en una serie de resortes alternativos que someten la creación teatral a un control constante y ubicuo. Así sucede, por ejemplo, con la censura paralela de la Iglesia, que en el caso español impuso a sus fieles su propio código, generalmente más restrictivo que el del Estado (Muñoz Cáliz 2005: 38–39); o con la censura económica, cuyos efectos son mucho más difíciles de cuantificar y que lleva al empresario, traductor o editor bien a intentar adecuar el teatro a la norma o bien a renunciar a su labor por miedo a represalias.

De este modo, la censura se filtra de manera difusa, como las estrategias de poder y control que describe Foucault, en la sociedad, y deja de ser un mecanismo impuesto desde arriba para convertirse en un sistema regulativo de autocontrol con múltiples extremidades. La finalidad última de este esquema es producir, como se apuntaba más arriba, una sociedad con miedo, que se autorregula en su adherencia a la norma y acaba por rechazar a quienes van más allá del umbral de lo permitido. En el terreno de la producción teatral este proceso deriva en la forma más cruel de censura, la menos rastreable y la que impone los efectos más difícilmente cuantificables: la autocensura. Este tipo de control le permite al Estado insertar su penalidad disciplinaria en la labor del autor o el director, que dejan de trabajar para el público y pasan a guiarse exclusivamente por la norma que impone el régimen dictatorial.

Esta autocensura responde en multitud de ocasiones a un patrón inconsciente que, a su vez, es síntoma inequívoco de la normalización de la censura y de la correcta implementación de la sociedad disciplinaria; en efecto, la censura nunca es tan perfecta y tan invisible como cuando cada individuo se convierte en su propio censor (Bourdieu 1991: 138). El trabajo académico sobre estas formas más sutiles de censura es más escurridizo que la investigación de archivo sobre la censura de Estado, ya que es imposible asegurar qué obras de teatro dejaron de

escribirse por causa de la autocensura. Conviene, sin embargo, tener en cuenta esta incardinación del fenómeno censor en la propia sociedad para complejizar la comprensión académica de la censura y entender la censura de Estado en un marco más amplio de fenómenos de naturalezas diversas.

Se hace, del mismo modo, necesario ir más allá de una comprensión de la censura como fenómeno aislado y exclusivamente castrador. El concepto de disciplina de Foucault plantea, en este sentido, que el poder no puede limitarse a ejercer una fuerza únicamente prohibitiva, sino que también ha de ser productivo para garantizar su propio mantenimiento: “what makes power hold good, what makes it accepted, is simply the fact that it doesn’t only weigh on us as a force that says no, but that it traverses and produces things, it induces pleasure, forms knowledge, produces discourse” (Foucault 1980: 119). Siguiendo esta línea, la noción ortodoxa de censura como proceso meramente cercenador ha sido cuestionada por buena parte de la crítica que, como Judith Butler, le otorga capacidad discursiva y la entiende como “a productive power: it is not merely privative, but formative as well” (Butler 1997: 133). Estas nuevas lecturas sitúan la censura en un nuevo plano epistemológico y la presentan como un fenómeno más en el marco de una estrategia amplia del Estado que necesita ofrecer un discurso alternativo con que llenar el vacío que deja tras de sí la censura.

En efecto, entender la censura como la única arma que el Estado tiene a su alcance para influir en la producción teatral resulta enormemente simplificador. Ya se ha apuntado cómo, en el caso del Franquismo, “la censura fue el instrumento más coactivo de vigilancia ideológica aunque era sólo parte de un sistema integral de estrangulamiento de la libertad” (Gracia/Ródenas 2011: 22). En efecto, el régimen de Franco orquestó un sistema múltiple que se enfrentó no solo a la tarea de silenciar las voces incómodas, sino también a la de forjar un nuevo discurso que sustentase los principios ideológicos de la dictadura. El aparato que se gestó para desarrollar esta agenda teatral responde a un modelo bímembre orientado a implementar medidas tanto defensivas como ofensivas: “entre las medidas defensivas, la fundamental es la censura; entre las medidas ofensivas, la creación de una estructura informativa estatal” (Álvarez 1989: 223).

En efecto, la censura se erigió como el mecanismo más explícito con que el régimen dictatorial de Franco silenció voces especialmente incómodas, como la de García Lorca (Santos Sánchez 2009, 2011), cuyo asesinato durante la Guerra Civil lo había convertido en icono de la libertad y mártir del fascismo. El silencio y las restricciones derivadas de la censura se impusieron en un amplio espectro de dramaturgias, desde las que cuestionaban los estrechos márgenes de la moral sexual del Franquismo hasta la literatura dramática extranjera o los géneros del teatro frívolo. Lo que conviene tener en cuenta en este punto de la argumentación es que este silenciamiento masivo habría corrido el riesgo de vaciar las escenas de

teatro. Por tanto, para contrarrestar este efecto, se hacía necesario proporcionar una ortodoxia, un nuevo modelo teatral a seguir.

En efecto, el Franquismo instauró un mecanismo propagandístico paralelo a la censura encargado de crear un nuevo discurso, una ortodoxia (Santos Sánchez 2013). De este modo se generó una estructura bimembre de control de la información que funcionaba de manera coordinada y en la que, en efecto, “las labores de censura se confundieron con las de propaganda” (Abellán 1987: 23). Este proceso dual, basado en la censura y la propaganda, tuvo lugar en todos los ámbitos de la cultura y la información. En las siguientes páginas se abordarán los mecanismos empleados en el caso específico del teatro. Antes, sin embargo, de ilustrar el funcionamiento de estos mecanismos con el caso de España, se procederá a dotar este modelo de base teórica.

La reflexión de Althusser (1974) sobre los aparatos ideológicos de Estado es una referencia básica para articular el modo en que la dictadura franquista impuso su agenda teatral. En su trabajo, Althusser reflexiona sobre el abanico de instituciones estatales que se encargan de mantener la ideología de quienes ejercen el poder. Esta serie de aparatos al servicio del Estado capitalista reproducen las relaciones de producción que lo sustentan: el sometimiento y la explotación de las clases trabajadoras por parte de las clases dominantes. Esta reproducción, a su vez, convierte en normativa la ideología dominante para que el sistema capitalista se pueda perpetuar sin que las clases dominadas tengan la opción de subvertirlo. Este esquema ideológico de corte marxista está profundamente arraigado en el marco de la lucha de clases; sin embargo, su extrapolación a un contexto dictatorial como el franquista no solo es viable, sino que arroja luz sobre el funcionamiento de las políticas culturales de una dictadura.

En la España de 1939, los vencedores de la Guerra Civil construyeron un Estado en que los vencidos fueron neutralizados y su discurso cultural completamente eliminado; a su vez, el régimen de Franco articuló un discurso propio que le impuso a la sociedad. Como en la propuesta de sociedad disciplinaria de Foucault, esta norma se propagó a través de una red de relaciones de poder descentralizadas en que la censura no era sino una parte más de un complejo sistema. Al convertirse en normativo, este discurso no solo fomentó la ideología del régimen, contribuyendo así a perpetuarlo, sino que, además, criminalizó la disidencia. El Franquismo silenció, en efecto, la heterodoxia al tiempo que generó y difundió su ortodoxia a través de múltiples canales, entre los que aparece de manera privilegiada el teatro.

Althusser propone una clasificación bimembre de sus aparatos: por un lado, señala los aparatos represivos de Estado, que se imponen a través del uso de la violencia y engloban instituciones como el ejército, la policía o el sistema penitenciario; y, por otro, los aparatos ideológicos de Estado, que se definen por ser

más plurales, estar dirigidos a la esfera privada y ejercer una violencia únicamente simbólica (Althusser 1974: 27–30). Entre estos últimos Althusser incluye la religión, la escuela, la familia, los partidos políticos, los sindicatos, la información y la cultura. De este modo, mientras los primeros están encargados de reprimir la heterodoxia, los segundos fomentan la ortodoxia y crean, por tanto, discurso. Podría decirse que, mientras los primeros se rigen por la noción de vencer, los segundos se guían por la de convencer.

A pesar de que los regímenes dictatoriales se ven generalmente asociados con los aparatos represivos, el papel que los ideológicos desempeñan en un marco dictatorial se revela igualmente fundamental, ya que “ninguna clase puede tener en sus manos el poder de Estado en forma duradera sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos de Estado” (32). Como se ha apuntado más arriba, donde Althusser dice “clase” es más que viable insertar “dictadura”. Porque, en efecto, ninguna dictadura puede sobrevivir sin una deliberada y bien orquestada labor propagandística que cree una ideología propia, la haga normativa y se la imponga a la sociedad al tiempo que criminaliza la disidencia.

El esquema bimembre propuesto por Althusser responde a la capacidad no solo prohibitiva sino también discursiva del poder que describe Foucault. Además, aplicado al ámbito de las políticas teatrales del Franquismo, se adecúa a la doble tarea de censura y propaganda que desde 1939 se impone como mandato la dictadura. La propuesta que se hace en estas páginas parte de este marco teórico e intenta responder a la necesidad de abordar las políticas teatrales del régimen franquista de manera global, situando la censura como una más de las prácticas que integran la compleja red de aparatos teatrales de que dispone el Estado.

De este modo, por aparatos teatrales de Estado (ATEs) habrá de entenderse el conjunto de instituciones y prácticas a través de las cuales el Estado (dictatorial) ejerce su influencia sobre el teatro con el fin de convertirlo en una herramienta destinada a crear, proteger, difundir e imponer un discurso propio. Los diversos ATEs se integran en una red, cuyo funcionamiento coordinado silencia la heterodoxia y fomenta la ortodoxia para lograr un teatro sometido a la norma. En última instancia, como en la sociedad disciplinaria de Foucault, los ATEs pretenden crear las condiciones necesarias para que los creadores y profesionales del teatro se sometan a un férreo autocontrol que garantice la preeminencia de la norma y anule la disidencia.

Esta propuesta no pretende en modo alguno actualizar, complementar o perfeccionar el modelo althusseriano ni tampoco plantear su mera aplicación al ámbito del teatro. Bien al contrario, los ATEs se ofrecen como un nuevo planteamiento metodológico que se fundamenta en similitudes epistemológicas con el modelo de Althusser, entendido exclusivamente como referente teórico. Estas

similitudes se articulan en dos niveles. El primero es la estructura bimembre del sistema general de Althusser, que se aplica también a los ATEs. En este punto conviene, sin embargo, hacer una precisión teórica. Si bien la estructura bimembre se aplica al modelo de los ATEs, los términos de esa dualidad cambian. La pareja represión/ideología del sistema de Althusser no es íntegramente aplicable a los ATEs, que funcionan exclusivamente a nivel ideológico. Sin embargo, en el ámbito de la ideología su acción es doble: si bien por una parte su acción es defensiva, en tanto que silencian la heterodoxia, por otra parte es ofensiva, en tanto que crean la ortodoxia. De este modo, la pareja de términos más apropiada sería la de silencio/discurso, que también sería susceptible de parafrasearse como heterodoxia/ortodoxia o censura/propaganda.

El segundo aspecto del modelo de Althusser que aprovechan los ATEs es la propia caracterización de los aparatos ideológicos, que el crítico define como un (a) conjunto variado de instituciones (b) que operan en un ámbito de la vida privada y (c) a través de medios ni explícitamente violentos ni represivos (28–30). Esta definición es perfectamente aplicable a los ATEs. Sin embargo, esta coincidencia no implica en modo alguno que los ATEs se planteen como uno más de los aparatos ideológicos; es decir, como una actualización o un complemento del modelo althusseriano. Los ATEs toman el modelo de Althusser como referente inalienable en los aspectos descritos más arriba, pero se conciben, no obstante, como una herramienta plenamente independiente y creada *ad hoc* para el análisis de un aspecto específico de la producción cultural: el teatro.

Las páginas anteriores se han encargado de proponer un acercamiento teórico a la censura y de insertarla en un cuadro más complejo: el de los ATEs. También la han ubicado dentro de este marco, señalando que es la parte encargada de silenciar la heterodoxia. Pero, ¿cuáles son los aparatos que se encargan de la parte discursiva, de proponer la ortodoxia, de llevar a cabo la labor propagandística? Las siguientes páginas esbozan un listado de los ATEs, ahondando en su funcionamiento en forma de red, a través de un breve recorrido por las políticas teatrales puestas en práctica por la España franquista.

Génesis de los ATEs en la España de Franco

La Guerra Civil española fue la prolongación del golpe de Estado que los rebeldes, encabezados por el ejército, habían dado contra la Segunda República en 1936. Durante los tres años que duró el conflicto, el territorio español se dividió en dos Estados en pugna: el republicano, el Estado legítimo y que contaba tanto con aparatos represivos como ideológicos; y el nacional, la Nueva España ansiada por los rebeldes, que tenía que forjarse de la nada. Así, estos últimos se concentraron

fundamentalmente en el desarrollo de las estructuras básicas del Estado. Aunque con menor urgencia que los represivos, los aspectos ideológicos se tuvieron en cuenta desde una fecha temprana. De este modo, la Dirección General de Propaganda, en cuya dirección se situó en 1938 a Dionisio Ridruejo, uno de los grandes intelectuales del fascismo español, rápidamente asumió las competencias en política teatral a través de una sección destinada específicamente al género. Consciente de su importancia estratégica, Ridruejo había afirmado 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).

(1) La censura, que comenzaría a operar desde los primeros momentos de la guerra (Muñoz Cáliz 2005: 26), se convirtió de este modo en el primer ATE de la España rebelde. Su inicial naturaleza improvisada ganó solidez gracias al cuerpo legal de la posterior Ley de Prensa de 1938, que habría de mantenerse vigente durante más de dos décadas, hasta que la nueva ley de 1966 le diese un cuerpo legal más desarrollado. La censura seguiría vigente en el ámbito teatral hasta 1978, ya en pleno proceso de transición democrática. Encargado de silenciar las voces incómodas para el nuevo régimen, este ATE fue la herramienta de represión cultural más importante del Franquismo. Aunque varió a lo largo de los casi 40 años de su aplicación, el protocolo censor determinó que todas las obras teatrales fuesen sometidas a una censura previa que incluía tanto la lectura de los textos como, en la mayoría de los casos, el visado del ensayo general.¹ El impacto directo de la censura en el desarrollo del teatro en España fue devastador: la práctica totalidad de las obras fueron sometidas a cortes y se dictaron prohibiciones sobre un gran número de textos e incluso sobre la producción dramática completa de algunos autores. Esta situación ha determinado que la censura sea el ATE que ha centrado la mayor parte de la atención crítica. Por tanto, en el contexto de las relaciones entre dictadura y teatro, la reflexión sobre los ATEs parte de manera inevitable de la censura.

Sin embargo, la tarea de Ridruejo no se limitó a imponer un férreo sistema de censura, sino que aspiraba a “promover una serie de instituciones docentes y

1 La censura teatral durante el Franquismo vivió tres etapas claramente marcadas: un primer momento más ideológico e incluso estético, marcado por el control de la Falange; una segunda etapa de furor religioso, a partir de 1945, que arranca con la llegada del Nacional-Catolicismo al corazón ideológico del régimen; y un período de apertura que coincide con el desembarco de Fraga Iribarne al frente del Ministerio de Información y Turismo en 1962. No es, sin embargo, objeto de este trabajo hacer una presentación detallada del funcionamiento de la censura teatral durante el Franquismo, que puede encontrarse fácilmente en otros trabajos de manera detallada (Muñoz Cáliz 2005) o más concisa (Thompson 2012).

normativas” e incluso a intervenir en la Sociedad General de Autores, guiado por la utopía sindical del falangismo español (Ridruejo 1976: 130); en definitiva, a crear los ATEs que forjasen un nuevo teatro. Los primeros años de la dictadura supusieron, de esta manera, la génesis de los ATEs como una operación deliberada de control de la actividad teatral en la nueva España que el régimen de Franco quería imponer sobre las cenizas de la Segunda República. En esta línea, una de las primeras medidas tomadas por la Dirección de Propaganda al acabar la guerra fue la apropiación de todos los teatros de Madrid y Barcelona, que habían sido colectivizados durante la guerra (García Ruiz 1997: 513). Así, el Estado se garantizaba la totalidad de la gestión de la infraestructura teatral. Pero, por encima de esta red teatral, el régimen necesitaba con urgencia una institución de prestigio que poder convertir en buque insignia de su política teatral.

(2) Los Teatros Nacionales son, sin duda, el máximo escaparate del discurso teatral que un Estado convierte en oficial. La selección de su repertorio nunca es inocente y responde en la mayoría de los casos a una clara finalidad: la promoción de la ideología y los valores que emanan del poder. De este modo, los Teatros Nacionales se convierten en el segundo de los ATEs, ya que, a través de su repertorio, sancionan automáticamente un determinado corpus y lo convierten, en términos de Foucault, en la norma. Las consecuencias de esta selección son dobles. Por un lado, se penaliza el teatro anormal o heterodoxo, las obras alejadas de los moldes sancionados por el Estado, que quedan en los arrabales de la cultura oficial. Por otro, los Teatros Nacionales juegan un papel determinante en el establecimiento de modelos estéticos e ideológicos, que tenderán a ser imitados como vía de acceso a la cultura oficial, al tiempo que influyen de manera decisiva en la constitución del canon teatral, proporcionando a las obras llevadas a escena una amplia difusión y catapultándolas al más alto reconocimiento.

Luis Escobar, que había cosechado durante la guerra un gran éxito al frente de la Compañía de Teatro Nacional de la Falange (Martínez Cachero 2009: 202–203; Rodríguez Puértolas 2008: 323–325), asumió la dirección de los nuevos Teatros Nacionales de la dictadura. Su tarea consistió en buena medida en proponer un nuevo discurso teatral y en forjar un nuevo canon de obras que se atuviesen a la ideología del régimen. En su vuelta a los valores imperiales y católicos de la tradición, el Franquismo llevó a cabo una clara política de fomento del repertorio de la gran comedia española del Siglo de Oro. Al fin y al cabo, el nuevo régimen se basaba en la nostalgia del pasado imperial, en una concepción hiperbólica de la nación y en la omnipresencia de la religión.

El teatro del Siglo de Oro, que había encumbrado la literatura española, era, en efecto, el que mejor expresaba todos esos valores. De este modo, el repertorio de los Teatros Nacionales se nutrió ampliamente de obras de este corpus en su primera fase. Además, en una operación de coordinación entre los diversos ATEs

destinada a fomentar este tipo de teatro, se determinó que “las [obras] consideradas clásicas” no fuesen sometidas a la censura para facilitar su incorporación al repertorio oficial (Muñoz Cáliz 2005: 37). El funcionamiento coordinado de los ATEs revela claramente el interés deliberado que la nueva España que Franco pretendió forjar tuvo por promover un nuevo tipo de teatro que le fuera propio.

Pero, además de mirar al pasado, las dictaduras han intentado tradicionalmente concebir nuevos lenguajes artísticos que les sean exclusivos. El teatro no supone una excepción a esta tendencia. Así, ya desde la etapa de la Guerra Civil, algunos intelectuales del fascismo español abordaron la génesis de una nueva **(3) poética teatral oficial** que defendiera el proyecto político de los rebeldes y superase el teatro comercial y burgués (Rodríguez Puértolas 2008: 318–323). Proyectos como la dramaturgia fascista de Felipe Lluch (García Ruiz 2010: 265–274) o la “Razón y ser de la dramática futura” de Torrente Ballester se convirtieron rápidamente en las poéticas oficiales del nuevo régimen al proponer configuraciones de tragedia heroica definidas por un fuerte tono épico, articuladas en torno al catolicismo y centradas en las grandes gestas de la nación y sus héroes (Torrente Ballester 1937). Este tipo de textos revelan una detenida reflexión estética, poética y programática sobre cuál habría de ser el lenguaje teatral oficial de la nueva España.

Así, los textos programáticos y las poéticas teatrales auspiciadas por las cúpulas intelectuales del Estado, en este caso por la élite intelectual del falangismo, suponen el tercero de los ATEs. Su finalidad es la de instaurar un modelo, una norma en torno a la cual pueda evaluarse la adecuación o viabilidad de los demás proyectos dramáticos. El estreno de *España, Una, Grande y Libre*, de Felipe Lluch, en el Teatro Español de Madrid en 1940 (García Ruiz 2010: 265) estaba, sin duda, destinado a inaugurar un nuevo tipo de lenguaje teatral que habría de propagarse, gracias a los teatros oficiales del régimen, en un nuevo ejemplo de labor coordinada de los ATEs. La potencial repercusión de estas poéticas oficiales en la deriva estética de la historia del teatro es más que destacable: si el molde propuesto consigue conquistar al público, su explotación recurrente puede llegar a determinar el desarrollo de la dramaturgia futura e influir en la propia composición del canon teatral.

En esta misma dirección apunta el siguiente ATE: **(4) los premios teatrales**. En el caso español, la Dirección de Propaganda convocó en 1938, aún en plena contienda, un premio nacional para “autos sacramentales modernos”. La vuelta al teatro del Siglo de Oro necesitaba respaldarse con obras de nueva creación que respondiesen a ese molde. Este concurso, que ganaría el propio Torrente Ballester con lo que se ha definido como un “auténtico auto sacramental fascista” (Rodríguez Puértolas 2008: 331), incentivó la creación artística para dotar al nuevo régimen de un corpus que añadir al de las ya consagradas obras clásicas. El

fomento de ciertos lenguajes artísticos, moldes genéricos o temáticas siempre esconde tras de sí la ideología que el poder quiere promover: en este caso, el auto sacramental es un género propio del teatro del Siglo de Oro que vehicula los valores de imperialismo y catolicismo en torno a los que el régimen de Franco había articulado su aparato ideológico. De este modo, los premios teatrales responden, en el contexto de una dictadura como la de Franco, a una clara estrategia propagandística destinada al desarrollo de un modelo dramático propuesto por el propio régimen.

En esta misma línea se incluyen también otros fenómenos como **(5) los festivales teatrales organizados por el Estado**. A través de este aparato teatral, las dictaduras fomentan un tipo particular de teatro al tiempo que dejan fuera del “circuito oficial” formas más heterodoxas. Su empleo como escaparate en la arena internacional les es también muy rentable a las dictaduras. Así, por ejemplo, en la España de Franco el festival de teatro de Sitges fue empleado como plataforma para un teatro alternativo y minoritario que contentase a los intelectuales del interior, pero, sobre todo, permitiese proyectar en el ámbito internacional, del que el Franquismo era cada vez más dependiente en lo económico, una falsa apariencia de normalidad teatral (Muñoz Cáliz 2005: 511–512). Dentro de esta misma estrategia se encuadran dos aparatos teatrales más: **(6) el sistema de subvenciones y (7) las editoriales públicas**. Aunque no hayan sido estudiados de manera detallada en el contexto del Franquismo, estos dos aparatos cumplen la misma función que los premios teatrales: el fomento de voces, géneros o temáticas teatrales convenientes para el régimen.

Un ATE de importancia crucial para cualquier régimen es **(8) la enseñanza del teatro**, entendido como literatura dramática, en la escuela. El propio Althusser destaca la importancia de la escuela como aparato ideológico en el mundo contemporáneo, basándose fundamentalmente en el hecho de que ningún otro aparato dispone de una audiencia tan amplia, (generalmente) amparada por la gratuidad y obligatoriedad de la escuela, que se extiende hasta siete horas al día y cinco días a la semana a lo largo de numerosos años (Althusser 1974: 45). Consciente de la importancia estratégica de la educación escolar, una Comisión de Cultura y Enseñanza procedió en la España de Franco a una violenta depuración del cuerpo docente así como a perfilar una nueva batería de contenidos con que forjarse una escuela a su medida. Así, los nuevos manuales escolares harían posible una enseñanza partidista, selectiva y doctrinaria de la historia de España, que pasaba a gravitar en torno al Siglo de Oro, al que habría seguido una decadencia que el Franquismo venía a remediar. En esta línea se procedía a mitificar episodios como la Conquista de América y a eliminar o manipular otros como la Segunda República (Álvarez Osés 2000). La enseñanza de la literatura dramática no fue ajena a esta depuración y se vio igualmente alterada con fines propagandís-

ticos. Destaca, en un nuevo ejemplo de coordinación entre los diversos ATEs, la labor desempeñada por la censura sobre los manuales escolares para condicionar el teatro que se incluía en el currículum escolar (Foguet/Sopena 2012).

El modo en que las voces incómodas para el régimen fueron silenciadas, al tiempo que se ensalzaban autores, épocas y lenguajes artísticos que, como el teatro del Siglo de Oro, el régimen buscaba promocionar, son aspectos que ejercieron un gran impacto en el teatro, ya que en última instancia la escuela determinaría el conocimiento y la apreciación que los españoles tendrían durante décadas de su propia tradición dramática. Del mismo modo, la inclusión o exclusión de ciertos nombres en el canon escolar desempeñaría un papel crucial en la conformación del propio canon literario, del que nombres incómodos, como los del exilio republicano de 1939, quedarían excluidos hasta su recuperación durante la democracia. De gran importancia sería también el enfoque con que se presentaba la literatura dramática, generalmente desprovista de su carácter performativo; este enfoque habría de repercutir también en la percepción limitada que varias generaciones de españoles tendrían sobre el hecho teatral.

El último ATE que se incluirá en esta lista es el sistema de **(9) críticas teatrales en prensa**. Especialmente en regímenes donde la libertad de prensa está comprometida, los periódicos oficiales y/o afines al régimen transmiten la ideología del poder y ejercen un gran impacto en la sociedad mientras que los medios no oficiales, si existen, ven coartada su libertad de expresión. Esta forma de control abarca todos los ámbitos de la información y, entre ellos, la recepción crítica de estrenos teatrales. Las críticas de prensa, que son un eficiente altavoz para promocionar formas de teatro convenientes para el poder, pueden también silenciar fenómenos incómodos. El caso del estreno de *La casa de Bernarda Alba* en España es paradigmático, ya que la censura prohibió a los críticos presentes en dicha función escribir sobre ella para, de este modo, silenciar el estreno (Cornejo Ibares 2007). Casos como este revelan, una vez más, el funcionamiento coordinado de los ATEs como estrategia del poder dictatorial para condicionar de manera crucial la recepción del teatro y, de este modo, su impacto en la sociedad.

Conclusiones

La propuesta teórica de los ATEs sistematiza los elementos involucrados en la génesis del discurso teatral de una dictadura y ofrece una explicación conjunta de su acción. El listado de aparatos teatrales de Estado descrito en las páginas anteriores pretende ser una primera propuesta no necesariamente exhaustiva, sino más bien susceptible de enriquecerse con nuevas instituciones y prácticas que la investigación siga revelando como útiles. Los incluidos en este trabajo forman, en

cualquier caso, el núcleo principal de la compleja red de fenómenos que afectan al desarrollo del teatro en una dictadura. A pesar de responder a naturalezas heterogéneas, su actuación es, como se ha mostrado, siempre conjunta. Los vínculos entre la censura y la prensa o entre las poéticas y los premios, entre otros, revelan un funcionamiento coordinado que responde a un único propósito: determinar el teatro y el modo en que la sociedad accede a él en el contexto de una dictadura.

Este enfoque relativiza el hasta ahora hegemónico papel que el discurso académico le ha atribuido a la censura y la entiende como uno más de los elementos de una red compleja de fenómenos que vertebra las relaciones entre teatro y dictadura. En efecto, el modelo de los ATEs se articula en torno a una estructura dual: si, por un lado, la censura silencia la heterodoxia y elimina las voces incómodas, existe una serie de ATEs que se encarga de generar, diseminar e imponer la ortodoxia a través de variados mecanismos de corte propagandístico; frente a la labor censora, en definitiva, se sitúan los aparatos que producen discurso. Estos últimos son 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. Su acción coordinada le permite a la dictadura determinar la escritura dramática y la praxis teatral de forma que el teatro al que accede la sociedad esté lo suficientemente mediado como para vehicular un discurso afín al del poder.

Si bien todos los ATEs influyen en la actividad teatral, su capacidad de impacto es dispar. La censura, por ejemplo, juega un papel más decisivo que otros aparatos en tanto que se instituye como primer filtro que deja fuera del alcance del público, por ejemplo, a los autores malditos para un régimen determinado. Esto, a su vez, conlleva el desconocimiento de estos autores por parte de la sociedad y limita considerablemente las opciones de que el público pueda demandar su teatro. Así, el resultado lógico de este círculo vicioso es la marginalización de los autores incómodos para un cierto régimen. Del mismo modo, los Teatros Nacionales y la enseñanza del teatro en la escuela cuentan con una fuerte capacidad para condicionar de forma directa no solo el teatro sino también su percepción a largo plazo, como se ha ilustrado más arriba. Por todo ello, estos ATEs ejercen un impacto mayor que las críticas de prensa, los festivales, los premios, las subvenciones o las editoriales. Sin embargo, la capacidad de estos últimos para determinar el teatro no debe pasarse por alto. Bien al contrario, las páginas anteriores han mostrado cómo la acción coordinada de todos los ATEs es una característica fundamental del modelo. No en vano la agenda teatral de una dictadura se basa en una compleja red multidireccional cuya misión es la de constreñir y determinar el teatro desde varios flancos con un fin último: la génesis de un nuevo canon teatral.

Equiparable a la norma foucaultiana, el canon posibilita un proceso de normativización teatral que en última instancia determina la norma; es decir, la

ortodoxia y la heterodoxia. Su manipulación por parte de una dictadura no solo tiene efectos en la(s) generación(es) que vive(n) esa dictadura sino también en las posteriores: si una sociedad posdictatorial no lleva a cabo una reevaluación crítica del canon heredado y no se reivindican voces que le han sido amputadas, esa sociedad corre el riesgo de perder una parte importante de su legado teatral. Así, el canon gestado durante el Franquismo es el responsable de que la realidad teatral a que tuvieron acceso varias generaciones de españoles estuviese fuertemente cercenada. La recuperación que la España democrática ha hecho de voces olvidadas, como las del exilio republicano de 1939, es un ejemplo no solo de restauración de la memoria cultural sino también de la mayor pluralidad que ofrecen los procesos de normativización canónica en las sociedades democráticas.

En consecuencia, el estudio de los ATEs no puede desligarse del estudio de la constitución del canon y de las relaciones de poder que giran en torno a ella. Por tanto, los ATEs se revelan como una herramienta básica para el análisis que las sociedades posdictatoriales han de llevar a cabo sobre su legado teatral contestando a estas preguntas: ¿qué voces fueron silenciadas?, ¿cuáles fueron impuestas?, ¿a través de qué aparatos se desarrollaron estos procesos? Estas reflexiones posibilitarán una reevaluación (y posiblemente recuperación) crítica de la memoria cultural y teatral de una sociedad. De este modo, los ATEs se conciben como una herramienta con que abordar el estudio de las interrelaciones entre teatro y dictadura de manera amplia, desde la óptica de los Estudios Culturales y la Historia Cultural. Igualmente, y a pesar de que el caso con que se ha ilustrado la propuesta haya sido el de la dictadura franquista, los ATEs se proponen como una herramienta teórica y metodológica con que abordar en toda su complejidad las relaciones entre dictadura y teatro más allá de España, en otras tradiciones teatrales también marcadas por la dictadura.

Bibliografía

- Abellán, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*, Barcelona: Península.
- (1987): “Fenómeno censorio y represión literaria”, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam* 5, pp. 5–25.
- Althusser, Louis (1974): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Álvarez, Jesús T. (1989): “La información en la Era de Franco: hipótesis interpretativa”, en: Álvarez, Jesús T. et al. (eds.): *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900–1990)*, Barcelona: Ariel, pp. 221–230.
- Álvarez Osés, José Antonio et al. (eds.) (2000): *La guerra que aprendieron los españoles. República y guerra civil en los textos de bachillerato (1938–1983)*, Madrid: Libros de la Catarata.

- Bourdieu, Pierre (1991): *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York: Routledge.
- Cornejo Ibares, María Paz (2007): “El polémico montaje de *La casa de Bernarda Alba* en 1950”, en: López Criado, F. (ed.): *La literatura, la iglesia y el reino de este mundo: estudios de literatura española contemporánea*, La Coruña: Universidad de La Coruña, pp. 209–218.
- Foguet, Francesc/Sopena, Mireia (2012): “Censura i autocensura a Teatre català de postguerra (1973), de Jordi Arbonès”, *Stichomythia* 13, pp. 54–89.
- Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, New York: Pantheon.
- (1995): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Lorenzo, Luciano (ed.) (1981): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- García Ruiz, Víctor (1997): “‘La guerra ha terminado’, empieza el teatro: notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV–31.XII.1939)”, *Anales de Literatura Española Contemporánea* 22, pp. 511–534.
- (2010): *Teatro y fascismo en España*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Gracia, Jordi/Ródenas, Domingo (2011): *Derrota y restitución de la modernidad (1939–2010)*, Barcelona: Crítica.
- Gubern, Román (1981): *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936–1975)*, Barcelona: Península.
- Martínez Cachero, José María (2009): *Liras entre lanzas: historia de la literatura “Nacional” en la Guerra Civil*, Madrid: Castalia.
- Muñoz Cáliz, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2006): *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2010): *Censura y teatro del exilio*, Murcia: Editum.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*, Stuttgart: Metzler.
- Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona: Paidós.
- Ridruejo Jiménez, Dionisio (1976): *Casi unas memorias*, Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Puértolas, Julio (2008): *Historia de la literatura fascista española*, Madrid: Akal.
- Santos Sánchez, Diego (2009): “El teatro de Lorca y la censura franquista: *La casa de Bernarda Alba*”, *Theatralia* 11, pp. 113–126.
- (2011): “Mariana Pineda’s Struggle Against Censorship”, *Bulletin of Hispanic Studies* 88.8, pp. 931–944.
- (2013): “Staging la España eterna: Rise and Fall of the National-Catholic Theatrical Canon in the Civil War Aftermath”, *Modern Language Review* 108.4, pp. 1156–1176.
- Thompson, Michael (2012): “The Order of the Visible and the Sayable: Theatre Censorship in Twentieth-Century Spain”, *Hispanic Research Journal* 13.2, pp. 93–110.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1937): “Razón y ser de la dramática futura”, *Jerarquía* 2, pp. 61–80.