



ESTUDIOS LITERARIOS

**DIVERSIDAD DE GÉNERO EN EL FRANQUISMO:
JOSITA HERNÁN Y SU COMPAÑÍA DE COMEDIAS (1941-1950)**

**GENDER DIVERSITY DURING THE FRANCOISM:
JOSITA HERNÁN AND HER THEATRE COMPANY (1941-1950)**

ALBA GÓMEZ GARCÍA

Universidad Carlos III de Madrid

albagomezavi@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6736-3533

Recibido: 18-03-2022

Aceptado: 02-05-2022

RESUMEN

La dictadura franquista detuvo los avances alcanzados por la Segunda República en lo que a los derechos igualitarios para las mujeres respecta. Asimismo, la ideología vertebral del Estado, el nacionalcatolicismo, cercenó la presencia femenina de la esfera pública y desincentivó la educación de las niñas y las jóvenes. En correspondencia con esta regresión al ámbito doméstico, el teatro representado perpetuó la desigualdad entre mujeres y hombres derivada de los roles de género tradicionales. No obstante, en este contexto de inmediata posguerra, la actriz, directora, empresaria y escritora Josita Hernán confeccionó, en la medida en que se lo permitieron el público, la censura y la crítica, un repertorio para su compañía de comedias donde prevalecieran la agencia femenina y la diversidad de género.

Palabras clave: Teatro, Franquismo, Diversidad, Estudios de Género, Josita Hernán

ABSTRACT

Francoist dictatorship stopped the advance achieved by the Second Spanish Republic in respect of an egalitarian law for women. Furthermore, State's ideology spine, the so-called 'nacionalcatolicismo', removed the feminine presence within the public sphere and discouraged education for children and young women. Corresponding to this regression to domestic premises, performed theatre perpetuated inequalities between women and men as a consequence of the unexpired traditional gender roles. Nevertheless, in the immediate period after the Spanish Civil War, the female actor, stage director, entrepreneur and writer Josita Hernán composed a repertoire for her theatre company where gender

diversity and feminine agency prevailed. The artist did it negotiating with the spectators' taste, censorship rules and critics.

Keywords: Theatre, Francoism, Diversity, Gender Studies, Josita Hernán

1. GÉNERO, TEATRO Y AGENCIA FEMENINA DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

La configuración de las identidades responde en buena medida a la naturaleza de los imaginarios que generan las industrias culturales en cada período histórico. Así, las artes escénicas suscriben un notable compromiso con el cuestionamiento o la perpetuación de los estereotipos de diferente índole —género, clase, edad, raza, capacidad, sexualidad, etc.—, y condicionan la evolución de las sociedades hacia una mayor diversidad, donde sus miembros disfruten de la igualdad de derechos, con independencia de sus singulares características (Vilches y Nieva de la Paz 2012: 22; Checa 2018: 26-28). La sublevación militar contra el legítimo gobierno de la Segunda República y la implantación de la dictadura franquista supusieron un duro golpe para la modernización de la sociedad española. Las mujeres y otros colectivos minoritarios, pero asimismo discriminados por su condición diversa (Rodríguez 2013), resultaron especialmente perjudicados como consecuencia de la elevada institucionalización de la realidad y, por tanto, de la “tipificación extrema de las acciones para los distintos tipos de actores” (Roca 2005: 85).

La política de género conducente al restablecimiento de los roles tradicionales constituyó un puntal del franquismo, para lo cual fue necesario implementar una estructura represiva fundada en la naturalización de la diferencia sexual. Si algo caracteriza a la represión femenina de este período es su complejidad, debido a la confusión y al solapamiento de los límites de la política y la moral, y la represión y el control social (Moreno 2013). Además de experimentar un retroceso en derechos y libertades, que se concretó en una legislación manifiestamente discriminatoria, las mujeres —más aún, las identificadas o de algún modo vinculadas con el bando vencido— asistieron a la anulación, persecución y difamación de los modelos femeninos progresistas que la Segunda República había respaldado política y jurídicamente. En suma, cabe hablar de una represión acentuada de manera singular, producto de la desigualdad de género históricamente institucionalizada (*vid.* Flecha 2014).

La inquietud del Estado franquista por la educación moral de la población mantiene correspondencia no solo con la profunda reforma de la enseñanza media o la ejemplaridad de las depuraciones de maestras y maestros; también guarda relación con el temprano sometimiento del teatro al aparato ideológico, ya en 1938. Aunque la dictadura entregó la educación formal a la Iglesia, la orientación de los elementos intervinientes en la educación no formal suscribió un itinerario paralelo, de modo que el teatro reprodujo las construcciones identitarias y los modelos de comportamiento promulgados por el nacionalcatolicismo, la característica amalgama ideológica Estado-Iglesia del régimen. La pretendida domesticación del teatro a través de

la censura del texto dramático, la representación escénica, la publicación editorial de las obras y la expulsión de elementos incómodos para el sistema se completó, sin embargo, con la indolencia del Estado. Por consiguiente, la industria teatral debió amortiguar la falta de apoyos con la promoción de un teatro rentable, como única vía para mantener el tejido profesional (*vid.* Gómez 2021b: 46-47).

Las mujeres empleadas en el medio teatral —intérpretes, dramaturgas, directoras de escena, empresarias, escenógrafas, sastras, copistas, traductoras, etc.— acusaron la dureza de los embates de un régimen político dispuesto a desincentivar el trabajo femenino remunerado y a devolver a las mujeres a la esfera privada del ámbito doméstico. La regresión a los roles de género tradicionales, la tutela del varón y la desigualdad jurídica que el franquismo deparó a las mujeres, les ofrecían pocas alternativas para desarrollarse como seres autónomos. En la industria del teatro, las actitudes y conductas de las que hicieron bandera la Iglesia y la Sección Femenina —pese a sus contradicciones (Blasco 2000; Barrera 2021)—, colisionaban a menudo con las exigencias básicas de ciertas profesiones. La exposición pública de las actrices, la independencia económica de las empresarias y el trabajo intelectual de las dramaturgas, por mencionar solo algunas, incurrieron en la inmoralidad y acarrearán el descrédito generalizado de las creadoras y de sus producciones; como, por otra parte, le sucedía al resto de mujeres trabajadoras (Nash 2015: 210). Por eso, las actrices tendían a retirarse después del matrimonio; si, además, eran empresarias, solían compartir la dirección de sus compañías con una figura masculina. Tampoco extraña la escasa presencia y la desigual recepción censora y crítica que acusaban los textos firmados por mujeres (Nieva de la Paz 2001: 167). En suma, la discriminación femenina, el desamparo institucional del teatro y las particularidades del oficio imponían toda clase de obstáculos para que las creadoras emprendieran sus proyectos y los llevaran a término con éxito. Más remota era, entonces, la posibilidad de que orientaran sus iniciativas en un sentido divergente de la lógica comercial —propia del teatro conservador en formas y contenidos—, pues ello comportaba un riesgo inasumible, capaz de expulsarlas de una industria en la que ya tenían suficientes dificultades para sobrevivir.

2. AMPLIANDO EL ENFOQUE: CREADORAS Y AGENTES EN EL MEDIO TEATRAL

La recuperación y el estudio del legado de las creadoras del ámbito escénico durante el franquismo es una tarea compleja que requiere de un enfoque interdisciplinar que tenga en cuenta el contexto histórico —político, jurídico, económico y social— en que las mujeres pudieron insertarse en los focos de producción teatral después de 1939, así como el entrelazamiento de las circunstancias personales derivadas o condicionadas por los ámbitos mencionados. Esta aproximación debe efectuarse en clave analítica de género, es decir, atendiendo a la desigualdad universal históricamente instituida entre mujeres y hombres, con objeto de esclarecer la escasa presencia de las creadoras en los cánones teatrales, así como la insuficiente y

tardía atención que la crítica ha prestado, en general, a su contribución a la historia del arte y de la literatura. Por otra parte, la dificultad de restablecer la autoría de las creadoras en activo durante la posguerra reside en la condición efímera del teatro, en la falta de medios para publicar, estrenar y/o registrar sus trabajos, y en la ausencia de una conciencia autoral que las animara a preservar su legado para las futuras generaciones. Además, en una industria de cariz artesanal como fue el teatro español hasta bien avanzada la primera mitad del siglo XX, las creadoras solían colaborar en diversas tareas, que rara vez reflejaban en la publicidad de los espectáculos en curso. Aunque atentos a la actualidad teatral, la prensa privada y de la Cadena del Movimiento tampoco ayudaban en la tarea de legitimación autoral. Su discurso afín a las consignas ideológicas del Estado imponía una representación sesgada de las creadoras, donde —ya en reportajes o en entrevistas puntuales— su capacidad de agencia se asemejaba más a un inventario de curiosidades que convivían, no sin estridencias, con las aseveraciones morales de los periodistas, relativas al matrimonio, la familia y la maternidad (*vid.* (Muñoz Ruíz 2003)¹). No es fácil, por tanto, identificar, cuantificar y valorar adecuadamente la aportación de las profesionales en un medio teatral cuyo funcionamiento se regía por una profunda interdependencia y las múltiples aptitudes de sus agentes; y que ha sido visto y documentado, por cierto, desde los prejuicios propios de un sistema y una sociedad patriarcales.

Las fuentes que nos aproximan al legado de las creadoras de la escena son enormemente heterogéneas, como consecuencia de la inestabilidad y la precariedad de su desempeño laboral en un contexto tan adverso como el de la inmediata posguerra. Las obras teatrales y las entrevistas, reportajes y la crítica de espectáculos publicada en la prensa constituyen un material indispensable para conocer los pormenores del ejercicio de sus profesiones, al que deben añadirse otros recursos disponibles: expedientes de censura —donde suelen localizarse los textos dramáticos inéditos— y los carteles y programas de mano; menos habituales son los registros fotográficos y audiovisuales, los cuadernos de dirección y de contabilidad, figurines, etc. La escasez de escritos autobiográficos de las mujeres de teatro es tan significativa como coherente, pues el acto de dar cuenta de su agencia como creadoras en un régimen político y una sociedad discriminatorios —si no misóginos—, habría comportado un riesgo inasumible para su precario estatus; históricamente devaluado, por cierto, en el caso de las intérpretes.

Las circunstancias descritas ofrecen una explicación parcial acerca de la escasa atención que ha merecido la contribución de las creadoras que, obedeciendo a razones políticas, económicas, profesionales o personales, continuaron sus trayectorias en España después de 1939. Por otra parte, aún son necesarios los esfuerzos

¹ Algunas aproximaciones críticas de reciente publicación sostienen la existencia de imágenes femeninas problemáticas, contradictorias u heterodoxas —cuando no posibilistas o supuestamente favorable a un feminismo soterrado— que la prensa franquista habría ofrecido al difundir la vida privada de las actrices de cine y teatro (*vid.* Coutel 2019).

de la crítica por descentrar su objeto de estudio hacia otras subjetividades que, en el medio teatral, se concretan en un canon dramático conformado por dramaturgos y directores de escena. En un panorama donde la industria y la crítica tienden a menospreciar e invisibilizar la labor de las creadoras, cobra especial importancia el proyecto que la actriz, directora, empresaria, escritora y guionista Josita Hernán legó a través de una compañía de comedias pensada por y para las mujeres. Al permanecer activa entre 1941 y 1950 como profesional independiente, la artista se demostró legataria de los valores e ideales de las intelectuales y las creadoras que habían partido al exilio². Los constantes obstáculos con que se topó la forzaron a renunciar a su carrera teatral y cinematográfica, para emigrar a París en 1954, en busca de un futuro más alentador. Una vez allí, Hernán amplió sus competencias como directora de escena e impartió la asignatura de Teatro Español en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Durante las dos décadas siguientes, su labor en esta institución y sus esfuerzos por aproximar el teatro de ambos países en la Biblioteca Española de París (hoy, sede del Instituto Cervantes en la capital) y el Liceo Español, la convirtieron en una pionera de la mediación cultural entre España y Francia (Gómez 2021d y 2017).

3. UN TEATRO POR Y PARA LAS MUJERES: LA COMPAÑÍA DE COMEDIAS DE JOSITA HERNÁN

Josita Hernán (Mahón, 1914-Madrid, 1999) nació en una familia de ideas progresistas vinculada al medio teatral, pues ambos progenitores ejercían como críticos en sus respectivos diarios: Remée Meléndez lo hizo en *Informaciones* y en su corresponsalía para *Comœdia* (París), y Antonio Hernández, en *La Correspondencia militar*. Hernán creció en un ambiente favorable al feminismo y la vanguardia teatral, de modo que su primera incursión como actriz sucedió en el estreno de *El ángel cartero*, de Concha Méndez, en el Lyceum Club Femenino, y enseguida participó en los ensayos de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, en la compañía El Caracol, de Cipriano de Rivas Cherif. Una vez hizo valer su deseo de convertirse en actriz profesional y obtuvo el apoyo de su familia, logró enrolarse en las compañías más prestigiosas de los años treinta; inclusive en una de las formaciones señeras en la renovación de la escena española, la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, donde la joven intervino en el estreno de *El embrujado*, de Ramón del Valle-Inclán. La Guerra Civil truncó las expectativas de la joven actriz: por un lado, la familia quedó sumida en una situación política y económica precarias, ya que su padre, militar, fue depurado por haber permanecido

² Pueden señalarse otros casos similares donde las creadoras trataron de preservar el legado progresista de sus antecesoras y coetáneas en el exilio, como el teatro de Julia Maura (Nieva de la Paz 2001) y la labor escénica de Piedad Salas, promotora del teatro de cámara y ensayo La Carbonera (Gómez 2018).

fiel a la República y su madre tampoco volvió a ejercer como periodista. Josita Hernán, sobre quien no pesaba la sospecha de desafección, asumió la responsabilidad de ocuparse de la unidad familiar, para lo cual intentó retomar lo antes posible su actividad. Pero, por otro lado, la desaparición o el exilio de un considerable número de agentes del teatro y el cine con quienes la familia había mantenido un estrecho contacto, inauguraba ahora un período de incertidumbre en el que se hacía necesario recomponer las redes profesionales (Gómez 2021d: 27-29).

La comprometida situación familiar de Hernán después de la guerra impuso su participación en una serie de películas de entretenimiento, algunas de escaso interés cinematográfico. No obstante, el gran éxito comercial que obtuvo —sobre todo, en *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939)— le garantizó cierta holgura económica y pudo financiar su propia compañía teatral. Tras una fugaz experiencia como empresaria asociada con el actor de cine Rafael Durán (Gómez 2016), Hernán fundó en 1941 su compañía de comedias e integró a sus padres como directora artística y administrador. Su intención primigenia es sumamente reveladora para comprender la propuesta escénica que deseaba ofrecer en los empobrecidos horizontes teatrales de posguerra: según el material publicitario de la compañía que se hizo imprimir³, la empresaria habría querido reproducir o, por lo menos, imitar a la Compañía cómico-dramática de Gregorio Martínez Sierra⁴. De tal modo, Hernán intentó no sacrificar sus preocupaciones estéticas a la conveniencia de la taquilla, extremo corriente en el circuito comercial hasta los confines de la década de 1940, cuando comenzaron a proliferar las funciones de teatro de cámara. Sin embargo, las pretensiones de la actriz se toparon con el informe de antecedentes políticos de Martínez Sierra, elaborado por la Dirección General de Seguridad en 1942, y con la prohibición de algunas obras de su autoría (Muñoz Cáliz 2014) y otras del repertorio. Hernán trató en vano de negociar con las instancias censoras, así que debió alterar por completo el programa inicial (Gómez 2021d: 127-128 y 140-141).

La principal fuente financiadora de esta empresa provino de la incursión de la actriz en el cine y de la enorme celebridad que le proporcionó para atraer al público de las plazas que visitó en sus dilatadas giras por el territorio nacional. En la década

³ Se trata de un programa de mano titulado “Breve historial de los actores de la Compañía” (Impr. Murillo, de Madrid), seguramente impreso al comienzo de la temporada teatral 1941-1942. En él se detalla el repertorio de la “Gran Compañía de comedias de Josita Hernán”, donde figuran obras estrenadas por la formación de Martínez Sierra antes de la Guerra Civil: *Adiós juventud* (Sandro Camassio y Nino Oxilia), *La dama de las camelias* (Alexandre Dumas), *Casa de muñecas* (Henrik Ibsen) *Susana tiene un secreto* (Martínez Sierra, Lejarraga y Honorio Maura), *El conflicto de Mercedes* (Pedro Muñoz Seca), *Presentimiento*, (Joaquín Fernández Roa) y *Pígalión* (George B. Shaw). El documento pertenece al fondo particular de los herederos de Josita Hernán.

⁴ Este importante proyecto tuvo por fin la modernización y renovación del hecho escénico en España, a partir de una cuidada selección de los profesionales y artistas colaboradores (Checa 1998). Asimismo, la primera actriz, Catalina Bárcena, pasó a ser un referente interpretativo en la comedia, sobre todo, del tipo de la ingenua en el que se especializó Josita Hernán.

de 1940, Hernán protagonizó trece películas basadas en un texto literario anterior, casi siempre, novelas rosas y obras de teatro. La actriz se hizo muy popular interpretando, por un lado, a muchachas candorosas y atolondradas, que suspiraban por un mejor porvenir; y por otro, a chicas impetuosas y perspicaces para maniobrar a su antojo, sin perder su característico encanto. Las críticas y los contenidos sobre la actriz en la prensa, la publicidad de las películas y otras estrategias de mercado apuntan hacia un conjunto de consumidoras jóvenes. Consciente de ello y sumado a su compromiso feminista⁵, Hernán se especializó en un teatro que, si bien puede ser calificado de entretenimiento y evasión (Gómez 2021c: 88), apeló al público de sus películas ofreciéndole —dentro de los límites de la lógica industrial y la censura, ya mencionados (*vid.* Gómez 2021a)— un imaginario en el que las mujeres desempeñan un papel activo como agentes sociales y tienen la oportunidad de mejorar sus vidas por sí mismas. En este sentido, cabe estudiar la Compañía de comedias de Josita Hernán como un ambicioso proyecto personal de la artista, sensibilizado con las cuestiones de género e involucrado en contra de la situación de desigualdad de las mujeres, así como con la necesidad de subvertir los roles de género y de ofrecer identidades, sexualidades y patrones de comportamiento más diversos.

4. PRESERVACIÓN DEL LEGADO DE LA MUJER REPUBLICANA EN EL TEATRO DE POSGUERRA

A diferencia de un considerable grupo de creadoras escénicas que prefirió exiliarse antes que permanecer en la España de Franco⁶, y aunque se había situado próxima a algunas de ellas en su infancia y juventud (Gómez 2021d: 77-79), Josita Hernán aceptó insertarse en un sistema dictatorial cerrado y ultraconservador, discriminatorio y profundamente ideologizado. La artista se adaptó a la situación sobrevenida tras la Guerra Civil para proteger a su familia, reanudar su todavía incipiente trayectoria artística y, en la medida de lo posible, prolongar y compartir sus convicciones en torno a los valores igualitarios, que había celebrado, promovido y experimentado en los años veinte y treinta.

⁵ Antes de dedicarse a la interpretación, Josita Hernán siguió los pasos de sus padres como periodista en *La Correspondencia militar* (1927-1931) y en otras publicaciones. Desde 1945, compaginó su labor en el teatro y el cine escribiendo en varias revistas, entre las que destacan *Fantasia* (1945) (*vid.* Montejo 2014), *Luna y Sol* (1945-1950), *Mujer* (1946-1948), *Alta Costura* (1950-1954), *Senda* (1953-1955) y *Gran Mundo* (1962-1975). En sus colaboraciones —reportajes, columnas, entrevistas, cuentos, novelas breves, poesía e incluso un guion cinematográfico—, antes y después de la Guerra Civil, la artista atendió específicamente la situación de la mujer, promoviendo contenidos que legitimaran sus intereses y su proyección en la esfera pública (*vid.* Gómez 2021d: 150 y ss., y 189 y ss.).

⁶ Estas creadoras destacan por su compromiso político —singularmente en lo que concierne a la defensa de los derechos de la mujer— y compromiso teatral, como investigadoras de nuevos lenguajes escénicos, y embajadoras de las vanguardias históricas (*vid.* Vilches *et al.* 2014). Entre ellas, hubo actrices (como Adela del Campo, María Casares y Margarita Xirgu), dramaturgas (Luisa Carnés, María Lejárraga, Carlota O'Neill), escenógrafas y figurinistas (Victorina Durán y Maruja Mallo, entre otras).

Hay cuatro niveles que permiten explicar la Compañía de comedias de Josita Hernán como un proyecto posibilista sensibilizado de género, que trató de preservar, en la medida de sus posibilidades y dentro del marco legal establecido, la herencia identitaria de las mujeres y creadoras republicanas. Estos niveles son: la elección del repertorio, la interpretación, la apuesta por dramaturgas noveles y el propio desempeño profesional de Hernán como referente social de las múltiples facetas de la creación que una mujer podía abarcar solventemente y con independencia.

En primer lugar, buena parte del repertorio escogido por la empresaria propone una aproximación crítica a la desigualdad, la dependencia forzosa y los obstáculos derivados de la experiencia femenina como vivencia al margen del sistema: la superación acelerada y/o supresión de la juventud para satisfacer las obligaciones domésticas (Roca i Girona 1996: 39-42)⁷; la problemática legitimidad del trabajo femenino —sobre todo, artístico— como ascensor social alternativo al matrimonio⁸; la falta de medios propios, el sometimiento y la indefensión ante la voluntad masculina⁹; la insatisfactoria inadecuación de los roles de género a la realidad —por su pobreza, artificio y afán discriminatorio— y la necesidad de asumir una mayor diversidad de género y de sexualidades (Gómez 2020)¹⁰.

Es preciso señalar las tensiones que plantea la introducción de estas cuestiones en un modelo de teatro privado, comercial, profundamente codificado y dominado por un conservadurismo formal que seguía privilegiando el teatro de herencia benaventina. A lo largo de su trayectoria al frente de su compañía, Hernán planeó la representación de 60 obras de teatro, de las cuales, 15 posiblemente no llegaron a término. Que no pueda verificarse la escenificación de una cuarta parte del repertorio tiene que ver con los intentos de la artista por incorporar registros dramáticos alejados de los moldes convencionales y de su filmografía. Por eso, la actriz solía encarnar a las heroínas de una amplia variedad de textos cómicos: sainetes, vodeviles, melodramas, adaptaciones de la novela rosa y textos con una fuerte impronta cinematográfica.

Sin embargo, la especialización de Hernán en el registro cómico, particularmente el teatro de humor, favoreció su compromiso con la representación de las mujeres en la inmediata posguerra. La interpretación suscribe así el segundo nivel

⁷ Por ejemplo, *Retazo* (Niccodemi 1941), *Cita* (Escobar 1942) y *Mary, la insoportable* (Martínez Sierra, Leárraga y Maura 1945).

⁸ *La tonta del bote* (Millán 1941), *La señorita sin motor* (De Martino 1942), *¡Cariño!* (Quintero 1942), *Amo a una actriz* (Fodor 1945) y *Un estraperlo de amor* (Iquino y Cerdán 1946), por mencionar algunas.

⁹ Véase *Casa de muñecas* (1942), *Rascacielos de arena* (Arana Mena 1943), *Así son todas* (López Heredia 1943), *Un marido con descuento* (Mollar 1947), *Pigmalión* (1946), *Hablando con la esfinge* (De Juanes 1949), *Familia honorable no encuentra piso* (Maté 1949) y *Cristina Guzmán, profesora de idiomas y Juanito* (De Vargas 1949).

¹⁰ *Al borde del camino* (Bernard 1943), *Susana tiene un secreto* (1945), *Una mujer desconocida* (Ballesteros 1946), *Dos mujeres a las nueve* (Luca de Tena 1949) y *¿Odio?* (Rosillo 1950), son los textos más valientes y significativos.

desde el que contemplar su proyecto teatral con perspectiva de género. Después de su trabajo en *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) y *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945) —superproducciones de Cifesa que parodian la *screwball comedy*, del cine de Hollywood (Hechart 2005; *cfr.* Castro de Paz 2013)—, la actriz aprovechó determinadas comedias¹¹ donde a la heroína se le atribuyen desequilibrios nerviosos, mentales y emocionales para insistir en la virtualidad y la ironía de semejante condición, exagerando los caracteres y parodiando o subvirtiendo ciertos comportamientos, y validar así otros modelos femeninos, divergentes. Con sus creaciones, Hernán ofreció “ingenuas modernas”, “entre chica topolino y muchacha en flor” (Castro 1945; *vid.* Martín Gaité 1999: 53-61), que, en última instancia, suspendían temporalmente el orden moral establecido —hasta la “curación” del trastorno, por medio del matrimonio y/o la maternidad—, visibilizando la agencia de los personajes y una serie de ocupaciones, actitudes o aficiones transgresoras que excedían el modelo de mujer nacionalcatólica, como el ocio y la diversión, la búsqueda de emociones nuevas, la camaradería con los hombres o el consumismo.

El tercer nivel a considerar es el compromiso de Josita Hernán de estrenar la obra de dramaturgas noveles. Más allá de su accidental vínculo con la veterana Pilar Millán Astray —la película *La tonta del bote* adaptaba el texto teatral homónimo de la autora—, de quien estrenó otras tres comedias (*La Cuscurrita*, *Naná* y *Sol de España*), Hernán se interesó especialmente por la obra de la actriz y empresaria Irene López Heredia (*Así son todas*), y las escritoras Mercedes Ballesteros (*Una mujer desconocida*), Trini Mollar (*Un marido con descuento*), y Josefina Carabias (*La doctora lobo*), esta asimismo periodista.

Por último, cabe fijarse en la propia actividad de Josita Hernán a la cabeza de su compañía durante casi toda la década de 1940 —la más difícil, en términos económicos y materiales por la proximidad de la Guerra Civil y la contemporaneidad de la Segunda Guerra Mundial, y la más fanática y rigorista, en términos ideológicos—, pues permite situar un cuarto nivel desde el que advertir la continuidad de su proyecto artístico con el legado del modelo femenino que alentó la Segunda República. Además del control exclusivo que ejerció sobre su compañía como empresaria, Hernán escogió y dirigió el repertorio que creyó más apropiado en cada momento, e incluso pudo participar en la escritura de un texto tan controvertido como *¿Odio?*, sobre la homosexualidad femenina como identidad no solo posible sino plausible (Gómez 2020). También se involucró en el diseño de la escenografía y el vestuario de algunas obras. Por otra parte, las informaciones publicadas por la prensa de la época dieron cuenta de una mujer soltera e independiente, que prefirió

¹¹ Es el caso de *Tambor y Cascabel* (Serafín y Joaquín Álvarez Quintero 1942), *Gastos secretos* (Valentín Moragas Roger 1942), *Sol de España* (Pilar Millán Astray 1945), *Cuento de hadas* (Honorio Maura 1949), *Escuela de millonarias* (1943) y *La princesa del marrón glacé* (Enrique Suárez de Deza 1946), y los textos mencionados *Amo a una actriz*, *Mary, la insoportable*, *La señorita sin motor*, *Susana tiene un secreto* y *Una mujer desconocida*.

anteponer sus inquietudes intelectuales y artísticas al matrimonio para dedicarse por completo al teatro, el cine, la pintura y la literatura. En suma, la Compañía de Comedias de Josita Hernán se convierte así en un referente de agencia femenina durante la posguerra, donde una artista desempeña con solvencia e independencia la gestión de un proyecto artístico comprometido con los derechos de la mujer; que, por añadidura, permitió la supervivencia de su familia, amenazada por sus vínculos liberales y republicanos.

5. CONCLUSIONES

Los derechos y libertades de las mujeres quedaron hondamente afectados por los intereses del régimen político y jurídico, así como por la ideología ultraconservadora de la dictadura franquista. La consecuencia se tradujo en la regresión de sus condiciones de vida y la dramática merma de las expectativas de numerosas mujeres, a quienes el Estado designó como destino su permanencia en el hogar y el mantenimiento y la cohesión del núcleo familiar, por oposición al trabajo remunerado fuera del mismo o la entrega a tareas intelectuales y artísticas. Los medios de comunicación y las prácticas culturales y artísticas, entre ellas, las artes escénicas, asumieron este modelo enraizado en los roles de género tradicionales, lo cual empobreció los imaginarios disponibles, sobre todo con respecto al cambio de mentalidad acaecido en la sociedad española —producto de la modernización y de la influencia del movimiento feminista—, y con respecto a los avances promovidos por la Segunda República.

Entre las mujeres que pudieron reanudar el oficio que venían ejerciendo con anterioridad a la Guerra Civil, cabe prestar atención a la trayectoria de las artistas y, en particular, de las profesionales del ámbito escénico. La primera conclusión de este estudio estriba en los obstáculos que las mujeres hallaron en una industria conservadora, dominada por hombres; ahora subyugada a la ideología del Estado y, por tanto, generadora y legitimadora de modelos femeninos reaccionarios, que colisionaban con los requerimientos de ciertas actividades, como la dirección empresarial, artística, la escritura dramática y, sobre todo, por su elevada exposición pública, la interpretación. Por añadidura al descrédito y las críticas moralistas que suscitaban con frecuencia sus producciones, las artistas se vieron obligadas a lidiar con su frágil estatus jurídico y social, así como con la discriminación generalizada, en un medio cada vez más precarizado por la despreocupada actitud del Estado. De este conjunto de impedimentos, se deriva una segunda conclusión, que esclarece la dificultad específica de las artistas para formular propuestas discursivas o estéticas divergentes de la norma. En este sentido, la tercera idea que resulta de este estudio pone de manifiesto que la valoración del legado de las creadoras en activo durante la posguerra, exige un enfoque interdisciplinar, en clave analítica de género, que comprenda ampliamente el contexto histórico y lo haga dialogar con sus

respectivas trayectorias, para así detectar las formas en que se manifiesta, en dicho período, la desigualdad entre mujeres y hombres.

La segunda parte de este artículo se ha dedicado a la Compañía de Comedias de Josita Hernán (1941-1950) para ofrecer un estudio de caso que expone los inconvenientes y las trabas profesionales y personales originados en la desigualdad de género y en la desidia pública hacia el medio teatral, mencionados en la primera parte. Este proyecto artístico, promovido por la actriz, directora, empresaria y escritora Josita Hernán, se desarrolló dentro del sistema y contó con su beneplácito, pero exploró los límites —tanto los establecidos por el Estado, como los que, en la práctica, impuso la industria teatral— en torno a la representación de la mujer. Hernán creció familiarizada con el feminismo y la vanguardia teatral, e intentó mantener su compromiso con los derechos de las mujeres y con la dignidad estética de la escena, incluso a pesar de padecer indirectamente, por la vía familiar, la represión franquista.

Fruto de la convergencia del contexto y la biografía de la artista, la Compañía de Comedias de Josita Hernán admite un análisis de género a través de cuatro niveles —repertorio, interpretación, visibilidad de dramaturgas noveles, y coherencia y responsabilidad práctico-discursiva—, que explican su proyecto artístico como una iniciativa independiente, fraguada en el compromiso con la diversidad de género y ejecutada desde el posibilismo. La empresa se destinó a preservar los intereses de la artista y los de su familia, y se preocupó de forma significativa por los problemas derivados de la experiencia y la agencia femenina, los roles de género y la identidad diversa de las mujeres. Esta iniciativa se dirigió específicamente a las jóvenes con el fin de ofrecerles modelos de feminidad alternativos, igualitarios y diversos, cuya suerte, no obstante, dependió de la censura y del criterio de los empresarios de sala y del público consumidor. Una última conclusión señala a la Compañía de Comedias de Josita Hernán como una iniciativa que preservó el legado de la mujer republicana en el teatro de posguerra; como un puente inconcluso, cuya longitud no alcanzó la reactivación del movimiento feminista al quedar interrumpido en 1950, cuando Hernán renunció a continuar su actividad en condiciones tan adversas y apostó por explorar nuevos espacios de libertad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrera, B. (2021). Estilos emocionales y censuras culturales. La Sección Femenina en la posguerra. *Ayer*, 124(4), 251-276.
- Blasco Herranz, I. (2000). Las mujeres de la Sección Femenina de Falange: sumisión, poder y autonomía. En C. Segura Grañó y A. I. Cerrada Jiménez (Coords.), *Las mujeres y el poder: representaciones y prácticas de vida* (pp. 253-268). AEIHM.
- Castro, C. Presentación de la Compañía Josita Hernán con “Susana tiene un secreto”. Madrid, 25 de julio de 1945.
- Castro de Paz, J. L. (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana*, 47-65.
- Checa Puerta, J. E. (1998). *Los teatros de Martínez Sierra*. Fundación Universitaria Española.

- Checa Puerta, J. E. (2018). La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: perfiles. En J. Checa y S. Hartwig (Eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (pp. 24-41). Peter Lang.
- Coutel, E. (2019). La actriz en *Primer Plano* bajo el primer franquismo: ¿un punto de apoyo para un feminismo amordazado? *Ambigua*, 6, 113-136.
- Flecha García, C. (2014). Desequilibrios de género en educación en la España contemporánea: causas, indicadores y consecuencias. *AREAS. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 33, 49-60.
- Gómez García, A. (2016). Del teatro a la pantalla y viceversa: Josita Hernán y *La tonta del bote* (1939-1941). *Acotaciones*, 36, 75-94.
- _____. (2017). Teatro popular español por actores franceses: la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París en España (1959-1974). *Anagnórisis*, 15, 558-575.
- _____. (2018). Un refugio cálido, sin censura: La Carbonera, el teatro “estudio” de Piedad Salas (1952-1962). *ALEC*, 43(2), 87-110.
- _____. (2020). Género y homosexualidad en el punto de mira de la censura teatral franquista: ¿*Odio?*, de Rafael Rosillo y Josita Hernán. *Estreno*, 46(2), 116-130.
- _____. (2021a). De las identidades posibles en el teatro comercial de posguerra: la homosexualidad femenina. En D. Santos Sánchez (Ed.), *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el Franquismo* (pp. 159-176), Iberoamericana/Vervuert.
- _____. (2021b). *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra (1939-1951)*. Institución Gran Duque de Alba.
- _____. (2021c). Ingenua en el cine y empresaria en el teatro. Josita Hernán y su compañía de comedias en la posguerra. En I. Matia Polo y E. Torres Clemente (Eds.), *Detrás de la imagen. Cine, canción y baile en la Segunda República y el primer franquismo* (pp. 83-100), Ediciones Complutense.
- _____. (2021d). *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán*. Bala Perdida.
- Hechart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Cátedra.
- Martín Gaité, C. (1999). *Usos amorosos de la posguerra española*. Anagrama.
- Montejo Gurruchaga, L. (2014). La revista *Fantasía*. Semanario de la invención literaria (1945-1946). Narraciones olvidadas de autoría femenina. *Lectura y signo*, 9(1), 49-63.
- Moreno, M. (2013). La dictadura franquista y la represión de las mujeres. En M. Nash (Ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista* (pp. 1-21). Comares.
- Muñoz Cáliz, B. (2014). El teatro de María y Gregorio Martínez Sierra ante la censura franquista. *Foro hispánico*, 48, 135-149.
- Muñoz Ruiz, M. C. (2003). Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino. En G. Nielfa Cristóbal (Ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura* (pp. 95-114). Universidad Complutense.
- Nash, M. (2015). Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista. En Casanova, J. (Ed.), *Cuarenta años con Franco* (pp. 191-227). Crítica.
- Nieva de la Paz, P. (2001). La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura. *Iberoamericana*, 1(2), 165-178.
- Roca i Girona, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Ministerio de Educación y Cultura.

- _____ (2005). Los (no) lugares de las mujeres durante el franquismo: el trabajo femenino en el ámbito público y privado. *Gerónimo de Uztariz*, 21, 81-99.
- Rodríguez López, S. (2013). *Entre líneas*. Estudiar a las mujeres desde el aparato a los márgenes del franquismo. En O. Rodríguez Barreira (Ed.), *El Franquismo desde los márgenes* (pp. 131-145). Universitat de Lleida; Universidad de Almería.
- Vilches de Frutos, M. F. y Nieva de la Paz, P. (2012). Representaciones de género en la industria cultural. Textos, imágenes, públicos y valor económico. En M. F. Vilches de Frutos y P. Nieva de la Paz, (Eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)* (pp. 15-34). Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Vilches de Frutos, M. F., Nieva de la Paz, P., López García J. R. y Aznar Soler, M. (2014). Exilio, paradigmas identitarios y agencia femenina: la renovación de los discursos narrativos y visuales del Teatro Español del siglo XX. En M. F. Vilches de Frutos (Coord.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (pp. 13-27). Rodopi.