



Diego Santos Sánchez (ed.), *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*, Nueva York, Routledge, 2018, 264 págs.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.X-XIV>

En los últimos años, estamos asistiendo a un intenso proceso de revisión de la historia literaria. La puesta en circulación de las Teorías sistémicas (principalmente de Itamar Even-Zohar, Pierre Bourdieu y S. J. Schmidt) y su nuevo enfoque en el sistema o campo literario en su conjunto, así como diferentes perspectivas comparativas que rompen frontalmente con la idea de historia nacional, han sido las responsables de una nueva época de enorme fecundidad en nuestra historiografía cultural. Entre estas últimas, destacan los denominados estudios ibéricos, esto es, aquellos que entienden la Península Ibérica como un sistema multilingüe de gran complejidad. Baste como muestra la actividad desarrollada desde el Centro de Estudios Comparatistas de la Universidad de Lisboa, fuente de excepción de trabajos teóricos y críticos al respecto.

Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World, editado por el investigador complutense Diego Santos Sánchez, y que precisamente se presentó en el citado Centro, viene a abundar en este nuevo enfoque de los estudios históricos. Aunque se trata de un volumen de carácter crítico, Santos, en su artículo preliminar, “Weaving the Luso-Hispanic fabric”, se ocupa de elaborar un útil estado de la cuestión sobre el tema, así como de sistematizar algunas de las conclusiones expuestas en los demás trabajos del libro. En primer lugar, concreta los territorios comprendidos en el denominado *Luso-Hispanic World*. España (en toda su realidad multicultural) y Portugal, pero también los antiguos territorios coloniales de América, África y Asia. Así pues, se trata de una “transnational network of cultures with a shared colonial past which, however, eschews referring to Iberia in any sort of centripetal flow” (p. 10). La tesis del libro es que el nexa que enlaza todas estas regiones ya no es dicho pasado colonial, sino la experiencia, más cercana, de la dictadura: “a shared experience of dictatorship reinforces the construction of a region originally defined by a shared culture and colonialism” (p. 15). Y, por tanto, el estudio del teatro en su problemática relación con dichos regímenes (en fenómenos como la censura, la reinterpretación de los clásicos o el exilio), se convierte en un campo de enorme interés para esta perspectiva comparativa.

A partir de dicho enfoque, el volumen se divide en tres partes bien definidas que dan cuenta de la compleja realidad que constituye el hecho teatral. *Policies/Practices*, en primer lugar, incide en el lugar que ocupa el teatro dentro del campo cultural, y su relación con algunas prácticas culturales de coerción y de rebeldía. Dentro de las primeras, nos topamos con el tema inexcusable de la censura. Zsófia Gombár estudia el caso concreto del *Estado Novo* portugués durante los años 1929 y 1945 y su relación con el repertorio dramático español, mientras Castilho Costa y Water de Sousa Junior se ocupan de Brasil, a partir de varios casos de estudio particulares.

Los grupos de teatro independiente fueron espacios fundamentales de conciencia crítica y de resistencia frente a ese poder estatal coercitivo que decidía la cartelera de la escena comercial. Lourenço Mória y Fernández Iglesias se ocupan respectivamente de la escena independiente gallega y vasca durante los últimos años de la dictadura franquista y, en este último caso, hasta nuestros días y con unas breves notas sobre el País Vasco francés. Ambos rescatan una serie de nombres e iniciativas —grupos y colectivos teatrales como Teatro Circo y Gaur, dramaturgos como Xosé Luís Franco Franco, Manuel María y Xalbador Garmendia— que reflexionaron sobre identidades no hegemónicas desde los márgenes del sistema ibérico.

En sociedades ideológicamente tan complejas como las dictatoriales, hay casos de difícil encasillamiento: José Tamayo es buen ejemplo de ello. Sobre la ambigüedad de su posición en el campo ha escrito Carey Kasten en un artículo en que se estudia fundamentalmente la gira teatral de su compañía Lope de Vega por Latinoamérica durante los años 1949-1951. La investigadora desgrana las contradicciones entre la versión que Tamayo ofrecía en los medios oficiales del Régimen (y que estaba vinculada al proyecto de lavado de imagen del franquismo en el medio siglo) y la labor que realmente desempeñó en América, tal y como se refiere en los medios autóctonos y en intercambios privados con exiliados como Alejandro Casona.

La segunda parte del volumen, *Performance*, se ocupa de estudiar el teatro en su dimensión escénica y espectacular. En concreto, en las respuestas, más o menos críticas con la dictadura, que diferentes grupos teatrales ofrecieron desde las tablas. Los artículos recogidos constituyen una muestra amplia y variada de las opciones posibles. Ortuño Casanova, por ejemplo, se ocupa de la escena filipina entre 1969 y 1984, con observaciones sobre el papel desempeñado por la censura, y la utilización crítica del repertorio extranjero. En este sentido, destacan sus reflexiones sobre las representaciones de García Lorca, de fuerte carácter político.

En los últimos años, los estudios teatrales han recuperado formas dramáticas que siempre han ocupado posiciones marginales: por ejemplo, el teatro para niños y el teatro de títeres. Cariad Astles aborda esta última cuestión, ofreciéndonos un panorama histórico preciso en el caso de Cataluña y Chile. Además, revela que este género es usado como una forma de protesta y compromiso de enorme potencial: “The potential of puppetry within postdictatorship societies could be a means to heal and to highlight what should never be repeated” (p. 137). También escribe sobre Cataluña el investigador David Rodríguez-Solás. Se ocupa en concreto de la obra *No hablaré en clase*, del grupo Dagoll Dagom, en su relación con la censura. Es especialmente interesante su conclusión de que el espectáculo fue contestatario en un doble sentido, político y estético: “Its resistance to representation is a political stand against the inherited concepts of Francoism, and, I argue, against traditional classification of theatre in these terms” (p. 147).

Finalmente, Vanessa Silva Pereira estudia una representación reciente: *Nós matámos o Cão Tinhoso!*, estrenada por el grupo O Bando en 2010. La investigadora aborda el sentido político de la puesta en escena, tanto desde el punto de vista de la sociedad mozambiqueña (es una adaptación de un cuento de marcado carácter anticolonialista, escrito por el mozambiqueño Honwana), como desde la sociedad posdictatorial portuguesa.

La parte tercera y última del volumen, *Texts*, recoge artículos en torno a textos dramáticos, la mayoría americanos, y su relación con el contexto dictatorial en que se escribieron. En general, es una buena muestra de los recursos que los dramaturgos emplearon para sortear los mecanismos coercitivos del estado. Katya Soll, por ejemplo, estudia dos ejemplos de reescritura de obras canónicas del repertorio: *Interrogatorio en Elsinore (Después de la Ratonera)*, del uruguayo Carlos Manuel Varela, y *Novas diretrizes em tempos de paz*, del brasileño Bosco Brasil. Se trata de adaptaciones creativas —de *Hamlet*, de Shakespeare, y *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, respectivamente—, a partir de las cuales es posible reflexionar sobre aspectos traumáticos del pasado reciente. Elisa Rizo, por su parte, en su artículo sobre el teatro de Guinea ecuatorial estudia el caso de Trinidad Morgade y su obra *Antígona*, reescritura de la tragedia clásica con que se critican las tiranías del poder.

Este análisis contrasta con el otro texto analizado, *El hombre y la costumbre*, de Pancrasio Esono, un ejemplo muy interesante de teatro propagandístico a favor de la dictadura. Estos casos de estudio —que han

recibido mucha menos atención— son especialmente interesantes en cuanto que nos permiten conocer los mecanismos a través de los cuales el poder construyó, a través del arte, una imagen concreta de sí mismo. En un sentido parecido, E. J. Westlake estudia la polivalencia de un texto como *El Güegüence*, en el contexto de la historia nicaragüense. La obra que sirvió al escritor Pablo Antonio Cuadra para elaborar una lectura fascista en 1942, funcionó, años más tarde (1973) como ejemplo de la resistencia nicaragüense a los colonizadores españoles (tal y como fue leída por el sandinista Alejandro Dávila Bolaños).

Fueron muchos los recursos desplegados por los escritores que escribían en y contra la dictadura. Ariel Strichartz estudia el uso simbólico del espacio y otros mecanismos críticos en el caso de las obras argentinas *De a uno*, de Aída Bortnik, y *La nona*, de Roberto Cossa: la cocina, lugar donde se desarrolla la trama de ambas, como el espacio por antonomasia de una clase media “who opted for omission, silence, and complicity with the discourse and actions of the dictatorship” (p. 210). Yousfi López analiza la obra inédita *El edificio*, de la paraguaya Josefina Plá, en la que emplea la alegoría y el simbolismo como un modo de crítica implícita hacia los regímenes totalitarios. Además, la analiza como un ejemplo de autocensura, pues su carácter inédito se debe a que Plá la escondió por temor a posibles represalias. Lourdes Betanzos, finalmente, también escribe sobre la censura en su artículo “Negotiating sexuality and censorship in *Las sábanas* by José Corrales”. En su estudio, analiza el exilio del autor y su relación con diferentes formas no verbales de expresión en su texto.

La muestra seleccionada aborda, de un modo riguroso y muy sugerente en todos los casos, la problemática y ambigua relación de teatro y dictadura —en fenómenos tan dispares como la censura o la adaptación escénica y textual de los clásicos—. Todos ellos, en cada una de las tres secciones del libro (*Policies/Practices, Performance, Texts*), nos invitan a repensar las literaturas dictatoriales y, sobre todo, a abordar prudentemente y desde el rigor científico aspectos problemáticos, como las posiciones ambiguas de algunos de los agentes del campo —por ejemplo, el director español José Tamayo, pero también otras figuras e iniciativas como la del Teatro Español Universitario de posguerra—, y la importancia de la lectura y la interpretación de la tradición dramática y cultural.

Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World recoge, pues, una muestra representativa de trabajos sobre varios de los países que constituyen el mapa luso-hispánico: España (con especial atención a Galicia, Cataluña y País Vasco), Portugal, algunos de los países americanos (Brasil, Chile,

Uruguay, Argentina, Paraguay, Cuba y Nicaragua) y una pequeña muestra de las antiguas colonias en África y Asia: Guinea ecuatorial y Filipinas. Aunque se echa en falta algún trabajo más de corte comparatista, el propósito expuesto por Santos Sánchez en su ensayo introductorio —“how these interconnected experience of dictatorial constraint upon theatre together weave the Luso-Hispanic fabric” (p. 38)— queda probadamente satisfecho.

JAVIER DOMINGO MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid (España)
jadomi01@ucm.es