

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL

JULIO - DICIEMBRE DE 2010

Portada: *Con la punta de los ojos*, estrenada el 6 de marzo de 1982 en el Real Coliseo.

© RESAD, 2010. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Asociación José Estruch, 2010. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Editorial Fundamentos. En la lengua española para todos los países.
Caracas, 15. 28010 Tel. 91 319 96 19

© Álvaro Custodio

Sin la autorización escrita de los titulares del Copyright y bajo las sanciones establecidas por las leyes, queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

IMPRIME: Omagraf, S. L.

DEPÓSITO LEGAL: M-56929-1998

ISSN 1130-7269

Revista indexada en Latindex
<http://www.latindex.unam.mx/buscador/ficRev.html?opcion=1&folio=6832>

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN
TEATRAL
II ÉPOCA, N.º 25
JULIO-DICIEMBRE DE 2010

Director Fundador: Ricardo Doménech

Director: Pedro Víllora

Redactor Jefe: Emeterio Díez

Diseño: Luis Lorenzo Lima

Consejo de Redacción (RESAD): Izaskun Azurmendi, Ana Isabel Fernández Valbuena, Sol Garre, Itziar Pascual, Margarita Piñero, Jorge Saura, Yolanda Mancebo

Comité Editorial: Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC), José Luis García Barrientos (CSIC), Susanne Hartwig (Universidad de Passau), Emilio Javier Peral Vega (Universidad Complutense), Eduardo Pérez Rasilla (Universidad Carlos III), Héctor Urzaiz Tortajada (Universidad de Valladolid)

Consejo Asesor: Andrés Amorós (Universidad Complutense), René Andioc (Universidad de Toulouse), Úrsula Aszyk (Universidad de Varsovia), Manuel Aznar Soler (Universidad Autónoma de Barcelona), José María Díez Borque (UCM), Víctor Dixon (Universidad de Dublín), Dru Dougherty (Universidad de California), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard), Wilfried Floeck (Universidad Justus-Liebig-Giessen), Luciano García Lorenzo (CSIC), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), María Grazia Profeti (Universidad de Florencia), Javier Huerta (Universidad Complutense), Anita L. Jonson (Universidad de Colgate), Jean-Marie Lavaud (Universidad de Borgoña), Robert Lima (Universidad de Pensilvania), José Ricardo Morales (Academia Chilena de la Lengua), Francisco Nieva (Real Academia de la Lengua), Javier Navarro de Zuñiga (Universidad Politécnica de Madrid), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Francisco Rodríguez Adrados (Universidad Complutense), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia), Phyllis Zatlin (Universidad de Rutgers)

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
<http://www.resad.es/publicaciones.htm>





ACOTACIONES

POLÍTICA EDITORIAL

La RESAD viene editando libros, revistas, folletos y demás publicaciones en distintos formatos y soportes desde 1992. En la actualidad su línea editorial se desarrolla en cuatro ámbitos: **ediciones informativas** con contenido administrativo destinadas a los alumnos, **ediciones de textos teatrales** de los egresados en Dramaturgia, **ediciones académicas**, con manuales, ensayos, monografías y la Colección Biblioteca Temática RESAD y, finalmente, **ediciones periódicas**. Dentro de estas últimas se encuentra la revista bimensual de investigación y creación teatral *ACOTACIONES*. La revista se articula en tres apartados. La sección de *Artículos* publica investigaciones inéditas (y sometidas a revisión por evaluadores externos) en cualquiera de los ámbitos desde los que se puede abordar el estudio del teatro: literatura dramática, espectáculo teatral, interpretación, dirección de escena, escenografía, recepción, historia social, sociología del teatro, filosofía y teatro, etc. La sección *Carpatacio* publica un texto teatral breve y otro de duración convencional de algún autor relevante o emergente en el ámbito actual de la literatura dramática en castellano. El texto largo va acompañado de un estudio del autor y de un apéndice que recoge su producción dramática. Finalmente, la sección *Crónica* recoge noticias de interés sobre el teatro producidas a lo largo del año (congresos, exposiciones...) e incluye una sección de reseña de libros y revistas teatrales. Todos nuestros libros se editan con la Editorial Fundamentos, por una evidente razón: la distribución y venta de los libros en las mejores condiciones y con las máximas facilidades para el lector. La labor de la RESAD es seleccionar el material a editar y subvencionarlo para que esté en el mercado, llegando así a su público potencial: profesores y estudiantes de teatro, investigadores, profesionales, promotores y productores teatrales, lectores de literatura dramática, bibliotecas y centros de documentación y, en líneas generales, cualquier persona interesada en el teatro. A cambio de esa inversión, la RESAD recibe un determinado número de ejemplares que distribuye interiormente o bien dona a bibliotecas.



SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL	4
PRESENTACIÓN	7
ÁNGEL MARTÍNEZ ROGER, <i>Hermanamiento entre la RESAD y la Escuela de Arte Dramático Margarita Xirgu de Montevideo</i>	0
CONFERENCIA	0
JOSÉ MONLEÓN, <i>Nuestros contemporáneos</i>	0
ARTÍCULOS: EL EXILIO TEATRAL DE 1939 EN AMÉRICA	0
JOSÉ ÁNGEL ASCUNCE ARRIETA, <i>Conversaciones con el diablo, de José Martín Elizondo</i>	0
JUAN PABLO HERAS GONZÁLEZ, <i>Augusto Benedico, actor del exilio</i>	0
JOSÉ PAULINO AYUSO, <i>Historia y crítica del estreno de La vida conyugal, de Max Aub</i>	0
ROSA PERALTA GILABERT, <i>Crónica teatral de las compañías republicanas en México durante la Guerra Civil Española: Díaz-Collado y Melía-Cibrián</i>	0
ANTONIO PLAZA PLAZA, <i>Teatro y compromiso en la obra de Luísa Carnés</i>	0
ALEJANDRA VENTURINI, <i>Margarita Xirgu. El teatro contra el olvido</i>	0
FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS, <i>Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luísa Carnés</i>	0
CARTAPACIO	0
Introducción de JUAN PABLO HERAS GONZÁLEZ	0
ÁLVARO CUSTODIO, <i>Con la punta de los ojos</i>	0
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	0
NORMAS EDITORIALES	0

S
E
R
V
I
C
I
O
S
C
O
N
S
U
L
T
O
S

En librerías en enero-junio de 2010

SUMARIO Nº 24

PRESENTACIÓN

Introducción de ÁNGEL MARTÍNEZ ROGER, director de la RESAD
MANUEL AZNAR SOLER, *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1959*

CONFERENCIA

RICARDO DOMÉNECH, *Notas diversas (no dispersas) de introducción al estudio del Teatro del Exilio Republicano*

ARTÍCULOS: EL EXILIO TEATRAL DE 1939 EN EUROPA

JOSÉ ÁNGEL ASCUNCE ARRIETA, *Conversaciones con el diablo, de José Martín Elizondo.*
MANUEL AZNAR SOLER, *Crítica política y social, comicidad y humor en El pasaporte, de Juan Mateu*
MIREIA BOSCH, *El mito de Antígona en el teatro español exiliado*
NATALIA KHARITONOVA, *El teatro del exilio republicano español de 1939 en la antigua Unión Soviética:*
César Arconada y Ángel Gutiérrez
M^a TERESA SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, *Tablas y diabladas en el teatro de José Bergamín*
CÉSAR DE VICENTE HERNANDO, *El teatro de Teresa Gracia: dos notas sobre el pléyue histórico como dramaturgia*

CARTAPACIO

JOSÉ MARTÍN ELIZONDO, *Un teatro para Borges*
Introducción de MADELEINE POUJOL
Prólogo de JOSÉ MARTÍN ELIZONDO

PRESENTACIÓN



ÁNGEL MARTÍNEZ ROGER,
*Hermanamiento entre la RESAD y la Escuela de Arte Dramático
Margarita Xirgu de Montevideo*



S
T
R
O
I
D
E
T
O
D
E



HERMANAMIENTO ENTRE LA RESAD Y LA ESCUELA DE
ARTE DRAMÁTICO MARGARITA XIGUR DE MONTEVI-
DEO

Ángel Martínez Roger
RESAD



Qué sabios eran los griegos; no te mataban, te exiliaban.

MARGARITA XIRGU

■ UN ACTO DE JUSTICIA

El pasado 30 de octubre de 2009 se firmó, en la ciudad de Montevideo y presidido por la embajadora española en Uruguay, el acto de hermanamiento entre la Escuela de Arte Dramático Margarita Xirgu y la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. El evento formaba parte de los actos de «Commemoración del Setenta Aniversario del inicio del Exilio de 1939» organizados por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)¹ y Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales (SECC).² Se trataba en esencia de recordar el setenta aniversario del inicio del Exilio de la Guerra Civil española con la celebración de una serie de conferencias, mesas redondas, exposiciones y actividades culturales en distintos países. Su objetivo: destacar las aportaciones que hicieron los republicanos españoles a los ámbitos de la actividad profesional, la cultura y la ciencia en los países donde se asentaron, fomentar el intercambio de puntos de vista, opiniones e interpretaciones de investigadores procedentes tanto de nuestro país como de los lugares que acogieron a los refugiados. Recordar y valorar la trascendencia de la presen-

cia peregrina de aquellos que llevaron sobre sus espaldas la sabiduría y la experiencia artística de la Edad de Plata de la cultura española. Acercar, en definitiva, al mayor número posible de personas este asunto vital para conocer la historia de España en el siglo XX, especialmente a los hijos y nietos de estos exiliados, que ya nacieron en esos países, donde, en la mayor parte de los casos, transcurren sus vidas en la actualidad. Ver cómo se pudo aprovechar ese tesoro que se llevaron por fuerza en sus cerebros y en su corazón una de las mejores generaciones de expulsados de su tierra. Los actos se celebraron en París, Ginebra, Gerona, Buenos Aires, Montevideo, México y Madrid.³



Marta Schinca, xxxxxxxxxxxx y Enrique Silva.

■ ¿CÓMO SURGIÓ?

Como casi todo en la vida, el asunto del hermanamiento entre la RESAD y *La Xirgu* de Montevideo surgió gracias al azar, de manera casual. Teníamos, por un lado, la sugerencia de nuestro compañero, el profesor jubilado Enrique Silva, auténtico inspirador de la iniciativa. Él nos había expresado hacía algún tiempo la hermosa idea como una posibilidad remota. La misiva fue alimentada por su discípulo Pablo Baldor quien nos lo recordaba de vez en cuando. De otra parte, la delegación diplomática española en Uruguay trasladó a la dirección de la RESAD las intencio-

nes de participar en los festejos del 60 aniversario de la fundación de la EMAD, Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu y pedía nuestra participación activa. Todo tomó forma cuando hablamos con la responsable de la SECC, Elena Díaz, para otros asuntos.⁴ Ella nos relató con entusiasmo los actos que la Sociedad preparaba para la Conmemoración del Exilio. Puso nuestra iniciativa en el conocimiento de los responsables de la UNED y tras entrevistarnos con María García Alonso todo fue sobre ruedas. Tuvimos también el apoyo de Alberto Rivero, actual director de la EMAD. Todos los actos fueron coordinados por María García Alonso (UNED), Gabriel Scagliola (Maestro) y Pablo Andrés Levinis Somoza (Secretario-Bibliotecario del Centro de la UNED en Buenos Aires). De tal manera, la participación se concretó en los siguientes actos en la sede de Montevideo. Dos conferencias: *Margarita Xirgu, de sus orígenes a 1936*, a cargo quien suscribe y otra, *Margarita Xirgu en Uruguay y José Estruch en España* impartida por Alicia Migda profesora de Dramaturgia de la escuela uruguaya. Estas intervenciones dieron paso al acto central y más emotivo de la jornada, la firma del hermanamiento propiamente dicho. Presidido por la embajadora, D^a. Aurora Díaz-Rato Revuelta, se realizó este acto de homenaje, rubricando los directores de las escuelas dos pergaminos con el siguiente texto:

«La Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu de Montevideo y la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, formalizan en el día de hoy el acto de hermanamiento de ambas instituciones como reconocimiento y agradecimiento al valor y tesón de los profesores formados aquí y allá y que han mantenido un sostenido viaje de ida y vuelta fruto de los múltiples exilios a lo largo del siglo XX».

Por la tarde se desarrolló una mesa redonda: *Un viaje de ida y vuelta. El regreso de una herencia*. Se analizó en ella la importancia capital que tuvo el segundo exilio, ya en los años ochenta, de aquellos que formados en la escuela de la Xirgu o habiendo desarrollado el teatro uruguayo vienen a España dejando su impronta indeleble en la RESAD. Un encuentro con los egresados uruguayos que dieron sus enseñanzas y carrera en España. Moderada por quien suscribe contó con la presencia de Marta Schinca (Catedrática emérita de la RESAD) y hermana del actor, de brillante y dilatada carrera, Eduardo Schinca alumno de la Xirgu. También estuvo Enrique Silva (ex profesor de la RESAD), discípulo directo de José Es-

truch y residente ahora en Montevideo. Se habló mucho de Estruch y de la docencia uruguaya del teatro en los sesenta y setenta. Disfrutamos con la participación espontánea entre el público de ex alumnos de la Xirgu, del ayer y del hoy del teatro uruguayo. Una hermosa jornada en una bella ciudad donde cierta actitud decadentista de sus gentes hace seducir al tiempo para detenerlo, permitiendo escuchar y verlo todo con mayor serenidad. Tuve oportunidad de asistir a la fiesta del 60 aniversario de la EMAD, una ocasión perfecta para poder saludar a buena parte de los homenajeados en los actos; la gran actriz Estela Medina formada en la primera promoción por la Xirgu junto a Walter Vidarte y Juan A. Jones. Con ellos toda una serie de actores de distintas generaciones que han configurado la compañía estable del Teatro Nacional; Nelly Antúnez, Mario Palisca y Levón Burunsuzian quien nos deleitó con una fantástica intervención antes de la cena. Me recordó mucho su estilo interpretativo al de Alfredo Alcón, otro alumno de Xirgu, de quien hemos disfrutado mucho aquí. Saludé a Tito Barbón, hoy un fino caballero octogenario, elegante en su porte de eterno bailarín. Los más mayores hablaban con gran cariño de la herencia docente de Margarita Xirgu. Juan A. Jones contaba orgulloso que aún recita el verso y da las intenciones a los monólogos de los títulos principales del teatro del Siglo de Oro con las notas marcadas por la mítica actriz. El 28 de octubre se organizó otro acto especialmente emocionante, el primer Encuentro de Misioneros Socio-pedagógicos de la República Oriental del Uruguay, haciendo homenaje a los misioneros laicos de ambos lados del Atlántico. Los ancianos misioneros cantaron su himno antes de relatar con auténtica entrega su labor docente en el medio rural donde no existía una estructura educativa básica. Fue un acto cargado de conciencia responsable sobre la función pública, donde me venía a la cabeza con claridad el eco de resonancia español en personas de la talla Manuel Bartolomé Cossío, entre muchos otros honrados intelectuales pertenecientes al patronato de las Misiones Pedagógicas españolas, como Oscar Esplá, Antonio Machado o Pedro Salinas entre tantas personas ejemplares.



Firma del convenio de hermanamiento.

■ ENLAZADOS POR LOS EXILIOS

Para poder trenzar desde el comienzo la relación de la RESAD con el largo exilio uruguayo, en lo que al traspaso de docencia y docentes se refiere, cabría comenzar recordando que Cipriano Rivas Cherif fue Vicedirector de la RESAD hasta 1934, fecha en que dimite. Como es sabido, un año antes había dirigido a Margarita Xirgu en la *Medea* unamuniana de Mérida, reinaugurando el mítico teatro como espacio estival. Ambos llevaban, junto a Enrique Borrás, las temporadas del Teatro Español (1930-1935). Allí estrenaron en esos años: *Divinas Palabras* de Valle-Inclán, *La sirena varada* de Casona o *Yerma* de García Lorca. En 1936 la Xirgu empezaba su cuarto viaje a América. Lo hizo por primera vez en 1913. Este viaje se convirtió en su exilio obligado y definitivo al producirse el golpe militar del dictador Francisco Franco. En 1940 conoce en Chile la noticia de su procesamiento en España por el Tribunal de Responsabilidades Políticas, con la confiscación de todos sus bienes. En 1942 crea la primera escuela de arte dramático en Chile. En 1943 asume la dirección general del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) de Montevideo, organismo vinculado al Ministerio de Educación de Uruguay, «para poner en marcha la *Numancia* de Cervantes, en versión de Rafael Alberti, o la *Mariana Pineda* de García

Lorca con sus colegas Amelia de la Torre, Enrique Diosdado, Isabel y Teresa Pradas». ⁵ En 1945 estrena, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, *La casa de Bernarda Alba*, la obra póstuma de Lorca, nueve años después de ser escrita. Desde el 1946 hasta al 1948 hace giras por Argentina, Uruguay y Chile donde ya su estela docente deja huella, por ejemplo, en Alberto Closas. En 1949 estrena *El malentendido* de Albert Camus en el Teatro Argentino de Buenos Aires. Al tercer día de representación las autoridades prohíben la obra. Acosada por el peronismo viaja a Uruguay, donde la feliz iniciativa de Justino Zavala Muñiz, hombre con la autoridad política, sensibilidad y hondura artística suficientes, hace que asuma la dirección tanto de la nueva Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo, EMAD, como de la Comedia Nacional del Uruguay. Es aquí donde arranca una labor docente de incalculable valía. El repertorio que ella utiliza es muy amplio, tanto como el que ella misma posee en ese momento. ⁶ Su relación con otros exiliados españoles es constante, con los autores Eduardo Dieste y Álvaro Fernández Suárez, o con José Bergamín, con quien mantendrá una fuerte polémica entorno a una posible vuelta de la actriz a España. ⁷ El listado de actores que pasó por las enseñanzas de Xirgu y que dieron sus frutos en España es importante: Alberto Closas, quien conoce a Santiago Ontañón y a la Xirgu con 20 años en 1940, a quien formará y ayudará profesionalmente, Amelia de la Torre, quien siempre estuvo interesada en trabajar con ella, Ana Diosdado debuta con la Xirgu con cinco años, Enrique Álvarez Diosdado, quien será primer actor de su compañía. Alfredo Alcón, con quien mantuvo una relación difícil, Estela Castro quien vendrá a España en 1982 para representar *Retrato de señora con espejo*, de Pedro Corradi, sobre la vida de la Xirgu, Sancho Gracia quien se forma en la escuela de Montevideo o Walter Vidarte que se forma también en la EMAD. El caso de Josefina Díaz Artigas, es destacable se trata de otra de las grandes actrices españolas que desarrollará una importante labor escénica y pedagógica en Uruguay. Dirigió en 1957 la puesta en escena de *Pinocho y la infantina Blanca Flor*, de Casona. ⁸

■ JOSÉ ESTRUCH. LA HONESTIDAD

Ahora bien, la aportación mayor entre el exilio uruguayo y la RESAD es la figura de José Estruch. Cuenta Enrique Silva, citando los relatos

de Estruch, que el padre de Pepe, como se le llamaba en la escuela, un médico dentista muy eficiente, pudo salir hacia su primer exilio en Londres gracias a su amistad con el Cónsul uruguayo en la ciudad de Murcia, quien llegado el momento arregla todos los papeles otorgándole el reconocimiento de Cónsul honorario. En Londres el joven Pepe hace teatro trabajando con los niños vascos, desarraigados y excluidos, que huían igualmente del franquismo. En un gran piso le toca coordinar una escuela con una organización que él implanta absolutamente democrática. Las responsabilidades y deberes eran repartidas por igual. Pesaban en Estruch la tradición tanto de Misiones pedagógicas, como los fundamentos y principios de la Institución libre de Enseñanza. Según el relato de Silva, parece que de niño Estruch ayudaba a colgar la bandera uruguaya en la residencia del Cónsul y ante la insistente pregunta del pequeño Pepe —«¿de dónde es esta bandera?»—, el Cónsul contestaba —«de un país muy pequeñito, que está muy lejos y al que no irás jamás». El diplomático no imaginaba entonces que gracias a su generosidad y a sus papeles entraría la familia Estruch en Montevideo en 1949. El teatro sigue siendo su gran vocación, allí dirige muchas obras, *Los comediantes de Macae Pedro*, sobre textos clásicos españoles y del propio Estruch (1951). En *La cueva de Salamanca*, de Cervantes (1953). Montará en 1954, *Medea la encantadora*, de José Bergamín, en el Teatro del Pueblo, escrita en 1952 a petición de María Casares e interpretada por la actriz uruguaya Dhad Sfeir (Montevideo, 1932). Actriz que también se formó con la Xirgu y declaraba recientemente a la periodista Aurora Intxausti en «El País» que con una buena interpretación «el espectador recibe elementos que abren ventanas y puertas al alma y la razón». También ella frecuentó a Bergamín de quien transcribió manuscritos. La labor de Estruch es frenética, continua estrenando; *La estrella de Sevilla* (1953), de Lope de Vega; *Los cuernos de don Friolera*, de Valle Inclán (1955); *La dama boba*, de Lope de Vega (1960), representada en el Teatro de las Naciones de París y en el Teatro Valle de Roma en 1963; *El anzueto de Fenisa*, de Lope (1961); *Burla por burla*, de Lope de Rueda (1965), o, *Voces de Gesta*, de Valle Inclán (1967)». ⁹ En 1967, tras la muerte de sus padres, antes no los quiso dejar solos, Pepe Estruch vuelve a Madrid. Pronto le nombran profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Comienza una hermosa labor docente. Su entrega es total. Ricardo Doménech cuenta que Estruch entraba súbitamente en su despacho siendo Director y se tumbaba exhausto en el sofá tras cuatro horas de clase agotadoras. Le

gustaba su trabajo y su sabia aportación tuvo generosas consecuencias. «Estruch no quiso ser Director de la RESAD en el otoño de 1977; no obstante, aceptó ser jefe de estudios —tuve que insistirle hasta la saciedad— y de esta forma trabajamos juntos, codo con codo, durante dos años singularmente intensos. Pude conocer entonces sus cualidades, no sólo como excepcional profesor de actores, sino como profesor capaz de aglutinar a todos —profesores y alumnos— en un contagio de espíritu de Escuela»¹⁰ Todos los que lo conocieron hablan sin fisuras de su calidad humana y profesional. Su moderna concepción de los espectáculos en verso, la manera de tratar los clásicos del Siglo de Oro fue fundamental para generar la necesidad y dar el impulso para la creación, años más tarde, de la Compañía Nacional del Teatro Clásico que dirigió Adolfo Marsillach. Estruch hará numerosas puestas en escena. Aún se recuerda en la RESAD *El Rey Juan* (1986). En 1999 le otorgaron el Premio Nacional de Teatro. Falleció al año siguiente. En su memoria se funda la Asociación José Estruch, con ella se han realizado ya una veintena de espectáculos¹¹ si contamos el que ya está en plenos ensayos, *El Peregrino* de José de Valdivielso. Hoy día la Asociación, además, acomete programas para facilitar la inserción laboral de nuestros egresados. Cuando en 1973 se produce el golpe de Estado de Juan María Bordaberry, la dictadura militar uruguaya disuelve el parlamento con el apoyo de las Fuerzas Armadas y detendrá a los dirigentes de izquierda y otros ciudadanos sin posición política alguna acusándolos de sedición. En todo ese periodo, es decir, hasta 1985 la casa de José Estruch en Madrid se convierte en una «embajada», todo el mundo de la cultura que huye de la represión pasa por ella. Este nuevo exilio ahora en la dirección contraria, pero fruto del mismo fundamentalismo antidemocrático, configura la segunda oleada de profesionales del teatro que dejarán su impronta artística y docente en España. Destaquemos dos ejemplos muy queridos para nosotros: Enrique Silva, discípulo de Estruch, profesor de verso en la RESAD hasta su jubilación y Marta Schica, catedrática de Expresión Corporal de la RESAD hasta su jubilación, y alumna directa de la más pura tradición de la danza expresionista alemana. El método de Expresión Corporal que ha desarrollado Marta Schinca en nuestra escuela, tiene sus raíces en la escuela germana del *Movimiento creativo* o *Danza libre*, como se le llamó en las primeras décadas del siglo XX. La labor pedagógica y artística de Marta Schinca ha evolucionado a partir de las teorías y prácticas de Rudolph von Laban, Rudolph Bode, y Jean Jacques Dalcroze,

a través de sus sucesoras y maestras de Marta: Inx Bayerthal y Dore Hoyer. Los presupuestos de la vanguardia histórica europea, en cuanto al trabajo corporal se refiere, llegaron a nuestra escuela desde Uruguay... Los exilios del siglo XX, un viaje de ida y vuelta.

■ NOTAS

¹ La coordinación estuvo bajo las ordenes de la Cátedra del Exilio (dependiente del Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la UNED) y de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC, con sede en el Departamento de Historia Contemporánea de la UNED), Además de las numerosas instituciones implicadas en cada uno de los países.

² La SECC ha realizado un gran esfuerzo por llegar al mayor número posible de países garantizando el contacto con un numeroso público interesado. Destacar, en nuestro caso, la labor de Elena Díaz quien entendió en su verdadera dimensión, y apoyó desde el principio, la iniciativa del hermanamiento entre las dos instituciones dedicadas a la enseñanza del arte dramático.

³ Los actos tuvieron una importante y nutrida programación. Ver pagina Web de la SECC.

⁴ Con la SECC participamos en el programa «La huella de la Barraca» haciendo un espectáculo en verso que recorre parte de la ruta que Federico García Lorca hiciera con La Barraca en 1932. El curso lectivo pasado un grupo de recién egresados de nuestra escuela de todas las especialidades montó *La hermosa fea* de Lope de Vega, pasando por los principales festivales de teatro clásico españoles. Este año otro grupo montará *El peregrino* de José de Valdivielso. Estos espectáculos surgen tras un concurso abierto entre nuestros titulados recientes que valora y selecciona la Junta de Departamentos de la RESAD.

⁵ Aznar Manuel. (2009):»El Exilio Republicano Español 1939. Un mapa teatral, pág 21. *Primer Acto*, n^o 329, Madrid.

⁶ Véase Rodrigo, Antonina. *Margarita Xirgu y su teatro* Ed. Planta. Barcelona. (1974).

⁷ Véase Grillo, Rosa María. *José Bergamín en Uruguay: Una docencia heterodoxa*. Ed. Cal y Canto. Montevideo, 1995. Pág. 40

⁸ Pérez-Rasilla, Eduardo: «Las mujeres en la dirección de escena desde 1900 a 1975», en Hormigón, Juan Antonio (dir.): *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, Vol. I. (1550-1930), Madrid, ADE, 2004, págs. 923-932.

⁹ Aznar, Manuel. (2009):»El Exilio Republicano Español 1939. Un mapa

teatral, pag 21. *Primer Acto*, nº 329, Madrid.

¹⁰ Doménech, Ricardo: «Sobre mi experiencia como director de la RE-SAD», en Martínez Roger, Ángel (Edición): *Maestros del teatro*. Madrid 2006, pág. 144.

¹¹ Los estrenos llevados a cabo por la Asociación José Estruch han sido: *El sueño de una noche* de Shakespeare, 1993. *No hay burlas con Calderón* de Calderón, 1994. *El rey Juan*, Shakespeare, 1994. *El son que nos tocan* de McCoy, 1995. *El examen de maridos* de Ruiz de Alarcón, 1997. *Obligados y ofendidos* de R. Zorrilla, 1998. *Mojiganga de la muerte* de Calderón, 1999. *El rufián Castrucho* de Lope, 1999. *El monstruo de los jardines* de Calderón, 2000. Los empeños del mentir de Quevedo, 2001. *El amor al uso* de A. Solís, 2002. *El hechizado por fuerza* de A. Zamora, 2003. *Castelvines y Monteses* de Lope, 2004. *El conde de Sex* A. Coello, 2005. *El rey se divierte* (en Museo del Prado), 2005. *El arrogante español* de Lope, 2006. *Morir pensando matar* de R. Zorrilla, 2007. *La vida es sueño* de Calderón, 2008. *La hermosa fea* de Lope, 2009.

CONFERENCIA



JOSÉ MONLEÓN,
Nuestros contemporáneos



S
T
K
O
I
J
H
T
O
J
H



NUESTROS CONTEMPORÁNEOS

OUR CONTEMPORARIES

José Monleón

Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo

(josemonleon@iitm.org)



Resumen: El autor defiende la necesidad de, más allá del origen histórico que une a los exiliados españoles, leerlos y entenderlos como personajes concretos, vinculados a una guerra y a un drama social que anda aún en el pensamiento de la sociedad española, no en términos anecdóticos, pero sí lastrando la capacidad para establecer nuestra continuidad histórica y encarar el hoy racionalmente desde ella.

Palabras clave: Identidad, España, II República, Instrucción Pública, Democracia.

Abstract: Beyond the historical origin that connects Spanish exiles, the author defends the necessity of reading and understanding them as particular characters, bounded up with a war and a social drama that linger in the Spanish society's thinking. It must not be achieved in anecdotic terms, but weighting down the ability to establish our historical continuity and to rationally face up to today from it.

Key words: Identity, Spain, Second Republic, State education, Democracy.

Siempre he tenido la impresión de que uno de nuestros grandes problemas ha sido la imposibilidad de asumir de manera vertebrada y con una visión de continuidad nuestra historia colectiva. Durante varios siglos, una determinada minoría, vinculada a unos dogmas, unas instituciones y unos intereses, dirigió el Estado, conquistó y perdió un Imperio, definió una Identidad, formalizó una cultura, y situó en la periferia, atomizándolos, una serie de fenómenos que han sido sustanciales en la vida

popular. De manera que tendríamos un gran hilo conductor, animado por los acontecimientos que conforman la historia oficial del país, retenidos a menudo más como crónica que como experiencia, y, al margen, un conjunto de peticiones, problemas, conflictos y vivencias, de muy distinto carácter, que afectaron profundamente a determinadas partes o sectores sociales, y fueron, de algún modo, percibidos con lejanía por el resto, sin incorporarlos, como hubiera sido necesario, a la estructuración, dinámica y concepción colectiva del país. Por eso el ser español ha sido una identidad clara para quienes han asumido una determinada imagen oficial, sujeta a ciertas variantes dentro de unas constantes —que nos recordaba, por ejemplo el Cardenal Rouco Varela cuando afirmaba que «España será católica o no será», o, en otro orden, José Antonio Primo de Rivera, cuando resumía nuestra función histórica en términos de una «unidad de destino en lo Universal»—, pero necesitada de algunas precisiones cuando era asumida por los hijos de esa otra España marginada, que, lejos de merecer el espacio crítico que le era propio, solía recibir la consideración de anti-España. Y que era, en realidad, una parte fundamental del país, vinculada a una conciencia social y política derivada de la evolución moderna, que chocaba con la estructura estamental e inmovilizada del pasado. Quizá sea un problema de la decadencia de todos los Imperios, tentados siempre de permanecer fieles a la memoria del pasado frente a los problemas y las carencias del presente. No creo, en este sentido, que podamos negar el idealismo melancólico que asalta a menudo al conservadurismo español, y que fue una de las señas de identidad de la literatura fascista. Elemento que, obviamente, ha contribuido a la tendencia a «historizar» el presente, a situarlo dentro de una perspectiva cerrada que limita su poder transformador, su apertura a nuevos caminos, para, simplemente, catalogarlo en función de estimaciones ya establecidas.

Puestos a elegir varios momentos fundamentales de la moderna rebelión social española contra la gravitación inmovilizadora de su crónica oficial, quizá uno de los primeros podría considerarse la Constitución de 1812, en la que se concretan una serie de aspiraciones políticas e incluso una visión nueva de la relación con las colonias americanas. Es obvio que una historia de nuestro país a partir de aquella Constitución habría sido bien distinta de la que sucedió después. La vuelta al Absolutismo, con Fernando VII, y el corolario del «¡Vivan las cadenas» en las calles madrileñas, escenifica una de las grandes operaciones de la España Eterna

para detener una nueva cohesión de la sociedad española. Luego, se sucederán otros momentos de esperanza, ligados a la efímera Primera República, al desarrollo del Movimiento Obrero, o a la irrupción de las Generaciones del 98 y del 27, acompañados de sucesivas represiones y una última Dictadura borbónica, rota por el resquicio de unas elecciones municipales —cuyo alcance sólo cabe explicar por el caudal de las retenciones acumuladas que se aglutinaron en la ocasión— que abrieron las puertas a la II República, probablemente la primera oportunidad en la historia de España para intentar descubrir, movilizar y estructurar nuestra realidad social, para incorporar a la dinámica colectiva los conflictos hasta entonces afrontados desde el poder aisladamente, con el ánimo de un ejército defendiendo su fortaleza.

Es un momento fundamental y difícil, que pone sobre la mesa todos los problemas acumulados durante siglos, todas las represiones y los silencios, la creada condición tribal de una sociedad que no pudo debatir, en paz, con tiempo y con orden, sus discrepancias. Nos queda buena parte de aquella herencia, pese a los treinta años que llevamos de democracia, cada vez que en el parlamento oímos —y ha sucedido hace poco por enésima vez— a un líder presumir de ser ejemplarmente «previsible» y decir siempre lo mismo, de descalificar sistemáticamente a su adversario político, en lugar de confrontar razonablemente sus argumentos. Los republicanos del 31 sabían que el empeño era difícil y Marcelino Domingo habló una y otra vez de la importancia de la Instrucción Pública, multiplicando a su servicio las escuelas y las instituciones culturales y artísticas. Para La España Inmóvil, todo eso era y siempre será basura: Educación para la Ciudadanía, se llame como se llame, en vez de los deberes y las resignaciones de siempre, bajo la tutela de las instituciones de siempre. Suponía el reconocimiento de la España marginal, escuchar las voces de los que nunca participaron en la definición de la identidad y la historia del país. Hacía falta tiempo, desde luego, para ver como se articulaba tanta disidencia hija de la injusticia, de la incomunicación y del silencio. Como era de temer, la España republicana se enfrentó a un censo de problemas que los diversos voluntarismos radicales se apresuraron a resolver sobre el papel y tradujeron a sus correspondientes acciones programáticas. Era lógico, porque, en cierto sentido, era la primera oportunidad. Pero el camino era y debía ser mucho más largo. Porque la II República ofrecía la oportunidad de que se integraran al debate general los excluidos, con sus cuestiones concretas, en un espacio común,

donde el interés público debía privar sobre la resistencia guerrillera de las épocas autocráticas. Surge, en fin, la necesidad de articular un discurso político colectivo, que albergue tanto las disidencias entre los dos grandes bloques que se disputan la dirección de la política nacional, como en el interior de cada uno de ellos, al servicio de esa vertebración última dictada por la necesidad de construir una resultante que corresponda a los intereses del progreso y de la mayoría. La instrucción pública debía, en pocos años, dar al término mayoría un valor que no existe en el simple número de votos, puesto que encerraba la exigencia de crear una sociedad de ciudadanos dotados de un espíritu crítico y una percepción del mundo que los pusiera a salvo de la servidumbre de tantos votantes temerosos o adoctrinados.

Un programa de esas características necesitaba tiempo. Y más en la España de entonces, dominada en buena parte por el caciquismo y por la exclusión cultural de la mayoría popular. Tampoco la información tenía las posibilidades de nuestros días. Y el esfuerzo hubo de ser, necesariamente, intenso y difícil. De una parte, entre las fuerzas aliadas con la República, muchos no entendieron el alcance del proyecto, y se lanzaron a la acción considerando que era llegada la hora de su Partido, su ideología, o su Comunidad, y plantearon mal los conflictos, lógicos, que había suscitado la realidad republicana. De otra, la España Inmóvil volvió a repetir su argumento de siempre. Y desencadenó una Guerra Civil, cuya crueldad debiera avergonzar eternamente —independientemente de su rebelión contra una Constitución legalmente aprobada por los españoles— a cuantos la promovieron, devolviéndonos una vez más al pasado.

Y es aquí donde aparece lo que hoy llamamos exilio republicano, atribuyéndole un origen preciso y situándolo dentro de un camino. En el 39, para la casi totalidad de los españoles, no era ni siquiera exilio, no era nada. Luego, poco a poco, a partir de la existencia de algunos nombres que ya tenían su peso antes del 39, como era el caso de Alberti y Casona, o de otros cuya obra escrita en América fue adquiriendo cierta notoriedad, como Max Aub, se supo algo más, dentro de la lenta recuperación de la España soterrada. Las editoriales mexicanas y argentinas nos ayudaron a ello, contando con la trastienda de algunas librerías españolas. Hasta que, al fin, acabó admitiéndose —y en ello medió el trabajo de un grupo de especialistas y publicaciones españolas— que nuestros exiliados eran una parte de nuestra literatura y de nuestro teatro.

Me pregunto —y de ahí mi modesta intervención en este acto— hasta

que punto las circunstancias comentadas al comienzo no han contribuido a integrar la obra de los exiliados del 39 a la sensibilidad española, desde siempre, como un fenómeno adscrito al «pasado». Hubo una guerra, hubo un exilio y hubo una literatura, y como se nos ha dicho a menudo, cada vez que se ha invocado la necesidad de rescatar la «memoria histórica», era mejor olvidarlo para borrar cualquier sentimiento de revancha. En la zona republicana se cometieron obviamente numerosos crímenes. Nos fueron recordados al término de la Guerra Civil y fueron sin duda reprobables; los cuerpos de las víctimas recibieron sepultura y sus nombres figuraron durante varias décadas en el frontispicio de las iglesias españolas, aparte de ser honrados en diversos monumentos y numerosos actos. Paralelamente, miles de españoles asesinados por los grupos franquistas fueron enterrados en fosas improvisadas, muchas hoy localizadas, de dónde es justo y lógico que sean exhumados los cadáveres para ser enterrados dignamente por sus familias. Asesinatos dictados por la militancia en un partido de izquierdas, por ser maestros de escuela, por la significación de su obra —como fue el caso de García Lorca—, por la ojeriza de un cacique y mil argumentos personales que afectan a miles de personas, absurdamente abandonadas después de 30 años de democracia.

Hay en este dato, incomprensible, una aplicación de ese «borrón» aplicado por la Dictadura en su extraño rescate de una España «pre-republicana», inocente y limpia, que, a mi modo de ver, afecta al exilio y a muchos escritores, obras y episodios de la España de la República. Pienso incluso que muchos de los conflictos que se plantearon en aquellos años difíciles y quedaron sin respuesta, constituyen un patrimonio de la izquierda española, y que el hecho de haberlos olvidado supone una pérdida para esa izquierda, que podría —a la vista de muchos de sus debates de hoy— sacar provechosas consecuencias de lo que pasó entonces y de los errores cometidos, evitando repetirlos.

Yo no sé muy bien si nos hemos recuperado del corte que nos impuso la Dictadura. Un sociólogo ilustre ha explicado que la Unión Soviética se desmoronó desde dentro por las contradicciones entre la información y su cartilla ideológica. Me parece una observación aguda siempre que la ampliamos a otras manifestaciones, pues lo mismo le está ocurriendo a cierta Iglesia tradicional, al capitalismo y a diversas alternativas ideológicas, encerradas en una oratoria simplista, frente a un complejo orden internacional que genera mil doscientos millones de hambrientos, de los

que mueren varios miles diariamente, mientras tiene en cuestión el futuro del planeta y la industria del armamento ocupa uno de sus afanes principales. Ciertamente que la información está consiguiendo que la crueldad y la muerte que causa la «ordenación» del mundo parezcan crímenes accidentales atribuibles a circunstancias insólitas, pero, es obvio que no es así. Que eso es parte de nuestra política contemporánea y que, como decía el sociólogo a propósito de la Unión Soviética, está llamado a destruir todos los catecismos ideológicos que, de un modo o de otro, han crecido o crecen sin contemplar el modo de acabar con ese genocidio y ese despropósito.

Vuelvo a nuestros exiliados. Y definiendo la necesidad de, más allá del origen histórico que los une, leerlos y entenderlos como personajes concretos, vinculados a una guerra y a un drama social que anda aún en el pensamiento de la sociedad española, no en términos anecdóticos, pero sí lastrando nuestra capacidad para establecer nuestra continuidad histórica y encarar el hoy racionalmente desde ella. No para mirar atrás y caer en el encantamiento, sino todo lo contrario, para compartir la dificultad que muchos de esos escritores, nuestros escritores, tuvieron para ser parte del discurso social español —al punto que tuvieron que exiliarse— y asumir su visión de España, de esa España que a mí me enseñó Max Aub, que no era la de este o la de aquel republicano, sino la de la República, la del progreso —término en desuso— colectivo, que nos han roto y nos siguen rompiendo los nuevos líderes tribales, en tantas cosas más viejos y más antiguos que nuestros mejores exiliados, tan dolorosamente heridos por la incapacidad nacional de conciliar la libertad con la discrepancia en la búsqueda del bien común. Por la pérdida de toda noción, como dijo Pericles, hace ya veinticinco siglos, de la «cosa pública», la perla escondida de la democracia.

ARTÍCULOS
EL EXILIO
TEATRAL DE 1939
EN AMÉRICA



JOSÉ ÁNGEL ASCUNCE ARRIETA,
Conversaciones con el diablo, de José Martín Elizondo

JUAN PABLO HERAS GONZÁLEZ,
Augusto Benedico, actor del exilio

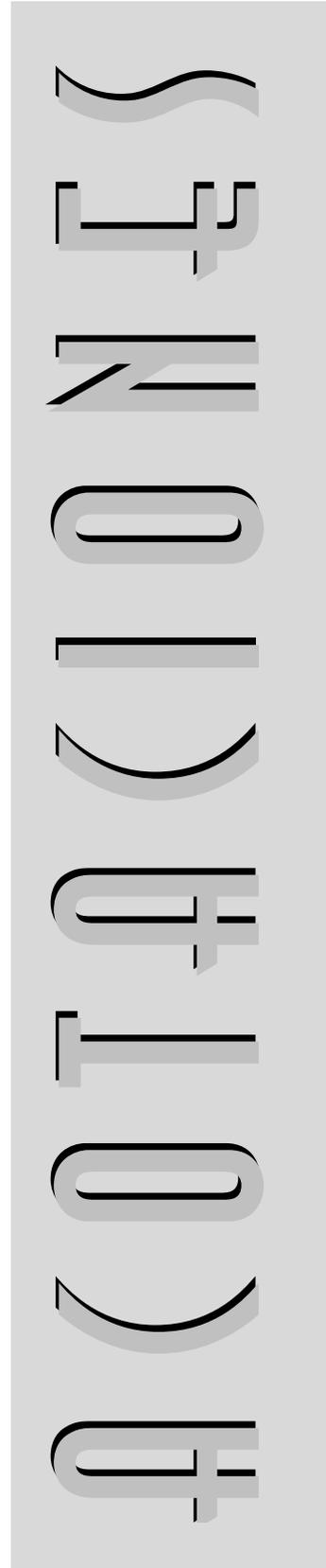
JOSÉ PAULINO AYUSO,
Historia y crítica del estreno de La vida conyugal, de Max Aub

ROSA PERALTA GILABERT,
*Crónica teatral de las compañías republicanas en México durante
la Guerra Civil Española: Díaz-Collado y Melá-Cibrián*

ANTONIO PLAZA PLAZA,
Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés

ALEJANDRA VENTURINI,
Margarita Xirgu. El teatro contra el olvido

FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS,
*Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción
teatral de Luisa Carnés*





**AUGUSTO BENEDICTO, ACTOR EXILIADO
(PEGO, ALICANTE, 1909-CIUDAD DE MÉXICO, 1992)**

**AUGUSTO BENEDICTO, EXILED ACTOR
(PEGO, ALICANTE, 1909-CIUDAD DE MÉXICO, 1992)**

Juan Pablo Heras González
IES Diego Velázquez. Torreldones
(juanpabloheras@hotmail.com)



Resumen: El artículo recorre los 44 años de experiencia en el teatro del actor Augusto Benedico (1909-1992), que llegó exiliado a México en 1939 tras la Guerra Civil. Allí debutó de la mano de Rivas Cherif y alcanzó un gran prestigio trabajando con autores como León Felipe y directores como Charles Rooner, Xavier Rojas o Ludwik Margules. Entre 1981 y 1983 regresó a España y actuó en importantes espectáculos del momento.

Palabras clave: Benedico, Actores, Exilio, México, España.

Abstract: This article goes through the 44 years of theatrical experience of the actor Augusto Benedico (1909-1992). In 1939, after the Spanish Civil War, he was exiled to Mexico where he started his performing career alongside Rivas Cherif. He later became a prestigious actor working with authors like León Felipe and directors like Charles Rooner, Xavier Rojas or Ludwik Margules. Between 1981 and 1983 he returned to Spain where he performed in some important shows of the time.

Key words: Benedico, Actors, Exile, Mexico, Spain.

Pocos actores alcanzaron alguna vez la popularidad continuada que disfrutó Augusto Benedico en el teatro mexicano durante casi toda la segunda mitad del siglo XX. Su fama en México solo era comparable al

absoluto desconocimiento de su figura en la España de los mismos años. Pero el olvido es implacable, y mientras va devorando el escaso brillo que todavía queda de su estrella en la memoria de los espectadores mexicanos, en España su nombre no deja de sonar en todos los estudios que tratan de rescatar el recuerdo de los teatreros que se marcharon al exilio que provocó la Guerra Civil. Atender a su trayectoria vital y profesional nos ayuda a comprender mejor el fenómeno del exilio republicano y a enfocarlo desde otro punto de vista, porque, a diferencia de otros casos tan representativos como los de Margarita Xirgu o Amparo Villegas, Augusto Benedico, como tantos otros, no fue un actor *en* el exilio, sino un actor *del* exilio: fueron las imprevisibles circunstancias del desarraigo y de la solidaridad que éste genera entre los refugiados las que le condujeron a la profesión por la que hoy le recordamos. Por eso su vida es al mismo tiempo un capítulo en la historia del teatro mexicano, un ejemplo de mutuo trasvase cultural y un guiño turbio de la Historia, que nos quitó una república esperanzadora y un juez quizá mediocre, y nos dio a cambio una dictadura atroz y un actor extraordinario.

Su verdadero nombre era Augusto Pérez Lías.¹ Su actividad teatral antes de la guerra se limitó a interpretar algún pequeño papel en uno de los montajes aficionados del club deportivo de la Universidad de Barcelona, el *University Club*. En concreto, en un montaje de la obra de Arniches *Don Quintín, el amargao*: «Yo hice un papel en esa obra, y lo hice tan mal, tan mal, que a pesar de ser aficionado me silbaron y patearon» (Joven, 1983: 24-25). Sin embargo, durante sus años de juventud se asentaron las bases de su amor hacia el teatro, gracias a un hermano actor y a la asiduidad con la que acudía a ver todo tipo de espectáculos.

Mediocre como estudiante y brillante como atleta, Benedico logró licenciarse en Derecho mientras participaba, muy activamente, en los colectivos estudiantiles de la época, en oposición a la dictadura de Primo de Rivera primero y en apoyo al Frente Popular durante la República. Ya como abogado formó parte de los tribunales de Justicia Militar del ejército republicano.² Es en 1939, con la disgregación del Ejército del Ebro, cuando inicia su exilio. Llega ese mismo año a México y al poco tiempo acepta la generosa propuesta que hizo el presidente Cárdenas a los refugiados españoles para obtener la nacionalidad mexicana.

Su aparición en el mundo del teatro profesional, ya casi con 40 años, fue poco menos que accidental. Escuchémosla en sus propias palabras:

En aquel momento México estaba creándose industrial y comercialmente y no era difícil encontrar trabajo. [...] Hasta tal punto que la gente decía: lo malo de este país es que uno sale a la calle a buscar trabajo y lo encuentra. [...] Recalé en un laboratorio de productos farmacéuticos donde me ganaba bien la vida. [...] [Cipriano de Rivas Cherif] llegó a México recién salido de la cárcel, donde había pasado 7 años esperando que lo fusilasen, porque estaba condenado a muerte, y cayó en una Peña de café que teníamos una serie de refugiados españoles, que se llamaba «El papagayo». Nos hicimos muy amigos y hablando una tarde de cuestiones de teatro le pregunté qué es lo que estaba haciendo en aquellos momentos. Él me dijo que había formado una compañía y tomado un pequeño teatro de unas 200 localidades; que lo iba a inaugurar muy pronto y que estaba preparando una obra de Priestley, *Esquina peligrosa*, pero que tenía el problema de no encontrar el primer actor a pesar de que ya habían comenzado los ensayos. Entonces yo le dije como en broma: «¡Bueno, y por qué se preocupa Vd. si aquí estoy yo! Eso de primer actor lo hago yo con la mano en la cintura». Él me dijo: «¿No hablará Vd. en serio?». Yo le respondí: «Completamente en serio». Todo esto creyendo que nuestra conversación era una broma. Al terminar la tertulia me preguntó: «Vd. qué tiene que hacer ahora?». Yo le contesté: «Visitar a unos médicos a los que tengo que llevar unas muestras de propaganda de productos farmacéuticos, pero, ¿qué quiere usted?». Rivas Cherif me dijo que le acompañara al ensayo. Y nos fuimos al teatro. Una vez allí, ya estaba toda la compañía. Una compañía completamente profesional, con algunas figuras del teatro de México de aquellos momentos. Y sin más ni más dijo: «Ya está el problema resuelto, aquí está el primer actor de la compañía». Yo me quedé perplejo. Me preguntó si sabía de memoria algo. Le respondí que unos versos de Lope de Vega, de *Fuenteovejuna*. Me pidió que los dijera. Yo los dije, y, al terminar, me entregó el papel de la obra y me mandó a ensayar. Así entré en el teatro. Todo esto me distraía de mis actividades normales. Lo tomé en serio. Debutamos y tuve un éxito verdaderamente sorprendente. (Joven, 1983: 25)

El año es 1948, el grupo de actores de Rivas Cherif era la «Compañía de los Amigos del Teatro en México» y el «pequeño teatro de unas 200 localidades» la sala Sor Juana Inés de la Cruz, sita en el interior del hotel Posada del Sol (Aznar Soler y Aguilera Sastre, 1999: 414). Pese a que Benedico recuerda haber compartido escenario con «figuras del teatro de México de aquellos momentos», lo cierto es que Rivas Cherif pretendía formar esta compañía con un grupo de «actores incipientes y avocados a mayores empeños que los viciados en la rutina profesional» (Agui-

lera Sastre y Aznar Soler, 1999: 414). Un buen porcentaje de ellos eran exiliados.

A esa compañía estará ligado Benedico durante los primeros años de su carrera actoral, asumiendo pronto un nombre artístico que recuerda su talento para la dicción.³ Aunque en un primer momento compatibilizará el teatro con su trabajo administrativo en un laboratorio de productos farmacéuticos, finalmente se decantará por la interpretación.

Inicia así una carrera de actor absolutamente ejemplar, al menos en lo que al teatro se refiere. Benedico afirmó, ya hacia el final de su vida, que siempre había sido muy exigente con aquellas obras en las que decidía intervenir: «nunca he hecho teatro que no me gustara o por mero modo de vida. La consigna: nunca bajar mi nivel artístico» (Gorlero, 1992). Desde muy pronto veremos el rigor con el que abordó los numerosos personajes que tuvo que interpretar a lo largo de su carrera teatral.

Sin embargo, Benedico alcanzó la fama en México por su labor en el cine y la televisión, medios a los que acudía con una motivación más alimenticia que artística. En la televisión participó, por ejemplo, en una de las primeras telenovelas, *Senda prohibida* (1958), y llegó al grado máximo de celebridad cuando interpretó el personaje de Alberto Salvatierra en *Los ricos también lloran* (1979). En cuanto al cine se pueden citar ejemplos muy diversos, desde su participación en películas de la categoría de *El ángel exterminador* de Buñuel (1962) o el *Pedro Páramo* de Carlos Velo (1967), hasta numerosas intervenciones en los inefables títulos del superhéroe enmascarado y luchador mexicano Santo, como *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) o *Santo contra el cerebro diabólico* (1963).

■ LOS INICIOS: COMPAÑÍA DE LOS AMIGOS DEL TEATRO EN MÉXICO (1948-1949)

Pese a limitar en principio su público a un grupo de socios, el estreno de *Esquina peligrosa* tuvo el éxito suficiente para dar a conocer a Augusto Benedico como figura en ciernes del teatro mexicano. Formará parte del reparto de los primeros espectáculos que monte la compañía en su exigua vida, siempre en la Posada del Sol. En el mismo año de 1948 actuará en *Mirandolina la locandiera*, de Goldoni; *El caso de don Juan Manuel*, de Agustín Lazo; y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Es en el segundo caso, bajo la dirección del propio Lazo, cuando recibe la primera de sus innumerables bue-

nas críticas: «excelente interpretación en Miguel Maciá y Augusto Benedico, discípulos de Rivas Cherif» (María y Campos, 1999, I: 414).

Ya en mayo de 1949 estrenan *El hombre que murió en la guerra*, de los hermanos Machado, en el Teatro de Bellas Artes, como parte de la Conmemoración del décimo aniversario de la muerte de Antonio Machado organizada por la Unión de Intelectuales Españoles.

En junio actúa Benedico por primera vez fuera de la compañía de Rivas Cherif. Es bajo la dirección de Fernando Wagner en *Teatro*, de Somerset Maugham: «Compuso [su personaje] con mucha dignidad» (María y Campos, 1999, I: 486). Sin embargo, el público apenas acudió al Teatro Latino.

■ CON CHARLES ROONER (1950-1951)

En abril de 1950 iniciará una fructífera relación con el director de origen checo Charles Rooner. El primer trabajo que hizo Benedico para su compañía fue *Madre*, de Karel Kapec, como parte del Festival de Teatro Internacional de México. En agosto estrena *Victoria y sus maridos*, de Somerset Maugham, con un reparto joven en el que Benedico ya empieza a figurar como actor veterano: «los intérpretes, novatos en el difícil juego de representar —excepción de Benedico—» (María y Campos, 1999, I: 712). Al año siguiente se quedará a las puertas de recibir un premio de interpretación por parte de la Agrupación de críticos (María y Campos, 1999, I: 776).

En 1951 sigue perfeccionándose como actor en *El viajero sin equipaje*, de Jean Anouilh, en la sala Molière. «A Benedico nunca le he visto actuar con tanto dominio de su personaje», asegura María y Campos (María y Campos, 1999, I: 796).

Benedico interrumpirá su colaboración con Rooner para participar en un montaje de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, en agosto del 51 en Bellas Artes. La dirección es de Fernando Wagner, y la acogida del público bastante fría (María y Campos, 1999: 843).

Pero pronto vuelve a la pequeña sala Molière para participar en el programa doble de teatro inglés que propone Rooner en agosto: *La revelación de Blanco Posnet*, de George Bernard Shaw, y *Rosalinda*, de J.M. Barrie.

■ TEATRO UNIVERSITARIO (1952-1954)

En 1952 Benedico se une a la Compañía profesional Teatro Universitario, en uno de sus momentos más activos e influyentes, siempre bajo el patrocinio de la UNAM. Ese mismo año reúne a León Felipe, que se encontraba trabajando en su versión de *The lady's not for burning* (*Que no quemem a la dama*) de Christopher Fry, con Charles Rooner. El encuentro es exitoso:

No quiero pecar de vanidoso, pero yo fui el que lanzó a León Felipe a la actividad teatral en México. [...] León Felipe y yo formábamos parte de esa peña [de refugiados españoles]. En cierta ocasión, León Felipe me dijo que acababa de terminar la paráfrasis de una obra de un autor inglés que en aquellos momentos estaba teniendo una gran resonancia en Inglaterra. [...] Pero no tenía quien se la representase. Entonces yo estaba trabajando con una compañía que había formado un actor y director checo que estaba también refugiado en México por razones políticas. Un hombre extraordinario a quien yo siempre rendiré tributo de agradecimiento y que se llamaba Charles Rooner. Hablé con él. Le presenté a León Felipe. Leímos la obra, le entusiasmó y decidió montarla. La obra fue un éxito. [...] El que le animó a seguir escribiendo para la escena.» (Entrevista a Augusto Benedico en Joven, 1983: 26)

Para Benedico, el estreno de la obra con Teatro Universitario también es un éxito personal: «dice y actúa y recita su papel con fría emoción y seguridad insuperables. Lleva el peso de la obra, ¡y de las metáforas! y en todo momento sostiene el interés creciente de la obra.» (María y Campos, 1999, I: 930).

En su siguiente montaje, Benedico volverá a trabajar con otro de los grandes del Exilio español: Max Aub. Aub dirigirá *Doña Beatriz, la sin ventura*, del dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano. El estreno es en la sala Molière en octubre de 1952 y tanto la recepción de la crítica como la del público es más bien discreta. En cualquier caso, Benedico guardará siempre un gran recuerdo de Aub, del que decía que fue «una personalidad de una calidad absoluta en todos los aspectos de la vida literaria, de verdadera consistencia, y fundamental en el desarrollo de la actividad intelectual de México» (Joven, 1983: 27). Con Rooner participará en el reparto de *Fiesta trágica* (*La repetition*), de Jean Anouilh, en noviembre del

52 en la Sala Molière. Las críticas son excelentes.

Pero el gran éxito del Teatro Universitario, en el que Benedico juega un papel fundamental, será *No es cordero, que es cordera*, de León Felipe, en marzo de 1953. Esta versión de la *Twelfth night* de Shakespeare se estrena en el Teatro Ródano de la Comisión Federal de Electricidad el 27 de marzo de 1953 y permanecerá en cartel hasta mayo del mismo año. Dirige de nuevo Charles Rooner y cuenta con la presencia de Benedico y de Maricruz Olivier como protagonistas. La escenografía, por cierto, corre a cargo del refugiado Miguel Prieto.

Las críticas son excelentes. María y Campos no escatima en elogios: «son, sin hipérbole, de las más bellas y poéticas —la postura escénica— y más respetuosas y responsables —la interpretación— que se hayan presentado en México de muchos años a la fecha» y dedica especial atención a la versión de León Felipe, al que pone a la altura de los grandes clásicos: «está cargada como un crepúsculo del medievo, de belleza magnífica, plástica y poética, y está escrita en los mejores versos castellanos —libres como el viento de todos los tiempos— que puede crear un gran poeta español de cualquier tiempo» (María y Campos, I: 1084-1085).

El estreno de *No es cordero que es cordera* supone uno de los hitos en la historia del teatro exiliado en México. La presencia de León Felipe, Augusto Benedico y Miguel Prieto en uno de los espectáculos más renombrados de la década de los 50 en México así lo atestigua. Si bien se aparta de los caminos de la renovación del teatro mexicano, por la extemporaneidad y peculiaridad de la obra de León Felipe, ajena a cualquiera de las tendencias hegemónicas del teatro contemporáneo, sí evidencia la alta calidad artística de algunos de los teatristas que encontraron refugio en México.

1953 fue en definitiva un año de consagración para Augusto Benedico. En septiembre, en el Teatro del Seguro Social, interpreta a Joseph K. en *El proceso*, de Kafka, en versión de André Gide y Jean Louis Barrault traducida por el también exiliado Álvaro Arauz. El éxito de crítica es unánime, y en ello participa la orgánica interpretación de Benedico (María y Campos, 1999, I: 1161).

En Abril de 1954, Teatro Universitario presenta *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello. La obra alcanza una gran repercusión pública. El prestigio de la compañía crece al mismo tiempo que las exigencias del público. Muchas voces empiezan a criticar que no represente a autores mexicanos

y que cuente con un director extranjero como Charles Rooner. La extraordinaria atención que la crítica dedica a este montaje da pie a una evaluación de la trayectoria actoral de Benedico, un balance del que se hace cargo María y Campos, con ecos de la opinión de otros críticos: Rooner ha hecho un buen actor a Augusto Benedico, que actuó en un principio bajo las órdenes de un director español de larga ejecutoria, Rivas Cherif. Benedico es un actor que dice con claridad y actúa con hondura. Para muchos es un comediante monótono, él mismo siempre, porque no hace un «tipo» de cada personaje que habita, porque no se caracteriza —pelucas, bigotes, barbas, cejas tapándole las facciones— como era habitual en los actores del siglo decimonono. Lo cierto es que conociéndole su director como le conoce, le da personajes que entre ellos se parecen, de lo que resulta que el actor da la impresión de ser él mismo. Claro que el señor Benedico repite sus gestos y no posee que digamos una gran variedad de movimientos con las manos, particularmente con la derecha, que frecuentemente insiste en idéntico ademán —aquél de llevarla a la frente y cerrar los ojos-, pero ni una sola vez deja de estar dentro del personaje que se le confía... Según su modo de verlo y sentirlo, con el que hay que conformarse (María y Campos, 1999, I: 1270).

Aunque Benedico se inicia como actor en México, su formación como espectador le había impuesto referentes propios del teatro español del primer tercio del siglo XX. El estilo de interpretación que los profesionales del teatro mexicano atribuían a los actores de la «madre patria» va a pasar pronto de hegemónico a despreciado, en la medida en que, de la mano de directores como Seki Sano, se introduzcan en el país el método de Stanislavski y otras tendencias del teatro contemporáneo. Y, aunque, en este sentido, la crítica de María y Campos pertenece a un momento de transición, muy pronto la forma de actuar de Benedico empieza a verse como anticuada, al menos entre aquellos que se situaban a la vanguardia de la renovación teatral mexicana. Así hablaba de él, en retrospectiva, el prestigioso director Ludwik Margules: «Durante una larga parte de su exilio en México era un actor —digámoslo francamente— malo, formalista; actuaba [...] a la manera de la vieja escuela española, rimbombante, siempre solemne, dando bandazos en el escenario y gesticulando de una manera feroz» (Obregón, 157)

Si Benedico logró, a pesar de todo, mantener su prestigio casi inalterado durante épocas tan diferentes es porque entendió su profesión como un aprendizaje siempre inacabado y logró evolucionar en momentos en los que otros se estancaron. Pero sigamos atendiendo al desarrollo de su

trayectoria teatral, que no estará exento de sorpresas.

■ CON OTROS DIRECTORES (1955-1960)

En septiembre de 1955 encontramos a Benedico bajo la dirección de dos grandes del teatro mexicano: por un lado, Salvador Novo, en *Tres en jaque*, de Lawrence du Garde-Peach, producida por Marilú Elizaga en su Teatro del Caballito; y, por otro, Celestino Gorostiza, en el «oratorio dramático» *Juana de Arco en la hoguera*, de Paul Claudel y Arthur Honegger, en el Bellas Artes (Gorlero, 1992).

De nuevo bajo la batuta de Gorostiza, Benedico «cumple satisfactoriamente, sobrio y vertical» (María y Campos, 1999, II: 86) en *Lucrecia*, de Jean Giraudoux, en el Palacio de Bellas Artes.

Pero será con Xavier Rojas con quien alcance uno de sus mayores éxitos, en *Viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, en junio de 1957 en el Teatro El Granero: «Augusto Benedico, cuyo talento, constancia y estudio le han permitido cuajar una gran personalidad de primer actor [...]. Su voz convence, su gesto emociona y su ademán subraya a aquélla y afirma a éste. Tiene escenas difícilmente superables» (María y Campos, 1999, II: 204). Esta interpretación será premiada (Rojas, 1995: 142), y sabemos del hondo recuerdo que dejó en el público mexicano por la decepción que sintió diez años más tarde, en 1967, cuando Rojas decidió reponer el montaje: «el mismo público que los aplaudió a rabiar en aquella ocasión, ahora pensó que uno de ellos estaba sobreactuando al grado de provocar la risa» (Reyes de la Maza, 1984: 91).

En febrero de 1958 Benedico prueba fortuna, por primera vez, como director. Es de nuevo con O'Neill, esta vez con *Una luna para el bastardo*, en el teatro de La Comedia. Interpreta además uno de los papeles principales, y en arreglo a esa dualidad resultan las críticas: «la dirección de Benedico al servicio del texto en la medida de su propia conveniencia como actor» (María y Campos, 1999, II: 307). En octubre de ese mismo año, Carlos Solórzano contará con Benedico como actor para poner en escena en el Teatro del Seguro Social tres de sus propias obras breves. Se trata de *Los fantoches*, *Meca culpa* y *El crucificado* (Moncada, 2007).

En septiembre de 1960 se pone a las órdenes de Luis G. Basurto en *La casa de la Santísima* de Rafael Solana.

■ CON RAFAEL LÓPEZ MIARNAU (1961-1975)

El apego a la comunidad que formaban entre sí los refugiados españoles en México pervivió aunque ya hubieran pasado dos décadas y muchos de ellos hubieran pasado allí casi toda su vida adulta. Eso explica en gran medida la sostenida colaboración de Benedico con el director vasco Rafael López Miarnau, que había llegado a México en 1939 con apenas 15 años.

Será bajo su dirección cuando Benedico cuaje una de sus actuaciones mejor recordadas, en septiembre de 1961, en el papel del Doctor Stockman en *El enemigo del pueblo*, de Ibsen. Será junto a la compañía Teatro Club de López Miarnau, en el Teatro Orientación. Para María y Campos, ésta será «la mejor interpretación de su carrera artística» (María y Campos, 1999, II: 821) y la primera de una larga colaboración con López Miarnau, tan dilatada como discontinua.

En enero de 1963 lo encontramos de nuevo en el Teatro Orientación como parte del reparto de la *Antígona* de Bertolt Brecht, en junio en *El alquimista* de Ben Jonson y en septiembre con *La casa Rosmer*, de Ibsen. Su interpretación es definida como «notable» y «muy bien compuesta y sentida» (María y Campos, 1999, II: 972). En 1964, *Después de la caída*, de Arthur Miller. La crítica es excelente: «mantiene con extraordinario talento el interés de una inacabable aria coreada, creación que lo coloca en uno de los sitios cumbreños de la escena española e hispanoamericana» (María y Campos, 1999, II: 1056). En 1966 actúa en *El barbero de Sevilla* o *La precaución inútil* de Beaumarchais, y en *¡Libertad... Libertad!*, de los brasileños Millor Fernández y Flavio Rangel. Su actuación será muy elogiada a la par que la de sus compañeros: «como actores cambian de una a otra situación del drama a la ironía, de lo que impresiona hasta las lágrimas hasta lo que provoca la carcajada, con una celeridad, con un dominio del oficio y una calidad que sólo merece aplauso» (Mora, 1970: 112).

En mayo de 1969 interpreta uno de los papeles principales en *El precio*, de Arthur Miller.

En enero de 1972 actúa en *Diálogos*, de Salvador Novo, en el Teatro Xola, junto a otros exiliados, como Ofelia Guilmáin y Aurora Molina, en un montaje que para el crítico Luis Reyes de la Maza resultaba un perfecto ejemplo de la mala calidad de la interpretación mexicana, dado que

todos los buenos actores de aquel excelente espectáculo eran españoles (Reyes de la Maza, 1984: 300).

La última colaboración de Benedico con López Miarnau tendrá lugar en junio de 1975, con *Medea*, de Eurípides, en el Instituto Cultural Helénico.

■ CON OTROS DIRECTORES (1964-1976)

En mayo de 1964 se pone de nuevo a las órdenes de Xavier Rojas para atreverse con otro O'Neill, *Extraño interludio*, que consigue llegar a las cien representaciones. En junio de 1965 interpreta *Rómulo Magno*, de Friedrich Dürrenmatt, dirigida por Ignacio Retes en el Teatro Hidalgo.

En agosto del 65 tiene lugar otra de sus interpretaciones señeras: la de Sigmund Freud en *El hilo rojo*, de Henry Denker, en el teatro Xola, con dirección de Ignacio Retes de nuevo. Supone una nueva consagración: «El actor mexicano, Augusto Benedico —pertenece a México, porque en México se hizo— está eminente [...]. Otras actuaciones tienen consagrado a Benedico como gran actor, ésta lo afirma y confirma» (María y Campos, 1999, II: 1105)

«El intérprete, Augusto Benedico, a quien el público había aplaudido ya en *Rómulo Magno*, alcanzó un triunfo absoluto en su creación del personaje de Freud. Las cualidades que Benedico ha ido acrecentando a lo largo de su carrera fueron puestas en juego al interpretar esta obra: administración flexible de sus recursos vocales, sabiduría para hacer concordar los signos exteriores de su figura con los supuestos rasgos de un personaje tan idealizado como es Freud. Por todo ello Augusto Benedico destacó como el mejor actor del teatro mexicano durante el año de 1965» (Solórzano, 1973: 119-120).

Con esta misma obra, Benedico viajará en 1971 a Nueva York y luego a El Salvador y Venezuela con la Compañía Nacional de Teatro del INBA, Instituto Nacional de Bellas Artes (Ceballos, 1998: 54).

En 1968, Fernando Wagner le dirige en *Corona de amor y muerte*, de Alejandro Casona, en el Virginia Fábregas. Su actuación vuelve a ser magistral: «quedará como muestra del buen actuar y el buen decir» (Reyes de la Maza, 1984: 133). En 1969 trabaja en *Corona de luz*, de Rodolfo

Usigli, en el Hidalgo, bajo la dirección de Jorge Gamaliel.

En 1973 vuelve a la dirección. Es para el Teatro Popular de México con *El padre*, de Strindberg, en el Teatro Independencia. Ese mismo año es dirigido por Luis G. Basurto en otra obra de Usigli, *Las madres*, en el teatro Hidalgo.

En 1976 es dirigido por el también refugiado Lorenzo de Rodas en *¿Qué pasa aquí?*, de Óscar Trejo Zaragoza, en el Teatro 11 de Julio, y por Ignacio Retes en *El profeta y las arpías*, de Federico S. Inclán. Por otro lado, participa en el Festival Internacional de Guanajuato en *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, de Brecht. La directora, Marta Luna, cuenta a propósito una deliciosa anécdota que ejemplifica la seriedad y rigor con los que Benedico, en aquel momento con 67 años, encaró siempre su trabajo actoral:

«Cuando iniciamos los ensayos de *La terrible ascensión de Arturo Ui*, además de las sesiones de lectura y análisis del texto, impuse como parte del entrenamiento ejercicios de calentamiento. Los demás actores de su generación pusieron el grito al cielo, él no; sin prejuicios, y sí con mucho profesionalismo, se presentó vistiendo mallas y leotardo. Me dio mucha ternura esa imagen» (Gorlero, 1992).

■ LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO (1977-1983)

En 1977 Benedico se incorpora al elenco de la recién fundada Compañía Nacional de Teatro del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes). Participa así en varios de los espectáculos de la temporada que la Compañía inicia ese año, como *La casa de los corazones rotos*, de Shaw, bajo la dirección de Xavier Rojas; o *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmatt, estrenada en el Teatro del Bosque bajo la batuta de Héctor Azar.

Pero lo más destacado de la temporada es uno de esos escasos reencontros entre el teatro español de aquí y el teatro español de allá. José Tamayo llega a México como director invitado de la compañía, dispuesto a dirigir un montaje mexicano de *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, que ya había puesto en escena en España en 1971. Y para ello decide contar con Augusto Benedico en el papel de Max Estrella. Se estrena ese año en el Teatro del Bosque y será repuesto en 1980 en el Jiménez Rueda.

A pesar de cumplir ya 70 años, Benedico sigue incansable. En 1979

actúa en *Ricardo III*, de Shakespeare, en el Teatro del Bosque, y en 1980 en *Alicia, tal vez*, de Vicente Leñero, en el Jiménez Rueda, bajo la dirección de C. Williams y Abraham Oceransky respectivamente

En 1981, como inicio de la temporada 81-82, participa en las puestas en escena de José Solé de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, y *¡Ah Soledad!* de O'Neill; y en 1982 en *Pudo haber sucedido en Verona*, de Rafael Solana, con dirección de Ignacio Sotelo.

■ REGRESO A ESPAÑA (1981-1984)

En 1981 viaja a España con la Compañía Nacional de Teatro y presenta *El gesticulador* y *Heredarás el viento*, en una breve temporada de menos de un mes, con la dirección de José Solé.⁴ Le acompaña un impresionante grupo de los mejores actores mexicanos del momento y algún que otro exiliado, como Miguel Maciá, para entonces un actor veterano que no olvidaba el peculiar inicio de su carrera en el Penal del Dueso, en aquella experiencia teatral que dirigiera entre rejas Cipriano de Rivas Cherif entre 1943 y 1944. Se trata de uno de los primeros regresos a España de Benedico, desde que inició el exilio,⁵ y el primero como actor.

El gesticulador, la célebre obra de Rodolfo Usigli, tiene su estreno el 18 de abril de 1981, a las 22:30, en el Centro Cultural de la Villa, en Madrid. Las críticas son excelentes, aunque Benedico es destacado sólo por lo bien que da la réplica a Carlos Ancira, que asumía el papel protagonista: «Magistral su escena con Augusto Benedico en un diálogo espléndido en el que los dos actores aciertan siempre en los matices» (Lorenzo López Sancho, *ABC*, 21 de abril de 1981, p. 82). La temporada no es muy larga: el 25 de abril, de nuevo en el Centro Cultural de la Villa, se estrena *Heredarás el viento*, de Jerome Lawrence y Robert Edwin Lee. Esta vez sí que encontramos a Benedico en el papel principal. Así es presentado por el crítico de *ABC* Lorenzo López Sancho: «Augusto Benedico, un estupendo actor español radicado en México por los años treinta [...] es admirable» (*ABC*, 5 de abril de 1981).

Esta breve presencia en España le sirve de presentación en el ambiente teatral madrileño, desde el que pronto surgirán diversas ofertas. Aceptará la de José Luis Gómez para *Los cabellos de Abalón*, de Calderón de la Barca, estrenado en diciembre de 1983, en el Teatro Español. Al entregarle el papel de David, Gómez entendía que estaba llevando a cabo

una «recuperación» de un español que «se marchó a México y allí se hizo gran actor» (Torres, 1983). El resultado es que incluso las críticas más negativas hacia la totalidad del montaje no dejaban de reconocer cierto valor a su interpretación: «Benedico, buen actor, se esfuerza por hacer un David hondo, apaciguado en sus penas. Lo deja frío, sin vida, demasiado estático y sereno» (Lorenzo López Sancho en *ABC*, 10 de diciembre de 1983).

El regreso a España de Benedico coincidió con la gran Exposición sobre el Exilio Español en México que organizó el Ministerio de Cultura en el Palacio de Velázquez del Retiro entre diciembre de 1983 y febrero de 1984, lo que sirvió de excusa a la redacción de *Primer Acto* para publicar una jugosa doble entrevista («Dos exiliados en casa») que incluía tanto a Benedico como a Álvaro Custodio. De la primera, a cargo de Antonio Joven, extraemos las siguientes palabras de boca de nuestro actor:

Me encuentro ahora, al llegar a España, con esta ambivalencia de sentimientos. Por un lado el sentirme español, españolísimo, y, por otra parte, el deseo de recuperar esta nacionalidad española sin perder mis sentimientos mexicanos. Lo que yo siento al llegar a España es que me encuentro con una España muy diferente de la que yo dejé. Y me encuentro con una España diferente, afortunadamente. Porque, posiblemente, si me hubiera encontrado con la España que yo dejé el año 39 para mí hubiera sido una gran desilusión. El que estos 44 años de ausencia no hubieran formado otra España distinta, hubiera sido para mí muy lamentable. El que nos hubiéramos conservado todavía en aquella España provinciana, totalmente provinciana, de espaldas a Europa, de espaldas al mundo, hubiera sido para mí muy lamentable. Veo que ahora hay una España contradictoria. Hay una España en la que la gente está insegura de lo que tiene en las manos. Que está como quien estrena cosas nuevas, aquello que nosotros queríamos consolidar, una democracia, y que se perdió. Actualmente se está reconquistando con un entusiasmo, también, enorme. Encuentro una España joven que está luchando por deshacerse de todos los anclajes que la tenían sujeta a un pasado anacrónico [...]. Esta situación española yo creo que se refleja también en todas las actividades, y, una de ellas es el teatro, que es la rama de las artes que a mí me interesa, porque, desgraciadamente, en los demás aspectos de las artes hemos estado muy alejados. Por desidia por parte de México. Por desidia por parte de España. Los que nos hemos querido interesar en el desarrollo literario de España no hemos tenido posibilidades de hacerlo. Yo quisiera ahora [...] lanzarme por las librerías de viejo a buscar los cien libros funda-

mentales escritos en España durante estos 44 años para ponerme al tanto de lo que ha sido la evolución literaria en España. [...] Pero nos ha sido imposible una lectura sistemática porque no hemos tenido la oportunidad de conseguir sus libros. España ha olvidado a América de una manera total. Y yo creo que ese es el gran error de la política española. (Benedico en Joven, 1983: 28).

■ ÚLTIMOS TRABAJOS (1983-1992)

Según el testimonio de la crítica mexicana de origen polaco Malkah Rabell, en sus últimos años, Benedico descubrió resortes interpretativos que hasta ese momento no había explorado: Cuando empezó a hacer papeles de madurez, demostró una sorprendente capacidad de humorista. De repente, cuando otros renunciaban y se retiraban, Benedico se aprestaba a iniciar una segunda carrera, un nuevo género, el de papeles de carácter. Y ésta era su máscara: un rostro y una figura de extraño atractivo, que no perdía su belleza ni siquiera con los años ni con los papeles de hombre de edad (Gorlero, 1992).

En la misma dirección camina el testimonio del también polaco Ludwik Margules, continuación directa del que hemos citado anteriormente: De repente —y ocurre normalmente al revés, los actores olvidan las líneas, por ejemplo, o les es difícil asir las ideas y enlazarlas cuando llegan a una venerable vejez— este hombre poseyó el don, brotó en él el arte de la actuación, brotó en él el gran artista, sensible a más no poder. [...] Benedico era el sacrificio mismo, ética altísima profesional y una intuición y conocimiento de gente inconmensurables (Obregón, 157-158).

Para Benedico, la posibilidad de retirarse era incompatible con su oficio: «porque en el teatro necesitan actores que representen todas las edades, ya que este arte tiende a la realidad» (Gorlero, 1992). Y solo ese entusiasmo impenitente explica que en 1983 lograra superar las cien representaciones de *Alerta en miwa* de Bill C. Davis, en dirección de José Luis Ibáñez. Su constancia se vería reconocida en 1986 con la medalla Virginia Fábregas.

En octubre de 1988 le encontramos a las órdenes del director francés Georges Lavaudant, que desembarcó en México para montar una de las escasas incursiones de Jean Marie Le Clézio en la literatura dramática:

Pawana.

En 1989 forma parte del reparto de *Cartas de amor en papel azul*, de Arnold Wesker, bajo la dirección de Adriana Roel.

Su último trabajo fue, precisamente, bajo la dirección de Ludwik Margules. Se trataba de *Ante varias esfinges*, de Jorge Ibarguengoitia, que se estrenó en el Teatro Casa de la Paz el 20 de septiembre de 1991. Benedico, ya enfermo, no dejará el escenario hasta su fallecimiento el 19 de enero de 1992. Las palabras de Margules nos dejan un recuerdo impecable del insobornable sentido del humor de Augusto Benedico:

Yo elegí para el papel de Marcos, uno de los personajes protagónicos de la obra [...] a Augusto Benedico. Benedico me respondía a la edad y al propósito de no mezclar jamás el personaje con una sensación melosa puesto que tenía ochenta años. Y porque el personaje tiene un carácter áspero. Entonces, me encontré a un actor ideal para este papel. Tenía más de ochenta años y tenía carácter áspero, diría sarcástico y burlón, fastidiador de todos y de sí mismo, capaz de flagelar las debilidades suyas y las de sus compañeros, ideal. [...] Al darle el libreto de la obra [...] con la idea de que hiciera el papel de Marcos, una persona que agoniza durante todo el transcurso del texto y finalmente se muere, Benedico dijo: «Yo voy a morirme en esta obra». Su instinto artístico, su instinto de gran conocedor de sí mismo y de la gente le dijo que él se iba a morir durante la temporada de la puesta de *Ante varias esfinges*. Ahí la realidad se impuso a la ficción y Benedico actuó en forma genial. Íbamos a hacer *El rey Lear* juntos, pero el hombre murió antes de que lográramos asir el proyecto. Benedico era bondadoso, prolífico, otorgaba a México su talento, pero jamás se separó de España [...]. En cada palabra que decía en el escenario y fuera del escenario emanaba sabiduría, su instinto artístico se caracterizaba por la sabiduría y por el conocimiento de la gente, no perdonaba las flaquezas humanas y siempre tomaba algún pretexto para flagelarlas, se flagelaba y flagelaba a otros. Desde luego que un actor tiene que conocerse y tiene que conocer a la gente, mas Benedico en este sentido superaba a todos. (Obregón, 157-158).

La biografía de este mal estudiante que empezó a jugar al teatro por accidente a los treinta años y que acabó como ejemplo de entrega absoluta al oficio actoral no podría tener otro fin. Queda ahora construir la memoria de su labor, tan exitosa como efímera, la eterna lucha contra el tiempo, que carcome con infinita voracidad el recuerdo de aquellos actores que decidieron volcar lo mejor de su carrera en el teatro.

■ BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan, y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: ADE, 1999.
- CASTILLO, Laura del. «Mi salida de España en 1939». En: *Nuevas raíces: testimonios de mujeres españolas en el exilio*. México: Joaquín Mortiz, 1993, pp. 259-280 (edición digital en Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2002).
- CEBALLOS, Edgar, *Diccionario enciclopédico básico del teatro mexicano*. México: Escenología, 1998.
- GORLERO, José Enrique (coord.) *Augusto Benedico. Retrato*. México: INBA-Conaculta, 1992.
- JOVEN, Antonio. «Con Augusto Benedico (entrevista)». *Primer Acto*. Noviembre-Diciembre de 1983, núm. 201, p. 24-29.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de. *Veintiún años de crónica teatral en México*, en 4 volúmenes divididos en dos bloques: I. Primera parte (1944-1950); I. Segunda Parte (1951-1955); II. Primera parte (1956-1959); II. Segunda parte (1960-1965). México: INBA-CITRU-IPN, 1999.
- MENDOZA-LÓPEZ, Margarita. «Españoles en el teatro mexicano». *Primer Acto*. Noviembre-Diciembre de 1983, núm. 201, p. 15-22.
- MONCADA, Luis Mario. *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*. México: INBA-Conaculta-Escenología, 2007.
- MORA, Juan Miguel de. *Panorama del teatro en México*. México: Editora Latino Americana, 1970.
- OBREGÓN, Rodolfo. *Ludwik Margules*. México: El Milagro, 2004.
- REYES DE LA MAZA, Luis. *En el nombre de Dios hablo de teatros*. México: UNAM, 1984.
- ROJAS, Xavier. *Medio siglo en escena*. México: INBA, 1995.
- SOLÓRZANO, Carlos. *Testimonios teatrales de México*. México: UNAM, 1973.
- TAVIRA, Luis de. «Exilio del teatro y teatro del exilio». *ADE-Teatro*, Septiembre-Octubre 2000, núm. 82, pp. 57-63.
- TORRES, Maruja. «José Luis Gómez se propone rescatar una obra clásica de Calderón con el estreno absoluto de *Abusalón*», *El País*, 2 de diciembre de 1983.

■ NOTAS

¹ Lo cierto es que las fuentes no se ponen de acuerdo en cuáles eran sus verdaderos apellidos. En la nota biográfica que aparece en Mendoza-López, 1983, y que luego recoge Tavira, 2000, se da el nombre de «Augusto Pérez Díaz» y en Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999: 414, «Augusto Pérez Elías». Sin embargo, el resto de las fuentes citadas en la bibliografía coinciden con el nombre indicado arriba, por lo que presumimos que es el auténtico.

² Alcanzó el grado de «capitán jurídico militar» y Presidente del Tribunal de Justicia Militar del ejército del Ebro, de acuerdo a sus propias palabras en Joven (1983, p. 24) y al testimonio de Laura del Castillo (1993, p. 261).

³ Hoy podemos disfrutar de su voz en cualquiera de sus películas o incluso en Internet: en la fonoteca de la web www.poesiavirtual.com se conserva una grabación del recitado del poema «Escuela», de León Felipe, en voz de Benedito.

⁴ Aunque, por error, en algún anuncio aparecido en la prensa figurara bajo ese epígrafe el nombre de Rafael López Miarnau (ABC, 17 de abril de 1981, p. 40)

⁵ Al parecer ya se encontraba aquí en marzo de 1980, según una breve reseña de ABC en la que se le nombra como participante de un homenaje a Luis Buñuel celebrado en el Centro Cultural de la Villa, en Madrid, como parte de la Semana de la Crítica de Cine de aquel año (29 de marzo de 1980, p. 53).



HISTORIA Y CRÍTICA DEL ESTRENO
DE *LA VIDA CONYUGAL*, DE MAX AUB¹
HISTORY AND CRITICISM SURROUNDING
THE PREMIER OR MAX AUB'S *LA VIDA CONYUGAL*

José Paulino Ayuso
Universidad Complutense
(jpaulino@filol.ucm.es)



Resumen: Este trabajo se refiere a las circunstancias del estreno en México de la primera obra dramática escrita por Max Aub en el exilio: *La vida conyugal*, de incierto resultado. Y a partir de esos datos, se pregunta por los motivos de la posterior ausencia del autor de los escenarios mexicanos. Para ello se ofrecen algunos documentos poco conocidos, como las críticas publicadas entonces en revistas y periódicos.

Palabras clave: Max Aub, Teatro del exilio, Teatro en México.

Abstract: This article explains the circumstances that surrounded the premier of Max Aub's *La vida conyugal*, which received uneven criticism and was the first one written during his exile. Then, the later absence of the author in the Mexican stages is questioned. To this effect, some documents are presented like criticism published in the moment by reviews and newspapers.

Key words: Max Aub, Spanish Exile Theater, Theater in México.

Para Pilar Moraleda, amiga.

■ PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS

Llegado a México en 1942, después de pasar por los campos de concentración franceses y argelinos, Max Aub se aplica prontamente a la tarea literaria, en particular a la escritura teatral, con obras que parecen ya pensadas y maduradas en los tiempos anteriores. Su familia no llegó a reunirse con él hasta 1946, y ese tiempo, desde 1942 a 1948, según su propio testimonio, fue de intensa labor creativa. Y abriendo la serie de obras dramáticas del exilio encontramos precisamente este drama *La vida conyugal*. Este hecho de su prioridad cronológica le otorga un interés particular, ya que se puede considerar como la obertura de las piezas de largo aliento y desarrollo que emprenderá más tarde, la primera de ellas la tragedia *San Juan*. Pero un segundo aspecto añade valor y relevancia nuevos, ya que fue también la primera y prácticamente la única obra dramática de Max Aub escrita y estrenada de forma regular en un teatro comercial de la ciudad de México, con una compañía de actores profesionales. Y esto ocurrió en 1944, no mucho tiempo, por tanto, de haber sido escrita. Ambos hechos: escritura temprana, representación comercial, nos invitan a formular y responder, en la medida que los datos y los tiempos nos lo permitan, acerca de qué ocurrió en aquellas circunstancias. Se abría una carrera que, por otra parte, tenía ya antecedentes en España, durante los años veinte y treinta y en la guerra civil. Sin embargo, se truncó, como bien sabemos, dando origen a muchas quejas del autor acerca de su teatro de papel. Max Aub siguió escribiendo dramas largos y breves, pero sus obras apenas fueron representadas y nunca en los circuitos públicos.

El primer paso para tratar de encontrar una explicación debe ser reunir unos datos de la historia de la obra. Así, según las propias declaraciones del autor, el drama fue escrito en diciembre de 1942. La idea de *La vida conyugal* es, supongo, de 1937... Tuve tiempo sobrado para ir imaginando con todo espacio —aunque aún fuese reducido el material— para construir a lo tradicional, este drama. Luego —igual que *San Juan*— pude escribirlo en una semana, al llegar al buen puerto de México. /.../ *La vida conyugal* es mi primera obra de tamaño normal [aunque antes está *Narciso*] y de las pocas escritas siguiendo las reglas tradicionales... / De *La vida conyugal* a *San Juan*, escrito la semana siguiente —diciembre de 1942— va ya el salto a lo que, en vano, insistiré, durante los diez años que siguen, llevar a la escena.²

Hay ya aquí dos detalles en que fijarse. El primero, que la obra (di-

gamos sus personajes y situación dramática) estaban concebidos ya en la mente de autor desde la guerra civil si la fecha que da es exacta. En cualquier caso, la idea viene de su reflexión como intelectual en los momentos en que se exige una decidida toma de postura social y político. La rapidez de la escritura estaba justificada por ese lento formarse interior; aunque la prontitud con que la abordó difícilmente le habría permitido aún asentarse mental y psicológicamente en la sociedad mexicana. El otro detalle es que, aunque *La vida conyugal* inaugura, según el autor, la serie de obras extensas, las del compromiso histórico y de la estética realista, queda a la vez aislada, porque está hecha «siguiendo las reglas tradicionales», mientras, a partir de su siguiente texto dramático, domina un sistema más abierto, narrativo, secuencial y dinámico, y un protagonismo que tiende a lo colectivo (no en todos los casos de forma absoluta, como nos muestra *El rapto de Europa*). Esta obra, por tanto, sigue teniendo para nosotros a la vez un carácter inaugural y un aspecto particular y único. Cuando el autor la sitúa adecuadamente en una serie, percibimos mejor ambos aspectos: «*La vida conyugal, San Juan, Morir por cerrar los ojos* son hijos de la guerra, son hijos de los campos de concentración, son hijos de la represión...»³ Queda así bien situado cronológica y vitalmente el lugar que le corresponde.

FABREGAS

Lunes 11 de Septiembre - 1944
MODA A LAS 6 — NOCHE A LAS 9



PRESENTA A

CLEMENTINA OTERO

- en -

"LA VIDA CONYUGAL"

Drama en 3 actos por

MAX AUB

REPARTO:

RAFAELA CLEMENTINA OTERO
LISA FITUKA DE FORONDA
SAMUEL CARLOS LOPEZ MOCTEZUMA
IGNACIO FRANCISCO JAMERINA
RUBIO OCTAVIO MARTINEZ
INSPECTOR ENRIQUE GARCIA ALVAREZ
SRA. DE RUBIO MARIA GENTIL ARCOS
POLICIA 1o. MARIO ANCONA
POLICIA 2o. VICTOR PARRA
NINA ALICIA RODRIGUEZ

La acción en un Puerto Español en 1927.

DIRECCION:

CELESTINO GOROSTIZA.

DECORADOS:

JULIO CASTELLANOS.

PRECIOS DE ENTRADA:

Moda ó Noche

Laneta Preferencia \$ 4.00
Laneta General Numerada 3.00
Plateas con 6 entradas 25.00
Anfiteatro y Palcos Primeros 2.50
Segundos y Palcos Segundos 1.00
Galería 0.75

Representante: I. DUBLAN.

Para honrar su condición de servidores públicos y de patriotas, los Trabajadores del Departamento del Distrito Federal mejorarán y superarán los servicios que se prestan al público. Acuda usted con sinceridad y confianza ante los empleados con quienes trate asuntos.

SINDICATO UNICO DE TRABAJADORES DEL
DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL.

Imp. "EL LIBRO DIARIO" - Mesones 35

Cartel de una representación de *La vida conyugal* del 11 de septiembre de 1944.

Muy pronto el texto pudo ser conocido en sus dos primeras ediciones. Aparece en la revista *El Hijo Pródigo* en diciembre de 1943, y, en el mismo número, se añade una nota anónima de «Recomendación».⁴ El año siguiente se edita independientemente, en un volumen, que provoca algunas reseñas. Ya pasa tiempo hasta que vuelve a editarse el texto en volumen, junto con *Cara y cruz*, (México, Tezontle, 1966); figura luego dentro del *Teatro Completo* (1968) y se presenta por primera vez en España, en la revista *Primer Acto*, 1972, acompañado por una entrevista.⁵ Por fin la obra aparece recogida en el volumen correspondiente al *Teatro Mayor* de las *Obras Completas*, en curso de publicación.⁶

El estreno, que es lo que más nos interesa para esta historia, tuvo lugar en el Teatro Fábregas, por la Compañía Teatro de México, el 2 de septiembre de 1944, con dirección de Celestino Gorostiza e interpretación de Clementina Otero, Carlos López Moctezuma, Francisco Jambрина y Pituka Foronda en los papeles principales. Acerca de esta Compañía y de sus campañas teatrales, se verá algo en las críticas que recibió la representación. La obra tuvo un tratamiento escénico digno, con participantes destacados de la profesión en México, y parecía que las puertas del teatro del país podían abrirse para el autor español, si la acogida respondía al interés de la obra y de la representación. Las opiniones posteriores sobre su éxito suelen ser positivas, aunque imprecisas.⁷ El mismo Max Aub, en carta a Ignacio Soldevila, del año 1955, escribe acerca de esto: «éxito normal en aquel entonces: dos semanas en cartel.»⁸ En efecto, dos semanas era el tiempo normal de la permanencia de las obras de esta Compañía, que no quería alargar las representaciones; me cabe la duda, sin embargo, de si llegó a completarlas, por un detalle que se puede leer en la prensa. Se anuncia en el diario *Excelsior* para el día 10 el último domingo de las funciones; un programa extraordinario, para celebrar el primer aniversario de la Compañía, el martes 12, y el paso de la Compañía del Teatro de México al Palacio de Bellas Artes a partir del día 15 con *La Solterona*, obra de gran espectáculo. Cabe la sospecha, con estos datos, de que la obra terminara sus funciones el lunes día 11, si bien el «programa extraordinario» no impediría que siguieran la representación de la obra por lo menos hasta el día 14. El problema es que no encontramos más datos al respecto. Desde luego el cartel que incluimos ratifica que ese lunes se celebraron las funciones habituales, aunque está

claro no llegó al tiempo máximo de tres semanas. Tendremos que volver a revisar la cuestión de nuevo. Si la obra tuvo éxito, ¿qué hizo que no hubiera, al menos, una nueva oportunidad para otra de sus obras?⁹ Porque, como se puede ver en un Programa que se incluye al final, hubo un Grupo de Teatro Experimental que volvió a montar este texto el año 1946 en México. Queda así fijado el asunto fundamental. A partir de los datos que he podido encontrar, este trabajo se propone responder a la pregunta acerca de cómo se frustró ese camino emprendido, que muestran las ediciones, las reseñas y las representaciones de la obra, qué factores intrínsecos a la creación del autor, propios de la situación teatral de México y circunstanciales del tiempo produjeron esta discontinuidad, que tanto disgustó y amargó a Max Aub, y le mantuvieron fuera de los escenarios.

(20 sept 1944)

Para celebrar el doble éxito de la publicación de "MORIR POR CERRAR LOS OJOS", y de la representación de "LA VIDA CONYUGAL", un grupo de amigos nos reuniremos a comer con MAX AUB, el miércoles 20, a las 9 p. m, en el Hotel Majestic.

Nos sería muy grato nos acompañara usted en esta convivialidad, que ha de patentizar la alegría con que hemos acogido estas nuevas manifestaciones de la labor cultural de los Republicanos Españoles en México.

Alfonso Reyes

Enrique González Martínez

Ramón González Peña
(Presidente del P. S. O. E.)

Dolores del Río

María Asúnsolo

Margarita Nelken

Ermilo Abreu Gómez; Claudio Arrau; Octavio Barreda; José Carner; Benito Coquet; L. Enrique Délano; León Felipe; José Gaos; F. Giner de los Ríos; Celestino Gorostiza; Roberto Guzmán Araujo; Benjamín Jarnés; José Mancisidor; Paulino Masip; José Medina Echavarría; José Moreno Villa; Carlos Pellicer; Manuel Rodríguez Lozano; Mariano Ruiz Funes; R. Heliodoro Valle; Antonio Velao; Xavier Villaurrutia.

Adolfo Fernández Bustamante
(Secretario Gral. de la Unión Nacional de Autores)

Arturo Mori
(Presidente de la Agrupación de Periodistas y Escritores Españoles en el Exilio)

Las invitaciones pueden recogerse en LIBRERIA GARCIA PUN-
RON. Palma Norte Núm. 308 y en el Hotel Majestic. Precio: 7 pesos.

■ UNA NUEVA FORMA PARA UN PROYECTO DRAMÁTICO

La obra no tiene una localización precisa, sino sólo una ciudad con puerto de mar en España, aunque por las referencias se ha pensado en Barcelona y así lo afirma el propio autor, aunque añade que eso importa poco; el tiempo de la historia se centra en una fecha especialmente significativa porque 1927 está dentro de la Dictadura de Primo de Rivera y, además, es el momento decisivo de los autores jóvenes de la «Nueva Literatura», después identificados precisamente como «generación del 27», y de la corriente de la poesía pura y de la literatura experimental. Es además la fecha que coloca Max Aub junto al título de su obra *Narciso*.¹⁰ ¿Casualidad o intención?

Su fábula nos remite a una persecución policial por motivos políticos, que deriva en un crimen. A la casa del matrimonio formado por Ignacio y Rafaela, llega un antiguo compañero, Samuel, sindicalista y revolucionario en peligro, que va a huir por mar y pide refugio por unas horas. La situación del matrimonio es difícil, pues Ignacio es un escritor que no termina de ser reconocido, pero que pasa todo el tiempo sobre el papel, mientras su mujer se encarga de todas las tareas cotidianas, hecho que le amarga y por lo que está en constante actitud de reproche hacia su marido. A poco llega otro compañero del curso, Rubio, que, bajo la apariencia de un interés casual, procura recabar información de la llegada de Samuel. Es un policía, quizás un chivato o delator a sueldo. En ausencia de Ignacio, en el curso de la pelea entre los otros dos hombres, Rafaela mata a Rubio. Se plantea la necesidad y el problema de deshacerse del cadáver. Ignacio es cobarde, su mujer, resentida, porque él tiene una amante. Finalmente, tras pasar de una casa, la propia, a la de la amante, y regresar, parece que el cadáver ha sido evacuado y que Samuel saldrá inmediatamente en el barco que le espera. Sin embargo, la policía ha seguido todos sus pasos y aparece de nuevo en el domicilio de Ignacio y Rafaela; ante las preguntas y las evidencias, la esposa reprocha a Ignacio (que acusa del crimen a Samuel, muerto antes de abordar el barco) su cobardía y declara que ha sido ella quien ha matado a Rubio, con lo que se siente profunda y definitivamente liberada de la miseria moral y de la angustia psicológica en que vivía. Acerca de esta obra, en

uno de los primeros comentarios que mereció Max Aub en España, José Monleón anotaba que le parecía una de las obras dramáticas más completas de Max Aub. «Plantea en ella —dice— un conflicto político —el comportamiento del intelectual en tiempos de Dictadura—, ofrece una serie de situaciones cargadas de intención crítica, y, sin embargo, el drama tiene su propia objetividad, su propia realidad vivencial.»¹¹ Dos observaciones pueden hacerse a estas palabras de Monleón: la primera, la intención de revertir sobre la situación española y su Dictadura la lección de la obra; la segunda, la semejanza que Monleón detecta con la obra de Buero Vallejo, en la superación del melodramatismo que las fábulas suelen contener por la contención estética y la ejemplaridad moral, y la recurrencia del tema de las relaciones del intelectual con el Poder, para las cuales la Dictadura representa la situación extrema y excepcional, desde luego, pero no la única.



"Umbral"

**GRUPO TEATRO
EXPERIMENTAL**

presenta en el
"TEATRO DEL PUEBLO"
Altos del Mercado
"Abelardo L. Rodríguez"

"LA VIDA CONYUGAL"
De Max Aub.

Dirección de ALEJANDRO DE ALBICKER.

Noviembre 10. del 1946 a las 7. 15 P. M.

Convocatoria a un homenaje a Max Aub poco después de terminar las representaciones de *La vida conyugal*.

En la misma línea va la valoración positiva que de la obra realiza Josep Lluís Sirera, pero proyectándolo precisamente sobre el trasfondo histórico, ya que, para él, la causa de la ubicación temporal de los hechos dramatizados incita a establecer «una reflexión sobre el origen de las debilidades sociales que acompañaron el nacimiento de la República y que la impidieron consolidarse.»¹² En general, *La vida conyugal* «... nos traslada hacia un teatro que aspira a plantear un caso ético (el compromiso del intelectual) inseparablemente unido a otro moral (el egoísmo del escritor frente a su esposa) y todo ello servido en un marco temporal y espacial voluntariamente alejado de los grandes conflictos...»¹³ Unido a este aspecto que podemos llamar ideológico político, aparece el de la forma dramática. También aquí aparece la novedad respecto del momento anterior a la guerra civil, ya que nos encontramos, en palabras del autor, ante «una obra de tamaño normal y de las pocas escritas siguiendo las reglas tradicionales, por lo menos de tiempo...»¹⁴ En realidad, trata de elaborar un texto adecuado para la escena y esto se concreta en una multitud de factores: el escaso número de personajes; escenografía realista, de referente urbano, con sólo dos localizaciones interiores (fácil de montar y de cambiar); acción centrada en el conflicto familiar, con mayor alcance por la aparición de los personajes secundarios que le otorgan una dimensión política; tres actos y organización tradicional de la intriga, con desenlace de alguna manera imprevisto y rápido; realismo en todos los demás aspectos tanto escénicos como psicológicos, de lenguaje, etc.

Puede pensarse que con estas características y con las condiciones de estreno, la obra podría haber tenido buenas oportunidades y el autor un adecuado reconocimiento. Por qué no ocurrió así. Volvemos a la pregunta inicial, ahora con mucha mayor carga de duda. La respuesta no puede ser simple y aplicarse solo a un aspecto, sino a una conjunción de elementos, que, repetidos y prolongados posteriormente, mantuvieron a Max Aub al margen de la evolución de la escena mexicana, aunque su obra dramática fuera editada y conocida.

■ LOS PROBLEMAS DE LA COMPRENSIÓN Y DE LA RECEPCIÓN

El primero nos refiere a un hecho externo, circunstancial, pero que yo aprecio como decisivo, y que fue causa de malos entendidos y confusiones, si no errores manifiestos. En el estreno de *La vida conyugal* interfirió la película de Julio Bracho, cineasta importante en México, que entonces estaba en el inicio de su carrera, titulada *Distinto amanecer*,¹⁵ estrenada en noviembre de 1943, en la cual se tomaban personajes, situaciones, episodios y elementos circunstanciales de la obra de Aub, aunque trasladados (y parece que bien) a la realidad mexicana. Sin embargo, muchos elementos de la trama, los caracteres de Octavio y Julieta (equivalente a Samuel y a Rafaela del drama), la historia de amor entre ellos dos y sobre todo, el final, que podemos considerar dramáticamente feliz (o socialmente correcto), cambian respecto de su fuente de inspiración.

Pero ésta quedaba recogida en los títulos de crédito en los términos siguientes: Guión: Julio Bracho, con algunas ideas tomadas de *La vida conyugal* de Max Aub. Colaborador en los diálogos: Xavier Villaurrutia. A partir de ese momento, la relación entre la obra y la película se menciona continuamente y no siempre con el suficiente conocimiento de causa. Así, en la Nota de Redacción en que *El Hijo Pródigo* recomienda la obra de Max Aub, editada en esas mismas páginas, aparece este comentario: «Esta obra... tendrá para nuestros lectores doble interés, ya que les será fácil compararla con el argumento de la reciente película *Distinto amanecer* de Julio Bracho, de la que se dice que está basada en la de Aub.»¹⁶ Merece la pena destacar el término «comparar» y el impreciso «se dice». A esta insinuación responde en su reseña Diez-Canedo: «No se dice; lo dice la misma película en sus indicaciones preliminares... Pero yo no entraré en la comparación... si algunos detalles coinciden... lo esencial es totalmente distinto, hasta el punto de que se trata de dos pensamientos en todo diferentes los que en la letra y en el celuloide se desarrollan...».¹⁷ Y Domingo Adame, en su revisión posterior del papel de Max Aub en el teatro de México, señala que esta coincidencia pudo ser un acontecimiento circunstancial a favor de la temporada de la obra, es de suponer que por la curiosidad del público que primero vio la película, aunque este argumento es francamente poco convincente.¹⁸

El mismo Adame añade a continuación una nota de *El Nacional* (que no he podido ver) que señala la película como «versión mutilada que falseaba completamente la obra... y que motivó la reclamación de Aub». Como he citado, atribuía, según la prensa, «el éxito de la puesta en esce-

na a la interpretación actoral». ¹⁹ En definitiva, no a la obra misma. No sé de la reclamación de Aub, pero sí de alguna reacción que dejó por escrito en su *Diario*: «La película es mala, con fallas técnicas de primerizo. La historia está mal contada, es lenta, lenta, lenta. ¡Y esa mujer que mata a un hombre y no se le ocurre decírselo a su marido, o ese amigo que tampoco se lo dice...!» ²⁰ Así que me parece muy dudoso que, en términos de público en general, la película actuase a favor del drama, una vez conocida (mal) la relación entre ambas. Más bien, como deja ver *El Redondel* en su crítica, hubo alguna reticencia en perjuicio de Aub: «Muchos puntos de contacto tiene el drama en tres actos de Max Aub... con el argumento de una película nacional, *Distinto amanecer*, en la que intervino el mencionado escritor, *no recordamos con qué cargo...*» La reticencia o la velada acusación se manifiestan en esa apostilla (el subrayado es mío). Y aún peor lo pone el crítico Fernando Mota, que comenta así: «En realidad [*La vida conyugal*] se trata de una sinopsis del argumento cinematográfico, que no tiene nada de teatral... En la pantalla es posible que sea un drama.» (*Claridades*). Aparte de que tampoco parece que conozca la película, la idea de un drama que es la sinopsis de un argumento cinematográfico no parece un estímulo para acudir al teatro. Ciertamente ha habido versiones teatrales de películas de éxito, pero en condiciones muy distintas y utilizando ese hecho de manera abierta como publicidad. Aquí parece darse el caso contrario. En definitiva, la comparación entre la película, primera en el orden temporal, y el drama parece, desde el comienzo, inevitable, se repite de manera continua, aunque inconcreta o imprecisa, incluso deformada, de modo que o bien la película distorsiona la obra (según Diez-Canedo, que demuestra conocer las dos) o bien ésta se reduce a una sinopsis del argumento de aquella. Más inconveniente que ventaja y dificultad en todo caso para afrontar el juicio del público. Con el agravante, que luego se mostrará en su importancia, de contraponer una película nacional al drama de un autor español. El segundo problema corresponde al planteamiento, desarrollo e implicaciones de la acción dramática. Es una cuestión de posibilidades de comprensión del significado de la obra. Y en este sentido, sorprende que en las reseñas se recogen tres aspectos como propios de esta acción y en todos ellos se insiste en algún tipo de insuficiencia o limitación. El primer aspecto que salta a la vista de los críticos es el policiaco, con la persecución del fugitivo, su ocultamiento, el asesinato del policía, la eliminación del cadáver y finalmente el descubrimiento y la autoacusación de la esposa. En nin-

gún caso esta trama se oculta al espectador, pero en ella se pueden observar fallos, acciones no justificadas suficientemente, etc. Un segundo aspecto que ponen en cuestión es el melodramatismo del tratamiento, particularmente en las escenas del Acto II, que ocurre en casa de la amante, a la que llega la mujer del policía muerto en busca de noticias del marido; y mientras esto ocurre, se producen allí mismo enfrentamientos entre Ignacio y Rafaela. El tercer punto en litigio es la contextura psicológica de los caracteres, ya que estos tienen un papel importante de soporte de la acción. Las preguntas que se suceden y debaten son las que afectan a la presentación de la situación anímica de los personajes, a la justificación de sus reacciones, al esquematismo o maniqueísmo de su conformación. Por tanto, como se ve, las cuestiones de fondo atañen a la verosimilitud, realismo y tono o planteamiento dramático. En cambio, el aspecto ético de la obra, que pone de relieve Díez Canedo en su crítica, queda mucho menos atendido y el componente ideológico-político pasa casi completamente desapercibido o queda ignorado. Puede preguntarse si el compromiso político del intelectual en tiempos de crisis, lucha y miseria quedaba como un motivo español, a la luz de la guerra civil, aunque en México, como demuestra precisamente la versión filmada de la historia, pudiera traducirse en corrupción administrativa y lucha sindical.

ELENCO

Orden Alfabético

Carmen BRACHO
Anita DEL RIO
Andrea DIAZ Z.
Imelda LORENA
Patricia MONTALVO
Pina MORENO
Albertina MORO
María de la Paz REYNOSO
Gloria SOLORZANO
Josefina SOLORZANO
Angeles VELASCO

Juan José ARELLANO
Antonio CARRILLO
Alejandro DE ALBICKER
Rodolfo PAZ
Guillermo LOPEZ
Rubén MARQUEZ
Antonio MORO
Alfredo PACHECO
Eduardo PALACIOS
Fernando PEREZ DE LEON
Salomon YUSEFOVICH
Luis ZARATE

UMBRAL Grupo Teatro Experimental, al presentarse al público y crítica mexicanos, lo hace con el firme propósito de hacer realidad todas las aspiraciones de sus componentes.

Todo el esfuerzo y toda la buena voluntad que se necesitan para presentarse a un público, han sido reunidos ampliamente, venciendo todas aquellas dificultades inherentes al desarrollo de un plan elaborado por jóvenes mexicanos que desean cooperar con la medida de sus fuerzas a hacer nacer y crecer en gran parte del público nacional la necesidad de ver teatro.

UMBRAL, nombre de nuestro grupo, viene a compendiar la realidad de nuestra posición en el movimiento y evolución teatrales. Sabemos que éxitos y fracasos serán nuestros, pero sabemos también que siempre estaremos luchando por avanzar.

Desearíamos que usted se de perfecta cuenta de nuestro esfuerzo, de que lo valore, y de que no nos dé, sino tan sólo aquello que nuestro esfuerzo nos haga ganar realmente, con toda la lealtad y toda la veracidad que pueda poner para ayudarnos a hacer realidad nuestra ambición: TRASPONER EL UMBRAL.

Programa de la representación de *La vida conyugal* (desconocida hasta el momento) por un grupo de Teatro Experimental de México en 1946.

La obra quedó, en definitiva, vista más como asunto de intriga o como melodrama familiar, que ambas cosas es, cuestionada desde el punto de vista de la construcción y de la tonalidad emocional, pero desprovista del último rasgo que sustenta todo ese entramado, que es un cuestionamiento de la separación entre la actividad artística y el compromiso político. Desde esta presentación se van esclareciendo, por tanto, algunos motivos que pueden apuntar una explicación de la falta de fortuna inicial de Max Aub en el teatro mexicano. No parece que se pueda constatar un fracaso, pero tampoco un éxito que invitara a continuar. Así que cabe seguir dilucidando más motivos o suposiciones.

■ LA EXCLUSIÓN DE MAX AUB DE LOS ESCENARIOS: SUERTE O DESTINO

Se puede aceptar que la forma de expresión literaria más querida por Max Aub fue la dramática, a pesar de que ya desde sus comienzos se dedicó al relato. Como él mismo afirmó, «yo no era novelista, yo hago teatro», y, sin embargo, nos dejó uno de los ciclos novelescos imprescindibles de la guerra civil. Pero ni en España ni en México su teatro fue estrenado de forma regular. Se comprende mejor que las obras vanguardistas de los años 20 y 30 no llegaran a los escenarios españoles, pero menos que sus obras realistas, de fuerte carga política sobre sucesos contemporáneos, no obtuvieran un acceso a los escenarios mexicanos. Y aquí tienen que venir las deducciones. La primera nos la ofrece el propio autor:

Mi teatro no ha tenido suerte. En España, al principio, era demasiado *de vanguardia*. Luego, el de mayor envergadura, no interesó en México, porque, en general, necesitaba muchos actores; sin contar con que yo no era ni nacional ni extranjero —lo que ¡ay! cuenta—. ²¹

Se trata, pues, de un teatro que no ha tenido fortuna por su misma condición. En cambio, una obra de planteamiento convencional y escaso número de personajes, como es *La vida conyugal*, sí tuvo su oportunidad temprana, pero luego la falta de interés responde a varias razones, que

el mismo Max Aub enuncia en esta cita y que podríamos resumir primeramente en la falta de rentabilidad social y cultural para los promotores. Por no ser mexicano ni extranjero, su teatro se quedaría a medio camino de la atención de los gestores y del público habitual. La insistencia en temas políticos parecía un reflejo de las experiencias pasadas y aun presentes, de las guerras, pero podían resultar más lejanos en el ambiente mexicano. De nuevo ésta es una observación propia de Max Aub: «Dejando aparte las circunstancias, hay que reconocer que buena parte de la indiferencia de los empresarios se debe a mi insistencia en los temas políticos, que, en general, interesan poco al público de habla española.»²² Adame, por su parte, cree que la obra dramática de Max Aub seguía dirigiéndose preferentemente a un público español. Pero no es esta la intención ni la voluntad del autor, ciertamente.²³ Y por fin queda en pie el asunto de las complicaciones de reparto y de montaje escénico de muchas de sus obras, que las hacía difícilmente rentables económicamente. Pero tampoco otras más adecuadas (*Δωρεάδα*) recibieron atención.

¿Eran insalvables estas dificultades? Probablemente sí para la empresa privada, dependiente del éxito comercial y de un público quizás poco propicio a este tipo de temas y, sobre todo, a aceptarlos de un republicano español exiliado. Pero había otra posibilidad, la del teatro público, oficial. Y aquí es donde se ve especialmente el abandono de Max Aub, por motivos de oportunidad política o por rencillas personales, debidas a formas de ser, a reacciones ocasionales. Cuando escribe y publica Max Aub su tragedia *San Juan*, escribe esta dedicatoria: «A Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia... a ustedes, que son hoy el teatro mexicano —que, aun sin estar, es— la dedico en prenda de agradecimiento, amistad y esperanza.» La amistad se enfriaría y la esperanza nunca se realizó. De ahí que, en una nota de su diario de 14 de junio de 1961, escriba: «No dedico esta buena obra ni a Rodolfo Usigli, ni a Xavier Villaurrutia, ni a Salvador Novo, ni a Benito Cocquet, ni a José Luis Martínez, ni a Jorge González Durán, ni a Héctor Azar que, habiendo tenido en sus manos tantos teatros oficiales, jamás se les ocurrió estrenar una obra mía (lo que nada les hubiera costado.)»²⁴

Para ver un reflejo de los conflictos de caracteres, se puede atender también a las anotaciones de otros momentos, como la que dedica a Rodolfo Usigli, al que acusa de petulante y de ser el principal responsable de su inactividad como autor teatral, ya que le dijo: «Tú no eres mexicano», con lo que volvemos al asunto de la nacionalidad, aunque esto no le

privó de participar en otros muchos ámbitos de la cultura. Pero, acerca de este proceso de exclusión, que nos estamos planteando después de su primer estreno, Nel Diago apunta más precisamente hacia las consecuencias de la actuación de Max Aub como crítico del periódico *El Nacional*. En efecto, se pueden aducir razones de celos profesionales, del carácter de Aub o del carácter de Gorostiza, pero las críticas de Aub en 1947 y 1948 a las obras de Usigli y Villaurrutia ofrecen también un motivo fundado de sospecha para la enemistad excluyente. No me parece necesario repetir la información que aporta Nel Diago, sino solo resaltar lo que él mismo dice acerca de «las heridas y los resquemores que pudo provocar con su labor como crítico teatral.»²⁵ Si algo queda manifiesto de todo este proceso es que sus causas son múltiples y se entretajan. El nacionalismo cultural se disimula bajo el reproche de no escribir de temas adecuados al público mexicano y las diferencias personales se encubren bajo las estéticas. Las actitudes parecen tan rígidas por una parte como por otra. Así que, una vez vista esa falta de continuidad en las representaciones del teatro de Max Aub, podemos esbozar una hipótesis: el éxito de *La vida conyugal* ha sido más una construcción crítica posterior que una realidad; la obra fue recibida con reticencias, como trataré de mostrar ahora. Esto no le supuso, por tanto, a Max Aub un visado de entrada al espacio de la escena mexicana; y las dificultades objetivas de temática y de forma dramática de algunas obras posteriores alimentaron, justificada o injustificadamente, recelos y suspicacias de diversos tipos, que llegaron a desembocar en enfrentamientos personales. Así, me parece que, para dilucidar finalmente el tránsito del estreno de *La vida conyugal* al silencio posterior, es necesario acudir a la revisión de las críticas de los periódicos de la época.

■ LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE *LA VIDA CONYUGAL*

Hay algunos rasgos en *La vida conyugal* que pueden hacer referencia a la biografía del autor y a sus dudas morales, igual que ocurre en *El rapto de Europa*, pero esto no es ahora de ningún interés;²⁶ en cambio, hay quizás una revisión del pasado de los intelectuales en la historia de España, dentro de los cuales se contaría el mismo Max Aub, y esta obra se puede considerar, en el momento crucial en que se escribe, como la definitiva liquidación de la estética y los valores sostenidos en los años veinte y aun

parte de los años treinta. Por otra parte, me parece que no debe simplificarse demasiado, como tal vez se hace, el conflicto interpersonal del argumento en términos maniqueos. Y ejemplos hay: Rafaela como mujer sacrificada y generosa, frente al egoísta y estéril escritor, Ignacio.²⁷ Y este como cobarde frente al compromiso arriesgado de su compañero Samuel. Sin embargo, superponiendo al dibujo de los caracteres la perspectiva sobre el pasado histórico, podemos atender a que en los debates entre Ignacio y Samuel (que hubieran podido extenderse más), se plantea la oposición de dos formas de entender la acción social y el compromiso, coexistentes en España, si no dos visiones de alguna forma coherentes a partir de sus presupuestos: la del escéptico, que tiende al vacío, y la del idealista aventurero. No tengo duda alguna de cuál es la postura que el autor prefiere, pero tampoco de que ha procurado reproducir con cuidado la argumentación y el sentido de cada postura y que si la del revolucionario resulta más coherente y atractiva, no deja de tener su debilidad en la tendencia a la aventura, a la pura acción.

Otro tanto me parece que puede observarse en las relaciones entre Rafaela e Ignacio. Si este parece evadir sus compromisos familiares, aquella solamente en un registro de agrio reproche y de queja, de acusación y de rechazo. No se trata ahora de justificar a uno o a otro, esto sería recaer en el maniqueísmo. Lo que constatamos, cuando se inicia la pieza, es que las relaciones entre ellos se muestran devastadas.

Todo esto, naturalmente, es producto de una reflexión mía muy determinada por la distancia histórica, mientras que las críticas del momento reaccionaban de manera directa, inmediata, ante el espectáculo que se ofrecía, de modo que ahí podemos rastrear, más detenidamente, algunos de los motivos del desapego que sufrió Max Aub por parte del teatro mexicano. Merece la pena recorrer algunos de los comentarios.

El primero es el de Díez-Canedo, ya citado, en *El Hijo Pródigo*, del cual voy ahora a seleccionar tres aspectos: ante todo, el reconocimiento de la madurez del autor, al que la guerra ha sacado de su diletantismo en las filas de la vanguardia. Y reconoce en él a un autor dramático espléndidamente dotado, pues «todo en su obra impresa tiene un fondo predominantemente dramático.»²⁸ Más tarde centra el comentario en el estudio de los caracteres, que le parecen muy acabados, aunque advierte que conocemos bien las razones de la mujer y que adivinamos (solo) las razones del otro, obligado a «devorar en silencio sus pesares.» Luego, a pesar de que habla solamente por la lectura, reconoce el valor y naturalidad del

diálogo directo, *oído*, dice, para concluir que se trata de un drama amargo, bien concebido, bien realizado y lleno de sustancia humana.

Otro artículo que da cuenta de esta obra, a partir de su sola edición, es el de Luis Córdoba, que se fija, en cambio, en la dimensión política de la obra, aunque quizás le falte un clímax dramático adecuado (tal vez por el mismo defecto de dejar a Ignacio sólo como un egoísta indefenso.) En cualquier caso, ese aspecto, que es el que menos atención recibe, se observa e indica con claridad.²⁹ Ya en la referencia a la representación, en las reseñas periodísticas, el crítico de la revista *El Redondel* advierte también algunas de estas cualidades, en concreto la tensión mantenida y el interés de la trama; asimismo reconoce la naturalidad del diálogo, bien escrito, aunque le llaman la atención algunas expresiones duras. A partir de aquí, comienzan las objeciones, matizadas en la línea de la coherencia y verosimilitud del desarrollo del drama. En concreto, encuentra poco justificado el acto de Rafaela de matar a un hombre en defensa de otro, prácticamente desconocido. Le resulta extraña y artificiosa la reunión de todos los personajes en una casa (que es de la amante de Ignacio) en la que sólo se menciona el crimen «por accidente». Con la aparición de la señora de Rubio (el muerto), preguntando por su marido, se eleva un grado el melodramatismo. Y concluye de manera abierta: «Podríamos seguir señalando circunstancias objetables, pero preferimos que sean nuestros lectores mismos quienes juzguen la obra de Aub, muy digna de verse de todas maneras...»³⁰ Ángel Lázaro, en *Excelsior*, único de los diarios importantes que parece dedicarse a comentar esta obra, trata de ofrecer una perspectiva amplia, por su conocimiento del autor. Se pregunta por la fecha de redacción, y aventura que pudo ser escrita por las fechas en que se sitúa la historia dramática, equivocándose; más tarde, sitúa al autor en el ambiente del teatro de la República, incluyéndose él mismo junto a Lorca y Casona, para seguir con una afirmación positiva: «La vida conyugal es una obra con la que se puede iniciar gallardamente una carrera de dramaturgo.»³¹ Cuando resume la obra nos ofrece una buena síntesis de lo que se entendía, o quería entenderse, en aquel texto, porque lo presenta como el «drama de un escritor en lucha con la vida cotidiana y abnegación de una mujer en el oscuro heroísmo de compartir esa vida.» Parece que toda una parte del carácter de los personajes ha sido borrada y, de esa manera, queda con menos justificación su calificativo de obra agria, a la vez que las referencias sociopolíticas, que él debía percibir mejor, quedan omitidas. Atribuye importancia a la interpreta-

ción, porque detecta también el posible tono folletinesco, pero considera que el actor López Moctezuma supo evitarlo, mientras que la poco adecuada interpretación de Clementina Otero, en el papel de Rafaela, dificulta entender la reacción final de su conducta. Una actitud bien distinta es la de Fernando Mota en una publicación popular como *Claridades*. La idea matriz alrededor de la cual construye una buena parte de su argumentación es la de la referencia española de la obra y del autor. Se anuncia, por parte de la compañía, como una obra española. Resulta sorprendente, es cierto, pero seguramente obedecía a la necesidad de introducir teatro extranjero por parte de la Compañía. Luego la señala como sinopsis de un argumento cinematográfico que no tiene nada de teatral (aunque no ha visto la película). Y ya pasa a señalar que nada hay «español» en esa obra: ni el ambiente, ni los caracteres, ni la mentalidad, hasta concluir (parece que arriesgadamente) que el señor Max Aub no siente, no piensa y no ve a la manera española. Se me escapa, porque Mota no lo explica, qué es lo verdaderamente español. A no ser que tenga el crítico una imagen de España forjada en el abundante teatro comercial y costumbrista que allá se representaba, con los Quintero, Arniches y Benavente, o quizás sea que esa realidad española se le niega a Aub desde supuestos políticos e ideológicos completamente contrarios, en la línea de no reconocer como español más que lo tradicional y convencional y patriótico.

En cualquier caso, termina protestando porque el «Teatro de México» programe una obra española, habiendo tantas mexicanas en espera. Sin embargo, antes había reconocido que echaba en falta un teatro extranjero en la programación de la compañía y que el anuncio de una obra española le había hecho reconsiderar su postura y luego había dedicado una parte importante de la crónica a criticar sistemáticamente la falta de españolidad del drama hasta reclamar más teatro nacional.³² Naturalmente no se queda sólo en esta cuestión, sino que entra a desmontar toda la trama, construcción y definición psicológica y moral de los personajes: barrocos, sórdidos, de subjetivismo nebuloso y, por supuesto, no españoles. Considera que el drama pertenece al género policiaco, pero le falta emoción, interés y belleza. De la interpretación da una idea positiva: «leal y bienintencionada» y, por cierto, resalta que se esfuerza en hablar con acento español.



Max Aub (a la izquierda, con traje claro) y Celestino Gorostiza, director de *La vida conyugal*, en las calles de Ciudad de México, hacia 1944.

El caso es que el resumen que hace en la sección «Proscenio», de *México al Día*, resulta ya violento y desmedido en su ataque, del que selecciono unas frases: «Técnica de candor infantil, tesis doctrinaria (*nadie debe permanecer apolítico*)... con cuatro elementos y unos cuantos trucos produce un drama en tres actos./ El autor se embrolla con los personajes y comete un asesinato.../ La acción de este embrollo se sostiene en un personaje que no figura en el reparto: el timbre de la puerta...» De toda esta requisitoria, llama la atención que es el único que alude desde la prensa, con atravesada intención y resumen falso, a la dimensión política del drama, ausente para los demás.

■ RESUMEN Y CONCLUSIONES

Como ocurre con alguna frecuencia, la crítica de la obra de Max Aub

muestra importantes puntos de desacuerdo, pero, por debajo de esa superficie, advertimos cierta reticencia o, al menos, una considerable falta de entusiasmo, cuando no una abierta hostilidad, como se comprueba en las palabras de Fernando Mota. Las relaciones entre la obra teatral y la película de Bracho son confusas para los críticos, que incluso ignoran el orden de composición y el grado de participación del autor español en el film mexicano. El aspecto político ideológico no fue verdaderamente atendido y sólo Mota alude a él de forma despectiva y falseadora. ¿Era acaso un planteamiento demasiado abstracto o ajeno a la realidad mexicana de la época? La película de Bracho, con su carga de referencias a la corrupción política administrativa, puede servir de contraste; aunque estas referencias no parecen ser el núcleo a que apunta la historia y sí lo es, en buena medida, del drama. De esta manera se ilustra la íntima relación que existe entre la faceta pública y la privada del intelectual.³³ Desde luego, estos aspectos son los que, ya desde el comentario de Diez-Canedo, se desgajan y fragmentan para presentar la obra fundamentalmente como un drama familiar, apoyado en una base de conflicto psicológico. Pero, al hacerlo así, las críticas periodísticas muestran también que la obra no resultó convincente en el dibujo de los caracteres y en la presentación de los motivos y ejecución de las acciones. Por otra parte, hay incluso, a mi juicio, valoraciones injustificadas de la contextura moral de Rafaela. La estructura dramática es apreciada y se dice que mantiene el interés, aunque en ella se advierten también peligros de situaciones «folletinescas», sobre todo en el acto II, y de actitudes maniqueas. En consecuencia, de las críticas relativamente escasas que hemos encontrado, se deduce que la obra pudo interesar, pero no convenció plenamente y, por tanto, para la cuestión que se plantea, acerca del comienzo de Max Aub como autor teatral y de su futuro en México, esta representación no parece haber sido decisiva o determinante. Su recepción no supuso el éxito que le hubiera llevado a repetir. Tampoco se deduce un rechazo institucional, excepto en la agria página de Mota. De todos modos, no hay que descartar el problema de la nacionalidad y del nacionalismo. Tal vez podría haber seguido, pero quizás desanimó a los promotores el insuficiente apoyo del público, que desconocemos, porque el dato definitivo nos lo tendría que ofrecer el número de espectadores y su distribución, o reacciones en la línea de Mota, situación agravada en las obras sucesivas por la temática histórico-política y la complejidad escénica de una producción muy abundante que no era fácil situar dentro de la esce-

na comercial mexicana. (En *El Hijo Pródigo* se le denomina ya en 1944 «autor prolífico»). Y he resumido estos distintos motivos, intrínsecos y circunstanciales, que pudieron coincidir y superponerse para mantenerlo alejado de los teatros oficiales, el medio teatral idóneo. Max Aub frente a su «fantasma de papel.» Suerte o destino.

■ BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUB, Max, *La vida conyugal* en *El Hijo Pródigo*, I, II, 9, 1943, 194-217.
— *La vida conyugal* en *Teatro Completo*, México, Aguilar, 1968
— *La vida conyugal* en *Primer Acto*, 144, 1972, pp. 41-62
— *Diarios (1959-1972)*, Ed. de Manuel Aznar, Barcelona, Alba Editorial, 1998
— *Obras Completas*, vol. VIII. *Teatro Mayor*. Dir. Joan Oleza,. Coord. del volumen Josep L. Sirera. Estudio, M. Aznar. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2006
— *Los muertos*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
— *San Juan (Tragedia)*, ed. de Manuel Aznar, Valencia, Pre-Textos, 1998,
— «Mi teatro y el teatro español anterior a la república», *Primer Acto*, 144, mayo, 1972, pp. 37-40.
- ADAME, Domingo. «Max Aub en México: Teatro y crítica», en *Max Aub en el laberinto español. Actas del Congreso Internacional...* Edición de Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento, 1966, pp. 788-804.
- ANÓNIMO, «Por nuestros Teatros.— *La vida conyugal*», *El Redondel*, 3 de septiembre de 1944, pp. 12-13
- AZNAR, Manuel, «El exilio escénico del dramaturgo Max Aub», en *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 255-265
- BONILLA CERREZO, Rafael, «Max Aub y *La vida conyugal*: triángulo amoroso, drama policial, anarquismo en sombras plateadas de cine», *ALEC*, 28, 2, 2002, pp. 5-34.
- CÓRDOBA, Luis, Reseña de «*La vida conyugal*» de Max Aub, *Letras de México*, 16, 1944, p. 4.
- DIAGO, Nel, «Max Aub y el teatro que no fue o la imprudencia de ejercer de crítico teatral» en Silvia Monti, *Max Aub, de la farsa a la tragedia*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 153-178.
- DÍEZ CANEDO, Enrique, Reseña de «Max Aub: *La vida conyugal*», *El Hijo*

- Pródigo*, IV, 13, 15 de abril de 1944, p. 59.
- DOMÉNECH, Ricardo y José Monleón, «Entrevista con el exiliado Max Aub en Madrid», *Primer Acto*, 130, 1971, pp. 44-51.
- LÁZARO, Ángel, «Teatro.— *La vida conyugal*.— Otras notas», *Excelsior*, 10 de septiembre de 1944, Sección Tercera, p. 3
- LLORENS MARZO, Luis, «Res domestica, res publica. *La vida conyugal* de Max Aub» en Silvia Monti, *Max Aub, de la farsa a la tragedia*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 97-118.
- MONLEÓN, José, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971
- MORALEDA, Pilar, *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Córdoba, Universidad, 1989
- MOTA, Fernando, «Desde mi Luneta: La vida conyugal». *Claridades*, 3 de septiembre de 1944. NAVARRO TÉBAR, María Belén, «Análisis de los personajes en *La vida conyugal*», *Analecta Malacitana* [versión digital], 14, 2003.
- SOLDEVILA, Ignacio, «Max Aub, dramaturgo», *Segismundo*, 19-20, 1975, pp. 139-192.
- «Anotaciones a una carta de Max Aub acerca de su teatro», en Silvia Monti, *Max Aub, de la farsa a la tragedia*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 223-225.

■ NOTAS

¹ Este trabajo de investigación se inserta en el ámbito del Proyecto I+D HUM 2007-60545, sobre «Escena y Literatura dramática del exilio republicano de 1939».

Los documentos gráficos que se reproducen en este trabajo provienen de los archivos de la Fundación Max Aub, en Segorbe (AMA Caja 41-1), y se incluyen con permiso de Dña. Elena Aub, heredera universal del autor.

² Max Aub, «Mi teatro y el teatro español anterior a la república», *Primer Acto*, 144, mayo, 1972, pp. 39b-40a-b

³ Ricardo Doménech y José Monleón, «Entrevista con el exiliado Max Aub en Madrid», *Primer Acto*, 130, 1971, p. 47.

⁴ Max Aub, *La vida conyugal*, en *El Hijo Pródigo*, I, II, 9, 1943, 194-217.

⁵ Max Aub, «Mi teatro y el teatro español anterior a la república» seguido de *La Vida Conyugal*, *Primer Acto*, 144, 1972, pp. 37-40 y 41-62

⁶ Max Aub, *Obras Completas*. Vol VIII *Teatro Mayor*. Dir. Joan Oleza, Coord. del volumen Josep L. Sirera. Estudio, M. Aznar. Valencia, Institución Alfonso

el Magnánimo, 2006.

⁷ Domingo Adame no habla muy precisamente de éxito, y se mantiene, a mi juicio, en una cierta ambigüedad. Habla de la Compañía Teatro de México, que venía de unas agrupaciones anteriores, de cámara, y menciona el carácter profesional de la dirección y puesta en escena. Y añade: «La prensa adjudicó el éxito de la puesta en escena a la interpretación actoral, aunque se ve en ella un interés publicitario...» Y a continuación añade: «Las reseñas aparecidas al publicarse *La vida conyugal* le hacen mayor justicia en cuanto a su asunto y estructura». «Max Aub en México: Teatro y crítica», en *Max Aub en el laberinto español. Actas del Congreso Internacional...* Edición de Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento, 1966, p. 798. Otras opiniones positivas de Nel Diago y J. L. Sirera, así este último anota en su «Estudio Introdutorio a *La vida conyugal*»: «Justificó esto [la habilidad del dramaturgo en la construcción], sin duda, la buena acogida de la obra en su estreno mexicano...» (*Teatro Mayor, cit.*, p. 24).

⁸ Ignacio Soldevila, «Anotaciones a una carta de Max Aub acerca de su teatro», en Silvia Monti, *Max Aub, de la farsa a la tragedia*, Verona, Fiorini, 2004, p. 225. Un poco antes, insiste también en la fecha de 1942 como inicio de la escritura de su teatro en México, supuestamente con *La vida conyugal*.

⁹ La convocatoria de una comida en honor a Max Aub indica, al menos, que se consideraba un logro haber llegado a la representación y que se deseaba impulsar su resonancia y continuidad. Según la nota a lápiz, la fecha fue el 20 de septiembre.

¹⁰ Esta obra, de carácter netamente vanguardista, es la única anterior a la Guerra Civil, concebida y escrita en tres actos.

¹¹ José Monleón, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971, p. 53.

¹² J. L. Sirera, «Estudio Introdutorio...» en Max Aub, *Teatro Mayor, cit.*, p. 21.

¹³ J. L. Sirera, *id.*, p. 19.

¹⁴ Max Aub, «Mi teatro y el teatro anterior a la República», Entrevista, *Primer Acto*, 144, mayo, 1972, p. 40

¹⁵ La película aparece considerada entre las mejores de la historia del cine mexicano, al menos de esa época, que fue muy importante. Los intérpretes eran además excepcionales: Andrea Palma (hermana del director) y Pedro Armendáriz, con Alberto Galán, Narciso Busquets y Beatriz Ramos, etc.

¹⁶ *El Hijo Pródigo*, I, II, 9 (1943).

¹⁷ Añade más tarde que «nos llega por la página impresa; y se nos acerca y se nos aleja a la vez por el camino del celuloide... en que todo debe acabar bien.»

¹⁸ Esta idea del éxito de la obra en relación con la película llega hasta la presentación de la obra por J. L. Sirera en el volumen VIII de las *Obras Completas* de Max Aub, donde además comenta la tendencia más melodramática de la película de Bracho, por la historia de amor entre la mujer y el amigo, que Aub con-

fiesa haber descartado.

¹⁹ Domingo Adame, *loc. cit.*, aunque como fuente se refiere solamente al *Ex-célsior*.

²⁰ Max Aub, *Diarios (1959-1972)*, Ed. de Manuel Aznar, Barcelona, Alba Editorial, 1998, p. 110. Corresponde al día 21 de noviembre de 1943. Rafael Bonilla Cerezo, «Max Aub y *La vida conyugal*: triángulo amoroso, drama policial, anarquismo en sombras plateadas de cine», *ALEC*, 28. 2. 2003, pp. 5-34.

²¹ Advertencia del autor a *Los muertos*, en *Obras Incompletas* de Max Aub, México, Joaquín Mortiz, 1971, p. 9. Lo recoge Manuel Aznar en «El exilio escénico del dramaturgo Max Aub», *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 197.

²² Manuel Aznar, *id.*, p. 194.

²³ Puesto que Adame es un crítico e investigador mexicano, su interpretación en clave de interés para un público español frente a público mexicano, a tanta distancia, parece confirmar, en efecto, que entonces el teatro político del autor español debía de resultar algo ajeno en el ambiente del público y de los intelectuales de México. Al menos cabe la duda fundada. No sería entonces muy precisa la acusación de Max Aub, no se trataría del público de habla española, en general, sino del público concreto mexicano en ese momento de su historia.

²⁴ La primera dedicatoria puede verse en Max Aub, *San Juan (Tragedia)*, ed. de Manuel Aznar, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 117. La rectificación, en Max Aub, *Diarios (1959-1972)*, ed. de Manuel Aznar, Barcelona, Alba Literaria, 1998, p. 328.

²⁵ Nel Diago, «Max Aub y el teatro que no fue o la imprudencia de ejercer de crítico teatral» en Silvia Monti, *Max Aub, de la farsa a la tragedia*, cit., p. 162.

²⁶ Luis Llorens Marzo, «Res domestica, res publica. *La vida conyugal* de Max Aub» en Silvia Monti, *Max Aub, de la farsa a la tragedia*, cit., pp. 97-118.

²⁷ Cuando en sus *Diarios*, Max Aub comenta la película *Distinto amanecer*, en los términos ya referidos, lo hace introduciendo unas palabras que podría —según él— haber dicho su personaje Ignacio. Por ejemplo: «No empezamos a vivir sino con la muerte, entonces empiezan a comprenderle a uno los hombres... Uno es lo que los demás quieren, sin resistencia última del orgullo insatisfecho.» (p. 109) Trata específicamente este asunto María Belén Navarro Tébar, «Análisis de los personajes en *La vida conyugal*», *Analecta Malacitana* [versión digital], 14, 2003.

²⁸ Enrique Díez-Canedo, Reseña de «Max Aub: *La vida conyugal*», *El Hijo Pródigo*, IV, 13, 15 de abril de 1944, p. 59.

²⁹ Luis Córdoba, Reseña de *La vida conyugal* de Max Aub, *Letras de México*, 16, 1944, p. 4.

³⁰ Anónimo, «Por nuestros Teatros. —*La vida conyugal*», *El Redondel*, 3 de septiembre de 1944. p. 14.

³¹ Ángel Lázaro, «Teatro. — *La vida conyugal*. — Otras notas», *Excelsior*, 10 de septiembre de 1944, Sección Tercera, p. 3. Ocho días antes ya había mencionado el autor esta obra y prometía prestarle atención. *Excelsior*, 3 de septiembre, Sección Segunda, p. 5.

³² Algunas de sus frases son las siguientes: «¿Acaso no hay obras mexicanas para el Teatro Fábregas?... ¿La prevención contra el producto dramático nacional ha llegado hasta dónde?...»

³³ Desde este comienzo podría ratificarse la idea que, a propósito de este texto, expresa Pilar Moraleda: «Quizá sea éste el mayor logro de Max Aub en la obra: trascender los moldes del drama burgués, introduciendo en ellos un teatro de denuncia y compromiso políticos.» *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Córdoba, Universidad, 1989, p. 51.



CRÓNICA TEATRAL DE LAS COMPAÑÍAS REPUBLICANAS
EN MÉXICO DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA:
DÍAZ-COLLADO Y MELIÀ-CIBRIÁN

THEATRICAL CHRONICLE OF THE REPUBLICAN
COMPANIES IN MEXICO DURING THE SPANISH CIVIL
WAR: THE DÍAZ-COLLADO AND THE MELIÀ CIBRIÁN

Rosa Peralta Gilabert
GEXEL (UAB)
(rosaperalta_1@hotmail.com)



Resumen: En plena guerra civil una compañía teatral española, la de Josefina Díaz-Manuel Collado, llegó a México donde hizo una larga temporada que continuó por otros países del Caribe. Con ellos iba Alejandro Casona y el escenógrafo Manuel Fontanals. Nada más acabar la guerra llegó la compañía de Pepita Meliá-José Cibrián. La situación teatral en el país receptor, las obras que una y otra compañía estrenaron, y su impacto social y cultural son el motivo principal de este artículo, que cuenta con un exhaustivo listado de todo los estrenos que la autora realiza en colaboración con Leticia Fontanals.

Palabras clave: Díaz-Collado, Meliá-Cibrián, Teatro del exilio, Alejandro Casona, Manuel Fontanals.

Abstract: During the Spanish Civil War the theater group from Josefina Díaz-Manuel Collado arrived to Mexico. The company stayed there for a while and then went on to other caribbean countries. Alejandro Casona and the scenograph Manuel Fontanals were part of the crew. After the war, a second theater group arrived to Mexico procedent from Spain: the grup from Pepita Meliá-José Cibrián. The subject that concerns this article is the theatrical context on that time in Mexico, as well as the plays that both theater groups produced in that period. The article contains also a exhaustive list of the premieres handled by them, a documentation work that the author makes in collaboration with Leticia Fontanals.

Key words: Díaz-Collado, Meliá-Cibrián, Exile Theater, Alejandro Casona, Manuel Fontanals.

A Robert Marraot

El 18 de julio de 1936, Margarita Xirgu estaba en México apunto de clausurar en el teatro Arceu la temporada que unos meses antes, en marzo, había comenzado en el Teatro del Palacio de Bellas Artes junto con Rivas Cherif, que en ese momento se encontraba de regreso a España. Las giras de las compañías españolas eran frecuentes en Distrito Federal, al igual que en Buenos Aires, La Habana y otras capitales latinoamericanas. Pero durante el periodo que duró la guerra civil fue bastante complicado salir de España, y hubo una inevitable interrupción de teatro español en estas latitudes. A Distrito Federal tan solo llegó la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado, en marzo de 1937. Los siguientes en llegar, al poco de acabar la guerra civil, fueron Pepita Meliá y Benito Cibrián. Después vendrían otras compañías, pero no entran dentro de la acotación temporal que aquí se considera; el período que va de 1937 a 1939, es decir dentro de la guerra civil e inmediatamente después. Su situación, la manera como fueron tratados, el teatro que pudieron estrenar, da una idea de la atmósfera teatral mexicana aquella con la que se encontraron poco después muchos escritores, cómicos y artistas del exilio republicano español.

■ UNA SITUACIÓN DE URGENCIA, ESPAÑA EN GUERRA

Els problemes estructurals que se li plantejaren a l'escena republicana durant la guerra civil foren bàsicament idèntics a Astúries, Barcelona, Madrid o València. El 18 de juliol de 1936 va suposar la incautació dels teatres per les centrals sindicals i el conflicte dramàtic entre art i taquilla evidencià les contradiccions estètiques i polítiques d'una professió teatral, majoritàriament conservadora, mancada d'una mínima formació escènica i intel·lectual (Manuel Aznar Soler¹)

En Madrid, principal centro teatral del país, cuando comenzó la guerra civil la mayoría de las compañías estaban de gira veraniega por la

península. Incluso en septiembre algunas de ellas, dada la situación bélica de la capital, todavía continuaban fuera, como por ejemplo la compañía Díaz-Collado, protagonista de estas páginas, que representaba en el teatro Arriaga de Bilbao *Duñña y señora*, de Leandro Navarro y Adolfo Torrado, escritores de éxito y representantes en opinión de Francisco Ruiz Ramón de la «Subliteratura teatral cómico-sentimental melodramática».² Esta sería una de las obras que llevaron a México, al igual que *Siete mujeres*,³ que batió records en la capital mexicana. Los espectáculos de Madrid, requisados por la Junta de Defensa desde enero de 1937, estaban controlados por la Junta de Espectáculos,⁴ que se ocupaba tanto de temas y organización económica como de la constitución de las compañías o la apertura y cierre de locales. En este panorama, el «teatro comercial», tal como hasta ese momento se entendía, se hizo incompatible con las circunstancias, aunque sí sobrevivió su repertorio, justificado de muchas maneras: que la gente necesitaba evadirse, que era necesario rentabilizar la producción y ganar dinero para la causa, etc. Aunque no hay que olvidar que también hubo grupos como Nueva Escena, que dirigía María Teresa León, que intentaron hacer un teatro consecuente y de calidad.

En Cataluña, el teatro se colectivizó antes que en Madrid, desde el comienzo mismo del conflicto, y con la singularidad de acrecentar el protagonismo de los espectáculos en lengua catalana.⁵ Lo controlaba la Comissaria d'Espectacles, con mayoría de representantes de la CNT, que en realidad fue quien ejerció el dominio de la situación. Las restricciones de este sindicato eran muy fuertes y si no se estaba afiliado difícilmente se podía estrenar. Una de las compañías que pasó las restricciones, aún siendo de la UGT, fue la Compañía de Comedias del Frente Popular de Pepita Melià y Benito Cibrián, que en noviembre de 1937 estrenó en el teatro Apolo de Barcelona una serie de obras de títulos comprometidos,⁶ como *La estrella roja*, *Abajo las armas*, *La caza de rojos*, *Trinchera 15* y *El paraíso fascistas*, de la que también era autor. Las actuaciones de esta compañía se extendieron por todo el Levante. Así, por ejemplo, el 23 de abril de 1938 Benito Cibrián estrenó en el Teatro Principal de Valencia, como director y primer actor de la Compañía de Comedias del Frente Popular, su obra *El paraíso fascista*, una de las pocas de «teatro de guerra» que pasaron por este local.⁷ La actividad teatral en la ciudad del Turia era muy intensa, incluso más que antes de la guerra,⁸ favorecida por la avalancha de gente que llegó de Madrid cuando Valencia fue capital de la Repúbli-

ca. Se estrenaba todo tipo de tendencias, pero dominaron los temas que nada tenían que ver con la situación que vivían,⁹ al igual que en Barcelona, y los géneros del vodevil y la comedia.¹⁰

En esta situación, con la mitad del país en guerra con la otra mitad, y las fronteras controladas, era difícil o casi imposible pensar en realizar una gira transoceánica. Sin embargo, Josefina Díaz y Manuel Collado con un nutrido grupo de actores, y el escritor Alejandro Casona, consiguieron salir para actuar en México y la Habana a mediados de marzo de 1937. Así lo cuenta el dramaturgo: Yo entonces tenía un contrato para inaugurar un teatro en Méjico. Este contrato era de tres meses y no se cumplió; pero me llamaron por si quería ir con la compañía de Diaz-Collado para hacer tres meses en otro teatro. Allí hicimos una temporada bastante larga, de casi dos años, por distintos países. Con ese motivo he residido bastante en Méjico, La Habana, Puerto Rico, Colombia, Venezuela... Después, ya por mi cuenta, me fui a Buenos Aires contratado por una empresa. Fue cuando estalló la guerra europea.¹¹

Alejandro Casona salió de España como director artístico de la compañía Díaz-Collado, y con un propósito muy claro, según una orden de Wenceslao Roces del once de mayo de 1937 que «confía al Inspector de primera enseñanza y dramaturgo Alejandro Rodríguez Álvarez (Alejandro Casona) una misión de propaganda cultural en los países de América Latina».¹² La publicación oficial de esta orden se hizo dos meses después de la partida de la compañía, pero bien pudo ser la llave que les permitió alejarse de la guerra civil. Casona era considerado ante todo un escritor republicano, por ello cuando se crea el Consejo Central de Teatro, en agosto de 1937, con la intención de regenerar la escena, se le incluye entre sus miembros de manera honorífica, al igual que a Margarita Xirgu,¹³ que también estaba fuera de España. Otro factor que pudo influir en este éxodo teatral fue el asesinato de García Lorca, en agosto de 1936. Alejandro Casona había estado tan comprometido como él en la labor cultural de la II República. Dirigió el Teatro del Pueblo, que dependía de las Misiones Pedagógicas, al igual que García Lorca La Barraca; había recibido el Premio Lope de Vega, uno de los más importantes, por *La sirena varada* en el año 1930 y poco antes de comenzar la guerra estrenó *Nuestra Natacha*, obra representada con mucha fortuna en todos los frentes y ciudades. Él y García Lorca eran considerados como los valores más prometedores de la literatura española. Su vida podía peligrar y al alejarlo

se le protegía, al mismo tiempo que se le asignaba otro tipo de lucha, la «propagandista» que, como seguidamente veremos, no llegó a ejercer en ningún momento, y si lo hizo fue de un modo muy sutil.

A quien sin duda afectó el trágico asesinato del poeta fue al escenógrafo Manuel Fontanals, que había acompañado a García Lorca en su exitosa gira bonaerense y con quien había planificado formar una compañía. A finales de septiembre, y gracias a la ayuda de Santiago Ontañón, consiguió salir de Madrid¹⁴ para refugiarse en Cataluña, en la casa de su familia en Molins de Rei. Cuando le llegó la noticia de que la Compañía Díaz-Collado se iba a América no dudó en sumarse al equipo.

■ EL TEATRO EN MÉXICO EN 1937 A LA LLEGADA DE LA COMPAÑÍA DE COMEDIAS ESPAÑOLAS DÍAZ-COLLADO¹⁵

Cuando llegué por primera vez con Margarita, el teatro mexicano, como tal, no daba señales de vida. Los entonces jóvenes, que ya en los teatros de ensayo o de vanguardia titulados de «Orientación» y «Ulises» propugnaban la renovación, nos acogieron con entusiasmo. (Cipriano de Rivas Cherif)¹⁶

La compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado llegó a México a finales de marzo de 1937, precedida por una campaña publicitaria importante para su tiempo. La situación teatral que allí se vivía no era muy diferente a la que encontró Rivas Cherif un año antes, en su gira con Margarita Xirgú. En la primavera de 1936, época a la que Rivas Cherif hace referencia, el único grupo teatral que estaba en activo del llamado «teatro mexicano» era el Teatro Orientación, regido por Celestino Gorostiza; el Ulises, había pasado de la acción a la reflexión y sus componentes eran personas del mundo cultural como el pintor Agustín Lazo, los escritores Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia o Celestino Gorostiza creador del Teatro Orientación. En el Orientación colaboraron directores como Julio Bracho, que había sido el promotor del grupo Escolares de Teatro, otra de las tentativas a destacar en el año 1931, y que comenzaba una brillante carrera cinematográfica. Pero además, en Distrito Federal, una de las más grandes y pobladas capitales de Latinoamérica, la actividad teatral en general era mínima, tal como comentaba Carlos Martínez No era muy intensa la vida teatral en México cuando llegaron los exiliados. Floreciente en épocas anteriores, languidecía bastante, precisamente por aquellos días. Funcionaban, y no continuamente, los teatros Fábregas e Ideal, dedicados preferentemente a comedia y drama; el Iris, el Lírico y el Follies, a la opereta y a la revista, y el Arbeu, principal centro zar-

zuelero.¹⁷

Después cita al Virgínia Fábregas, una sala pequeña, y al Teatro del Palacio de Bellas Artes, el más importante y ostentoso de todos ellos. En estas circunstancias la ausencia de las compañías españolas, como consecuencia de la guerra, se hizo sentir, tal como comentaba un cronista teatral mexicano:

Con motivo de la implacable rebelión en España, no llegan a tierras de América obras de la península, tan gustadas por los públicos. Se habrá observado que hace tiempo no se ve un solo estreno en las carteleras de la ciudad de México.¹⁸

■ LOS ESTRENOS TEATRALES DE LA COMPAÑÍA DÍAZ COLLADO EN SU PRIMERA TEMPORADA

El lugar preferente de actuación para las compañías españolas y extranjeras que llegaban a México era el teatro Arbeu,¹⁹ situado en la calle Felipe Neri de Distrito Federal. Este teatro, que gozaba de mucho prestigio entre la burguesía bien situada de la ciudad:

Ofreció desde un principio fuerte competencia al Nacional y al Principal, porque los empresarios muy hábiles y bien relacionados, lograron vender la mayoría de los palcos a personalidades muy distinguidas como Sebastián Lerdo de Tejada, Pedro Santacilia y otros más; con lo cual los propios empresarios tenían garantizada la más larga temporada. Y así fue en comparación con los demás locales. Su capacidad era de seiscientos cuarenta lunetas y asientos de balcón, nueve plateas, veintidós palcos primeros y veintidós palcos segundos, y seiscientos asientos de cazuela o galería.²⁰

El debut de la compañía Josefina Díaz-Manuel Collado se realizó en el Arbeu, el 26 de marzo de 1937. Preveían estar cuatros meses en México, pero estuvieron bastantes más, hasta octubre de 1939, e hicieron dos temporadas separadas por un intervalo de un año, en el que visitaron otros públicos de Latinoamérica. La obra elegida para tal acontecimiento fue *Triángulo*, de Gregorio Martínez Sierra, muy conocido por sus frecuentes giras a este país. Pepita Díaz había estado en México siete años antes, con Santiago Artigas su anterior marido y pareja artística, y ahora le acompañaba Manuel Collado, desconocido por los mexicanos. En la

campana propagandística, previa al debut, se resaltó la figura del primer actor, y también la del escritor Alejandro Casona y el escenógrafo Manuel Fontanals. El escenógrafo era recordado como colaborador de los estrenos de Martínez Sierra y de Margarita Xirgu, y Casona como autor de *Nuestra Natacha*, que había sido estrenada por Rivas Cherif y Margarita Xirgu, en su última temporada en México. Los artistas que componían el elenco, en este primer estreno, eran numerosos. Entre las mujeres: Mery Carrillo (María Alinso), María Cuevas, Josefina Díaz, Irene Guerrero de Luna y Consuelo Guerrero de Luna, Lina Santa María (Hortensia Gutiérrez), Consuelo Sanz, Angelina Vilar y Amparo Villegas. Entre los hombres: Roberto Banquells, Juan Baringola, Manuel Collado, Francisco Hernández, Diego Hurtado, Luis Manrique, Arturo Martín, José Pidal, Daniel Planas y Jesús Valero.²¹ Elizondo, el cronista teatral del *Excélsior*, bajo el título «Pepita Díaz y Manuel Collado van a representar en México obras de teatro que Madrid no conoce aún»²² ofrecía el siguiente avance de la programación: *La venta de los gatos*, de los hermanos Álvarez Quintero; *La florista de la reina*, de Ardavín; *El collar*, de Claudio de la Torre; *No juguéis con cosas cosas* y *La moral del divorcio*, de Benavente; *Qué bien le sienta ser madre*, de Bartolomé Soler; *Triángulo*, de Gregorio Martínez Sierra; *Dominó* y *Elizabeth*, «dos obras de fama mundial», y, por último, una obra que Alejandro Casona estaba acabando de escribir en México: *Prohibido suicidarse en primavera*. El artículo, después de dedicar unas líneas al azaroso viaje que habían tenido los cómicos hasta llegar a América, concluía: «No hablemos de *derechas* ni de *izquierdas*. ¿Qué tiene que ver eso con el Arte, así, en mayúscula?». El periódico más importante de la capital mexicana, el *Excélsior*, era de derechas y desde un principio había tomado partido por los insurrectos.²³

Durante el mes de abril, los estrenos se sucedieron a intervalos que oscilaban de la semana a los quince días, permanencia bastante aceptable en la cartelera teatral mexicana. Los autores eran extranjeros y españoles: Francis de Croisset (*Cuentan de una mujer*); Jacques Deval (*Tovarich*); Luis Fernández Ardavín (*La florista de la reina*), y Leandro Navarro y Adolfo Torrado (*Siete mujeres*). En los meses siguientes se alternaron estrenos con reposiciones. El trabajo era agotador pues con frecuencia en cada una de las tres funciones diarias, función de tarde, de *moda* y noche, había una obra diferente. *Siete mujeres* fue la de más éxito, la que más tiempo se mantuvo en cartel. En vistas de ello estrenaron otras dos de los mismos autores: *Dueña y señora*, ya estrenada en España, y *La mujer que se*

vendió, que no llegaron ni mucho menos al tricentenario de la anterior.

En el mes de julio de 1937, las dos nuevas obras que introdujeron en el repertorio eran de los Hermanos Álvarez Quintero: *Once lobitos*, el tres, y *La venta de los gatos*, que se estrenó el diez. «No dudamos que la elección de esta producción quinteriana sea acogida con todo agrado por el público metropolitano, puesto que reúne todas las características de ingenio y de emotividad que ponen siempre en sus comedias los famosos autores sevillanos»,²⁴ escribía un comentarista teatral. *La venta de los gatos*, había sido escrita para el centenario del nacimiento de Bécquer, y la prensa destacó el que se estrenará en México antes que en España.²⁵ Las obras de los Hermanos Quintero en un principio estuvieron prohibidas por la Junta de Espectáculos que gestionaba los teatros de Madrid, por ser ellos partidarios del bando franquista; al igual que el repertorio de Pascual Guillén o las películas de Florián Rey.²⁶ Pero esta prescripción no se extendió a otros lugares del bando republicano, como Valencia o Barcelona que siguieron estrenando y explotando este repertorio de fácil éxito, y tampoco se mantuvo mucho tiempo en la capital, que continuó teniendo a los hermanos en cartelera. La compañía que tenía como misión hacer propaganda cultural de la República en México, la Díaz-Collado, tan sólo tardó tres meses en estrenar una obra de los hermanos Quintero, y lo hizo en julio, poco después del desembarco de los niños de Morella, cuando en España ya se había perdido Euskadi, y las esperanzas para los republicanos comenzaban a desvanecerse. En el mes de julio también estrenaron *Julietta y Romeo*, de José María Pemán, otro de los autores pro fascistas.

Hasta el mes de agosto no habían llevado a escena nada de Jacinto Benavente, premio Nobel de Literatura y autor de considerable éxito, que desde un principio estuvo con la República. La obra elegida fue *Rosas de Otoño*. Era el mes de despedida, y las reposiciones a precios populares un hecho cotidiano. También se estrenaron algunos éxitos peninsulares, como *El pavo real*, de Eduardo Marquina, y *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona. Pero quizás lo más relevante fue el inicio, este mes de agosto, de una temporada de Teatro para niños con *Pinocho* y *la Infantina Blancaflor*, de Alejandro Casona, que fue todo un éxito.²⁷ El 26 de agosto clausuraron la temporada con *Siete mujeres* y *Pinocho*. Pero al día siguiente de la supuesta clausura, el 27 de agosto, una noticia en el *Excelsior*: «¡Aleluya no se va Pepita Díaz!», pospuso la despedida un par de meses. En ellos, repitieron los estrenos anteriores a precios populares, e incor-

poraron alguna novedad: *Los sabios de Villatrüste*, de Santiago Rusiñol; *Barrios bajos* y *La Dama de Armuña*, de Luis Fernández Ardavín; y, en teatro para niños, *El hijo de Pinocho* y *El gato con bota*. Pero el público empezaba a estar un poco cansado de la compañía española, que había dejado ser una novedad, y si antes habían batido records de permanencia con *Siete mujeres*, de Navarro y Torrado, ahora el record lo tenía una producción autóctona: *Así es la vida*, de Fernando Soler, en el teatro Fábregas, que llegaba a las doscientas representaciones.²⁸

■ INTERMEDIO TEATRAL

La compañía Díaz-Collado, el escenógrafo Manuel Fontanals y el escritor Alejandro Casona partieron para Cuba a finales de noviembre de 1937, donde realizaron una intensa temporada, repitiendo todo su repertorio, y ofreciendo alguna novedad.²⁹ La gira la continuaron por otros países latinoamericanos y un año después de su salida volvieron a México. Pero Fontanals volvió antes que los otros, y se integró en la compañía de las Hermanas Blanch, que en febrero de 1938 presentaba temporada en el teatro Fábregas, junto con el actor Carlos Orellana. Anita e Isabela Blanch eran españolas afincadas en México, que habían llegado a América en los años veinte para trabajar en las versiones en español del cine de Hollywood. El debut lo hicieron con *Nube*, y entre las obras estrenadas había títulos como *El príncipe Juanón*, de Muñoz Seca; *La educación de los padres* que titulaban: «La comedia de las risas y las sonrisas y las carcajadas»; y *Miente y será feliz*, de Verneuil, que fue el mayor éxito de la temporada.

■ VUELVE LA COMPAÑÍA DÍAZ-COLLADO

En octubre de 1938 la prensa de Distrito Federal anunciaba de nuevo la llegada de Josefina Díaz y Manuel Collado a México, con titulares como «Cordial recepción»³⁰ que denotaban una disminución del entusiasmo que habían despertado el año anterior. En España la guerra estaba en sus momentos más duros, y se preveía la derrota republicana. Se diría que la compañía estaba haciendo tiempo, en espera de ver cómo se desarrollarían los acontecimientos. El debut lo hicieron con *Malvaloca*, de los

hermanos Quintero, en homenaje a Serafín muerto unos días antes, y el avance de la programación fue el siguiente:

la temporada se desarrollará en una especie de ciclo evocador de las mejores obras de la literatura dramática española, en la que veremos producciones de don José Echegaray, de Benavente, de Linares Rivas, de los Quintero, de Martínez Sierra y muchos autores más, de gran renombre. Alternando con estas obras algunas nuevas para nuestro público como «La vida de Franz Schubert», «Los sabios de Villatriste»; «La Mercería de la Dalia Roja», y las primicias de «Romance de Dan y Elsa», la más reciente producción del talentoso Alejandro Casona, director artístico de la compañía.³¹

Estos propósitos no se cumplieron en su totalidad, pues pensaban estar ocho meses y solo se quedaron tres. Las obras que en realidad se estrenaron fueron: *Campos de Armiño*, de Jacinto Benavente; un *Don Juan Tenorio*; el anunciado *Romance de Dan y Elsa*, de Alejandro Casona, que como se preveía fue de gran éxito; *La hermana Josefina*, de los argentinos Camilo Darthes y Carlos Damel; *Vuelta a la tierra*, del autor mexicano Miguel N. Lira; *Mancha que limpia*, de José Echegaray, que ya había sido estrenada hacía años por María Guerrero; *El monje blanco*, de Eduardo Marquina y *Los pastorcillos de Belén*.

El 28 de enero de 1939 la compañía Díaz Collado se despidió definitivamente de México, y la obra elegida para la ocasión fue *Fanny y sus criados*, de Jerome K. Jerome, en versión de José López Rubio. Entre los motivos de tan rápida marcha pesaron mucho las restricciones del sindicalismo mexicano: Era el propósito de esta compañía mantener su temporada durante ocho meses, sin embargo, las exigencias de nuestros sindicatos, mejor dicho de la Federación Teatral, que hizo recargar el presupuesto de la empresa de la compañía con un lastre de sueldos no devengados, elevando la nómina a cifras no costeables, hace huir de nuestra ciudad a ese buen espectáculo.//////Los tiempos no están para esos gajes. El público se muestra reacio a concurrir al teatro. Y si a tal apatía que baja las entradas se le aumenta el desequilibrio de un alto presupuesto, día llegará en que los Teatros cierren definitivamente sus puertas u ofrezcan garnachas y bololos en vez de compañías de primer rango.//////Entretanto, aprovechemos estos cuantos días que aún estará entre nosotros la compañía Díaz—Collado y digámosles adiós con la estima que se han ganado en nuestro público.³²

La Díaz Collado, después de pasar por diferentes países latinos, aca-

baría por establecerse en Buenos Aires, ciudad que tenía una importante tradición teatral, con muchos teatros y un público asíduo.³³

■ COMPAÑÍA PEPITA MELIÀ-JOSÉ CIBRIAN

Pepita Meliá y José Cibrián llegaron a México en noviembre de 1939, como muchos otros exiliados republicanos, al acabar la guerra civil. Debutaron en el Bellas Artes a primeros de diciembre con *Mujeres*,³⁴ de la autora norteamericana Claire Boothe. La empresa que los presentaba era Conciertos Daniel, y en su promoción destacaron la modernidad de la compañía: «Teatro Bellas Artes presenta la gran compañía de comedias modernas Meliá-Cibrián», «Pepita Meliá está considerada como la mejor actriz contemporánea en los teatros de España, Nueva York y Buenos Aires».³⁵ En otro artículo, como destacándola de la otra Pepita decían: es sin duda alguna la actriz más moderna de habla hispana. ¡Modernísima en todas sus facetas no admite comparación con ninguna de las actrices que han pasado por los escenarios de México, pues posee una inconfundible personalidad que la hace gozar inmediatamente de las simpatías del auditorio³⁶ Lo que no hay duda es que esta compañía teatral, la primera del exilio español en México, era mucho más revolucionaria que su predecesora. En España había realizado un teatro comprometido con la causa republicana, incluso Benito Cibrián había escrito teatro revolucionario. El primer estreno en México, en el Teatro Bellas Artes, fue con una obra que trataba el tema del divorcio: *Mujeres*, de Claire Boothe, «Interpretada solo por mujeres pero..., hablando siempre de los hombres» rezaba en los anuncios, que alcanzó un éxito inusual, tuvo que continuar la temporada en el Arbeu y llegó a las doscientas representaciones. El decorado, en «sets» al estilo cinematográfico era un diseño de Manuel Fontanals, que ya llevaba un tiempo trabajando para el cine autóctono.³⁷ El segundo estreno, *Todo un hombre*, era una adaptación teatral de la novela homónima de Miguel de Unamuno, un autor controvertido,³⁸ donde se cuestiona los valores machistas. La de Unamuno, estrenada el 28 de febrero de 1940, no gustó, no tuvo el éxito de la anterior, pero sí muy buenas críticas. «Tengo que confesar— decía Elizondo— que nunca se ha visto en nuestro país una obra montada con tanta propiedad ni interpretada con tanta disciplina y sensibilidad artística».³⁹ Al igual que la Díaz-Collado, la compañía Melià-Cibrián no se

quedó mucho tiempo en México y se estableció en Buenos Aire.⁴⁰

■ A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CONTRASTE CON LA GIRA DE MARGARITA XIRGU Y RIVAS CHERIF

El teatro que la compañía de Margarita Xirgu y Rivas Cherif estrenó en México en su gira de 1936, después de hacer una breve temporada en Cuba, poco tenía que ver con el de la compañía Díaz-Collado. Su repertorio era el mismo o similar al diseñado para el Teatro Español de Madrid, con autores contemporáneos noveles y dramaturgos consagrados, de teatro universal y de teatro clásico español. Los noveles eran García Lorca y Alejandro Casona, y les estrenaron prácticamente todo. Del primero: *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*; del segundo: *Nuestra Natacha*, *La sirena varada* y *Otra vez el diablo*. Sin duda el espíritu de la gran actriz era el de embajadora cultural de la II República, el que adoptó durante toda su vida. Tal como escribía Elizondo en el *Excelsior*, el 7 de julio de 1937:

¿Qué otra compañía dramática será capaz de un esfuerzo semejante, de un desinterés tan generoso? Bien saben ellos que obras de este cariz no llenan los teatros porque son para un público de selección, el que en México ha sido fiel a la Xirgu en toda su temporada.⁴¹

Porque, como bien sabía el periodista, el público mayoritario de la capital mexicana era mucho más reaccionario que revolucionario. Conservador y de derechas, el espectador mexicano conocía a través de la prensa toda la polémica que se había vivido en Madrid y Barcelona con el estreno de *Yerma*, obra elegida para abrir la temporada en México, y la asistencia a los estrenos de la Xirgu no fue la esperada. La compañía decidió marchar antes de lo previsto, acontecimiento del que se lamentaba Don Luis, crítico de *Diversiones*:

¡Qué le hemos de hacer! Margarita Xirgu se irá, claro está, bastante decepcionada. Y con razón. Así como se ha dicho que «cada pueblo tiene los gobernantes que merece», podemos decir que «cada ciudad tiene los espectáculos a que se hace acreedora».⁴²

El repertorio que Josefina Díaz y Manuel Collado llevaron a Méjico, también era el mismo o muy similar al que tenían en España. Sin embargo Josefina había estrenado *Bodas de sangre* de García Lorca, en 1933, y su compañía llegaba flanqueada por un escritor como Casona, tan vin-

culado a la República como lo estuvo el poeta granadino. Quizás, conectora de la experiencia que la Xirgu había tenido un año antes, la compañía Díaz-Collado no se quiso arriesgar, y primó los intereses de taquilla sobre la «misión» que en teoría tenía encomendada. Seguro que también recibían noticias de las persecuciones y sabotajes a las que con frecuencia se tenía que enfrentar Margarita Xirgu por tierras americanas, que desataba pasiones a favor o en contra, y que por las mismas fechas que Pepita Díaz llegaba a México ella lo hacía a Río de la Plata,⁴³ después de pasar por la Habana, Colombia, Perú y Santiago de Chile. Y en cuanto al «exilio» que padeció el poeta granadino, en palabras de Ricardo Doménech,⁴⁴ se remonta a mucho antes de que acabara la guerra: al mismo día de su muerte, en su país y en la zona republicana. Recordemos que en Barcelona, la ciudad donde tantos éxitos y homenajes recibió, no le estrenaron nada, y tanto en Madrid como en Valencia lo harían compañías no profesionales.⁴⁵ De la baja calidad de la mayoría de los espectáculos teatrales durante la guerra ya hemos hablado, pero eran estos los más frecuentados, tal como comentaba el general Miaja en una conferencia de prensa en agosto de 1937:

Como español y defensor del arte en toda su pureza, me indigna que, mientras se llenan los locales donde se cultivan la pornografía y el chiste de mal gusto, haya escaso público en aquellos teatros donde se rinde culto al buen género dramático, como el Español, y a la música exquisita, como la Zarzuela.⁴⁶

Pepita Melià y José Cibrián, en su exilio mexicano, tampoco estrenarían nada de García Lorca, por ejemplo, a pesar de que tenían una trayectoria artística muy politizada y quizá por ello, aunque sí que llevaron un repertorio más atrevido que la Díaz-Collado, no olvidemos que estrenaron a Unamuno, escritor que también estaba proscrito, tampoco que el estreno fue un fracaso. El porqué de la recepción teatral de las compañías españolas en México durante la guerra civil y el exilio está en la misma sociedad mexicana, en aquella que sustentaba el poder económico. México fue el país que más ayudó a los exiliados en la guerra civil y en el exilio, y el presidente Lázaro Cárdenas (1933-1940) su principal impulsor. Pero el sector conservador opositor era muy significativo en el país, era el que tenía el poder económico, el mismo que aplaudía los estrenos de las obras de los hermanos Quintero o de Navarro y Torrado estrenadas por Pepita Díaz. Y en ellos la sensibilización anticomunista, que tildaba de «rojos» a todo lo que venía de España, era considerable.

Sentimiento que se aprecia en la entrevista que le hacen a Margarita Nelken, recién llegada a México en noviembre de 1939, bajo el titular: «El pueblo ruso es el más feliz, el más civilizado y más libre de la tierra, dice Margarita Nelken». A la pregunta de si pensaba trabajar contesta la escritora:

Sí, daré conferencias, pero no como «agitadora», tranquilícense ustedes, dice prontamente. Me interesa muchísimo el arte en México, y quizás escriba un libro sobre esta materia, si logro reunir el material suficiente. Pero en la política no me mezclaré. A mí no me interesa más política que la de España, y esta anda por los suelos en mi país. Así que, aparte mis estudios, trabajaré en México, como trabajé en Francia, por los refugiados españoles.⁴⁷

Y con Margarita Nelken acabo está crónica teatral de las compañías republicanas y españolas en México durante la guerra civil.

■ APÉNDICE. CRONOLOGÍA TEATRAL DE LAS COMPAÑÍAS ESPAÑOLAS EN MÉXICO D.F. DE 1937 A 1939

Rosa Peralta y Leticia Fontanals

Compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado

1937	Marzo	El 21 de marzo la compañía de Comedias Españolas Josefina Díaz-Manuel Collado llega al puerto de Veracruz, unos días después están en Mexico Distrito Federal, e inician su primera temporada teatral en el teatro Arbeu. En España se libra la guerra civil: las tropas franquistas ocupan casi toda la mitad este de la península, y Alemania e Italia ya han reconocido a la Junta Técnica y a Franco, Madrid está asediada y desde noviembre de 1936 el gobierno republicano se refugia en Valencia. En México está en el poder el presidente Lázaro Cárdenas (1933-1940), del partido liberal, favorable a la causa republicana.
	Marzo	<i>Triángulo</i> , de Gregorio Martínez Sierra, debut de la compañía (27-III) ⁴⁸
	Abril	<i>Cuentan de una mujer</i> , de Francis de Croisset (3-IV) <i>Tovarich</i> , de Jacques Deval <i>La florista de la reina</i> , de Luis Fernández Ardavín (17-IV) <i>Siete mujeres</i> , de Navarro y Torrado (29-IV)
	Mayo	En España: bombardeo de Guernica. En cartelera: <i>Siete mujeres</i> ⁴⁹ En España: las tropas de Franco ocupan Málaga.

- Junio Prohibido suicidarse en primavera, de Alejandro Casona (14-VI)
Dueña y señora, de Navarro y Torrado
 En cartelera: Siete mujeres
 En España: caída de Euzkadi.
 En México: los niños de Morella desembarcan en Veracruz.
- Julio *Once lobitos*, de los Hermanos Quintero (3-VII)
La venta de los gatos, de los Hermanos Quintero (10-VII)
Julietta y Romeo, de José María Pemán (24-VII)
 En cartelera: Dueña y señora, Siete mujeres
 En España: batalla de Brunete.
- Agosto *Rosas de otoño*, de Jacinto Benavente (5-VIII)
El pavo real, de Eduardo Marquina (6-VIII) *Martes trece*, de los Hermanos Quintero (7-VIII)
 Pinocho y la Infantina Blancaflor, de Alejandro Casona (10-VIII)
Nuestra Natacha, de Alejandro Casona (14-VIII)
 ¡Qué bien le sienta ser madre!, (28-VIII)
 En cartelera: Siete mujeres, La florista de la reina, Cuentan de una mujer
- Septiembre *La mujer que se vendió*, de Navarro y Torrado (8-IX)
 El hijo de Pinocho (9-IX)
Barrios bajos, de Luis Fernández Ardavín (15-XI)
 En cartelera: «Funciones populares»: Siete mujeres, Cuentan de una mujer, Rosas de Otoño, Prohibido suicidarse en primavera, La florista de la reina
- Octubre *Martes trece*, de los Hermanos Quintero Ardavín (2-X)
Malvaloca, de los Hermanos Quintero
Los sabios de Villatriste, de Santiago Rusiñol y Gregorio Martínez Sierra (8-X)
El gato con botas, en Teatro para niños (9-X) *La Dama del Armíño*, de Ardavín (16-X). Despedida de la compañía, que se va a Cuba, con el reestreno de la obra que ya había sido estrenada por la compañía de María Guerrero. En cartelera: Siete mujeres, La florista de la reina, Rosas de Otoño, La mujer que se vendió, Centan de una mujer, Nuestra Natacha, Barrios bajos, Cinco lobitos
 En España: el gobierno central republicano se traslada a Barcelona. Las tropas franquistas toman Gijón y Avilés.
- 1938 Octubre A primeros de octubre la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado vuelve a México e inicia una segunda temporada teatral en el teatro Arbeu de Distrito Federal. En España los franquistas llegan al Mediterráneo, y los bombardeos son muy frecuentes en todo el Levante.
Malvaloca, de los Hermanos Quintero, reposición que en homenaje a Serafín muerto unos días antes en Madrid, inaugura la temporada (7-X)
Los intereses creados, de Jacinto Benavente (15-X)

		<i>Campos de Armíno</i> , de Jacinto Benavente (22-X) Don Juan Tenorio (29-X) En cartelera: Los sabios de Villatriste, El gato con botas En España: la batalla del Ebro está en sus momentos más duros.
	Noviembre	<i>Romance de Dan y Elsa</i> , de Alejandro Casona (5-XI) <i>Vuelta a la tierra</i> , de Miguel N. Lira (12-XI) <i>La hermana Josefina</i> , de Darthes y Damet (25-XI) En cartelera: Malvaloca, El gato con botas, Los intereses creados, La venta de los gatos En España: termina la batalla del Ebro.
	Diciembre	<i>Líceo de señoritas</i> , de Ladislao Fodor (2-XII) <i>Mancha que limpia</i> , de Echegaray (10-XII) El monje blanco, 23-XII <i>Los pastorcillos de Belen</i> , en Teatro para niños, 25-XII En cartelera: Pinocho y la Infantina Blancaflor, Pinocho y su hijo En España: se inicia la ofensiva contra Cataluña.
1939	Enero	Se despide la Compañía de comedias españolas, de Josefina Díaz y Manuel Collado Madre Alegría, (16-I) <i>Fanny y sus criados</i> , de Jerome K. Jerome, traducción de José López Rubio (28-I) En cartelera: El monje blanco, Vidas cruzadas En España: las tropas franquistas ocupan Tarragona y después Bar- celona. Los republicanos tienen perdida la guerra. El 1 de abril Franco da por acabado el conflicto.
	Junio	El 13 de junio de 1939 llegó al puerto de Veracruz el Sinaia, el pri- mero de los muchos barcos que llegaron a México con refugiados de la guerra civil española.

Compañía de Pepita Meliá y José Cibrián

1939	Diciembre	La Compañía de Pepita Meliá y José Cibrián llega a México e inicia temporada en el teatro del Palacio de Bellas Artes. <i>Mujeres</i> , de Claire Boothe (I-XII)«, debut en el teatro del Palacio de Bellas Artes
1940	Enero	<i>Todo un hombre</i> , de Unamuno (28-II), en el tetro Arbeu <i>Mujeres</i> , en el teatro Arbeu. La obra llegó al tricentenario

■ NOTAS

¹ Aznar Soler, Manuel, «La dramaturgia castellana», en *Teatre en temps de guerra i revolució*, coordinació i edició de Francesc Foguet i Boreu,, Barcelona,

Punctum Memorial democràtic, Generalitat de Catalunya, 2008, p. 81.

² Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo X*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 306.

³ El estreno se realizó el 5 de noviembre de 1936, en el Teatro Joaquín Dicenta de Madrid, antes Teatro Victoria. Los datos, al igual que los del estreno de *Duñña y Señora*, son del libro de Robert Marrast: *El teatro durante la guerra civil española*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, Edicions 62, 1978, p. 26 y 15 respectivamente.

⁴ Según orden emitida el 20 de enero de 1937. En Marrast, Robert, *op. cit.*, p. 234-236.

⁵ Francesc Foguet i Boreu ha estudiado el tema del teatro catalán durante la guerra civil en diversas publicaciones.

⁶ En Mortón, Joan, «El teatro popular del Paral·lel», en *Teatre en temps de guerra i revolució*, *op. cit.*, p. 107.

⁷ En Blasco, Ricard, *El teatro al País Valencià durant la guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Curial, 1984, I, p. 134.

⁸ Según Ricardo Bellveser, los teatros «no solo mantuvieron sino que arrieron sus actividades en el período de tiempo que duró la guerra civil». En Bellveser, Ricardo, *Teatro en la encrucijada. Vida cotidiana en Valencia, 1936-1939*, València, Ajuntament de València, 1987, p. 9.

⁹ Ricard Blasco dice que de las obras estrenadas en 1937 apenas llegaban a una docena las de títulos revolucionarios. Blasco, Ricard, *op. cit.*, I, p. 134.

¹⁰ Pero hubo excepciones, y tanto Max Aub como el grupo de Salvador Soler Marí propulsaron un repertorio de más calidad. En Valencia se dieron situaciones tan atípicas como, por ejemplo, ver a Jacinto Benavente en los estrenos del Teatro Principal, presentando alguna obra o incluso haciendo de actor. Ver Bellveser, Ricardo, *op. cit.*

¹¹ «Alejandro Casona cuenta su vida», *Diario Pueblo*, 15, 16 y 17 de agosto, 1962. En la web <http://www.alejandrocasona.com/vida.htm>.

¹² Gaceta del 23 de mayo. En Marrast, Robert, *op. cit.*, nota a pie de página n.º 63, p. 47.

¹³ Los otros miembros eran: Jacinto Benavente, Enrique Díez Canedo, Cipriano de Rivas Cherif, Manuel González, Francisco Martín Allende, Enrique Casal Chapí y Miguel Prieto. La presidencia la ejercía el director general de Bellas Artes, José Renau; la vicepresidencia, Antonio Machado y María Teresa León y el secretario era Max Aub. En Marrast, Robert, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁴ Peralta Gilabert, Rosa, *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 209.

¹⁵ Más información en el epígrafe «El otro teatro de experimentación» de Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México D.F., INBA, 2000, pp. 177-271.

¹⁶ Citado en Aguilera Sastre, Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999, p.346.

¹⁷ Martínez, Carlos, *Crónica de una emigración (La de los Republicanos Españoles en 1939)*, México D.F., Libri Mex. Editors, 1959, pp. 68-69.

¹⁸ «Hoy en la mañana llega a México la gran Compañía de Comedias Españolas Díaz-Collado», *Excélsior* (21— III-1937), p. 6

¹⁹ Así lo explicaba un crítico del *Excélsior*, a propósito de que una compañía mexicana «Artistas Unidos» actuase allí: «Es costumbre que a la vieja casona de San Felipe Neri vayan compañías de ópera, de comedias, extranjeras y ciertas celebridades musicales. De allí que el público no se habitúe a concurrir a ese coliseo cuando lo ocupa un conjunto mexicano». En «Notas teatrales», *Excélsior* (8-VIII-1938), p. 2.

²⁰ Magaña Esquivel, *op. cit.*, pp. 553-554

²¹ «¡Ya estamos en México! ¡Qué dicha! Declaran Pepita Díaz y Manuel Collado», *Excélsior* (24-III-1937), p. 8.

²² Elizondo, «Pepita Díaz y Manuel Collado van a representar en México obras de teatro que Madrid no conoce aún», *Excélsior* (23-III-1937), p. 3.

²³ Matesanz, José Antonio, *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española, 1936-1939*, México D.F., El Colegio de México, UNAM, 1999, pp. 45-46.

²⁴ «*Cinco lobitos* hoy en el Arbeu», *Excélsior* (3-VII-1937), p. 8.

²⁵ «Hoy se estrena en el Arbeu *La venta de los gatos*, obra cumbre de los hermanos Quintero», *Excélsior* (10-VII-1937), p. 4.

²⁶ Marrast, Robert, *op. cit.*, p. 38.

²⁷ El cronista del *Excélsior* recoge la opinión de Anita Salado Álvarez sobre la temporada de teatro infantil en el Arbeu: «Las funciones infantiles que acaban de inaugurarse en el teatro Arbeu han sido todo un acierto, porque la Compañía Díaz-Collado ha empezado algo que no se había visto jamás en México: teatro —y teatro de verdad— para niños. Y el espectáculo denota que, por fin, se toma en cuenta para estas cosas a los chicos, se les da la importancia que tienen y alguien se ocupa en divertirlos y, lo que es mejor, divertirlos como es debido.» En «Notas teatrales», *Excélsior* (16-VIII-1937), p. 8.

²⁸ Durante ese otoño de 1938, casi en simultaneidad con *La dama de Armuña* de la Díaz-Collado, en el teatro Ideal tenían *Lucha de clases*, que se preveía de larga duración, y que dio paso a las Hermanas Blanch con la *Tonta del bote*; en el Lírico había espectáculos de revista, y en el Palacio de Bellas Artes María Teresa Montoya inauguraba temporada teatral con *Catalina de Rusia*, de Alejandro Ravey. La compañía del Bellas Artes preveía estrenar *El burlador de Sevilla*, de Zorrilla, a primeros de noviembre, «para sustituir el legendario Don Juan Tenorio que ha sido proscrito de los teatros oficiales puerilmente». Elizondo, «Notas Teatrales». *Excélsior* (18-X-1937), p. 2.

²⁹ Peralta, «La compañía Díaz-Collado se va a Cuba», *op. cit.*, pp. 243-248.

³⁰ «Notas teatrales», *Excelsior* (1-X-1938), p. 2.

³¹ «Notas teatrales. Hoy se inaugura la temporada de comedia Díaz-Collado, en el Teatro Arbeau», *Excelsior* (7-X-1938), p. 3.

³² «Notas teatrales. Últimos días de temporada», *Excelsior* (13-I-1939), p. 2.

³³ El 30 de mayo de 1940 Josefina Díaz y Manuel Collado estaban en Buenos Aires, entre los miembros de la compañía de Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena. El 17 de enero de 1941 ya se presentaban como compañía propia: Compañía Española de Alta Comedia Josefina Díaz-Manuel Collado. La Díaz-Collado desarrollaría una intensa actividad teatral en Buenos Aires y Montevideo hasta el año 1950, que muere Manuel Collado y Josefina regresa a España.

³⁴ En *Mujeres* actuaban actrices autóctonas como Magda Haller y la niña Gloria Haller; actrices que llegaron con Josefina Díaz como Amparo Villegas, Consuelo G. de Luna y Concha Sanz, y las debutantes Ofelia Gullmain y Carmen Collado

³⁵ «Notas teatrales», *Excelsior* (27-XI-1938), p. 7.

³⁶ «Presentación de la Compañía Meliá-Cibrián en Bellas Artes; por Conciertos Daniel», *Excelsior* (30-XI-1939), p. 9.

³⁷ Más información en Peralta, *op. cit.*, pp. 255-256.

³⁸ Aunque había sido defensor de la II República primeramente se adhirió al golpe de estado, pero después se retractó.

³⁹ «Meliá-Cibrián estrenaron anoche otro gran espectáculo», *Excelsior* (20-II-1940), p. 10.

⁴⁰ Ambos conocían muy bien la capital argentina. Pepita fue a Buenos Aires, por primera vez, en 1915 en una gira, allí conoció y se casó con el actor Benito Cibrián y juntos volvieron a España para formar la compañía Meliá-Cibrián. «Murió Pepita Meliá, una actriz ¡de trayectoria», *Clarín* (2-XI-1990).

⁴¹ Elizondo, «Dos estrenos en el Palacio de Bellas Artes», *Excelsior* (7-VII-1936, p. 6) en Gil Fombellida, *op. cit.*, p. 286.

⁴² Don Luis, «Teatros. Arbeau», *Diversiones* (22-VIII-1936, p.5), en Gil Fombellida, *op. cit.*, p. 287.

⁴³ Sobre la infame campaña, con la que pretendieron impedir su actuación en Buenos Aires nos habla Antonina Rodrigo en su libro sobre la actriz: *Margarita Xirgu. Una biografía*, Barcelona, Ediciones Flor del Viento, 2005, pp. 311 y sig.

⁴⁴ Ricardo Doménech incluye a García Lorca dentro del teatro del exilio, entre otras razones por ser «figura representativa de esos valores culturales de la República que ahora, obligadamente fuera de España, los españoles exiliados pugnaban por mantener en pie». En Doménech, Ricardo, «Nueva aproximación al teatro del exilio» en *El exilio teatral republicano de 1939*, edición de Manuel

Azamar Soler, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, 1999, p. 151.

⁴⁵ «És sorprenent que a Barcelona no fos presentada cap obra de l'autor del Romancero Gitano: és un fet que per nosaltres no té explicació ni justificació. Observem el mateix fenomen a València, on la representació de *Mariana Pineda* va ésser obra de la iniciativa d'un no professional, Manuel Altolaguirre; i és María Teresa León, igualment no professional, que es deu la presentació de *Los títeres ce cachiporra* i la represa de *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín*». En Marrast, Robert, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁶ «El general Miaja elogia la campanya pro arte de ABC», *ABC* (2-VII-1937). Citado en Marrast, Robert, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁴⁷ En «El pueblo ruso es el más feliz, el más civilizado y más libre de la tierra, dice Margarita Nelken», *Excelsior* (5-XI-1939), p. 4.

⁴⁸ Entre paréntesis la fecha del estreno, cuando se sabe con precisión. Si no hay nada es porque solo se sabe que fue en ese mes.

⁴⁹ Con «En cartelera» hacemos referencia a aquellas obras que ya se han estrenado pero que se continuaban representando en el mes en cuestión. Hay que considerar que lo normal era hacer tres sesiones diarias, y la obra no siempre era la misma.



TEATRO Y COMPROMISO
EN LA OBRA DE LUISA CARNÉS

THEATRE AND COMMITMENT IN LUISA CARNÉS' WORK

Antonio Plaza Plaza
IES Blas de Otero. Madrid
(a_plazaplaza@yahoo.es)



Resumen: El texto describe la importancia del compromiso político y social presente en la obra escrita de Luisa Carnés. Su producción dramática se vinculó inicialmente con el teatro de urgencia, en apoyo del régimen republicano, y con la democracia, el pueblo español y la sociedad mexicana, que acogió a los exiliados republicanos españoles.

Palabras clave: Compromiso, Exilio, Teatro de urgencia, Teatro proletario, Altavoz del Frente.

Abstract: The article describes the significance of political and social commitment in Luisa Carnés' written work. Her dramatic production was initially linked to the so called «urgency theatre», conceived by Carnés in support of the republican regime, and also to democracy, the Spanish people and the Mexican society, which in those days accepted the Spanish republican exiled.

Key words: Commitment, Exile, Urgency theatre, Proletarian theatre, Altavoz del Frente.

■ INTRODUCCIÓN

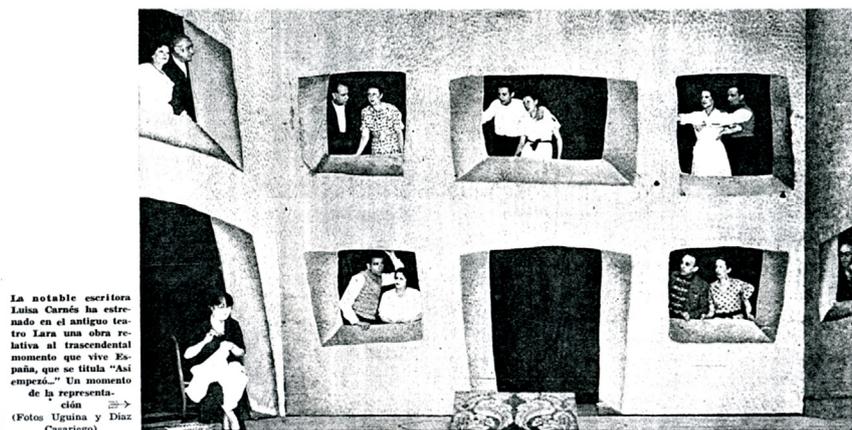
Para intentar situar la obra dramática de la escritora Luisa Carnés, es indispensable, en primer lugar, hacer una *semblanza* de la misma, explicar

los aspectos básicos de su trayectoria vital, sin la cual resulta casi imposible comprender su actividad literaria y por su supuesto su teatro, quizá la parte menos conocida de su obra, hasta la publicación en España, en 2002 —hace siete años— de su producción dramática,¹ coincidiendo también con la edición de su novela inédita, *El eslabón perdido*.² Realmente, una paradoja tras cuarenta años de silencio. Como ocurre con una gran parte de los autores que partieron al exilio, llegar hasta la autora ha resultado un camino difícil e intrincado, debido al tiempo transcurrido desde su fallecimiento, así como a la desaparición de muchos de los familiares y conocidos que convivieron con ellos, lo que hace que resulte extremadamente laboriosa la búsqueda de sus huellas. Su muerte, ocurrida en México DF, en 1964, supuso que su recuerdo se borrara muy pronto, y fueron necesarios treinta y ocho años para que su nombre volviera a reaparecer, aunque fuese de forma fugaz, tras un rescate laborioso que ocupó casi diez años de trabajo intermitente —entre 1992 y 2002— que permitió reconstruir su vida y su obra que habían permanecido ocultas hasta entonces, con el riesgo de quedar perdidas para siempre. Desde que la autora resulta mencionada en la obra dirigida en 1977 por el profesor Abellán sobre *El exilio español de 1939*, su rastro reaparecerá de nuevo en 1980, cuando Víctor Fuentes, otro de nuestros exiliados, incluyese su nombre junto a los autores vinculados a la narrativa social que, durante los años treinta, apuestan por una literatura comprometida.³ Pocos años después, en 1984, Vilches de Frutos personifica y delimita a estos autores, la mayoría de los cuales participan de un compromiso político activo, considerándolo como un grupo de referencia destacado en la literatura española de los años treinta, a los que identifica como *generación del nuevo romanticismo*.⁴ Estas referencias serán el punto de partida para acometer, entre 1992 y 2002, un trabajo de búsqueda que permitirá la localización de la obra publicada y también de su obra inédita, hasta entonces desconocida, investigación que supera nuevos desafíos en septiembre de 2009, con la presentación del primer estudio integral dedicado a analizar la obra de la autora.⁵ Resumiendo, trece años de silencio desde su muerte en 1964, hasta que en 1977 se recupera su nombre en la historia de la cultura del exilio, otros veintidós más hasta que en 1999 se den a conocer sus datos biográficos y un primer esbozo de su obra (Congreso *Internacional Sesenta años después*), y otros tres años para que reaparezca su nombre en la portada de un libro. En resumen, han pasado treinta y ocho años desde que se publicó su última obra editada en México —una reedi-

ción de su biografía sobre *Rosalía de Castro*, y su primera obra de teatro en formato de libro—, cifra que llegaría a los sesenta y ocho, si nos atenemos a ediciones españolas; y treinta y cinco años desde su muerte, para que un investigador le dedicase una monografía. Un tiempo, a todas luces, excesivo. Una vida, que, en su caso, como en el de muchos autores, resulta inseparable del desarrollo de su obra escrita, la cual, a su vez, es incomprendible sin tener en cuenta la propia experiencia vital de la autora.

■ UNA VIDA DIFÍCIL⁶

Luisa Carnés nació en Madrid el 3 de enero de 1905, en una familia humilde, establecida la capital desde los últimos años del XIX. Los escasos recursos familiares, su condición de hija mayor y el incremento constante de la familia, le obligan a trabajar desde niña. A los once años dejará la escuela iniciándose como obrera infantil, trabajando de aprendiz en un taller de sombrerería, donde alcanzaría la experiencia necesaria para ser maestra de taller. Más tarde abandonará el taller para convertirse en dependiente de hostelería, un recorrido laboral que sigue su línea ascendente hasta 1928, al ser contratada de mecanógrafa en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones [CIAP].



La notable escritora Luisa Carnés ha estrenado en el antiguo teatro Lara una obra relativa al trascendental momento que vive España, que se titula "Así empezó." En momento de la representación →
(Fotos Uguina y Díaz Casariego)

Así empezó.

Durante su adolescencia la lectura y la escritura, fatigosamente aprendidas tras una breve escolarización, le sirven de evasión ante la cruda realidad, presidida por la miseria cotidiana y la lucha por la vida. En esos años, y a través de una labor de autoformación, entre los folletos de los periódicos y los libros de las bibliotecas del barrio madrileño de Chamberí, donde reside, Luisa Carnés descubre la literatura. Por sus manos pasan, desde las novelas por entregas que forman parte de la literatura de kiosko, hasta la llamada literatura culta. Entre sus autores preferidos reconoce a Cervantes, Tolstoi y Dostoievsky. Sus primeros cuentos escritos parecen datar de 1923, aunque no se han encontrado referencias de su publicación en la prensa madrileña hasta 1926 («Mar adentro», *La Voz*, 22-X-1926, es el primero localizado), un género en el que se prodirá siempre, antes y después de la guerra civil, habiéndose localizado más de sesenta cuentos escritos por la autora entre 1926 y 1964. En ellos, como en sus primeras novelas, se reviven rasgos autobiográficos, que estarán presentes a lo largo de toda su obra, junto a diversos aspectos de la vida cotidiana y, sobre todo, las experiencias laborales, fácilmente reconocibles en sus tres primeros libros editados.

Desde 1928, su trabajo de mecanógrafa en la CIAP —el gigante editorial español— le pondrá en contacto con el mundo literario más representativo de ese periodo. Avalada por el crítico y escritor José Francés, publica su primera obra, *Peregrinos de Calvario* (1928), formado por tres novelas cortas —«El pintor de los bellos horrores», «El otro amor», y «La ciudad dormida»—, precedidas de un prólogo que da título al libro. Un año después termina su segunda obra, la novela *Natacha*, publicada en 1930, y que le servirá para revalidar su posición de escritora, a la que los críticos auguran un prometedor futuro. Practica una novela realista donde nos describe el mundo laboral que conoció años atrás, y donde se percibe la influencia de la literatura rusa, de la que se confiesa una fiel seguidora. Esa circunstancia determinará también su elección como prologuista de ediciones populares de Gogol y Tolstoi, editadas por la CIAP ese mismo año. Su éxito como escritora le avalará para ejercer de periodista, un primer paso para garantizarse un empleo estable. En 1930 iniciaba su trabajo como colaboradora de *Estampa*, la revista gráfica española de mayor tirada (175.000 ejemplares, en 1928), y la profesión que mantendrá hasta el final de su vida. En 1930 iniciaba una relación sentimental con el dibujante y cartelista Ramón Puyol Román (Algeciras,

1907-1981), también empleado en la CIAP, que le permitirá también entrar en contacto con las manifestaciones culturales y artísticas de vanguardia a las que Puyol se encuentra vinculado. Esa influencia se extenderá también al ámbito político, debido a la militancia comunista de aquél.

«[Luisa Carnés] Comparte el verano entre Madrid y la sierra. Fina, unida de perfil, espiritual la expresión, risueña o melancólica, pasea por las calles su extraordinaria aptitud de niño prodigio, cogida de la mano de [Ramón] Puyol, como de la mano de papá».⁷

La opción de la autora hacia una literatura comprometida estará patente en su producción literaria durante el periodo republicano, y en especial desde la publicación de su tercera novela, *Tea Rooms*, subtitulada «Mujeres Obreras». La novela será editada en febrero de 1934 y refleja la explotación que sufren las camareras de un café, denunciando las condiciones laborales que soportan las mujeres que trabajan, al tiempo que defiende el papel liberador de la educación para acabar con la opresión de la que son objeto, en un firme posicionamiento de la autora en defensa de las reivindicaciones de la mujer trabajadora, que permite incluirla dentro de la llamada literatura social de preguerra.⁸ Las dificultades económicas que afectan a la pareja Puyol-Carnés (quiebra de la CIAP, en 1931) y los problemas familiares, dificultarán el trabajo literario de Luisa entre 1931 y 1933, periodo en el que abandona Madrid trasladándose a Algeciras junto a su compañero Ramón Puyol y su hijo [Ramón Puyol Carnés. Madrid. 1931]. En ese periodo seguirá colaborando con *Estampa* y escribiendo cuentos y novelas, como *Olor de santidad* y *La Aurelia*, que permanecen inéditas. Su retorno a Madrid en el verano de 1933 le devuelve al periodismo activo y al mundo de la literatura. Desde ese momento y hasta el comienzo de la Guerra Civil acentuará su compromiso político y literario. Además de sus colaboraciones en Prensa Gráfica (*Estampa, Ahora, Así*) y en la revista *La Linterna*, tras la victoria del Frente Popular, se integrará en la Agrupación Profesional de Periodistas (UGT) y pasará también a militar en el PCE, formando parte de la sección de propaganda de este partido. Al comienzo de la Guerra Civil forma parte de las redacciones de *Mundo Obrero* y *Altavoz del Frente* (Madrid). El 22 de octubre de 1936 se estrena en el Teatro Lara —ahora rebautizado «Teatro de la Guerra»— su obra *Así empezó*, perteneciente al teatro de urgencia

o de circunstancias, cuyo texto no ha sido localizado hasta hoy. Los temores sobre la caída de la capital precipitarán, a principios de noviembre, la evacuación del gobierno y de las personalidades públicas más cercanas al régimen republicano. Los periodistas y escritores comprometidos con el Frente Popular, junto con los intelectuales más representativos, serán trasladados a Valencia, convertida en capital provisional de la República, junto al resto del aparato político e ideológico de los partidos de la coalición gobernante. Allí, Luisa Carnés —junto al resto de los integrantes de *Mundo Obrero*— pasará a integrarse en la redacción de *Frente Rojo*, ahora editado en la capital levantina y que sustituye al anterior como órgano oficial del PCE. En Valencia permanecerán hasta octubre de 1937, cuando se produzca el traslado del periódico a Barcelona, donde seguirá editándose hasta el final de la Guerra Civil. El hundimiento del frente de Aragón precipitará la ocupación de Cataluña, y también la toma de la ciudad condal.



Luisa Carnés y su marido, el poeta Juan Rejano, en México.

El 26 de enero de 1939 la escritora cruzaba la frontera francesa por el puesto de La Junquera junto a otros miles de personas que, fieles a sus sentimientos republicanos, huyen desesperadas y atemorizadas por miedo a las represalias del ejército franquista. En Francia permanecerá casi

dos meses recluida en el albergue de Le Pouliguen, en La Boule, en el departamento del Loira Inferior, abandonándolo el 16 de marzo para trasladarse a París, merced a las gestiones de Margarita Nelken y del diplomático mexicano Gregorio Nivón. Este periodo de su vida —desde la caída de Barcelona hasta su liberación en Francia— quedará descrito en sus memorias autobiográficas, *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939), donde nos aporta un testimonio personal de su estancia en Francia como refugiada, que queda complementado en una segunda obra *La hora del odio*, escrita en México en 1944, y que permanecen inéditas.⁹

Tras reunirse con su hijo Ramón —refugiado en París desde 1937—, abandonarán Francia el 6 de mayo de 1939, al embarcar en el *Vecndam*, un barco de pasajeros holandés, que trasladará desde Boulogne sur Mer hasta Nueva York a un selecto grupo de refugiados españoles, formado por científicos e intelectuales de prestigio relevante.¹⁰ Además de Luisa Carnés, los otros viajeros eran Manuela Ballester, Julio Bejarano, José Bergamín, Josep Carner Puig de Oriol, Pedro Carrasco Garrorena, Roberto Fernández Balbuena, Rodolfo Halffter, José Herrera Petere, Paulino Masip, Emilio Prados, Miguel Prieto, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Joaquín Rodríguez Rodríguez, Antonio Sacristán Colas, Eduardo Ugarte, Ricardo Vinós y el escritor mexicano Juan de la Cabada, que viajarán acompañados de sus familias, un colectivo integrado por unas cuarenta personas. Este viaje, organizado por el diplomático mejicano Narciso Bassols, fue costado por las autoridades de aquel país y antecede a los del *Sinaia*, *Ipanema*, y otros, que trasladarán varios miles de exiliados españoles más a México, tras la generosa oferta del presidente Lázaro Cárdenas de acoger a los republicanos españoles. La llegada de esta expedición a Nueva York se produjo el 17 de mayo. Después de una breve estancia en esta ciudad, el grupo —al que se sumará Francisco Giner de los Ríos— se trasladará en autobús hasta la capital azteca, donde son recibidos en la madrugada del 27 de mayo de 1939. La vida de los refugiados no resultará fácil en México DF. La ayuda inicial que reciben —mil pesos por familia, unos doscientos dólares— les permitirá atender los gastos iniciales de su establecimiento, en espera de reanudar la actividad laboral.

Al comienzo de su estancia mexicana, Luisa Carnés se nos manifiesta con el aspecto de una mujer «de complexión fuerte, 1,57 de estatura, pelo castaño, nariz recta y ojos cafés». A los treinta y cuatro años, su dura experiencia laboral en la niñez y la juventud, la profesión que ejerce y su

propia trayectoria personal, han fortalecido su personalidad y la han convertido en una mujer fuerte y tenaz, independiente y acostumbrada a tomar decisiones por sí misma, actitud ya manifestada en los últimos años de su vida en España, pese a la timidez que rezuma su personalidad y la discreción que sigue observando en su vida cotidiana, de acuerdo con las impresiones de quienes la conocieron en ese periodo. Para sostenerse económicamente, en los primeros años de su residencia en México trabajará en la radio, elaborando guiones para «sketch» radiofónicos, en los cuales también solía intervenir. En esas fechas complementa esos pequeños ingresos con colaboraciones para una revista de empresa. También escribirá en las publicaciones literarias promovidas por los exiliados (*Romance, Ultramar*). Colabora igualmente en la prensa dependiente de la organización mexicana del PCE (*Reconquista de España; Nuestro Tiempo; Juventud de España; Mujeres Españolas*, de la cual sería directora, a petición del Partido, en periodos intermitentes, entre 1951 y 1957; *España y la Paz*, etc.). El 4 marzo de 1941 se naturalizaba como mexicana, como otros muchos exiliados, para poder trabajar en el país de acogida. Desde 1943 ejercerá como periodista en varios diarios mexicanos como *El Nacional, La Prensa* y *Novedades*, donde aparecen sus colaboraciones, colaborando también en los suplementos literarios semanales de *El Nacional* y *Novedades*, en los que publica muchos de sus cuentos, tanto de tema español como mexicano. Se la considera como una de las primeras mujeres que ejerció el periodismo como profesión en México. Durante estos años, y simultáneamente con la profesión periodística, mantiene la actividad literaria. Escribe varias novelas, con incursiones esporádicas en otros géneros, como el teatro y la poesía. De su etapa mexicana nos queda una notable producción, formada por una biografía, cuatro novelas largas, tres novelas cortas, más de treinta cuentos, cuatro obras de teatro —una inacabada— y dos composiciones poéticas. Todo ello realizado como complemento a su empleo de periodista, profesión que ejerce de modo intermitente entre 1940-1943, ininterrumpida de 1943 a 1961 y más espaciada en los años 1961 a 1964. En 1941 culmina *Tres estampas andaluzas*, una novela corta iniciada en España, cuyo título sustituye por el de *Un día negro*, la cual formará parte —junto con otras tres novelas cortas— de su obra inédita *La camisa y la virgen*, datada en 1942 y donde revive diversos aspectos de la vida cotidiana en España antes de la guerra civil, que se puede encuadrar dentro de la novela social de preguerra, donde participa la autora. En 1945 se publicaba su biografía *Rosalía de Castro*. En ese

mismo año completa también otra novela, *Olor de santidad*, obra iniciada en 1931 durante su estancia en Algeciras y que tiene también una importante base autobiográfica. Entre 1940 y 1960 se contabilizan unos cuarenta cuentos. Los de temática española —unos quince— aparecen agrupados por la autora bajo el título *Donde brotó el laurel* (1940-1963), con el referente principal de la Guerra Civil y sus secuelas. Los de temática mexicana forman *La muralla* (1950-1960). Unos y otros fueron publicados en la prensa mexicana donde colaboró la autora, sin que hayan sido reeditados hasta ahora. En el verano de 1947 empieza a escribir *Juan Caballero*, novela ambientada en la postguerra española y que describe un episodio de la lucha de la guerrilla republicana contra el régimen franquista, que revela, una vez más, el compromiso de la autora. La obra, terminada en 1948, recibió el premio de narrativa convocado por los Talleres Gráficos «La Nación», galardón que conllevaba su publicación, la cual se demoró hasta 1956.



Luisa Carnés, en México, 1956.

La trayectoria vital y literaria de Luisa Carnés parece tomar un nuevo rumbo a partir de 1951, cuando la autora, como otros muchos españoles, asumen que su destino de refugiados puede resultar definitivo.¹¹ Los pactos militares que se negocian entre España y USA supondrán un espaldarazo para el franquismo y también el final de las esperanzas del retorno de los republicanos exiliados, resultando obligado para éstos asumir lo inevitable, la permanencia en el exilio. En ese contexto se desarrollará su obra escrita en este periodo, que muestra una mayor vinculación con el país que la acogiera. En 1956 terminaba su novela *La puerta cerrada*, ambientada en la revolución mexicana, donde se muestran algunos de los problemas que aquejan a la sociedad de aquel país. Un año después comienza a escribir la novela *El eslabón perdido*, finalizada en 1958, y a la cual se puede considerar como la obra que representa la ma-

durez narradora de esta autora. En ella la escritora trata de recrear el ambiente en que viven los refugiados, las diferencias de mentalidad que sobrevienen durante su permanencia en México así como la distinta perspectiva con que se observa esa situación a través de las dos generaciones presentes, padres e hijos y la situación de desarraigo en que viven unos y otros sus propias experiencias. La novela permaneció inédita hasta su publicación en 2002. Entre 1951 y 1964 trabajó también en la elaboración de un boletín mensual, publicado por la embajada de Polonia en la capital mexicana y destinado a la población de habla hispana. Durante su estancia en México, Luisa Carnés también cultivó el teatro, continuando la obra dramática iniciada en España en 1936. Durante el exilio escribió cuatro obras: *Los bancos del Prado*, escrita hacia 1951-1952, que trata de la instalación de las bases militares norteamericanas en España y que ha permanecido también inédita hasta el año 2002. *Cumpleaños* es un monólogo que describe la situación de una mujer madura, de clase alta, que hace una reflexión sobre su propia vida. Se publicó en la prensa mexicana en julio de 1951, siendo reeditada póstumamente, en 1966, en México. *Los vendedores de miedo* debió escribirse hacia 1953-1954, y en ella se criticaba el uso de las armas químicas y sus efectos nocivos, tema también expuesto en algunos de sus cuentos, y que había sido también objeto de debate en la prensa vinculada al PCE en México durante la guerra de Corea. Esas tres obras han sido reeditadas en España en 2002, en un volumen consagrado a su teatro. Una cuarta obra de teatro, dedicada a la revolución mexicana, nos ha llegado incompleta. En 1961 abandonaba sus tareas periodísticas para dedicarse a la literatura por entero, procediendo a la revisión de varias de sus obras, con la intención de editar las que permanecían inéditas. Sus últimos escritos conocidos, redactados entre 1960-1964 permiten reafirmar la línea de compromiso político y social que mantiene toda su obra literaria escrita a partir de 1934. En ella se sigue resaltando el papel de la mujer, la defensa de la paz, la lucha por la integración social y racial, la denuncia permanente de la dictadura franquista y el compromiso con el pueblo español que sufre la ausencia de libertades. La muerte la sorprende el 12 de marzo de 1964, en México DF, a consecuencia de las graves heridas producidas en un accidente de automóvil.

■ EL COMPROMISO EN LA OBRA NARRATIVA DE LUISA CARNÉS

A partir de 1934, con la publicación de *Tea Rooms* resulta patente el compromiso social y político de la autora, expresado en su producción narrativa, y del que ya había mostrado algunos indicios dos años antes, en *Natacha*, aunque en otras obras escritas en ese periodo, como *Olor de santidad*, ya expresa opiniones en el mismo sentido.

«Creo que los escritores no podemos permanecer al margen de la transformación lenta, pero decidida que se opera en nuestro país. Apuntalar a un mundo podrido que se desmorona, no me parece propio de jóvenes, y no estoy de acuerdo con quienes lo hacen así, tratando de volver la espalda a los problemas capitales de hoy y fundamentales para el progreso de España. Cerrar los ojos a la realidad social de nuestros días es traicionar, en mi concepto, nuestro destino de hombres y de escritores [...] El desarrollo social va siempre hacia arriba, y nada ni nadie —mucho menos la falsa literatura— podrá detener la marcha arrolladora del hombre en su anhelo natural de superación, de bienestar y de cultura»¹²

En *Tea Rooms* (1934), es posible percibir una evolución gradual de la autora hacia el compromiso de clase en apoyo de la mujer trabajadora y, posteriormente, hacia un compromiso político, el cual sólo comienza a expresarse a partir de 1934-1935, que conllevará su adscripción política, hacia 1936, al PCE. A medida que la inmersión social e intelectual resulta mucho más profunda (convivencia personal y laboral con Ramón Puyol, contacto y relación con los intelectuales, radicalización política, etc.), Luisa Carnés pasa de una actitud de rebeldía frente a su situación personal y de clase, a adoptar una posición de reflexión que deriva en una respuesta que implica la toma de postura crítica ante la realidad que nos envuelve.

En el periodo 1934-1936, impulsará también su actividad de periodista, donde también refleja esa actitud de compromiso. Sus entrevistas y reportajes tratan en este periodo —cuando el tema lo permite— de llamar a la conciencia social del lector, dando cabida a cuestiones como el trabajo de las mujeres, el desempleo, la vida de las personas humildes, etc., una preocupación que ya no abandonará el resto de su vida, tanto dentro de España como en el exilio mexicano, a partir de 1939.

■ EL TEATRO PROLETARIO [=TEATRO DE AGITACIÓN Y PROPAGANDA] HASTA LA GUERRA CIVIL

Aunque en la obra narrativa de Luisa Carnés, escrita antes de 1936, no hay ninguna referencia al teatro, por lo que parece evidente que el género dramático no atrajo el interés de nuestra autora hasta la guerra civil, sí parece posible que esa curiosidad empezara a ser patente a comienzos de los años treinta, al igual que se produce en relación al compromiso político, bajo el estímulo y la influencia de la relación con Ramón Puyol. La vinculación permanente de este artista, desde 1932, como escenógrafo principal de las compañías de teatro proletario que dirige César Falcón, debieron hacer posible que Luisa conociese de primera mano la actividad del grupo «Nosotros», y de las compañías que le sucedieron, que ponen en escena una serie de obras pertenecientes a la modalidad del teatro de agitación y propaganda, que será también practicada por otros grupos de artistas aficionados que surgen en sindicatos y asociaciones obreras en el periodo anterior a la guerra civil. Es probable que asistiese a sus ensayos y sus representaciones, así como a algunas de las conferencias de divulgación sobre el teatro proletario, y que pudiese conocer de forma directa este subgénero teatral, llegado a España por influencia del teatro soviético surgido a raíz de la revolución de 1917 y del producido en la Alemania de entreguerras, que tiene en Piscator como director y en Ernst Toller como autor, a algunos de sus máximos representantes. El trabajo de difusión realizado desde 1932 por las compañías de teatro proletario, cuya progresiva profesionalización permitirá en años posteriores mejorar la calidad del teatro representado, va a tener un efecto destacado, al impulsar la aparición de diversos grupos teatrales, formados por actores aficionados, que están dispuestos a continuar esa labor.¹³ La mayor parte de esos grupos están respaldados principalmente por el PCE y sus organizaciones afines, y están pensados para fortalecer la presencia pública de este partido mediante acciones de propaganda a través del cine y el teatro, primero desde la Central de Teatros Proletarios, en 1934, y después, a través del Cine Teatro Club. En distintos lugares geográficos, tenemos conocimiento de la formación de estos grupos, sostenidos por sindicatos y organizaciones obreras, y compuestos por militantes y simpatizantes de aquéllas, que realizan representaciones de teatro proletario en los locales obreros. Junto a obras ya conocidas o publicadas, de esta modalidad, otras veces son los propios integrantes del grupo quienes crean obras para su propio repertorio, destinadas a este teatro de agitación. Tras el retorno a la normalidad constitucional, desde finales

de 1935, y ahora a través del Cine-Teatro-Club, organización donde también estuvo presente Ramón Puyol, como escenógrafo de *La chinche* y *Asturias*, la actividad teatral debió de resultar un centro de atención destacado que, probablemente, permitiese a Luisa estar en contacto directo con algunas de las iniciativas teatrales más relevantes de este periodo, al tiempo que se manifiesta también su compromiso político, que parece haber ido en aumento desde la victoria electoral del Frente Popular, en febrero de 1936.¹⁴

Es posible que, de entre esa producción, la autora tuviese la oportunidad de asistir a las representaciones de muchas de estas obras, entre las cuales cabe pensar que figurasen las dos últimas citadas. El 13 de marzo de 1936 se producirá el estreno de *La Chinche* en el cine-teatro Rosales. La obra constaba de nueve cuadros, siendo calificada por algunos de «teatro educacional», y también como «una sátira contra la vida, el pensamiento y los recursos burgueses», donde «el autor presenta una serie de escenas encaminadas a ridiculizar los viejos sistemas de vida».¹⁵



Teatro Lara convertido en Altavoz del frente.

El 10 de abril tendrá lugar el estreno de *Asturias*, de César Falcón, en el teatro Rosales. En opinión de su autor, supone la inauguración del «teatro de masas», del «verdadero teatro revolucionario». La obra, que

constaba de cuatro actos, pretende hacer una reconstrucción del movimiento insurreccional en la cuenca minera. La decoración corría a cargo de Ramón Puyol, y estaba realizada a base de planos grandes y de juegos escénicos de gran aparato. La acción se produce, simultáneamente en el hogar, en el Comité revolucionario y en la calle, transcurriendo en tres ciclos: la insurrección, la lucha y la represión, «desde la gestión inmediata del movimiento por parte de los revolucionarios, hasta la entrada del ejército en las localidades sublevadas contra el gobierno».¹⁶ Según Falcón, *Asturias* era una obra conscientemente política, una «obra proletaria» que sirve los intereses de la clase obrera. La insurrección asturiana tiene ya el carácter de acontecimiento histórico. La obra describe, «a través de la técnica artística, cómo pensaban y sentían los protagonistas del movimiento».¹⁷ Este carácter simbólico hará posible que se mantenga en cartel en Madrid hasta el 19 de abril, con un total de diecinueve representaciones.¹⁸ Ante el interés que despierta la obra, que también había sido solicitada por otras compañías para incluirla en su repertorio,¹⁹ la compañía del CTC que representaba *Asturias* verá solicitada su presencia por distintas organizaciones sindicales y políticas vinculadas al Frente Popular, en diferentes lugares, iniciando el 25 de mayo una gira teatral por España.

No son estas las únicas obras representadas de este tipo de teatro. La situación política española ha cambiado, y el ejemplo de *Asturias* va a calar en otros autores, activando un género teatral —el teatro de agitación y propaganda— formado por obras de contenido social, de carácter diverso. El 11 de abril se producía el estreno en el teatro Chueca de *Lenin (Biografía escénica)*, de Juan Bolea, y dirigida por Valentín de Pedro. Otras obras teatrales estrenadas pertenecientes a esta tendencia, sería *El himno de Riego*, del escritor y político José Antonio Balbontín, también estrenada en la primavera de 1936; el 21 de mayo la compañía Teatro de Masas estrenaba en el cine-teatro Europa, *Máquinas*, de Alvaro Orriols, etc. En los meses que preceden el estallido de la Guerra Civil, surgirán varias iniciativas y proyectos teatrales que promueven un teatro social, con un carácter formativo y dirigido hacia las clases populares. Entre ellos, hay que citar dos, por su mayor relevancia y continuidad:

— El 5 de abril se daba a conocer La Tribuna, la agrupación teatral que dirige Francisco Martínez Allende.²⁰ Su propuesta se orienta a «crear una agrupación escénica que se interese por los problemas, inquietudes e ideales que agitan a la humanidad». El medio de conseguirlo

sería «lograr espectáculos impregnados de sustancia social y política para que las masas reciban del modo más directo y eficaz las influencias precisas para el cumplimiento de su cometido histórico».²¹ Las líneas principales de su proyecto figuran en el manifiesto «Hacia un teatro del pueblo», dado a conocer a comienzos de abril.²² El 15 de julio se celebraba la asamblea de constitución de esta sociedad, procediendo también a elegir los cargos representativos, resultando elegido secretario general Juan Rodríguez Márquez, y figurando Martínez Allende como director artístico.²³ El estallido de la Guerra Civil dejará en suspenso el proyecto inicial, que será reorganizado, con algunas modificaciones, para adaptarlo a la nueva situación que vive el país en los meses inmediatos.²⁴

– El llamado Teatro Popular, dado a conocer el 23 de mayo en el Ateneo de Madrid, y que cuenta entre sus impulsores con el actor y director Luis Mussot y el crítico y escenógrafo Santiago Masferrer y Cantó. Su objeto era «hacer un teatro del pueblo y para el pueblo. Del pueblo, porque a través de sus obras se verán plasmadas las aspiraciones de las clases populares. Para el pueblo, porque éste será el que tome parte en las representaciones, llevando el arte popular al seno de las amplias masas que carecen de este medio de educación y de esparcimiento».²⁵ El 17 de junio quedaba constituido el Teatro Popular en el Ateneo de Madrid.²⁶

En junio de 1936 se anunciaba también un nuevo proyecto cultural unitario, bajo el nombre de Cultura Popular. El objetivo que persigue era «unificar los esfuerzos de los que, individual o colectivamente, se interesan por hacer llegar la cultura al mayor número posible de hombres». Su organización estaría dispuesta en base a diferentes departamentos: «enseñanza, misiones, teatro y cine-clubs, artes plásticas, deporte, bibliotecas, publicaciones».²⁷ Por su estructura y vinculaciones, Cultura Popular parece una organización formada a partir de la propuesta que hiciera pública en abril el grupo Nueva Cultura de Valencia, por lo que cabe también la posibilidad que la organización madrileña del PCE se hubiese hecho cargo en la capital de la propuesta del grupo valenciano, articulando en torno a Cultura Popular las iniciativas de otros grupos de gran prestigio e influencia. Su misión era «llevar un poco de cultura y diversión a los pueblos más necesitados, estableciendo un intercambio cordial entre el pueblo y la ciudad». En la composición de Cultura Popular participaban también representaciones de la Federación de Estudiantes Hispanos, la FETE, el Sindicato de Trabajadores de Enseñanza Media,

y la Comisión Nacional de las Juventudes Socialistas y Comunistas.

A través de este rápido repaso de las iniciativas teatrales, surgidas entre marzo y julio de 1936, parece percibirse el impulso que experimenta el teatro de orientación social y política comprometida, dirigido esencialmente a la formación de las clases populares, en el contexto de la radicalización política que vive España desde la insurrección de Asturias y, especialmente, tras el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936. El comienzo de la Guerra Civil, el 18 de julio de 1936, trastocará todos los planes e iniciativas en el plano artístico y cultural y por tanto en el teatro. En el transcurso de la misma, las organizaciones políticas y sindicales más representativas, movilizarán también a los intelectuales que militan en ellas, buscando reforzar el compromiso político e ideológico con las masas populares. Para ejecutar esta labor se valen de la cultura y de los recursos que aporta, para utilizarlos con fines propagandísticos, en defensa de la República y los valores que representa, tanto en el campo de batalla como en la retaguardia. La aparición del teatro de guerra o de circunstancias —también llamado de urgencia— es una respuesta más a ese compromiso. De él participarán diversos autores como Rafael Albertí, María Teresa León, Miguel Hernández, Ramón J. Sender, Luisa Carnés, Luis Mussot y Francisco Martínez Allende, entre otros muchos, cuya contribución nos resulta conocida.

■ LUISA CARNÉS Y EL TEATRO

Si consideramos la obra literaria de Luisa Carnés en conjunto, la producción dramática de la autora parece, a primera vista, una parte menor, casi accidental, en relación a la narrativa y también, que duda cabe, a sus escritos periodísticos, al lado de su obra poética. Tanto el teatro como la poesía podrían considerarse en su caso, como escritos que ella parece considerar de cierta relevancia, y que ella reservó para momentos excepcionales de su vida o de quienes le rodeaban. Detengámonos por un momento en examinar en qué circunstancias se escribieron cada una de estas obras, tanto las composiciones poéticas, como las dramáticas, y posiblemente así podamos entender mejor la importancia que la autora concedía a estas otras dos formas de escribir literatura, y la valoración que podían merecerle. Si partimos de este supuesto, puede resultar más comprensible la decisión de la autora de optar por el género teatral.

La producción poética de esta escritora es pequeña, pero simbólica, aunque sólo nos limitaremos a enunciarla, sin más comentarios que su propia contextualización. De las dos obras que la integran, la primera corresponde a los «Salmos al adolescente desterrado», escrito en junio de 1946, y está dedicado a su hijo Ramón, en recuerdo de sus quince años, cuando ha dejado de ser niño, y que, como otros muchos jóvenes españoles que viven en el exilio, se sienten desarraigados del país de origen. La segunda, la «Elegía de los siete puñales de la madre» (junio 1952), la escribe en recuerdo de su madre, Rosario Caballero, fallecida en la fecha citada. En ambas obras queda patente el carácter conmemorativo de ambas composiciones, al tiempo que se advierte la gran sensibilidad de la escritora, aunque no se prodigue apenas en componer poesía.

En cuanto a la producción teatral, está compuesta de cinco obras, una de ellas inacabada, que pasamos a describir. En España escribió y representó una solamente, mientras las cuatro restantes fueron escritas en el exilio, en México. Su primera obra teatral escrita fue *Así empezó...* (1936), fue escrita y representada en los meses iniciales de la Guerra Civil, y formaba parte del llamado teatro de urgencia o de circunstancias, destinado a crear un clima popular de exaltación a favor del régimen republicano, al tiempo que se induce a los espectadores al rechazo contra la sublevación militar que pone en peligro los logros de la República. El teatro es un excelente medio para llevar la propaganda tanto al frente como a la retaguardia. Luisa, en su primera obra se limita a atender, las peticiones expresadas por su propio partido a los intelectuales.

El 13 de agosto se daba a conocer la propuesta cultural del Altavoz del Frente. Según Irene de Falcón, se trataba de «un organismo de agitación encargado de difundir la cultura en las trincheras». Estaba patrocinado por el PCE y dependía de la Comisión Nacional de Agitación y Propaganda del partido, formada por Jesús Hernández, Wenceslao Roces y Esteban Vega («Yes»).²⁸ Inicialmente se constituyó con el personal que formaba parte de *Mundo Obrero*, el órgano oficial del partido, que pretende ser también la voz del pueblo a través de los partidos que apoyan el Frente Popular.

Hay que llevar a los gloriosos combatientes de los frentes de batalla [y] a cuantos intervienen en la heroica gesta de la libertad y la democracia españolas, la voz encendida del pueblo, la palabra aleccionadora [...] Hay que hablarles, ilustrarles, divertirles, esclarecer su ideología, cultivar sus espíritus y distraer sus momentos de tregua. El altavoz del frente

se propone esto. Organizar charlas, conferencias de toda índole, representaciones teatrales, exhibiciones cinematográficas, etc. [...] Cuantos puedan colaborar en esta obra [...], dar una charla [...], escribir o representar una obra teatral [...], deben hacerlo. Políticos, escritores, artistas, periodistas, actores, músicos,, dibujantes, trabajadores del teatro y del cine, todos son necesarios. Nos dirigimos especialmente a los pertenecientes a los partidos del Frente Popular. Las adhesiones deben dirigirse a la redacción de Mundo Obrero.²⁹

El Altavoz del Frente Estaba organizado por secciones: Artes Plásticas, Teatro, Música, Radio, Prensa, etc. Según el propio Piscator, uno de los principales inspiradores del teatro proletario, el teatro debía llevarse también al frente.

El espectáculo debe mantener la moral y el entusiasmo en los frentes y en la retaguardia [...] Hay que llevar el teatro al frente. Estas experiencias ya se han realizado en la Gran Guerra.³⁰

La sección de teatro tenía como objetivo presentar al público un teatro de agitación. La dirección artística estaba en manos del actor Manuel González. El programa dramático se componía de obras cortas, «referidas a la lucha antifascista, la guerra civil o algún problema social». Las representaciones duraban unos veinte minutos y en las sesiones de este teatro, se representaban tres o cuatro obras, o algún acto escogido de ellas, si éstas eran de mayor duración. La compañía de actores comprendía más de treinta personas, «divididas en tres grupos de diez actores, formados cada uno por seis actores y cuatro actrices», todos los cuales ensayaban el mismo programa, destinado a ser representado en el frente y en Madrid.

En septiembre de 1936, y desde Altavoz del Frente, se reclamaban obras teatrales, acordes con los fines de propaganda perseguidos, para trasladarlas a los grupos ya formados, con destino al frente.³¹ Un mes después, en octubre, tenía lugar la reorganización del aparato de propaganda del PCE. Como parte de los cambios introducidos, el Altavoz del Frente pasaba a depender orgánicamente del Quinto Regimiento. La sección teatral quedaba ahora estructurada en tres grupos.

- Las Guerrillas del Teatro, que contaba con dos grupos, dirigidos respectivamente por Fernando Porredón y Modesto Navajas, que

quedaban encargadas de realizar representaciones en cuarteles, hospitales y en el propio frente.

- El Teatro de la Guerra, que integraba el tercero de los grupos de teatro constituidos que integraban el Altavoz. La dirección estaba encomendada al veterano actor Manuel González. Las representaciones tendrían lugar en el Teatro Lara, cedido al PCE y rebautizado ahora como Teatro de la Guerra. A comienzos de octubre comenzaron los ensayos, y dos semanas después, el 22 de octubre de 1936, se inauguraba en él la sección de teatro del Altavoz del Frente, con la representación de cuatro obras, tres de ellas reposiciones: *El bazar de la providencia*, de Rafael Alberti;³² *La conquista de la prensa*, de Irené de Falcón, el cuarto acto de *Asturias*, de César Falcón, y *Así empezó...*, de Luisa Carnés, la única obra no estrenada del programa.

La información que disponemos acerca de *Así empezó...*, la primera obra dramática de nuestra autora, es muy escasa, no habiendo sido localizada hasta el momento, disponiendo únicamente de un fotograma que contiene una escena de la obra. Las pocas crónicas teatrales que la citan la califican de «reportaje escénico», calificativo que meses atrás ya fue aplicado a *Asturias*, de César Falcón. La autora debió escribirla a mediados de agosto de 1936, un mes después del comienzo de la Guerra Civil, con motivo de la presentación pública del Altavoz del Frente, cuando desde esta organización se solicitan «obras de teatro para su representación en el frente y la retaguardia». A finales del mismo mes, en *Mundo Obrero* se comenta que «varios escritores, —entre los que cita a Luisa Carnés— están escribiendo obras de teatro destinadas a Altavoz del Frente».³³ Los datos disponibles apuntan a un argumento donde la autora recrea el comienzo de la Guerra Civil, a través de unos hechos, de los que probablemente fue testigo, si consideramos otros pasajes de su producción escrita, y de los son protagonistas un grupo de los vecinos de un barrio de la capital madrileña. «Algunas mujeres comentaban [los acontecimientos] con sus vecinas, en los balcones y en la puerta de sus casas» (Olmedo, 523).³⁴ La obra, que constaba de un acto, tenía una duración aproximada de unos veinte minutos. Los decorados habían sido realizados por Ramón Puyol.³⁵ *Así empezó...*, junto al resto del programa, debió de permanecer en cartel hasta finales del mes de octubre.

El teatro de Altavoz del Frente, en el que participa como autora Luisa

Carnés, enlaza con el teatro proletario representado por las compañías dirigidas por César Falcón, repitiéndose incluso parte del programa que se ofrece en el cartel, compuesto por obras ya estrenadas. La situación obliga, y no hay suficiente producción para atender la demanda de obras de teatro de urgencia, cuya función principal es respaldar la acción propagandística desplegada por el PCE entre su militancia, poniendo a los intelectuales al servicio del gobierno que representa el Frente Popular, y respaldando las ideas que representa el gobierno legal y posicionándose en contra de las ideas y posiciones que defienden las fuerzas que representan los militares sublevados y quienes les apoyan. El objetivo principal expresado enlaza también con el indicado por los promotores del teatro proletario antes de 1936: «Se trata de plasmar la nueva visión del mundo de esta clase social —el pueblo— que el artista detecta en la conciencia popular. La misión del autor —como intelectual— sería trasladar a términos artísticos esos componentes sociales que el pueblo defiende, actuando como intermediario. Para Gómez Díaz (231), este teatro sería pues, un teatro de masas, entendido como el teatro popular, a través de la ejecución de un espectáculo que está comprometido con la tarea revolucionaria inmediata, que es ganar la guerra. Es también, un teatro profundamente enraizado con la realidad. Solo conociendo la auténtica problemática del pueblo español podrá surgir ese teatro de masas. Es, al mismo tiempo, una realidad no abstracta, sino aquella que están viviendo las multitudes.

Junto a Altavoz del Frente, hay varios grupos más que también apuestan en estos momentos por el teatro de agitación. Entre ellos destaca Nueva Escena, un grupo de teatro formado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, organización constituida en 1936 a partir de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios, creada en 1933, y dirigida como ésta, por Rafael Alberti. La presentación pública de Nueva Escena tuvo lugar en el teatro Español, en Madrid, el 20 de octubre de 1936, anticipándose en dos días a Altavoz del Frente. Se presentó con el estreno de tres obras: «La llave», de Ramón J. Sender; «Al amanecer», de Rafael Dieste y «Los salvadores de España», de Rafael Alberti, también en la línea del teatro de urgencia que la actualidad política demanda.³⁶

La segunda obra teatral de la autora, *Los bancos del Prado*,³⁷ corresponde a la producción escrita en el exilio mexicano. En mi opinión, al escribirla, Luisa Carnés tuvo presente la primera. Quince años después de

escribir y estrenar su primer texto dramático, a comienzos de los cincuenta, Luisa Carnés volvía a retomar la pluma para escribir teatro, aunque en circunstancias y escenarios distintos. Como en el caso anterior, serían las consideraciones políticas las que imponen la elección. Desde el exilio, el PCE vuelve a implicarse en una nueva campaña de denuncias contra la política franquista, llamando a sus militantes —y entre ellos, a los intelectuales— a tomar parte en otra campaña pública, en este caso, contra la instalación de bases militares en España. La obra está compuesta de tres actos, que, y, a diferencia de la mayoría de los escritos de la autora, carece de fecha, aunque ser debió ser escrita, probablemente, en 1953, de acuerdo con el tema tratado, habiendo permanecido inédita hasta 2002. El asunto principal de su argumento versa sobre la protesta que se produce en Madrid, por parte de un grupo de manifestantes, contra el régimen franquista, en desacuerdo contra la firma de los acuerdos hispano-norteamericanos, dados a conocer públicamente en septiembre de 1953, y que fueron objeto de una dilatada negociación previa entre las autoridades de ambos países. La intención de esta obra es servir de denuncia de los pactos ante el pueblo español, para exponer públicamente la actitud de los gobernantes españoles, que ceden parte de la soberanía del país para asegurarse la permanencia del régimen de la dictadura militar impuesta tras la victoria en la guerra civil en 1939. La autora deja escuchar su voz, una vez más, para expresar su desacuerdo. *Los bancos del Prado* (1953), representa también un teatro marcado por el carácter político, ya presente en su primera obra.³⁸

En cuanto a *Cumpleaños* (1951) y, *Los vendedores de miedo* (1966), que creemos que pudo escribirla a mediados de los cincuenta, en relación con la guerra de Corea, creo que deben relacionarse con el cambio de orientación que se opera en la temática de la autora, a partir de junio de 1951 y manifestada en su artículo «Adios a Natalia Valle», donde el convencimiento de que el exilio en México está destinado a ser permanente, cuando la negociación de los acuerdos con Estados Unidos culmine y ello suponga un salvoconducto para la dictadura del general Franco. En esas circunstancias, el realismo aconseja adaptarse plenamente, al país y a la sociedad que les dio cobijo en 1939, dando entrada a otros temas en su escritura, en la línea que esperan los lectores destinatarios de la patria de adopción.

Entre las dos obras de teatro mencionadas antes, la primera en ser dada a conocer, fue *Cumpleaños*, publicada en julio de 1951, y no creemos

que haya sido representada.³⁹ Está formada por un monólogo, que describe el conflicto personal que sufre una mujer madura, que una tarde de soledad donde hace balance de vida, ante la intención de suicidarse.⁴⁰ La protagonista repasa las vivencias que pasan por sus ojos, resaltando como un elemento fundamental, la infidelidad de su marido, que parece atribuir a una pérdida del deseo sexual, que ella atribuye al paso del tiempo, al envejecimiento y a la pérdida de la juventud. El tema, en opinión de José M.^a Echezarreta (29), representaría una denuncia del papel secundario de las mujeres, de una vida vacía más allá del cuidado de los hijos y la atención al hogar». La obra —según su editor español— supone «una indagación de la autora en el modelo de vida burguesa», un tema a debate que parece haber sustituido a otros asuntos de base política que ocuparon a la autora de manera casi única durante la mayor parte de su vida y que dejaron una huella destacada en su producción literaria. La cuarta obra escrita por Luisa Carnés corresponde a *Los vendedores de mierda*.⁴¹ Aunque editada también póstumamente, su redacción debió tener lugar entre 1953 y 1954, probablemente.⁴² El argumento describe el conflicto personal que atraviesa la esposa de un científico, fallecido por efecto de las armas químicas en cuyo diseño y construcción participa, y la postura ética de aquélla al renunciar a la condecoración póstuma concedida a su esposo. El contexto puede situarse en el periodo correspondiente a la guerra de Corea, en la cual se utilizaron algunas de estas armas cuya prohibición estaba en vigor. La obra se publicó en México en 1966, en una edición a cargo de Juan Rejano, como homenaje póstumo a la escritora.

- 1) Una quinta obra teatral, compuesta de un prólogo y dos actos, ambientada en la revolución mejicana, quedó inacabada a la muerte de la autora.⁴³ En nuestra opinión, la producción teatral de Luisa Carnés, como el resto de su narrativa gira a una idea central: el compromiso expresado por su autora en relación a varios temas destacados. En primer lugar, la *mujer*, como sujeto destacado, en una sociedad donde su papel sigue siendo secundario, dependiente del hombre. Respaldo a la mujer trabajadora (*Tea Rooms*).
- 2) En segundo lugar, el *compromiso político en apoyo de la legalidad republicana*, expresada en su respaldo al régimen destronado en 1939, una fidelidad que la autora mantendrá a lo largo del resto de su vida. En tercer lugar, el *compromiso con la causa de los trabajadores*, ex-

puesto también públicamente, con ocasión de las huelgas que tienen lugar en Asturias, manifestado en su apoyo a los mineros de la región (1962).

- 3) En cuarto lugar, *compromiso con el pueblo español*, a través de su trabajo como periodista y como intelectual. La narrativa de Luisa esta dedicada a la mujer trabajadora, en primer lugar, y después, por extensión, al conjunto del pueblo español, al que apoya y respalda a través de la literatura de escribe, través de símbolos políticos, como el respaldo a la guerrilla republicana —*Juan Caballero*—, o mecanismos artísticos, mediante el teatro de agitación (*Así empezó...*, *Los bancos del Prado*).
- 4) Finalmente, en su *compromiso con la sociedad mexicana* que la acogió desde 1939. Importancia de la obra escrita de tema mexicano (cuentos, teatro, novela).

En resumen, Luisa Carnés es una escritora aún por descubrir, una autora que necesita una relectura, tanto de su obra literaria como periodística, y donde la edición de su obra inédita nos ayudará a comprender mejor su posición primero, dentro de la literatura comprometida escrita por mujeres en la España de los años 30, y más tarde, en su exilio mexicano.

■ NOTAS

¹ CARNÉS, Luisa, *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo* [Teatro]. Edición de José M.^º Echezarreta. Asociación de Directores de Escena. Madrid. 2002.

² —, *El eslabón perdido*. Edición, introducción y notas de Antonio Plaza Plaza. Renacimiento. Sevilla. 2002.

³ *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1980 (reedición en 2006).

⁴ VILCHES DE FRUTOS, M.^º Francisca, *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*. Tesis Doctoral 41/84. UCM. 1984.

⁵ OLMEDO, Iliana, *Compromiso, memoria y exilio. La narrativa de Luisa Carnés (1926-1964)*. Tesis doctoral inédita dirigida por la doctora Neus Samblancat. Facultad de Filología. UAB. Septiembre 2009.

⁶ Una biografía detallada de la autora en, PLAZA PLAZA, Antonio, Introduc-

ción al libro de Luisa CARNÉS, *El eslabón perdido*. Renacimiento. Sevilla. 2003, pp. 11-72.

⁷ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «Notas de última hora sobre el veraneo de nuestros escritores». *La Gaceta Literaria* (Madrid), 89 (1 de septiembre de 1930), p. 2.

⁸ Un primer análisis de esta obra en, CASTAÑAR, Fulgencio, *El compromiso en la novela de la II República*. Siglo XXI. Madrid. 1992, 281-286. Un estudio detallado en OLMEDO (2009), pp. 325-400.

⁹ PLAZA, Antonio, *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Un testimonio inédito de Luisa Carnés sobre el exilio en Francia». X Congreso Internacional sobre el Exilio. El exilio en primera persona. Universidad de Deusto y Hamaika Bide Elkarte. Bilbao-San Sebastián. Octubre de 2009.

¹⁰ PLAZA, Antonio, «Intelectuales hacia México. El viaje del *Vendám*. Un episodio simbólico en la historia del exilio español». IV Congreso Internacional. El exilio español de 1939. La segunda generación. Bellaterra 15-18 de diciembre de 2009. GEXEL-UAB.

¹¹ CARNÉS, Luisa, «Adiós a Natalia Valle». *El Nacional* (México), 6 de junio de 1951, pp. 3 y 7.

¹² CARNÉS, Luisa, *Olor de santidad*, p. 142. Inédita. Escrita en España entre 1931 y 1936.

¹³ Un análisis detallado de la actividad del teatro proletario representado en España antes de 1936 en, PLAZA, Antonio, «Introducción» a la edición de *El teatro proletario en España (1931-1936)*. *El teatro de agitación y propaganda anterior a la Guerra Civil. Del Teatro del Pueblo a La Tribuna*, obra en fase de conclusión, que incluye la edición de una selección de las obras representadas por los grupos de teatro proletario que actuaron en Madrid antes de la Guerra Civil.

¹⁴ Luisa Carnés está presente en el homenaje a Rafael Alberti, que tiene lugar en el hotel Nacional, el 9 de febrero de 1936, según los testimonios gráficos que se conservan, junto a otros intelectuales y artistas que forman parte del PCE o simpatizan con este partido.

¹⁵ OBREGÓN, Antonio de, «Una obra de Vladimiro Mayakovsky, el poeta suicida de la revolución rusa». *El Sol* (Madrid), 15 de marzo de 1936, p. 4. Al valorar *La Chinche*, una testigo del periodo, Margarete Buber-Neumann, dirigente comunista alemana, consideraba la intención del autor con esta obra satírica, a la que califica de «mordiente», como «un despiadado ajuste de cuentas con los excesos de la NEP», la política económica vigente en Rusia a comienzos de los años veinte, en los inicios del gobierno de Stalin. (*Historia del Komintern. La revolución mundial*. Picazo. 1975, p. 67).

¹⁶ VÁZQUEZ, F., «Teatro Rosales: Asturias», por César Falcón». *El Socialista* (Madrid), 11 de abril de 1936, p. 5.

¹⁷ *Mundo Obrero* (Madrid), 9 de abril de 1936, p. 5: «Mañana en Rosales».

¹⁸ *La Voz* (Madrid), 10-20 de abril de 1936. «Cartelera de espectáculos».

¹⁹ *Mundo Obrero*, 9 de mayo de 1936, p. 5: «Asturias en provincias. Sólo podrán representarla las Compañías en cooperativa y los grupos obreros».

²⁰ Su experiencia teatral acumulaba las distintas facetas del teatro: actor, director y autor, en un trabajo compartido entre Hispanoamérica y España. En 1931 retorna a España, mostrándose muy interesado por la renovación teatral.

²¹ *El Heraldo de Madrid*, 23 de junio de 1936, p. 9: «La Tribuna, teatro para el pueblo».

²² MARTÍNEZ ALLENDE, Francisco, *Hacia un teatro del Pueblo. La Tribuna, teatro para el pueblo. Manifiesto*. Tipografía Artística. Madrid. S.f. [Abril de 1936]. El ejemplar localizado se encuentra en AHN. Madrid. Fondos Contemporáneos. Causa General. Caja 1853. Un resumen de sus contenidos en, *Política* (Madrid), 5 de abril de 1936, p. 4: «Hacia un teatro para el pueblo» y, 8 de abril, p. 2: «Teatro. La Tribuna». También en, Abraham Polanco, «Teatros. La Tribuna. Claridad» (Madrid), 6 de abril de 1936, p. 5. El texto también ha sido dado a conocer por GÓMEZ DIAZ (2006), aunque sin precisar la fecha de su publicación.

²³ *Claridad* (Madrid), 16 de julio de 1936, p. 2: «Noticias teatrales. La Tribuna, en el Ateneo». En esa fecha, Martínez Allende pronunció una conferencia sobre el tema «Panorama del teatro español y el significado de La Tribuna (teatro para el pueblo)».

²⁴ P. M., «En La Tribuna (Teatro para el pueblo) se rompe la monotonía en que estaba sumida la escena española». *Política* (Madrid), 25 de octubre de 1936, p. 5.

²⁵ *La Libertad* (Madrid), 23 de mayo de 1936, p. 4: «Teatro Popular».

²⁶ *El Heraldo de Madrid*, 26 de mayo de 1936, p. 9: «Tablilla. Teatro popular». La constitución formal de La Tribuna (Martínez Allende) y del Teatro Popular (Mussot-Ontañón) son casi paralelas, y tienen lugar en el mismo escenario, el Ateneo de Madrid, en los días que preceden al comienzo de la Guerra Civil.

²⁷ *El Heraldo de Madrid*, 13 de junio de 1936, p. 8: «Las misiones de Cultura Popular cultivarán, entre otras actividades, teatro, cine, coros, folklore, danza y guiñol». El domicilio de esta organización es el mismo que tenía la organización teatral La Tribuna, figurando también allí ubicadas otras organizaciones sindicales y políticas cercanas al PCE.

²⁸ AHPCE (Madrid). Film XVI-198. «Relación de camaradas que dirigen la Comisión Nacional de Agit-Prop y las secciones dependientes de la misma». [Agosto de 1937].

²⁹ *Mundo Obrero* (Madrid), 13 de agosto de 1936, p. 2: «EL Altavoz del Frente. Para los escritores, artistas, profesores, actores, periodistas de la causa popular».

³⁰ VALLE, Natalia [= Luisa Carnés], «En vuestras manos encomiendo el destino de Europa. Entrevista con Erwin Piscator». *Estampa* (Madrid), 466 (26

de diciembre de 1937).

³¹ *El Sol* (Madrid), 4 de septiembre de 1936, citado en GOMÉZ DÍAZ, *El teatro de vanguardia y agitación popular en Madrid durante la Guerra Civil*. Tesis doctoral inédita. UCM. 1983, p. 212.

³² El estreno de *El Bazar de la Providencia* se había producido el 30 de junio de 1934, en el teatro María Guerrero de Madrid. La obra fue publicada en ediciones Octubre en junio de 1937.

³³ *Mundo Obrero* (Madrid), 26 de agosto de 1936, p. 2: «El teatro Lara, casa del teatro de Altavoz del Frente». Los otros autores citados como posibles redactores de obras para representar en Altavoz del Frente eran: Rafael Alberti, José Díaz Fernández, Isaac Pacheco, Mariano Perla, Eusebio G. Cimorra y M.^a Teresa León. De todos los referidos, solo Luisa Carnés llegó a escribir, expresamente, una obra para la organización, que fuese representada.

³⁴ C.[arnés], L.[uisa], «19 de julio de las mujeres antifascistas de Cataluña y España» *Frente Rojo* (Barcelona), 19 de enero de 1938, p. 4. Es posible que la propuesta nazca también, como en tras de sus obras, de la experiencia de la propia autora. Es frecuente en distintos cuentos y novelas de la autora la recreación de hechos y sucesos de los cuales ha sido protagonista directa, circunstancia que queda demostrada en algunos apuntes personales que se conservan, en relación a posibles temas y personajes de su entorno para ser utilizados en nuevos escritos.

³⁵ Diario *Abora* (Madrid), 23 de octubre de 1936, p. 6. Foto de Díaz Casariego de una escena de «Así empezó...», de Luisa Carnés, estrenada en el teatro Lara de Madrid el 23 de octubre de 1936.

³⁶ PACHECO, Isaac, «Estrenos de Sénder, Dieste y Alberti». *Claridad* (Madrid), 21 de octubre de 1936, p. 3. El teatro Español había pasado a ser administrado por la Alianza de Escritores Antifascistas, desde julio de 1936.

³⁷ CARNÉS, Luisa, [*Teatro*] *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*. Edición de José M.^a Echezarreta. Asociación de Directores de Escena [ADE]. Madrid. 2002. *Los bancos del Prado*, subtitulada, «Tres estampas dialogadas», formaba parte de los escritos inéditos de la autora que se custodian en el archivo familiar de Ramón Puyol Carnés, hijo de Luisa, y fue dada a conocer en la introducción de Antonio Plaza a la edición de *El colabón perdido*, novela inédita de esta misma escritora, (Renacimiento. Sevilla. 2002).

³⁸ La crítica a los pactos con Estados Unidos también figura en otros escritos de Luisa Carnés, como el artículo «Dos suspiros y un grito». *España y la Paz* (México), 45 (1.º de noviembre de 1953), p. 6.

³⁹ *El Nacional* (México), Suplemento dominical *Revista Mexicana de Cultura*, 223 (8 de julio de 1951), 8-9. Reeditado póstumamente en Alejandro Finisterre editor. México. 1966. Hay edición española. ADE. Madrid. 2002.

⁴⁰ *Cumpleaños*, aparecido en junio de 1951, pudo ser uno de los primeros

trabajos escritos por Luisa Carnés después del artículo «Adios a Natalia Valle», aparecido en julio, un mes después, y verdadero punto de inflexión de su obra, donde traza una línea divisoria donde separa la situación que representa el exilio que sigue a la salida de España, en 1939, con la esperanza de un posible retorno, en un plazo razonable, cuando el franquismo sea derrotado, y la evidencia, en 1951 de la continuidad del franquismo tras los acuerdos político-militares de Franco con USA, en el contexto de la Guerra Fría.

⁴¹ *Los vendedores de miedo. Ecuador. México. 1966*

⁴² De esta etapa es su colaboración en la revista *España y la Paz (1951-1955)*, que dirige el poeta León Felipe, sostenida igualmente por el PCE. Luisa Carnés publica en ella varios artículos, en los que se repiten algunos de los argumentos expuestos en la obra, como «Las mujeres y la paz» (15 de julio de 1953).

⁴³ El título provisional de esta obra es «Manuel», y su personaje principal recuerda al protagonista masculino de *La puerta cerrada*, novela de la autora ambientada en la revolución mexicana e igualmente inédita. En el archivo personal de Ramón Puyol Carnés se conservan también algunos apuntes con dibujos de la autora destinados a bocetos de los decorados y figurines con destino a esta obra.



MARGARITA XIRGU. EL TEATRO CONTRA EL OLVIDO[†]
MARGARITA XIRGU. THE THEATRE AGAINST OBLIVION

Alejandra Venturini

RESAD

(juanpabloheras@hotmail.com)



Resumen: La actividad teatral de los exiliados no solo fue extensa, sino que además, estaba ligada a un compromiso ético contra el olvido y la censura, que imponía la dictadura franquista. En Argentina y sobre todo en Uruguay, la trayectoria de Margarita Xirgu y las obras de Lorca han sido determinantes para la construcción de una cultura teatral que ha dejado huella hasta nuestros días.

Palabras clave: Exilio, Censura, Memoria, Compromiso, Olvido.

Abstract: The theatrical career of Margarita Xirgu in the exile was not only vast but also linked to an ethical commitment against the oblivion and censorship imposed by the Francoist dictatorship. In Argentina and especially in Uruguay, the development of Margarita Xirgu and the works by Lorca have been essential for the construction of a new theatrical culture that has left a mark up to nowadays.

Key words: Exile, Censorship, Memory, Commitment, Oblivion.

Pocas veces en la historia del teatro se encuentra un lazo de unión tan intenso como la relación entre Margarita Xirgu y Federico García Lorca. El objetivo de este artículo es rescatar del olvido algunos momentos mágicos que la actriz ha protagonizado a lo largo de treinta y tres años de exilio. La magia de algunos estrenos está vinculada al deseo de mantener vivo el espíritu del poeta, asesinado por la barbarie franquista en agosto

de 1936, al mes de comenzar la guerra civil en julio de 1936. La relación entre la actriz y el dramaturgo no se pudo quebrar con los años y ni el exilio, ni la muerte, han podido separarlos.

La guerra civil sorprendió en plena gira por América a la compañía de Margarita Xirgu, la cual jamás pudo volver en vida a su Cataluña natal. ¿Por qué no pudo volver? ¿A qué tenía que renunciar si regresaba a España? ¿Qué tipo de teatro iba a poder representar en los escenarios españoles? Entre los años 50 y 60, algunos dramaturgos como Alejandro Casona, actores, escritores, periodistas, etc. no pudieron soportar el peso de la nostalgia y tomaron la compleja decisión de volver. Sin embargo, Margarita, se quedó en el exilio. La decisión de no volver no es un simple capricho. El hecho de no volver marca una postura ética que tiene que ver con la dignidad, el respeto a la vida y a la libertad por encima de cualquier postura política. Y estos principios, fueron los valores fundamentales que inculcó a varias generaciones de actores en Chile, Argentina y Uruguay. La actividad de Margarita Xirgu en el exilio fue sumamente extensa y resulta un poco complicado sintetizarla en un par de páginas. Pero es importante recordar algunas aspectos de su trayectoria. En 1938 lleva al cine *Bodas de sangre* en Argentina, dirigida por Edmundo Guibourg. En 1942 fundó la primera escuela de arte dramático en Santiago de Chile y en ella se formaron actores como Alberto Closas, de exitosa carrera a nivel internacional. Buenos Aires, fue la ciudad de los estrenos más significativos del exilio, por ejemplo: en 1944 estrenó, en el Teatro Avenida, *El Adefesio*, de Rafael Alberti y *La dama del Alba*, de Alejandro Casona; al año siguiente, fue el estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba*, que constituyó el estreno más representativo, en la historia del teatro del exilio republicano. Otro estreno de gran importancia fue *El malentendido*, de Albert Camus, en 1949; dicha representación fue censurada por el gobierno peronista al tercer día de su estreno. Pero ese mismo año fue convocada por el gobierno uruguayo para fundar y dirigir la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) y la Comedia Nacional. Otros estrenos de gran interés fueron: *La celestina*, de Fernando de Rojas en el Teatro Cervantes de Buenos Aires en 1956. En 1963, se re-estrena *Yerma*, en el Teatro General San Martín; en aquel montaje, dirigió a la actriz María Casares, exiliada republicana en Francia. En 1967, vuelve a dirigir *Yerma* en Massachusetts, Estados Unidos a pesar de estar en un estado de salud delicado. En Argentina y sobre todo en Uruguay, la trayectoria de Margarita Xirgu y las obras de Lorca han sido determinantes

para la construcción de una cultura teatral que ha dejado huella hasta nuestros días. La Escuela Oficial de Arte Dramático de Montevideo (EMAD) lleva el nombre de su fundadora. Durante los veinte años que vivió en Uruguay, Margarita tuvo tiempo suficiente para sentar las bases de un tipo de teatro que ha marcado a varias generaciones de actores. La disciplina ha sido determinante en la formación de sus alumnos, y hoy la recuerdan todavía. He tenido la oportunidad de conocer a uno de ellos, Juan Jones. Jones pertenece a la primera generación formada por Margarita Xirgu: egresado por la EMAD en 1953, se integró en el elenco de la Comedia Nacional, trabajando en ella en reiteradas ocasiones a lo largo de cuatro décadas. Ha actuado para la televisión y en innumerables montajes teatrales; interviniendo a veces como productor, ha participado en Festivales Internacionales, etc. También he podido conversar con Elvio Jarán, profesor de Interpretación en la EMAD y actualmente secretario de dicha institución. Jarán me ha permitido fotocopiar muchísima documentación sobre Margarita Xirgu, que se puede localizar en la Biblioteca Florencio Sánchez, ubicada dentro de la Escuela Municipal de Arte Dramático, en Montevideo. Elvio Jarán y Juan Jones, no sólo me facilitarme bastante documentación, sino que además me explicaron, con verdadera pasión, lo que significó, para la construcción de una identidad teatral, la presencia de Margarita y la figura de Federico. Sus ex alumnos, aún recuerdan hoy cada detalle vivido junto a la maestra, con el respeto y la admiración hacia un ser fuera de lo común.

Las representaciones de las obras de Lorca, por la compañía de Margarita Xirgu en el exilio, constituyeron un acontecimiento mágico. No sólo por la calidad poética y la interpretación de las obras, sino porque en cada función se mantenía vivo el espíritu de Federico. En su mayoría, los estrenos eran precedidos por unos minutos de silencio como recuerdo. Una vez, Margarita dijo al final de la función a uno de sus alumnos, en el Teatro Solís: «Hoy bajó Federico.» Para ella había sido una noche especial en el escenario.

Algunos de los aspectos mágicos, que sobre pasan el límite de lo real, me los han comentado, como he dicho antes, Elvio Jarán y Juan Jones. Por ejemplo, en la inauguración del primer monumento en el mundo a Lorca —hacia 1952— en Salto, ciudad del interior de Uruguay. Habían invitado a Margarita Xirgu y a sus alumnos para que representaran algunos fragmentos del poeta. Aquel día se recuerda en la memoria popular como un momento donde lo real y lo maravilloso se hicieron presen-

tes, para dejar una huella inolvidable en las futuras generaciones.

Dumas Lerena, fue uno de los alumnos que acompañó a Margarita aquel día, le comentó a Elvio Jarán: Ese día ella no habló con nadie. Bajó a tomar el desayuno en el hotel, pero no habló con nadie. Se fue caminando sola hasta el río, lugar donde está el monumento a Lorca, donde ella iba a actuar al atardecer. Bajaba el sol... Estaba como tocada por algo o por alguien, que la había transformado totalmente. Era tal el convencimiento de ella y su transformación que un paisano del lugar preguntó: «¿Quién esa mujer que llora por la muerte de su hijo?»

También le pregunto a Juan Jones cómo fue ese día, y me responde:

Fue de las veces mágicas que yo recuerdo de mi vida. Una cosa muy emocionante... Esto lo propició un gran escritor, Enrique Amorín, un hombre de izquierdas. Margarita recitó todo el final de *Bodas de sangre*, cuando habla por los hijos... Entonces... fue tan emocionante... que se le caían las lágrimas hasta a los soldados. Fue tanta la emoción que después de eso nadie hablaba. Al otro día, el monumento estaba lleno de florcitas del campo. Las mujeres habían ido a rendir homenaje a esa mujer que lloraba por la muerte de sus hijos. Se sintieron conmovidos.

Mantener vivo al poeta por medio del teatro se transformó en el motivo de la propia existencia de Margarita Xirgu. Fue la principal responsable de evitar que la figura de Lorca cayera en el olvido colectivo. A pesar de la censura que impuso la dictadura franquista, por encima del crimen, Federico García Lorca se mantuvo vivo en cada representación de la mano de su amiga y actriz favorita.

■ EL TEATRO Y LA NOCIÓN DE LIBERTAD

Margarita Xirgu fue una defensora de la libertad como el bien más preciado del ser humano. Por este motivo eligió obras como *Mariana Pineda* o la *Santa Juana*, de Bernard Shaw entre otras, para expresar su postura ante la vida. No necesitó colocarse detrás de ninguna bandera política. Fue su compromiso ante la profesión y la actitud frente a la vida lo que en más de una ocasión llevó a que la etiquetaran como «Margarita la roja.» Sin embargo, ella simplemente fue consecuente con su propia ética,

que según las palabras de Juan Jones consistía en «ser fiel a uno mismo.» A lo largo de su trayectoria, al servicio del arte dramático, jamás formaron parte de su repertorio obras de carácter exclusivamente comercial. Se encargó de difundir el teatro de algunos autores que eran desconocidos por el público porteño y uruguayo: D'Annunzio, Giraudoux, Hofmanthal, Haupmann, Maeterlink, Lenormand, Sudermann, Pirandello, Rostand, Wilde, etc. A este listado hay que sumar a Camus, Shakespeare y los clásicos del siglo de oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes... Además, Pérez Galdós, Rusiñol, Gual, Benavente, Machado, Valle—Inclán, Casona, Alberti...

Su rigor artístico sólo le permitió montar obras de calidad, sin temer las consecuencias de la innovación en el arte dramático. De esta forma, ha llevado *La Celestina* a la escena, ha podido representar un emblemático *Hamlet* y ha estrenado también *El embustero en su enredo*, obra de un joven dramaturgo español exiliado, apenas conocido en aquellos años: José Ricardo Morales. En un periódico uruguayo se anuncia el estreno de dicha obra de la siguiente manera:

El miércoles, la compañía de Margarita Xirgu ofrecerá una novedad de alto interés. Es la farsa del autor español José Ricardo Morales. *El embustero en su enredo*, farsa de un excepcional valor literario y teatral, en la que apunta un autor de excepcionales dotes. *El embustero en su enredo*, que fue estrenada en Buenos Aires por Margarita Xirgu y también en Chile, ganó a ese conjunto un éxito de público y crítica. Obra de brillante realización, graciosa y de fina factura, será sin duda una gran atracción para nuestro público y proporcionará a la temporada del Teatro 18 de Julio otro éxito.¹ José Ricardo Morales, en la revista *Acotaciones*, recuerda el momento del estreno:

Cuando puso en escena mi primera obra extensa, *El embustero en su enredo*, al afectar los ensayos en el antiguo Centre Catalá de Santiago de Chile... Indefectiblemente me preguntaba si estaba bien resuelta determinada situación o si algún personaje era el que debía ser. Su modestia era plena, tan absoluta que contrastaba decididamente con la actitud de algún director que, haciéndose cargo de otra obra mía, tan sólo deseaba que el autor brillara por su ausencia o, si fuera posible, permaneciese siempre bajo la losa fría... Recuerdo que en aquellas ocasiones —eran mis veinte años— solía decirle: «Tú sabes infinitamente más que yo de teatro y eres la que decide». «No —replicaba Margarita—, tú eres el autor y conoces muy bien qué pretendiste hacer en este punto. Después, por cierto, al resolver la situación como tan bien sabía,

la escena resultaba sorprendente y el primer sorprendido era el autor.²

De los estrenos más importantes, tanto por la repercusión en el público como por su significación, se puede mencionar: *El Adefesio*, de Rafael Alberti; *La casa de Bernarda Alba*, estreno mundial en el teatro Avenida y también *El malentendido*, de Camus, censurada por el gobierno peronista a los tres días de estar en cartel. Antonina Rodrigo, en *Margarita Xirgu y su teatro*, explica detalladamente la situación específica de dichos estrenos. Por otra parte, este libro es uno de los trabajos de investigación más específicos sobre la vida de la intérprete. *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, de M.^a Carmen Gil Fombellida, es otro libro que documenta los estrenos de la Xirgu, pero en este caso hasta 1936, justamente antes del comienzo de su exilio. Otra publicación, que no puedo dejar de mencionar es, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, de Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler. Para poder comprender la importancia de Federico en el teatro, es sumamente interesante el trabajo de Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*. La esencia de Lorca y por ende de Margarita, quedan reflejadas con las siguientes palabras:

No es el compromiso de la militancia en un partido político; es el compromiso de la conciencia crítica, el compromiso moral frente a las injusticias y lacras sociales.³

Justamente, esto es lo que tienen en común Margarita y Federico: esa mirada especial hacia todo tipo de injusticias; una sensibilidad que les permite captar el dolor que subyace entre las relaciones humanas y la noción de dignidad que está por encima de cualquier ideología.

El estreno de la obra póstuma de Federico, *La casa de Bernarda Alba*, el 8 marzo de 1945, constituyó uno de los estrenos más representativos del teatro del exilio español. La finalización de la obra, fue el motivo que le dio el poeta a la actriz para no embarcar rumbo a la gira programada por América Latina, al comienzo de 1936. Dicha obra, se transforma en un buen ejemplo de cómo un dramaturgo puede sobrevivir más allá de la muerte, y cómo el teatro se transforma en un espacio de protesta contra la barbarie. Es importante tener en cuenta que los integrantes de la compañía de Margarita Xirgu, cuando representaron esta obra, llevaban nueve años sin la posibilidad de volver a España. El estreno de *La casa de Bernarda Alba*, con todos los componentes trágicos que la rodean, se transforma en un hecho histórico contra la intolerancia y el olvido. En un

periódico uruguayo se anuncia el siguiente titular: «Se conoce una nueva obra teatral de Federico García Lorca. Se titula *La casa de Bernarda Alba* y fue hallada entre los papeles del insigne poeta». Se lee a continuación:

GRANADA, 31— [...] *La casa de Bernarda Alba* sigue la trayectoria dramática iniciada en *Bodas de sangre* y brillantemente continuada en *Yerma*, pero, al parecer, el joven poeta del romancero superó con este drama todas sus producciones anteriores y alcanzó verdaderas cimas de belleza no solamente por la extraordinaria riqueza de su lenguaje poético, sino por la clásica sobriedad y exacta arquitectura teatral [...] El estreno, que se efectuará lo antes posible, constituirá un verdadero acontecimiento en el mundo de las letras. Acababa de dar los últimos toques a su drama cuando ocurrió su trágica muerte en Granada, en los primeros días de la guerra civil.⁴

El artículo describe toda la obra y evidencia el deseo de su estreno, que no se realizará hasta marzo de 1945. La última obra de Lorca, escrita para ser estrenada por la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid, tardaría nueve años en ver la luz del escenario. *La casa de Bernarda Alba*, sobrevivió a la guerra civil, al temor representado por el silencio y al error del olvido; por lo tanto, su estreno tampoco podía pasar inadvertido en la escena teatral. Los componentes que rodean la representación de dicha obra, jamás podrían pasar como un estreno más, teniendo en cuenta estos antecedentes.

Otro de los estrenos más significativos del exilio, por la compañía de Margarita, fue la representación de *El malentendido*, de Albert Camus, en 1949. En el periódico *La Hora*, titulan la crítica de la siguiente manera: «Una obra que condena la vida y una elección que no se explica.» Aunque parezca extraño, en esta reseña se puede leer:

Teatralmente, *El malentendido*, es de una flojedad alarmante y de una soporífera dialogación (*sic*). En cuanto a los recursos empleados por Camus para explicarnos psicológicamente a sus personajes, por extensas y agotando jornadas de solitaria dialogación (*sic*) es de anacrónica data. Respecto al artificio abundante y la ausencia total de poesía escénica buscada y errada a través de sus retóricas metáforas, y la ausencia de valores dramáticos, confesamos nuestra sorpresa que una actriz de la extraordinaria calidad de Margarita Xirgu, no haya advertido lo negativamente artístico que resulta este melodrama pretencioso y cansador»...⁵

Posturas intempestivas como esta fueron el pretexto para que la censura de Perón interrumpiera las representaciones de *El malentendido*. Antonina Rodrigo, recoge la carta que le envió Albert Camus desde París a Margarita, sobre la censura de su obra:

Querida señora: Acabo de enterarme de la prohibición de *El malentendido* por la inteligente censura argentina. Naturalmente, ahora pienso en usted y estoy apenado de ver fracasados sus anhelos y sus trabajos por una decisión inexcusable.////En primer lugar, quiero expresarle mi solidaridad y hacerle saber que para dar una expresión a la misma, me he negado a ir oficialmente a la Argentina a dar las conferencias previstas. Siento mucho que esta circunstancia me prive del placer de saludarla, pero si mi viaje a Brasil se realiza, trataré de llegarme hasta Buenos Aires, a título privado, para reunirme con mis amigos.////Mientras tanto, le expreso, querida señora, mis respetuosos sentimientos y mi admiración. Albert Camus.⁶

El sector intelectual argentino también se manifestó en contra de la postura adoptada, sin mejores resultados. Por otra parte, las relaciones no sólo comerciales entre el gobierno de Perón y la dictadura de Franco, al igual que la rivalidad entre diferentes compañías españolas en Buenos Aires de tendencia más conservadora, transformaron el escenario porteño en un ambiente más hostil para el teatro que representaba la compañía de Margarita Xirgu. Un espacio de libertad suele ser un componente básico para hacer un teatro de calidad. Por estos motivos, Margarita Xirgu aceptó inmediatamente trabajar en Montevideo, ante la oferta del gobierno uruguayo. En 1968, Ángel Curotto escribe sobre Margarita Xirgu, para el periódico *El Día*:

Cuando en 1949 la Comisión de Teatros Municipales la invitó a venir a Montevideo —el gobierno de Perón había suspendido su temporada en el teatro argentino por haber interpretado una obra de Albert Camus— Margarita llegó a nuestra capital sin hacer un solo comentario frente a ese hecho que afectaba su plan de trabajo y su situación económica. Justino Zabala Muñiz, le planteó con sencillez lo que deseaba expresarle: «Margarita, la hemos invitado a venir a Montevideo, porque la necesitamos para dos cosas: para que dirija y trabaje con la Comedia Nacional en alguno de sus espectáculos, y para que se ponga al frente de la Escuela Municipal de Arte Dramático que estamos por crear... ¿Cuáles son sus condiciones? Mirándonos a todos los que estábamos junto a ella, con su habitual sonrisa contestó: «¿Condiciones? ¿Establecer yo condiciones, en este país y con estos amigos?

Por favor, las que ustedes digan... Ahora, sí, cuando hablemos de obras, yo me atrevería a decirles que hay un clásico que hasta ahora, nadie se ha atrevido a hacer: Fernando de Rojas. Yo sueño con hacer *La Celestina*...»⁷

De esta forma, frente a la adversidad y la incertidumbre de la censura, Margarita inicia una nueva etapa dentro de su carrera profesional, eligiendo Uruguay como nueva residencia. Como ya he dicho antes, 1949 fundó la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático) y dirigió diversos estrenos de la Comedia Nacional. Una de las representaciones más significativas fue *La Celestina*, en 1956, en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, con el elenco de la Comedia Nacional de Uruguay.

Otro aspecto que quiero resaltar de esta mujer casi mítica es su inagotable capacidad de trabajo. Ante el extenso repertorio de la compañía de Margarita Xirgu es importante tener en cuenta que no solo trabajaban con doble función, seis días a la semana, sino que los domingos llegaban a representar en algunas ocasiones hasta tres funciones. Y cada semana cambiaban de obra. En diferentes situaciones y reiteradas veces, han representado dos obras totalmente diferentes un mismo día. Algunos ejemplos, entre una larga lista de estrenos y teatros, se puede mencionar: en Buenos Aires, el 26 de julio de 1937, al finalizar *La zapatera prodigiosa* de Lorca, en el teatro Odeón, representó *Elektra* de Hugo Von Hoffmansthal. Otro ejemplo: en el Teatro 18 de Julio, en Montevideo, el 2 de agosto de 1938, en el llamado «horario de vermouth», a las 18:15, representó *Vidas Cruzadas*, de Benavente y en la función nocturna *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, de Lorca. Si bien en aquella época, era lo habitual, en la actualidad, esta situación resultaría imposible, si tenemos en cuenta el cambio de la escenografía, la iluminación, el vestuario y el agotamiento de los actores.

■ SOBRE LA POSIBILIDAD DE VOLVER

Nadie elige libremente vivir fuera de su país sin la posibilidad de volver. El deseo de volver, los recuerdos que se han dejado atrás, el peso de la nostalgia, son las sensaciones a las que se ven sometidos todos los exiliados. Pero, ¿se puede volver? ¿Se puede regresar a un sitio que ya no es el mismo? La decisión de volver o de quedarse somete al exiliado a una nueva decisión política, que no deja de ser menos dolorosa y compleja.

En el recorte de un periódico de la época, encontré la siguiente nota titulada: «Hubo sentencia en Barcelona contra la actriz Margarita Xirgu», de fecha 25 de julio de 1941, que dice: «El tribunal regional de responsabilidades políticas dictó sentencia en el expediente iniciado contra la actriz Margarita Xirgu. Se la condena a la pérdida total de sus bienes, inhabilitación para cargos de toda clase y extrañamiento, ambos a perpetuidad [...]».⁸

Frente a esta situación, Elvio Jarán me comenta que cuando Franco le incauta todos sus bienes en España, ella reacciona de la siguiente manera, en una reunión en su casa de Punta del Este. Le preguntan: «Margarita, ¿en quién estás pensando?» Y ella responde: «Estoy mirando las estrellas, que es lo único que no me pudo quitar Franco.» El lenguaje poético siempre estaba presente y se colocaba por encima de su propia realidad. Por otra parte, le pregunto a Juan Jones si ella hablaba de la posibilidad de volver a España, a lo que me contesta: «Ella habló [...], sin explotar su posición de exiliada. Habló de la libertad, de la solidaridad y de su amor incondicional por Lorca. A ella lo que más la destruyó fue que hubieran matado a Lorca. Se mantuvo firme hasta el final.»

Parafraseando un poco sus propias ideas: ¿Cómo volver a España sin Federico? ¿Cómo pudieron matar a un ser tan maravilloso que no le hacía daño a nadie? ¿Cómo hablar de Lorca en un país donde gobiernan sus asesinos? Seguramente, todo esto se preguntaba Margarita ante la posibilidad de regresar. Consecuente con sus ideas, jamás volvió a su tierra y se mantuvo treinta y tres años en el exilio. No podía volver, a pesar de que los medios periodísticos anunciaban su regreso a España. Por ejemplo, en la sección «Noticario de la escena», leemos:

Se anuncia en Barcelona que Margarita Xirgu volverá a actuar allí en octubre, en el teatro Calderón, toda vez que se da por subsanados los obstáculos que impedían su regreso a tierra hispana. La prensa de la península se ha hecho eco de esta noticia y las agencias cablegráficas la han difundido extensamente.⁹

Más que de una convicción de la propia Xirgu sobre el hecho de volver, me inclino a pensar que se trató de una especulación de los medios de comunicación. En diferentes entrevistas, cuando el periodista le pregunta sobre la posibilidad de volver, ella responde: «Todavía no»... Y siempre transmite, de forma sutil, el deseo de volver pero la imposibili-

dad de que el sueño se materialice. Porque, teniendo en cuenta que forman parte de su repertorio obras cuyo tema central es la libertad y la opresión, en la España franquista, ¿qué obras le dejarían representar en plena dictadura? Sobre todo, insisto en la idea: ¿Cómo volver a España sin Federico?

Otro gran investigador sobre el teatro del exilio, al que no debo dejar de mencionar, es Ricardo Doménech que sobre la problemática de volver sostiene:

Margarita Xirgu —supongo que bien aconsejada— debió de preguntarse qué teatro iba a poder hacer ella, precisamente ella, en la España de 1949. Por supuesto, el Gobierno le estaba dando toda clase de facilidades para volver —con su cuenta y razón, claro— pero, una vez aquí, no le iba a permitir representar el repertorio habitual, especialmente, el repertorio de textos contemporáneos y más en particular, el repertorio de Lorca. Tampoco le iba a ofrecer la dirección del Español o del María Guerrero... Salvo que abjurara de su pasado republicano.¹⁰

Además, la supuesta apertura que Franco pretendía impulsar, no dejaba de ser un instrumento de manipulación política, con un costo emocional y ético difícil de superar. ¿Y sobre el exilio?, le pregunto nuevamente a Juan Jones, que me responde: «Se desprendía de ella el fuego sagrado del teatro, de su posición social y política. Nunca hizo demagogia. Una vez, trabajando el teatro griego, ella dijo: “¡Qué inteligentes eran los griegos! No hay castigo peor que el exilio”. Y no dijo nada más. No hacía falta decir nada más.»

Porque el exilio se transforma en un castigo peor que la propia muerte, ya que te condena a vivir en una agonía constante, lejos del afecto de tu gente. Margarita Xirgu, al igual que muchísimos exiliados republicanos, optaron resistir desde fuera, contra el silencio y el olvido que imponía la dictadura de Franco. El exilio se convirtió en un nuevo espacio para la resistencia.

■ EN LA MEMORIA DE SUS ALUMNOS

De las enseñanzas de Margarita, ¿qué fue lo más importante o lo más significativo? Jones no vacila en contestar:

Margarita Xirgu nos formó con una gran técnica: el respeto de lo que es una vocación artística; me formó como actor, pero por añadidura me formó como ser humano. Ella tenía unas actitudes con su vida, con su profesión y frente al mundo que son un ejemplo de dignidad y compromiso. Hay que jugársela por las cosas en que uno cree y ser fiel a sí mismo, porque cuando uno es fiel a sí mismo es fiel a los demás. Eso es lo más importante que me enseñó Margarita Xirgu.

Estela Medina, otra de las alumnas egresadas de la EMAD, en la primera generación formada por Margarita, dice: «Ella no tenía una metodología, enseñaba intuitivamente por lo que ella sabía [...] Nosotros le teníamos un respeto y una admiración enorme, como una figura casi irreal, como un mito que nos inculcó esa cosa rigurosa hacia el teatro [...] esa disciplina interior y ese respeto por el autor...»¹¹

Pero los héroes no son perfectos y, como en las tragedias, cometen errores de los que parece inconveniente hablar. Por mi parte, creo que los errores también humanizan a la persona y por lo tanto, más allá de mi profunda admiración, me atreveré a mencionarlos. Se sabe que la Xirgu, como maestra y directora, era extremadamente rigurosa. Entendía el teatro como un espacio sagrado y, por este motivo, no permitía una ausencia en un ensayo: «Sólo con parte de defunción se puede faltar a un ensayo», decía. Las palabras iniciales a sus primeros alumnos en Montevideo fueron: «Sepan los que ingresan a la Escuela Dramática, que el teatro no es una diversión sino un sacrificio. Un duro sacrificio». Simplemente con hacer un recorrido sobre las fotos de la EMAD y de la Comedia Nacional, podemos apreciar que la rodean siempre los mismos rostros, es decir, que es evidente que tenía sus preferidos. Ella determinaba no sólo quién podía ingresar en la escuela, sino también quién podía formar parte del elenco de la Comedia Nacional. Existía la posibilidad de quedar fuera del sistema teatral uruguayo, si a sus ojos se era un mal actor o una pésima actriz. En Montevideo, hablé por teléfono con Adhemar Rubbo, alumno que al igual que Juan Jones era egresado de la primera generación de actores de la EMAD. Amablemente, Rubbo me respondió: «Mirá, yo no soy la persona más indicada para hablar sobre Margarita Xirgu, pero te conviene hablar con Elvio Jarán, Estela Medina, Juan Jones, Taco Larreta... que ellos sí te van a poder ayudar». Me impactó su sinceridad rotunda y, a la vez, su voluntad por intentar ayu-

darme. En mi búsqueda insaciable por obtener material sobre Margarita, encontré en un programa de una exposición, las siguientes opiniones de Ademar Rubbo, sobre la maestra: «Ahora, a través de mi carrera, a pesar de que la he denostado [...] noto que sus enseñanzas, al menos respecto a la técnica fueron importantes, porque todo el tiempo las estoy usando, eran cosas yo diría superficiales, pero necesarias.»¹²

Paralelamente a esta declaración, Elvio Jarán me comentó una anécdota que refleja también la otra cara de Margarita, tal vez menos mítica, pero sí más humana: «Estaban en un ensayo y Margarita dijo: «Que pasen las actrices... y Helena también». Helena, era otra de las alumnas al igual que las actrices, pero como a ella no le gustaba cómo actuaba, la llamaba solamente por su nombre.»

Margarita Xirgu no resultó indiferente para nadie. Su personalidad marcó para siempre a sus alumnos, dejando un sello tan fuerte que el tiempo no pudo perdonar cierto resentimiento en quienes ella consideró «malos actores». Sin embargo, tampoco les impidió desarrollar su carrera, por lo menos en el caso de Adhemar Rubbo, que hoy por hoy sigue trabajando como un actor de gran reconocimiento en Montevideo.

■ A MODO DE CONCLUSIÓN

En abril de 2009, se han cumplido cuarenta años de la muerte de Margarita Xirgu. Por momentos, tengo a sensación de que no se la recuerda lo suficiente; creo que no se tiene en cuenta la magnitud de su trabajo durante más de treinta años de exilio. A veces, me pregunto si el olvido o la indiferencia son casuales, o si responden, tal vez, a un tipo de intereses relacionado con la falta de espíritu crítico. Margarita Xirgu hizo lo imposible para mantener vivo el espíritu de Federico. Tal vez ahora sea nuestro momento para sacar a la luz toda su trayectoria, ya que su trabajo es un ejemplo de ética, de compromiso con la vida y con el teatro.

Recordemos que el gobierno uruguayo la convocó en 1949 para fundar la Escuela Oficial de Arte Dramático en Montevideo. ¿A cuántas mujeres extranjeras se convoca hoy en día para ocupar puestos de esa índole? Hago esta pregunta para que tomemos conciencia de la magnitud de lo que la figura de Margarita Xirgu representa. Mujer, actriz, directora, maestra, fundadora de escuelas... En una época en que la mujer recién comenzaba a participar políticamente en las elecciones democráti-

cas,¹⁵ Margarita Xirgu dirigía y actuaba en los escenarios con obras audaces y de la más elevada calidad. Transgresora, sin duda; y avanzada como jamás se volvería a ver en todo el siglo. Evidentemente, fuera de lo común. Si analizamos toda su trayectoria artística y en concreto a partir del exilio, podemos comprender que estamos ante una figura extraordinaria que roza los límites del mito.

■ APÉNDICE

Estrenos y reposiciones de las obras más significativas que representó Margarita en Buenos Aires y en Montevideo (1937-1949)

AÑO	OBRA	AUTOR	TEATRO
1937			
5 mayo	<i>Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores</i>	Lorca	Odeón
20 mayo	<i>Santa Juana</i>	Shaw	Odeón
24 mayo	<i>Bodas de sangre</i>	Lorca	Odeón
29 mayo	<i>Como tu me quieras</i>	Pirandello	Odeón
9 junio	<i>Mariana Pineda</i>	Lorca	Odeón
12 junio	<i>La noche del sábado</i>	Benavente	Odeón
16 junio	<i>Los fracasados</i>	Lernormand	Odeón
18 junio	<i>Otra vez el diablo</i>	Casona	Odeón
26 julio	<i>La zapatera prodigiosa</i>	Lorca	Odeón
26 julio	<i>Elektra</i>	Hoffmansthal	Odeón
14 octubre	<i>Yerma</i>	Lorca	Smart
26 noviembre	<i>Nuestra Natacha</i>	Casona	Smart
23 diciembre	<i>Cantata en la tumba de Federico García Lorca</i>	Poema escenificado por Alfonso Reyes con música de Jaime Pahissa, exiliado catalán	Smart
1938			
1 abril	<i>Fuenteovejuna</i>	Lope	Odeón
16 abril	<i>La zapatera prodigiosa</i>	Lorca	Odeón
16 abril	<i>El gran teatro del mundo</i>	Calderón	Odeón
23 abril	<i>La dama boba</i>	Lope	Odeón
1 mayo	<i>De muy buena familia</i>		Odeón
6 mayo	<i>Prohibido suicidarse en primavera</i>	Casona	Odeón
1938			

Julio	<i>Bodas de Sangre</i>	Lorca	Sodre
2 agosto	<i>Vidas Cruzadas</i>	Benavente	18 de Julio
2 agosto	<i>Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores</i>	Lorca	18 de Julio
5 agosto	<i>Bodas de Sangre</i>	Lorca	18 de Julio
15 agosto	<i>Yerma</i>	Lorca	18 de Julio
	<i>Cantata sobre la Tumba de Federico García Lorca</i>	Poema Alfonso Reyes	18 de Julio
18 agosto	<i>Angélica</i>	Ferrero	18 de Julio
9 septiembre	<i>Vidas Cruzadas</i>	Benavente	Ateneo
31 octubre	<i>Yerma</i>	Lorca	Ateneo
8 octubre	<i>La prudencia de la mujer</i>	Tirso	Ateneo
1939			
11 marzo	<i>María Antonieta</i>	Maurette	Odeón
24 marzo	<i>Marianela</i>	Adaptación de los hermanos Álvarez Quintero de una novela de Benito Pérez Galdós	
5 abril	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón	Odeón
20 abril	<i>Hamlet</i>	Versión de Gregorio y María Martínez Sierra.	Odeón
5 mayo	<i>El gran Galeoto</i>	Echegaray	Odeón
11 mayo	<i>La malquerida</i>	Benavente	Odeón
17 mayo	<i>Intermezzo</i>	Giraudoux	Odeón
2 junio	<i>Asmodeo</i>	Mauriac	Odeón
1944			
8 junio	<i>El Adefesio</i>	Alberti	Avenida
27 junio	<i>Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.</i>	Lorca	Avenida
19 octubre	<i>EL ladrón de niños</i>	Supervielle	Avenida
3 noviembre	<i>La dama del alba</i>	Casona	Avenida
1945			
8 marzo	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	Lorca	Avenida
11 mayo	<i>Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores</i>	Lorca	Avenida
8 junio	<i>El embustero en su enredo</i>	José Ricardo Morales	
1946			
1 octubre	<i>El Zoo de Cristal</i>	Tennessee Williams	Buenos Aires
1947			
20 septiembre	<i>El Zoo de Cristal</i>	Tennessee Williams	Buenos Aires

31 octubre	<i>Esto era una mujer</i>	Joan Morgan	Buenos Aires
1949			
17 marzo	<i>La corona de espinas</i>	José María de Sagarra	Argentino
27 abril	<i>El malentendido</i>	Albert Camus	Argentino
10 junio	<i>El lunes vuelve Susana</i>	M. Hunter	Argentino
25 julio	<i>Homenaje a García Lorca</i>	Rafael Alberti	

■ NOTAS

⁹ Este artículo se integra en el proyecto de investigación I + D «Escena y literatura dramática en el exilio teatral republicano de 1939» (HUM 2007 – 60545), dirigido por Manuel Aznar Soler. Para su elaboración se han consultado en Montevideo los fondos de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Florencio Sánchez de la EMAD y los archivos del Teatro Solís y del Centro de Documentación AGADU (Asociación General de Autores del Uruguay).

¹ *La Tribuna Popular*, Montevideo, 24-09-1945.

² *Acotaciones*, Madrid, julio-diciembre 1990.

³ DOMÉNECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.

⁴ *El País*, Montevideo 03-08-1938.

⁵ *La Hora*, Buenos Aires, 30-05-1949.

⁶ RODRIGO, Antonina: *Margarita Xirgu*, Barcelona, Flor del viento, 2005.

⁷ *El Día*, Montevideo, 1968.

⁸ Citado por José Ricardo Morales en la revista *Acotaciones*, n.º 1, (julio-diciembre 1990) pág. 167.

⁹ *El Líder*, Buenos Aires, 25-08-1949.

¹⁰ DOMÉNECH, Ricardo: «Aproximación al teatro del exilio». En M. Aznar Soler, *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, Gexel, 1999.

¹¹ Extraído del catálogo de la exposición «La Xirgu» (Abril-2005) Montevideo, Uruguay.

¹² Ob. cit.

¹³ La primera vez que la mujer votó en América Latina fue en la localidad de Cerro Chato, en el interior de Uruguay. El derecho al voto fue legislado a nivel nacional en 1932, y en 1938 la mujer votó por primera vez en la elección del 27 de marzo de ese año. En Argentina, en el año 1947, se sancionó la ley 13.010, que permitió a las mujeres acceder al sufragio universal. La reforma constitucional de 1949 legalizó la participación política de las mujeres, que por primera vez votaron el 11 de noviembre de 1951, en las elecciones generales.



**MUJER, ESFERA PÚBLICA Y EXILO: COMPROMISO
E IDENTIDAD EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL
DE LUISA CARNÉS¹**

**WOMAN, PUBLIC SPHERE AND EXILE: POLITICAL
COMMITMENT AND IDENTITY IN LUISA CARNÉS'
THEATRE PRODUCTION IN THE EXILE**

Francisca Vilches-de Frutos
Profesora de Investigación del CSIC.
Centro de Ciencias Humanas y Sociales
(francisca.vilches@cchs.csic.es)



Resumen: Las investigaciones sobre la construcción de la identidad colectiva y el establecimiento de nuevos modelos de identidad más acordes con la situación y el sentir del ser humano contemporáneo deben tener en consideración los acontecimientos históricos que, como el exilio republicano español, mayor influencia han tenido en el desarrollo de España y en la configuración de su tejido social. A pesar de las investigaciones realizadas hasta el momento, todavía hay muchas líneas sobre las que trabajar y, sobre todo, dar a conocer a una sociedad que durante muchas décadas ha ocultado en sus escuelas y universidades las aportaciones de las exiliadas y exiliados españoles más notables. En un momento como el actual, en el que se lucha también por lograr la igualdad efectiva de mujeres y hombres, cobra una gran importancia la recuperación de la labor de las profesionales y escritoras exiliadas que durante años han sido silenciadas en los ensayos críticos especializados, manuales, actos conmemorativos y procesos de recuperación y edición de textos. Y, entre ellas, Luisa Carnés Caballero (1905-1964), una escritora profundamente comprometida con el país que la vio nacer, con una modernísima y pionera producción teatral en el exilio, que revela su apertura a los debates políticos, filosóficos y científicos que preocuparon a la comunidad internacional en los inicios de la década de los cincuenta, y su identificación con la problemática de unas mujeres que se debatían todavía entre las estructuras patriarcales que imperaban y la responsabilidad exigida como parte de la ciudadanía. Su postura en dos frentes de gran significación, el compro-

miso de las mujeres en la transformación social, tanto si están situadas en el ámbito público como si han permanecido en el privado, y la responsabilidad de científicos y científicas en el desarrollo de armas de destrucción masiva, la convierten hoy día en una pionera que debe ser rescatada del olvido y llevada a las escuelas y a los escenarios. Sus modelos femeninos —mujeres comprometidas, luchadoras, valientes y trabajadoras— cobran una gran vigencia y deben ser especialmente valorados en un momento como el actual en el que se manifiesta cada vez más la erradicación de la discriminación histórica de las mujeres y la transformación de una sociedad que sigue sin ofrecer iguales oportunidades a todos sus ciudadanos y ciudadanas.

Palabras clave: Exilio, Teatro, Siglo XX, Estudios de género

Abstract: Researches into the configuration of collective identity and the establishment of new identity patterns more appropriate to the situation and the feeling of contemporary human beings must take into consideration the historic events which, such as the Spanish Republican Exile, have had more influence on the development of Spain and on the configuration of social fabric. Despite the researches carried out up to now, there are still a lot of points in which it is necessary to work and, above all, to reveal to a society that, for decades, has concealed in schools and universities the contributions of the most outstanding Spanish exiles. In a moment, such as the current, in which there is a fight for the effective equality between women and men, it is of great importance the recovery of the work of women professionals and writers in the exile, who for ages have been silenced in specialized critical essays, handbooks, commemorative ceremonies and recuperation and text edition processes. And, among them, Luisa Carnés Caballero (1905–1964), a writer deeply implicated in the country in which she was born, with a modern and pioneering theatre production in the exile, which reveals her openness to the political, philosophical and scientific debates that worried the international community in the beginning of the fifties, and her identification with women problems, which were struggling between the prevailing patriarchal structures and the responsibility demanded to them as part of the citizenship. Her attitude in two fronts of great significance, women commitment with social transformation, not only if they are in the public area but also in the private, and the responsibility of scientists in the development of massive destruction weapons, turns her nowadays into a pioneer who must be rescued from oblivion and taken to schools and stages. Her feminine models —politically committed, fighter, courageous and hard— working women— take a great validity and must be specially assessed in a moment such as the current in which it is becoming more evident the eradication of women historical discrimination and the transformation of a society which doesn't offer the same opportunities to all its men and women citizens, yet.

Key words: Exile, Theater, 20th Century, Gender Studies

La existencia de cambios trascendentales de naturaleza científica y tecnológica, con un impacto indiscutible en lo económico y lo social, ha

puesto de relieve la vigencia de las investigaciones sobre la construcción de la identidad colectiva y de las reflexiones sobre la necesidad de establecer nuevos modelos de identidad más acordes con la situación y el sentir del ser humano contemporáneo en un momento en el que se debe responder a retos como la creciente extensión de la sociedad de la globalización, la masiva incorporación de la mujer al mercado de trabajo, con una redefinición de los *roles* tradicionales, las consecuencias para el medio ambiente de un crecimiento económico sin restricciones, el impacto de los flujos migratorios procedentes del tercer mundo en la extensión del mestizaje y el multiculturalismo, y la crisis de los sistemas políticos, que han llevado, incluso, al cuestionamiento en política de conceptos COMO «izquierda» y «derecha».²

■ IDENTIDAD, EXILIO Y CREACIÓN DE MUJERES

Estas reflexiones sobre la necesidad de construir nuevos modelos de identidad deben tener en consideración la necesidad de conocer en profundidad el desarrollo de los acontecimientos históricos que mayor influencia han tenido en el desarrollo de una nación y su peso específico en la configuración del tejido social. En este marco cobran cada vez mayor vigencia las investigaciones llevadas a cabo desde distintos colectivos sobre la labor política, científica, cultural y social de los españoles y españolas que permanecieron en un largo exilio, emprendido tras el abandono de España al final de la Guerra Civil.³ Y dentro de esta labor, la realizada por un destacado número de escritores y escritoras que dedicaron sus obras a reflexionar sobre la identidad individual y colectiva, a ofrecer respuestas ante los graves problemas generados por el levantamiento de nuevas estructuras organizativas políticas, nuevos modelos sociales y nuevos avances científicos, y a tratar de clarificar las complejas relaciones humanas surgidas por la consolidación de los mismos. A pesar de las investigaciones realizadas hasta el momento, todavía hay muchas líneas sobre las que trabajar y, sobre todo, dar a conocer a una sociedad que durante muchas décadas ha ocultado en sus escuelas y universidades las aportaciones de las exiliadas y exiliados españoles más notables. Quiero poner de relieve en esta intervención la necesidad de recuperar la importantísima labor de tantas profesionales y escritoras que durante años han sido silenciadas en los ensayos críticos especializados, manua-

les, actos conmemorativos y procesos de recuperación y edición de textos.⁴ No deja de resultar paradójico el desinterés por estas grandes creadoras por parte de los firmantes y responsables de éstos, sólo explicables desde la visión androcéntrica de una sociedad que pretende mantener a las mujeres dentro de la Esfera privada, «sometidas a los rigores de una estrecha moral social y determinadas por un único destino: respetar el modelo femenino decimonónico y la ideología de la domesticidad». De ahí el «interés por indagar en los procesos históricos y culturales que dan cuenta de cómo ha transcurrido el largo y costoso avance de las mujeres en su camino hacia la emancipación real».⁵ Por ello me ha parecido de interés detenerme para esta ocasión en una figura femenina, la de la escritora Luisa Carnés Caballero (1905-1964), con la que «entré en contacto» en 1974, cuando inicié mi andadura como investigadora.⁶ Si en aquella ocasión mi interés se centró en su labor como periodista y narradora, en esta ocasión voy a detenerme en una parte de su producción teatral,⁷ la realizada durante su exilio mexicano, concretada en tres publicaciones: *Cumpleaños*, *Los bancos del Prado* y *Los vendedores de miedo*.⁸ El análisis de estos textos, escritos desde el conocimiento de unas modernas técnicas expresivas deudoras del lenguaje cinematográfico, permitirá afirmar que nos hallamos ante una escritora profundamente comprometida con el país que la vio nacer, abierta a los debates políticos, filosóficos y científicos que preocuparon a la comunidad internacional en los inicios de la década de los cincuenta, y plenamente identificada con la problemática de unas mujeres que se debatían todavía entre las estructuras patriarcales que imperaban y la responsabilidad exigida como parte de la ciudadanía. Como se verá a continuación, su postura en dos frentes de gran significación, el compromiso de las mujeres tanto desde la Esfera pública como desde la Esfera privada y la responsabilidad de científicas y científicas en el desarrollo de armas de destrucción masiva, la convierten hoy día en una pionera que debe ser rescatada del olvido y llevada a las escuelas y a los escenarios. La modernidad de sus modelos femeninos cobra una gran vigencia en un momento como el actual en el que la sociedad española está comprometida con la erradicación de la discriminación histórica de las mujeres [...] en una sociedad que sigue sin ofrecer iguales oportunidades a todos sus ciudadanos y ciudadanas».⁹

No voy a detenerme aquí a ofrecer datos sobre la vida de Luisa Carnés o sobre los procesos de creación y difusión de sus creaciones literarias y periodísticas.¹⁰ Recomiendo la lectura de un artículo de Antonio

Plaza publicado en 1992 en *Cuadernos Republicanos*, editado por el Centro de Investigación y Estudios Republicanos, donde puede encontrarse una relación de sus textos ficcionales y autobiográficos publicados e inéditos.¹¹ Sólo querría destacar por su estrecha relación con lo que a continuación se va a desarrollar tres aspectos. En primer lugar, su carácter de autodidacta debido a su condición de mujer obrera, como ocurriría con otras escritoras de su generación. Su falta de formación en los centros educativos destinados a las mujeres de clase social acomodada, no impidió que se hiciera con un bagaje cultural que le permitió todavía en la veintena acometer la escritura de novelas, cuentos y artículos periodísticos donde reflejaba, entre otros temas, su experiencia como trabajadora en un taller de sombrerería, en una pastelería y en una Casa de comercio antes de entrar a trabajar en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP), con hitos como la publicación de las novelas *Natacha* (1930)¹² y *Tea Rooms* (1934), que alcanzaron una buena recepción crítica.¹³ En segundo lugar, su condición de compañera de dos grandes creadores del período, el pintor y diseñador Ramón Puyol Román y el poeta Juan Rejano, que, si bien pudieron favorecer en un primer momento ese difícil acceso al mundo editorial y cultural,¹⁴ fue a la larga un fuerte obstáculo, como les ocurriera a otras creadoras de esa Generación republicana,¹⁵ cuya vinculación sentimental con profesionales de prestigio contribuyó a su invisibilidad para generaciones posteriores,¹⁶ como ha demostrado Pilar Nieva-de la Paz en los trabajos publicados dentro del proyecto de investigación que dirige desde hace años sobre la «Otra Generación del 27»: M.^a Teresa León (Rafael Alberti), María de la O Lejárraga (Gregorio Martínez Sierra), Concha Méndez (Manuel Altolaguirre), Pilar de Valderrama (Antonio Machado), Carmen Baroja (Rafael Martínez Romarate), Zenobia de Camprubí (Juan Ramón Jiménez), Ernestina de Champourcín (Juan José Domenchina), etc.¹⁷ Con ambos artistas, Ramón Puyol y Juan Rejano, compartió militancia política en el Partido Comunista de España y trabajó como profesional en el mundo de la edición. En tercer lugar, su activo protagonismo dentro de la Esfera pública, no sólo como mujer profesional, sino como activa militante política, participando en la organización de las mujeres comunistas en México a través de la Unión de Mujeres Españolas y en la puesta en marcha y dirección de la revista *Mujeres Españolas*, cuyo primer número apareció en 1951.¹⁸ Recordemos el activo papel jugado por las asociaciones de mujeres en España durante el primer tercio del siglo XX, en especial, en

relación con el derecho al voto,¹⁹ destacando la creación en 1918 de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), a la que pertenecieron María Espinosa de los Monteros, Clara Campoamor, Elisa Soriano, Benita Asas Manterosa, María de Maeztu, Julia Peguero, Victoria Kent e Isabel Oyárzabal Smith (Isabel de Palencia);²⁰ en 1919 de la Unión de Mujeres de España, bajo la presidencia de la Marquesa del Ter, con un significativo protagonismo de María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra) y Carmen Eva Nelken (*Magda Donato*);²¹ en 1926 del Lyceum Club Femenino, donde desarrollaron una importante labor María de Maeztu, Isabel de Palencia, María de la O Lejárraga, Carmen Baroja, Carmen Monné, Francisca Clar (*Halma Angélico*), Zenobia Camprubí, Clara Campoamor y Victoria Kent, entre otras; en 1929 de la Liga Femenina por la Paz, fundada por Clara Campoamor, de la que formaron parte también Isabel de Palencia, María de la O Lejárraga, María Zambrano, Matilde Huici, Benita Asas y Encarnación Aragoneses Urquijo (*Elena Fortún*); en 1932 de la Asociación Femenina de la Educación Cívica, fundada por María de la O Lejárraga, con la estrecha colaboración de Pura Maortua de Ucelay (Pura Ucelay), Julia Pegueros y Mercedes Sardá;²² y en 1933 la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA), cuyo Comité Nacional estuvo constituido por Dolores Ibárruri, Victoria Kent, Emilia Elías y Encarnación Fuyola, entre otras.²³

■ MUJER Y ESFERA PÚBLICA: IMÁGENES DE MUJERES EN LA CREACIÓN LITERARIA

De los tres aspectos mencionados me gustaría detenerme en el primero y en el último, relativos ambos al protagonismo de Luisa Carnés dentro de la Esfera pública, tanto como profesional del mundo periodístico, como en su calidad de protagonista de una activa vida como militante política y responsable en asociaciones y organizaciones de mujeres. La lectura de todos sus textos y, en particular, de *Cumpleaños*, *Los bancos del Prado* y *Los vendedores de miedo*, muestran a una escritora comprometida no sólo con la lucha política, sino también con la ruptura de los modelos de mujer imperantes en sociedades todavía fuertemente patriarcales en los años cincuenta. Recuérdense las importantes transformaciones sociales operadas desde finales del siglo XIX y en las tres primeras décadas de los años treinta en España que impulsaron la aparición de una corriente de

pensamiento y acción protagonizada, sobre todo, por un grupo de mujeres que comenzaron a defender la presencia de las mujeres en el ámbito público, tras siglos de permanencia en la Esfera privada, a cuestionar los modelos de género heredados, asociados a cada uno de los sexos, y a llevar a las creaciones artísticas esta nueva perspectiva.²⁴ Comenzó así el cuestionamiento del modelo decimonónico del «ángel de hogar», transmitido de generación en generación y basado en la identificación de la mujer con el amor, el matrimonio y la maternidad, que conducía irremisiblemente a su confinamiento en la Esfera privada. Frente a él, surgía entonces con fuerza un nuevo tipo de mujer, que pretendía acceder a la educación, el trabajo y la participación política. Con el final de la Guerra Civil se inició en España un fuerte retroceso en relación con los derechos políticos de las mujeres y se interrumpió la labor realizada por estas pioneras, pero la realidad es que la llama de sus reivindicaciones acompañó a todas las que sobrevivieron e iniciaron ese largo exilio que se prolongó en la mayor parte de los casos hasta su muerte. Si bien su voz se perdió durante décadas para varias generaciones de españolas y españoles no fue así para los países de acogida, que les brindaron soportes para poder continuar con sus enseñanzas, a las que las siguientes generaciones de españoles y españolas accedimos décadas después.

Cumpleaños, *Los bancos del Prado* y *Los vendedores de miedo*, las tres obras teatrales que publicó Luisa Carnés en su exilio republicano muestran cómo la creación artística, el compromiso político y la lucha por los derechos cívicos de las mujeres y la consecución de la igualdad de mujeres y hombres pueden ir a la par. Escritas a comienzos de la década de los cincuenta, utilizan distintos géneros, espacios y voces en función de sus mensajes, desde el espacio abierto de una calle en *Los bancos del Prado*, con una estructura cinematográfica que desarrollaría después con éxito Robert Altman (*Vidas cruzadas*), integrada por breves escenas en las que la continuidad viene dada por el espacio físico y la presencia de distintos personajes conectados entre sí a través de algunos de ellos, hasta los espacios privados de las casas de dos mujeres de clase acomodada de *Cumpleaños* y *Los vendedores de miedo*, la primera de las cuales recurre al monólogo, un género elegido con frecuencia por escritores y escritoras de la vanguardia española.

Aunque cronológicamente habría que iniciar este periplo con *Cumpleaños*, resulta pertinente comenzar el mismo con la tercera de sus obras, *Los vendedores*

de miedo, donde el compromiso por un mundo mejor cuestiona los límites de la Esfera privada. Se seguirá con la segunda, *Los bancos del Prado*, donde aparecen varias mujeres que representan el icono que Luisa Carnés pretende transmitir a las nuevas generaciones, y se cerrará con *Cumpleaños*, donde se denuncia abiertamente las consecuencias del confinamiento de las mujeres al ámbito de la Esfera privada. *Los vendedores de miedo*, subtitulada «Obra dramática en tres actos», publicada en México en 1966 (Ecuador 0.º 0.º 0.º), aunque su fecha de composición data seguramente del período comprendido entre 1953 y 1954, aborda los problemas y las dudas a los que debe enfrentarse la viuda de un prestigioso científico, Ana Miller, cuando descubre que el fallecimiento de su marido ha sido causado por la contaminación sufrida mientras trabajaba en un proyecto del Gobierno para la creación de armas químicas de destrucción masiva. Ni las advertencias de su hijo, Paul, ni las de la compañera de éste, Elsa Ferguson, que trabajó durante años con su esposo, cambian su negativa a aceptar la verdad de los hechos, transmitida por el que fuera en otro tiempo íntimo amigo de su marido, el Doctor Winters, responsable del Ministerio de Sanidad, enviado para otorgarle la Medalla del Valor a título póstumo por los servicios prestados a la Patria. Sólo el conocimiento de la propagación de la enfermedad entre los que constituyeron el alumnado de su marido le impele a abandonar los honores y las comodidades de su vida anterior para lanzarse a la denuncia de los responsables y al cuestionamiento del papel de la Ciencia. Como hicieron otros creadores y creadoras españoles que le acompañaron en el exilio, Luisa Carnés plantea la responsabilidad colectiva en la lucha contra los sistemas que son capaces de recurrir a armas de destrucción masiva y la obligación del individuo de oponerse a éstos:

PAUL.— ¿Cómo puedes decir eso, madre? El hecho de que mi padre no tuviera el valor de enfrentarse a los de arriba, no significa que ignorase el mal que hacía con su labor; es más, la ciencia le hacía no sólo un hombre de hoy, sino un precursor del mañana. Madre: entiéndeme. Tú acabas de reconocer que mi padre fue culpable. Él sabía adónde conducía el fruto de sus investigaciones, pero no hacía nada por interrumpirlas, y esto le convertía en máquina fría, negaba su grandeza de científico. Una máquina puede hacer otra máquina de muerte, pero ello lo ignora, porque sus músculos son de acero; pero mi padre era un ser humano, un hombre con corazón y cerebro. Nos dio pruebas de ello durante toda su vida. ¿Por qué flaqueó en lo fundamental? (p. 199).

Luisa Carnés recurre a un procedimiento clásico en la creación litera-

ria de signo comprometido: la progresiva transformación del personaje protagonista desde una postura de partida de corte conservador hasta la asunción de un mensaje revolucionario. Sin embargo, la autora aporta un elemento diferencial al convertir en protagonista de la acción cívica a una mujer, en cuya configuración se aprecia nítidamente una posición proactiva en defensa de un nuevo modelo de mujer. En efecto, si bien presenta en un primer momento a Ana Miller como una mujer que responde al prototipo del «ángel del hogar», que ama su hogar y el bienestar proporcionado por la sociedad que le ha rodeado desde la niñez, a pesar de que, en medio de la trama, se llega a conocer que, previo a su matrimonio, había ejercido también la medicina y había estado en la resistencia tras la invasión nazi, será ésta la que desencadene la protesta final.²⁵ Su representativo papel en la línea de continuidad familiar y su condición de transmisora de los valores tradicionales y de depositaria del honor familiar, prestará todavía aún más fuerza a su denuncia («¡Qué tienen que ver con la patria todas esas sucias bacterias que se producen en su laboratorio!», p. 142) y a su elección final:

ANA.— Amo a mi patria. Trabajé junto con mi esposo, en la resistencia, cuando estuvo ocupada por los nazis. Pero en la actualidad, no veo que nadie la amenace. Entiendo, eso sí, el terror y el odio que se siembran; entiendo que se vende odio y miedo en forma habitual, como se venden en los mercados vinos y salchichas, y que esto repercute en la Bolsa Internacional, con grandes beneficios para mucha gente... (p. 143).

No debe olvidarse que se trata de un personaje que oscila desde la recriminación a su propio hijo de su compromiso político y su negativa a asumir la función del cabeza de familia, una vez desaparecido su padre,²⁶ a unirse a su lucha, rechazando la medalla concedida y sumándose a la protesta colectiva.

Junto a ella, Luisa Carnés ofrece otro modelo, también positivo, de mujer, el de Elsa, la compañera de su hijo, la ayudante del Dr. Miller, una mujer trabajadora y comprometida que, por mantener su dignidad, abandona el laboratorio cuando descubre el objetivo de las investigaciones llevadas a cabo en él. Su valentía le lleva a enfrentarse directamente con el Gobierno:

PAUL.— (Con calma.) No fue separada; ella abandonó su trabajo por incon-

formidad con la producción de la empresa. Tenía que dar la batalla al Gobierno, y prefirió darla a cara descubierta. Su actitud fue digna, como lo prueba el hecho de que más tarde papá la recomendara al Liceo, donde continúa (p. 120).

A través de la trama de *Los vendedores de miedo* Luisa Carnés incide en una serie de aspectos directamente relacionados con sus preocupaciones éticas en el momento de su creación, exiliada de su patria, España. A pesar de las carencias y dificultades encontradas, la autora ofrece un mensaje de esperanza desde las experiencias vividas en su exilio, un mensaje basado en el compromiso por una sociedad más ética, en la apertura al diálogo generacional, en la confianza en la capacidad de transformación del individuo. Luisa Carnés plantea la posibilidad de truncar la espiral de violencia de los Estados totalitarios gracias a la posibilidad de regeneración transmitida de generación en generación, como declara Meter Davis, un periodista despedido por escribir sobre las prácticas del laboratorio del Dr. Miller:

PETER.— [...] Pienso que no ha de ser un placer para los padres comprobar que sus hijos van forjando poco a poco su vida, que muchas veces no es la que ellos hubieran deseado y con la que soñaban. Pero es ley de la vida, señora, que cada hombre se labre su propio destino y que cada generación siga un camino diferente de la que la precedió y viuda de acuerdo con su tiempo. Yo vivo con mi época y Paul también, y no podemos considerarnos culpables por ello (p. 189).

Finalmente Luisa Carnés defiende en esta obra la responsabilidad de los seres humanos con el bien colectivo frente a los deberes de la sangre. Desde el comienzo de la obra el hijo de Ana Miller, Paul, se enfrenta a su madre amparado en su condición de «hombre de su tiempo», que siente su responsabilidad²⁷ e incluso llega a responsabilizar a su propio padre de colaborar en el asesinato de numerosas personas:

PAUL.— Lo siento, madre, pero es la verdad. Al colaborar en las investigaciones en el campo de la muerte, se hacía culpable de los asesinatos que pudieran sobrevenir por sus descubrimientos. [...] tu opinión es que recibamos los honores por los posibles crímenes; que hagamos ceniza de nuestros sentimientos, como ellos lo hicieron antes de tiempo con el cuerpo contaminado de papá; que contribuyamos a tapan los ojos a la opinión,

para que en la empresa del Gobierno los muertos sigan preparando la muerte... Madre, lo siento; en esto me tendrás enfrente (pp. 155-157).

Los bancos del Prado, subtitulada *Tres estampas dialogadas*, es una obra escrita como respuesta a la firma del Tratado hispano-estadounidense el 26 de septiembre de 1953, lo que supuso la legitimación internacional del régimen franquista y un duro revés para los exiliados y exiliadas españoles. A través de una moderna estructura integrada por numerosas escenas que se desarrollan en el entorno de unos bancos situados en el Paseo del Prado en tres distintos momentos del día —la mañana, la tarde y la noche— en que se produce la firma del Tratado hispano-estadounidense, se transmiten el sentir y los problemas de supervivencia de los colectivos antifranquistas españoles. Un anciano ciego, que en otra época fue un médico prestigioso, varios obreros, varias trabajadoras, un profesor expedientado, y unos niños y niñas comparten este espacio con dos patriotas que pintan todos los días los bancos, guardias del orden y algunos turistas extranjeros que acuden a España ante la llamada de un régimen que intenta ofrecer una imagen aperturista. Ya desde el inicio, en las primeras acotaciones, Luisa Carnés introduce al espectador/lector en el clima de degradación en el que el régimen había inmerso a los trabajadores y trabajadoras, sometidos al hambre y temerosos ante las delaciones:

En seguida, por la izquierda, tres albañiles, rostros sin afeitar, más traza de mendigos que de trabajadores. En sus tres atillos llevan sus raciones de patatas, cocidas con agua y sal. El hambre los ha tornado abúlicos, el terror cautos, las delaciones recelosos. Al entrar se vuelven a mirar a los dos patriotas que se alejan (p. 73).

Los diálogos mantenidos por los personajes permiten vislumbrar algunos aspectos de la realidad franquista: la marginación de las familias de los fusilados, cuyas mujeres pasaron por la cárcel y el escarnio, la tortura y la cárcel sufridas por los supervivientes, la falta de recursos económicos con los que afrontar la enfermedad, el control policial constante, la existencia de una oposición visible a través de la distribución de octavillas y de pintadas renovadas todos los días, el rechazo al acuerdo con los norteamericanos,²⁸ etc. Como apuntábamos con anterioridad, Luisa Carnés intenta demostrar a través de esta obra la importancia de la lucha colectiva y de seguir manteniendo la esperanza, a pesar del pa-

norama existente, debido a la labor realizada por las personas que estaban en la Resistencia y de la lucha sostenida desde órganos de difusión como Radio España Pirenaica, la emisora clandestina que el PCE mantuvo desde 1940 hasta 1977:

PROFESOR.— No la saque. La conozco. Está circulando por todo Madrid. También circula un manifiesto de los comunistas. Han aparecido hojas y manifiestos en los taxis, el metro, los cines, los retretes públicos... Madrid está indignado con la firma del pacto. Hay que hacer correr esas hojas y esos manifiestos (p. 83).

Me interesa también destacar en esta obra las imágenes de mujeres que transmite. Sus protagonistas son varias trabajadoras, madres también como el personaje de Ana Miller, que demuestran día a día su valentía intentando sacar adelante a unos hijos e hijas sin apenas recursos, al ser viudas de fusilados:

MUJER PRIMERA.— (*Lleva los batillos.*)... con que fui y le dije, digo: «¿De dónde quiere usted que saque para las índiciones', 'dotor'? Con el sueldo de una quincena, no me alcanza». Con que, si compro la medicina para la Patro, tendrán que ayunar mis otros hijos... Como son hijos de un «afusilado», no tienen derecho a comer (p. 75)

A través de esta obra Luisa Carnés plantea el drama de tantas mujeres que tuvieron que salir hacia el exilio, separadas de sus hijos e hijas, con los que en muchos casos no pudieron reunirse nunca o, en otros casos, tras mucho tiempo transcurrido entre gestiones gracias a la ayuda de familiares y amistades:

MUJER SEGUNDA.— [...] Cuando acabó la guerra, su madre salió a Francia, pero perdió a la chica, que estaba en una guardería, en Cataluña. Cuando llegaron éstos, apareció la cría, en Murcia, con otros chicos. Y me la traje a casa. Estaba tan escuchimizá, que daba asco verla. Me decían que pidiera una recomendación para el cura de la parroquia, y la metiera en un hospital de Auxilio Social, pero como la madre se fue a América, no me la miraban bien, y hasta la decían que era hija de una mala mujer... La saqué de allí peor que entró. Cuando su madre mandó para su viaje a México, respiré... Éstos no hacen nada por nadie, qué van a hacer... No saben más que odiar (p. 76).

Todas son mujeres solidarias, siempre dispuestas a apoyar a sus compañeros en la difícil lucha por la supervivencia, que mantienen los ojos y los oídos abiertos para evitar que puedan volver a acabar con sus huesos en las cárceles, a pesar del miedo que sienten:²⁹

MUJER.— Por si o por no, mejor es que te vayas esta noche a dormir a casa de tu hermana. Y mañana no me vas a la obra. Avisaré que estás enfermo. Han detenido a mucha gente del barrio. Las calles del centro están tomadas por la «secreta». No dejan acercarse a la Plaza de Santa Cruz, y cachean a los hombres. Al que le encuentran algún manifiesto de los comunistas o alguna de las octavillas que están circulando desde hace dos días, le detienen (p. 91).

La tercera y última obra abordada, *Cumpleaños*, es un monólogo publicado en México por primera vez en 1951,³⁰ donde se abordan las reflexiones sobre el matrimonio y el adulterio, la maternidad, las consecuencias del paso del tiempo en el cuerpo femenino y el sentido de la existencia de Eva, una mujer acomodada a punto de cumplir 40 años,³¹ que en su recién estrenada madurez contempla la posibilidad de suicidarse tras sentirse abandonada por su esposo. Sólo la noticia del accidente de avión en el que podían haber muerto sus hijos le devuelve a la vida, recordándole el sentido de una existencia más allá de la dependencia afectiva de un varón.

El compromiso de Luisa Carnés con la emancipación de las mujeres del modelo del «ángel del hogar» le lleva a denunciar abiertamente la problemática de tantas mujeres circunscritas al ámbito de la Esfera privada que sufren y aceptan las consecuencias de las contradicciones de una sociedad patriarcal que confiere al varón una serie de privilegios y costumbres, algunas de las cuales, como la práctica del adulterio, perjudica la autoestima de las mujeres y las sujeta a un círculo de soledad donde sólo encuentran consuelo gracias a la afectividad de sus hijos e hijas. Mientras se va preparando para el suicidio, la protagonista, que simbólicamente lleva el nombre de Eva, va desgranando una a una todas las contradicciones de este sistema: la práctica del adulterio, que su marido protagoniza habitualmente sin mayor interés por ocultarlo, dada la tolerancia social a esta práctica;³² la objetualización por parte de los varones de unos cuerpos, que, sin embargo, no dudan en sustituir por otros

más jóvenes;³³ el sometimiento de las mujeres a una moral decimonónica que las retrae de la expresión de su sexualidad, tanto dentro como fuera del matrimonio,³⁴ y la aceptación de un destino unido a la procreación y crianza de unos hijos e hijas, quienes constituirán su consuelo frente a una vida de confinamiento dentro de los límites físicos del espacio doméstico.³⁵

■ CONCLUSIONES

Como se ha podido apreciar, las investigaciones sobre la construcción de la identidad colectiva y el establecimiento de nuevos modelos de identidad más acordes con la situación y el sentir del ser humano contemporáneo deben tener en consideración el desarrollo de los acontecimientos históricos que, como el exilio republicano español, mayor influencia han tenido en el desarrollo de España y en la configuración de su tejido social. A pesar de las investigaciones realizadas hasta el momento, todavía hay muchas líneas sobre las que trabajar y, sobre todo, dar a conocer a una sociedad que durante muchas décadas ha ocultado en sus escuelas y universidades las aportaciones de las exiliadas y exiliados españoles más notables. Además, en un momento como el actual, en el que se lucha también por lograr la igualdad efectiva de mujeres y hombres, cobra una gran importancia la recuperación de la labor de las profesionales y escritoras exiliadas que durante años han sido silenciadas en los ensayos críticos especializados, manuales, actos conmemorativos y procesos de recuperación y edición de textos. Como se ha indicado, no deja de resultar paradójico el desinterés por estas grandes creadoras, sólo explicable desde una visión androcéntrica de la sociedad que pretende mantener a las mujeres en una posición social subalterna. Y, entre ellas, Luisa Carnés Caballero (1905-1964), con una modernísima y pionera producción teatral en el exilio. El análisis de *Cumpleaños*, *Los bancos del Prado* y *Los vendedores de miedo*, escritos desde el conocimiento de unas modernas técnicas expresivas deudoras del lenguaje cinematográfico imperante, permite afirmar que nos hallamos ante una escritora profundamente comprometida con el país que la vio nacer, abierta a los debates políticos, filosóficos y científicos que preocuparon a la comunidad internacional en los inicios de la década de los cincuenta, y plenamente identificada con la problemática de unas mujeres que se debatían todavía entre las estructuras pa-

triarcales que imperaban y la responsabilidad exigida como parte de la ciudadanía. Su postura en dos frentes de gran significación, el compromiso de las mujeres en la transformación social, tanto si están situadas en el ámbito público como si han permanecido en el privado, y la responsabilidad de científicas y científicas en el desarrollo de armas de destrucción masiva, la convierten hoy día en una pionera que debe ser rescatada del olvido y llevada a las escuelas y a los escenarios. Sus modelos femeninos —mujeres comprometidas, luchadoras, valientes y trabajadoras— cobran una gran vigencia y deben ser especialmente valorados en un momento como el actual en el que se manifiesta cada vez más la erradicación de la discriminación histórica de las mujeres y la transformación de una sociedad que sigue sin ofrecer iguales oportunidades a todos sus ciudadanos y ciudadanas.

■ NOTAS

¹ Este ensayo se ha realizado en el marco de dos proyectos de investigación: *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas* (FEM2009-09092. Subprograma FEME, dirigido por Francisca Vilches-de Frutos, y *Mujer y Esfera Pública en la Literatura española (1900-1950)* (FFI2009-11455. Subprograma FILO), dirigido por Pilar Nieva-de la Paz. Deseo expresar mi agradecimiento a Inmaculada Plaza Agudo y M.^a Luisa García Manso por su colaboración en tareas de apoyo a la investigación para su elaboración.

² Véanse al respecto, entre otros, Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture*, 3 vols., Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers Inc., 1996, 1997, 1998; Gilles Lipovetsky, *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997; Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000; Anthony Giddens, *La tercera vía y sus críticos*, Madrid, Taurus, 2001; Joseph E. Stiglitz, *El malestar en la globalización*, Madrid, Taurus, 2002, y Jeremy Rifkin, *El siglo de la biotecnología*, México/Madrid, Grijalbo/Mondadori, 2003.

³ Véanse los ensayos que integran los volúmenes editados por José Luis Abellán, *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976-1978; por Alicia Alted Vigil y Manuel Lluisa, *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid, UNED, 2003; y por Manuel Aznar Soler, *Las literaturas exiliadas en 1939*, Barcelona, Associació d'Idees-GEXEL, 1995 y *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

⁴ Conviene destacar aquí el carácter pionero de las investigaciones de Antonina Rodrigo, cuyos volúmenes *Mujeres de España. Las silenciadas*, Barcelona, Cír-

culo de Bellas Artes, 1989 y *Mujer y exilio 1939*, Madrid, Flor del Viento, 2003, son de referencia obligada. Véase también Pilar Domínguez, *Voces de exilio. Mujeres españolas en México (1939-1950)*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.

⁵ Pilar Nieva-de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos, «Introducción», en Pilar Nieva-de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (coords. y eds.), *Mujer, Literatura y Esfera pública. 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, p. 8 (en adelante *Mujer, Literatura y Esfera pública*).

⁶ M.^a Francisca Vilches de Frutos, *La Generación del Nuevo Romanticismo. La Generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*, Madrid, Universidad Complutense, 1984 (Tesis doctoral defendida en 1980).

⁷ Sobre la producción teatral del exilio, véanse los ensayos integrados en los volúmenes editados por Manuel Aznar Soler, *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, Associació d'Idees-GEXEL, 1999 y *1939-2009. El exilio teatral republicano*, Madrid, *Primer Acto*, 2009, 329.

⁸ Accesibles en una edición de José María Echazarreta (Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2002).

⁹ *ORDEN PRE/525/2005, de 7 de marzo, por la que se da publicidad al Acuerdo de Consejo de Ministros por el que se adoptan medidas para favorecer la igualdad entre mujeres y hombres*», *Boletín Oficial del Estado* (8 marzo 2005), p. 8112. Véase también la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo de 2007, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, *Boletín Oficial del Estado* (23 marzo 2007), p. 12611.

¹⁰ Véase Antonio Plaza Plaza, «La Literatura Española del Exilio: Luisa Carnés, una escritora olvidada», *Cuadernos republicanos* (octubre 1992), 12, pp. 47-59. Consúltese también José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, op. cit., tomo III, pp. 176-177 y 240 y tomo IV, pp. 39 y 43.

¹¹ Véase también Josebe Martínez, *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria*. [s.l.], Montesinos, 2007.

¹² De la protagonista de esta obra, Natalia Valle, tomaría el seudónimo con el que escribió algunos de sus artículos periodísticos.

¹³ Sobre el papel de la mujer intelectual, véase Shirley Mangini, «El papel de la mujer intelectual según Margarita Nelken y Rosa Chacel», en Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Roles de Género y cambio social en la Literatura Española del siglo XX*, Ámsterdam/New York, Rodopi, 2009, pp. 171-186.

¹⁴ Véanse sus colaboraciones desde 1930 en *Estampa, La Voz, Crónica, La Esfera, La Raza, Ahora, As*, etc. Formó parte del equipo de redacción de *Mundo Obrero*, después de su reaparición en 1936, y de *Frente rojo* y *Altavoz del frente*. Ya en el exilio mejicano publicó, a veces con los seudónimos de *Natalia Valle* y de *Clara Montes*, en *Romance, La Prensa, El Nacional, Novedades, España y la Paz, Reconquista*, entre otras.

¹⁵ Sobre su significación, véase Amparo Quilez Faz, «Isabel Oyarzábal

Smith: mujer, prensa e ideología», en *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940*, op. cit., pp. 61-73.

¹⁶ Antonina Rodrigo, *Mujeres de España. Las silenciadas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.

¹⁷ Véase Pilar Nieva-de la Paz, *Voz autobiográfica y Esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República*, en *Mujer, Literatura y Esfera Pública*, op. cit., pp. 139-158.

¹⁸ Llanos Navarro fue la Administradora Gerente. Véase Pilar Domínguez Prats, *Voces del exilio. Mujeres españolas en México. 1939-1959*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994, p. 256. Sobre la transmisión de modelos femeninos en esta revista, véase también Pilar Domínguez, «La representación fotográfica de las exiliadas españolas en México», en *Migraciones y exilios*, 4, Madrid, UNED, 2003, pp. 51-63.

¹⁹ Consúltense Concha Fagoaga y Paloma Saavedra, *Clara Campoamor. La sufragista española*, Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto de la Mujer, 1986; Rosa Capel (dir.), *Historia de una conquista. Clara Campoamor y el voto femenino*, Madrid, Ayuntamiento, 2007; y Francisca Vilches-de Frutos, *Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República*, en *Mujer, Literatura y Esfera Pública*, op. cit., pp. 159-178.

²⁰ Su carácter «aconfesional» motivó la aparición de numerosas críticas en sectores conservadores. Sirva como ejemplo el realizado por Manuel Ferrer, «Instituciones y hombres: la Asociación Nacional de Mujeres Españolas», *Revista católica de cuestiones sociales*, 291 (marzo 1919), pp. 156-161. Un año después, a instancias del Cardenal Guisasaola, se crearía Acción Católica de la Mujer. Por las mismas fechas surgirán también Juventud Universitaria Feminista, Acción Femenina, Cruzada de Mujeres Españolas. Véase Geraldine Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Akal, 1986.

²¹ Sobre su participación, véase Alda Blanco, *María Martínez Sierra (1874-1974)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1999 y Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizárraga Vizcarra, «De María de la O Lejárraga García a María Martínez Sierra», en María Martínez Sierra, *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio [1939-1974]*, s.l., Renacimiento/Biblioteca del Exilio, 2009.

²² Véanse sus primeros logros en Juan del Sarto, «La Asociación Femenina de Educación Cívica», *Crónica* (19 junio 1932), s.p.

²³ Véase S. Bruley, «Women against War and Fascism: Communism, Feminism and the People's Front», en Jim Fyrth (ed.), *Fascism and the Popular Front*, London, Lawrence and Wishart, 1985; Mary Nash, *Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999; Mercedes Yusta Rodrigo, «The Mobilization of Women in Exile: the Case of the Union de Mujeres Antifascistas in France (1944-1959)», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6 (2005), pp. 43-58; Pilar Domínguez, «La actividad política de las mujeres republicanas en México», *Arbor*

(735 (enero-febro 2009), pp. 75-85, y Antonio Jiménez Pérez, *Literatura y Política en los espacios femeninos de vanguardia*, en *Mujer, Literatura y Esfera pública*, op. cit., pp. 85-94.

²⁴ Aborda esta cuestión Pilar Nieva-de la Paz en «La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia un cambio social», en *Roles de género y cambio social*, op. cit., pp. 9-20. Consúltense Judith Butler, *Gender Trouble*, New York/London, Routledge, 1990; Elisabeth Badinter, *X/Y. La identidad masculina*. Madrid, Alianza, 1993 y Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

²⁵ «PAUL.— [...] Pero es mujer y teme cualquier clase de lucha. Ama su hogar, su bienestar, la sociedad que le ha rodeado desde la niñez, su pequeña paz, la única felicidad que le dejó mi padre al irse: su único hijo, yo, Meter. Ella no entiende nuestros problemas de hoy; la espanta todo aquello que pueda dar al traste con su pequeño mundo; defiende esa vida y, a su modo, lucha por ella» (p. 179).

²⁶ «ANA.— Tendrás que volver a tu mundo, Paul; tendrás que integrarte en tu verdadera vida. (*Con dureza.*) Ahora debes ser tú el cabeza de familia, el que debe mantener la dignidad del hogar» (p. 118).

²⁷ «PAUL.— (*Resignado, haciendo frente a la situación.*) Lo siento, mamá, pero no me apartarás de ese camino que tú llamas «malo». Soy un hombre de mi tiempo, que siente su responsabilidad. Yo sí acepto la vida que me ha tocado vivir, aunque me traiga sinsabores» (p. 119).

²⁸ «PROFESOR.— Tengamos confianza en el pueblo, don Pedro. La gente ha comprendido. Sabe que el acuerdo con los americanos significa la pérdida de la soberanía y la muerte...» (p. 84).

²⁹ Una de estas mujeres, la esposa del profesor, le transmite su angustia ante su posible pérdida: «LA MUJER.— ¿Y qué sacó mi padre con no conformarse? ¿Qué has sacado tú, di? Ya ves, todo está igual, o peor cada vez... Y yo siempre penando por ti...» (p. 104).

³⁰ Se publicó en el suplemento dominical de *El Nacional. Revista Mexicana de Cultura* (8 julio 1951, 223, pp. 8-9) y fue reeditado en 1966 en Ecuador 0.^º 0.^º 0.^º, también en México.

³¹ El tema del paso del tiempo asociado a las preocupaciones de las mujeres de clase acomodada fue también tratado en *Los vendedores de miedo*, donde Ana Miller acusa el haber cumplido los cincuenta: «Pero ya tengo cincuenta cumplidos, cincuenta años que parecen haberme caído encima de pronto. Aquellos dieciocho días me han hecho sentir de golpe todos los años de mi vida, que hasta ahora parecían haber pasado muy despacio» (p. 116).

³² «Su mirada era la misma de costumbre, distraída, indiferente, y sus palabras iguales a las de otras noches: «No me esperes. Tardaré». ¡Tardaré! Ni siquiera se molesta ya en inventar una mentira. No busca, como otros, pretextos

para quedarse fuera de casa. (*Se sienta en el borde de la cama.*) Hemos llegado al punto en que todo se acepta. No le doy ocasión de mentir, porque nada le pregunto, nada le reclamo. Él no me da explicaciones que no le pido. Es como si estuviéramos de acuerdo en algo a que ni siquiera hemos aludido nunca. Sospecho y callo. Él lo advierte, pero nada pregunta. Somos una familia bien avenida, una familia decente. En mi casa reina completa armonía. Mis amigas se quejan de sus maridos infieles. Yo sólo tengo elogios para el mío. Y todas aparentan envidiarme... Porque sólo son apariencias. Yo sé que en el fondo me consideran tan desgraciada como ellas, acaso con más razones que yo misma para juzgarme» (pp. 59-60).

³³ «También les agrada lucir en los centros nocturnos a la mujer legítima, lo mejor vestida posible, porque nada como eso revela la bonanza en los negocios. (*Se fija en la caja que está sobre su cama, la abre y saca una bata muy fina.*)» (p. 60).

³⁴ «Cierro los ojos, te oigo hablar, y tu voz me conmueve como en nuestros primeros tiempos... Pero es algo independiente de ti mismo, que despiertas sin poner la menor voluntad, ni el más leve deseo. (*Se estremece.*) ¡Ahí está! ¡Eso es, Andrés! ¡El deseo! ¡La muerte del deseo en ti! Eso es lo que echo de menos. Aquello que tal vez no debe recordar demasiado una mujer casada. Tus manos buscándome; tus ojos espíandome; tu aliento caliente en mi cuello» (p. 61).

³⁵ «¿Por qué no me someto a la ley natural? Las más hermosas mujeres de la historia han envejecido. ¿Por qué no aceptar que a mi alrededor sonría la primavera? Todas lo sufren. Mi madre también. [...] Sólo vivía para sus hijos. Los chismes que le contaban sobre papá, le hacían sonreír con dulzura, mientras acariciaba las cabecitas de sus hijos. Sólo vivía para darse a los que amaba» (p. 64).

CARTAPACIO



Con la punta de los ojos
ÁLVARO CUSTODIO

Introducción de JUAN PABLO HERAS GONZÁLEZ



S
T
K
O
I
J
H
T
O
J
H



UN TEXTO RECUPERADO
(AUNQUE LOS MUÑECOS NO ESTÁN DE ACUERDO)
CON LA PUNTA DE LOS OJOS, DE ÁLVARO CUSTODIO

Juan Pablo Heras González



La vida de Álvaro Custodio (Écija, 1912-Madrid, 1992) estuvo ligada al teatro desde su misma cuna, en la trastienda del Teatro Custodio, en Écija (Sevilla). Pronto se trasladó a Madrid, y al llegar a la universidad fue seleccionado por Federico García Lorca para formar parte de La Barraca y participar en uno de sus primeros viajes.¹ Durante la Guerra Civil estuvo afiliado al Partido Comunista y formó parte de los servicios de información de la República. Tras la derrota se exilió en Francia, República Dominicana, Cuba, y, sobre todo, México, donde escribió primero para el cine y obtuvo luego un amplio reconocimiento por parte del público y de la crítica gracias a su labor como director de Teatro Español de México, compañía que entre 1953 y 1973 puso en escena numerosas obras del acervo del teatro español del Siglo de Oro y de otros autores clásicos y contemporáneos (entre ellos, León Felipe), con frecuencia ante públicos multitudinarios en espacios abiertos vinculados con el pasado prehispánico o virreinal. A su vuelta a España, a finales de los 70, se estableció en San Lorenzo de El Escorial y dirigió la compañía «vocacional» Amigos del Real Coliseo, con la que puso en escena obras clásicas y contemporáneas, entre ellas, algunos de sus propios textos, como *Con la punta de los ojos*.

Pese a su primigenia vocación literaria, Álvaro Custodio dedicó la mayor parte de su carrera a la dirección escénica y a la adaptación de textos clásicos. Eso explica el escaso número de su obra original. No obstante, estos pocos títulos son suficientes para perfilar una personalidad propia, inclasificable, una voz diferente que merece ser atendida.

Custodio, por ejemplo, trabaja con una desprejuiciada libertad a la hora de elegir los temas de sus obras, como puede verse con claridad en la exótica *Los nueve montes pelados o el milagro de las tres ciruelas* o en la presente *Con la punta de los ojos*. Entre los rasgos recurrentes que caracterizan sus textos, subrayamos la presencia de una mirada afilada, escéptica e irónica, que entreteje con fluidez lo trágico y lo cómico y dirige sus dardos tanto a una sociedad sobradamente conformista como a unos poderes públicos abusivos e insaciables. Esta perspectiva del mundo queda impresa en la peculiar evolución argumental de sus obras: en ellas encontramos con frecuencia una serie de personajes más o menos carismáticos en los que la colectividad confía la esperanza de una revolución, o al menos la aproximación a una utopía deseada. Pero todos ellos acaban, no sin algún grado de responsabilidad, como un mero vehículo que utiliza el poder, ya sea el del estado o el del capital, para disimular la imposición de sus intereses particulares sobre la impotencia de las masas, en ese proceso recalitrante que consiste en cambiarlo todo para que todo siga igual.

En cuanto al texto que aquí publicamos, sabemos, por una breve información que incluyó en el *Boletín* que publicaba su compañía en México, que Custodio escribió una primera versión de *Con la punta de los ojos* en 1959, con el título *La revolución de los maniqués*. En uno de sus primeros regresos a España, la menciona en una entrevista que concede a *ABC* (1-1-1969). Poco después, en mayo de 1972, obtiene el segundo lugar en el «Premio Internacional de Literatura Humorística Mario Moreno Cantinflas», esta vez con el título *Los muñecos no están de acuerdo* (la obra ganadora fue *El asalariado*, de Eduardo Quiles). Pese a lo anunciado por él mismo, el texto no llega a ser publicado ni estrenado en México, donde a la sazón se descompone definitivamente su compañía. Custodio abandona el país y vive el resto de la década a caballo entre Estados Unidos y España, y en ambos lugares proyecta un montaje profesional de su obra que nunca llega. Finalmente, encuentra acomodo en San Lorenzo de El Escorial, donde estrena, el 6 de marzo de 1982 y en el Real Coliseo, *Con la punta de los ojos*. En el programa aparece como autor de la obra un tal Marcelo Bulnes, «un escritor español que ha vivido la mayor parte de su existencia en América y que desea permanecer en la sombra». Este inopinado deseo se desvanece pronto, en cuanto el nombre de Custodio aparece asociado a la obra en su participación en el I Certamen de Teatro de la Región de Madrid, celebrado en Getafe en mayo de 1983. Ese mismo año

concede una entrevista a Domingo Miras para *Primer Acto* (201, 1983, pp. 29-34) en la que se atribuye sin dudar la autoría de la obra.



Álvaro Custodio.

Han pasado casi 30 años desde aquel estreno, y la mayor parte de los textos inéditos de Custodio están hoy fuera de nuestro alcance. Si *Con la punta de los ojos* ha llegado hasta nosotros es gracias al cuidado de Paloma Andrada, una de las más brillantes actrices de los Amigos del Real Coliseo (interpretó a la Cocotte en esta obra y a Ana Ozores en *La Regenta*, el montaje más destacado del grupo), que ha conservado celosamente libretos,

documentos y fotografías que ilustran la historia de la compañía. Del texto de trabajo que ella conservaba desde 1982, con cambios y correcciones de última hora incluidas, extraemos la versión que editamos en esta revista.

El primer referente que acude a nuestra mente cuando acometemos la lectura de esta obra es, sin duda alguna, *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau. Ante nuestros ojos, una serie de muñecos asombrosamente humanos entre los que sobresale una mujer absolutamente irresistible, obra increíble de un genio vagamente perturbado. Sabemos que Custodio conocía y admiraba la obra de Grau, pero una lectura atenta reduce la semejanza a una anécdota superficial, especialmente si atendemos a los giros argumentales que llevan a la obra por caminos insospechados. No vamos a desvelar el contenido de la obra porque en ella la sorpresa y la incertidumbre tienen una función fundamental, pero sí debemos señalar los múltiples vectores que con más o menos acierto va trazando a lo largo de sus páginas: una indagación en el sentido real de lo que habitualmente entendemos por «humano»; el conformismo suicida y ciego con el que las clases trabajadoras se entregan a las manos de oportunistas sin escrúpulos; la posibilidad de la inocencia en un mundo despiadado y competitivo; la estrecha frontera que separa la realidad de la ilusión; en definitiva, toda una serie de cuestiones de alcance, de valor trascendente pese al tono ligero en el que parece conducirse la obra, que el lector/espectador no deja de plantearse ante la mirada insolente de unos sorprendentes muñecos empeñados en no estar nunca de acuerdo.

Con la publicación de *Con la punta de los ojos* invitamos a todos a recuperar para la historia de nuestra escena y literatura dramática la obra de uno de los más importantes hombres de teatro que surgió del exilio republicano de 1939.

■ OBRAS DRAMÁTICAS PUBLICADAS DE ÁLVARO CUSTODIO

Incluimos a continuación un breve apéndice con los textos dramáticos publicados por Álvaro Custodio, fruto de su trabajo creativo y de adaptación. A estos títulos habría que sumar un gran número de versiones y otras obras originales que han tenido repercusión pública, como *Ilamé-mosle X*, estrenada en La Habana en 1943; *Elisa, alma de cántaro*, producida en televisión por el Canal 4 de México en 1951; y obras de teatro frívolo como *El paraíso terrenal*, *Mata-Hari*, *la espía que nunca espío* o *De cómo un*

carnet de notas llevó a un hombre encantador a la guillotina, estrenadas en México entre 1965 y 1967. Absolutamente inéditas quedan *La dulce canción de la demencia*, *La puerta del paraíso*, *La soledad sonora* y la trilogía de teatro histórico *El tálamo y el trono*. Por otro lado, uno de los mayores éxitos comerciales de los últimos años en México es *Aventurera*, versión teatral de una célebre película de 1950 cuyo guión es de Álvaro Custodio y que se viene representando casi ininterrumpidamente desde 1997.

Originales

- *La borrachera nacional*. La Habana: Alfa, 1944.
- *El sacrificio de Panda-Murti*. Madrid: Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, 1983.
- *Los nueve montes pelados o el milagro de las tres ciruelas*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.
- *Eva y Don Juan (el mito de la seducción)* en *Canente*, 9, 1991, pp. 105-146.

Versiones publicadas

- *La Celestina*. México: Teatro Clásico de México, 1966
- *La trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*. México: Teatro Clásico de México, 1968.
- *El patio de Monipodio*. México: Teatro Clásico de México, 1973.
- *Corridos de la revolución (México, 1910)*, en *Tiempo de historia*. 13, diciembre de 1975.
- *Versión escénica de La Regenta de Leopoldo Alas, Clarín*. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1985.
- *El regreso de Quetzalcóatl: la epopeya azteca*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.

■ NOTAS

¹ Sobre su relación con Lorca, véase HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo, «La Barraca en México: Álvaro Custodio, Amparo Villegas y la Celestina», en BETI SÁEZ, Iñaki, *Exilio y Artes escénicas*, Saturraran, San Sebastián, 2009, pp. 235-251.

CARTAPACIO



CON LA PUNTA DE LOS OJOS

Álvaro Custodio



CARTAPACIO

Personajes:

ADECUADOR
ARMIDA LA INSACIABLE tres en una
LA IMAGEN
LA GRAN COCOTTE
LA NIÑA DE PRIMERA COMUNIÓN
LA BAILARINA
LA PSICÓLOGA
SEBASTIÁN MURILLO, vendedor
LAMPÉREZ, taumaturgo
EL OBRERO
EL LIBERTINO
EL FANÁTICO
EL CABALLERO DE EDAD
EL TENIENTE
EL ATLETA
EL GERENTE
EL VIGILANTE

Personajes mudos:

EL SIEMPRE SENTADO
EL SIN CABEZA
EL OBRERO 2.^º
EL PRESIDENTE DE LA COMPAÑÍA

La acción en un país de origen latino.

Época actual.

ACTO PRIMERO

CUADRO 1

(Cámara negra. Al fondo tres escalones practicables que abarcan todo lo ancho del escenario. Del techo caen, como lianas gigantes, telas de araña que cubren todo el fondo dándole, por contraste, un tono gris sucio, pero transparente. A la derecha, en primer término, un viejo mostrador de madera, también medio cubierto de telarañas. Varios maniqués viejos y descoloridos, amontonados como fusiles en un vivaque, algunos tirados por el suelo, a la izquierda. Cerca de ellos, vestido con una elegancia un tanto anticuada —cuello de, pajarita, chaqué chaleco amarillo, pantalón a rayas y botines—, El SIEMPRE SENTADO, cuyo pelo, muy lustroso, lo lleva peinado con raya en medio. Sonríe de modo constante. Cargado con una caja de madera que recuerda la forma del fétetro, se abre paso, con gran dificultad, por entre las telas de araña, SEBASTIÁN Murillo, de unos 30 ó 40 años de edad. Trae un deslucido sombrero de fieltro y una vieja gabardina. Al fin logra bajar los tres escalones, deja la caja en el suelo y con evidente mal humor intenta limpiarse las telas de araña que se le quedaron adheridas en el sombrero y la gabardina. De improvviso descubre al SIEMPRE SENTADO y se acerca a él con aire solícito.)

SEBASTIÁN.— Buenos días. *(El SIEMPRE SENTADO le hace una leve inclinación de cabeza, sin dejar nunca de sonreír, y emite un pequeño sonido gutural como si fuese la rúbrica desvanecida de su sonrisa).* Mi nombre es Sebastián Murillo. *(Nuevo sonido gutural del otro).* Traigo en esa caja algo verdaderamente sensacional que va a revolucionar la industria de los maniqués. Perdone el atrevimiento, ¿es usted el gerente de esta fábrica? *(El otro niega sin dejar nunca de sonreír.)* Y... ¿podría yo hablar al gerente? ¿O estará muy ocupado? *(El otro vuelve a negar.)* ¿Quiere usted de-

¿cir que no está muy ocupado? (*El otro asiente.*) Muchas gracias, es usted muy amable. Con su permiso. (*Carga de nuevo la caja y como le cuesta trabajo levantarse dedica una sonrisa cortés al SIEMPRE SENTADO que le observa sin dejar de sonreír.*) Sí, pesa bastante. Y estoy algo cansado. Todo el día cargando con ella... No importa: así tiene que ser. (*Ya ha llegado junto al mostrador dejando la caja en el suelo con un suspiro de alivio, saca el pañuelo y se limpia el sudor de las manos con gesto de asco.*) Estas manos destilando siempre zumo de limón... (*Busca a su alrededor algo que no encuentra.*) ¿No hay sillas, verdad? (*El SIEMPRE SENTADO niega.*) No importa, no importa. ¿Y... algún timbre u otra manera de llamar para que me atiendan? (*El otro niega de nuevo.*) ¿No? Muchas gracias. Entonces... esperaré. (*El otro asiente con su sonrisa burlona.*) Ya estoy acostumbrado a esperar, es lo que he hecho casi toda mi vida: esperar. (*El otro asiente.*) ¿Usted también? (*El SIEMPRE SENTADO asiente de nuevo.*) *El otro asiente.* SEBASTIÁN mira a su alrededor sin demasiado interés y saca una cajetilla de cigarrillos. *Se acuerda del otro y corre a su lado siempre solícito.*) ¿Un cigarrillo? (*El SIEMPRE SENTADO deja escapar un sonido gutural y coge lo que le ofrece SEBASTIÁN agradeciéndoselo con un gesto.*) De nada. Lo que no tengo es cerillas. ¿Y usted? (*El otro niega.*) ¿Tampoco? Olvidé comprarlas. Creí que tenía más. Lo siento mucho. (*Cruza en ese momento de derecha a izquierda la NIÑA de primera comunión con su cirio.*) Muy mona. ¿Va a hacer hoy la comunión? (*El otro asiente.*) Un gran día para ella, un gran día... (*Se queda mirando por donde la NIÑA hizo mutis y luego su cigarrillo sin prender.*) ¡Lástima que el cirio estuviera apagado! No importa, no importa... Esperaremos. (*Se sienta sobre su caja y silba una canción. Bosteza. Mira de reojo al otro y corresponde a su eterna sonrisa con otra suya muy fingida. Mira su reloj de pulsera. Se lo pone al oído.*) Se ha parado. ¿Tiene usted hora? (*El otro niega.*) Debe de ser tarde, ¿verdad? (*El otro asiente.*) Siempre es tarde... (*Bosteza de nuevo, del lateral izquierdo sale un hombre con mono gris cargando sobre el hombro un maniquí de mujer. SEBASTIÁN se levanta apresuradamente y se acerca a él.*) Oiga... Perdóname. (*El obrero se detiene a escucharlo.*) ¿No me haría usted el favor de decir al gerente de la fábrica que si tiene la amabilidad de recibirme? Mi nombre es Sebastián Murillo, soy agente de la casa Lavrette Frères y traigo la muestra de un producto verdaderamente sensacional que va a revolucionar la industria.

OBRERO.— El Señor Lampérez está ahora muy ocupado. No creo que le reciba.

SEBASTIÁN.— El caballero me dijo que no lo estaba...

OBRERO.— ¿Qué caballero? SEBASTIÁN.— Aquel. *(El obrero se vuelve para mirarlo y el SIEMPRE SENTADO le hace un gran cumplido.)*

OBRERO.— El «caballero» tenía razón... Pero en este momento el Señor Lampérez va a... ¿cómo le diría yo?

SEBASTIÁN.— Perdóneme, ¿no tendría usted una cerilla?

OBRERO.— Sí, señor. *(Deja el maniquí sobre su base de espaldas al público. El maniquí representa a una mujer completamente desnuda. SEBASTIÁN, mientras el obrero busca la caja de cerillas, observa con gran curiosidad el muñeco. El obrero enciende una cerilla.)* Aquí tiene.

SEBASTIÁN.— *(Prendiendo su cigarrillo.)* Gracias. Bonito maniquí... Precioso... Espléndida mujer.

OBRERO.— *(Prendiendo también el cigarrillo que le ha ofrecido SEBASTIÁN)* Gracias. Precisamente por eso no va a poder recibirlo el señor Lampérez.

SEBASTIÁN.— Por la... digo, ¿por el maniquí?

OBRERO.— Sí, señor, tengo que llevarlo a su laboratorio. *(Carga otra vez al hombro el maniquí.)* Va a darle vida, ¿comprende? Y eso requiere algún tiempo...

(El obrero hace mutis. SEBASTIÁN permanece pensativo y repite con el gesto las últimas palabras del obrero. El SIEMPRE SENTADO sisea a SEBASTIÁN y cuando éste se vuelve a mirarlo le hace gesto de que le dé lumbre a su cigarrillo.)

SEBASTIÁN.— Perdóneme, me había olvidado de usted. *(Le da su cigarrillo, que el otro utiliza para encender el suyo devolviéndoselo después con un gesto de agradecimiento.)* De nada. ¿Usted oyó lo que dijo ese obrero? *(El otro asiente.)* ¿Todo? *(Vuelve a asentir.)* ¿Dar vida a un maniquí? ¿Puede ser eso posible? *(El otro asiente siempre sonriendo. Entra la INSACIABLE, que es idéntica al maniquí que llevaba el obrero al hombro. Se dirige derecha a SEBASTIÁN.)*

LA INSACIABLE.— Si no me equivoco, yo te gusto mucho. *(SEBASTIÁN, que no sale de su asombro, asiente con timidez.)* Tú también me gustas a mí. *(Le abraza.)* ¿Me das un beso de tornillo? Soy experta. Vas a ver...

(Entra como tifón el obrero. La INSACIABLE adopta inmediatamente le actitud estática de maniquí.)

OBRERO.— Ven aquí, mala pécora. Todavía no estás lista. Te faltan algunos retoques. *(La coge en brazos como antes iniciando el mutis.)*

SEBASTIÁN.— ¡Oiga! *(El obrero se vuelve hacia SEBASTIÁN)* Esa... esa... es el... es la...

OBRERO.— Sí, señor, la Insaciable. Tenemos que afinarle el mecanismo, pero el señor Lampérez no acaba de encontrarle el punto clave. *(Mutis de los dos.)*

SEBASTIÁN.— No lo entiendo. *(Se dirige al SIEMPRE SENTADO)* ¿Cómo es posible que...? *(El SIEMPRE SENTADO asiente sonriendo como siempre. Cruza en ese momento a la inversa la NIÑA de primera comunión.)* ¿Y esa niña qué hace aquí con ese cirio apagado en la mano y vestida de primera comunión? Al fin y al cabo, ¿a mí qué pueden importarme la Insaciable ni la Niña de primera comunión?

VOZ DOCTORAL Y PEDANTE: Artículo 59 del Código del Perfecto Vendedor: el agente vendedor jamás debe mostrar indiferencia por cuanto se refiera al posible cliente. Recuérdese que el ambiente hace al hombre. El más insignificante o insólito detalle debe ser tenido en cuenta.

SEBASTIÁN.— *(Limpiándose el sudor de la frente y las manos le dice al SIEMPRE SENTADO.)* Así que... esa monada de niña, a ver si lo adivino... es hija del señor Lampérez, gerente de la fábrica. *(El otro asiente con su eterna sonrisa.)* ¡Cuánto me alegro! ¡Qué día tan feliz para ella! Me encantaría asistir a la ceremonia. A mí no hay nada que me guste tanto como una primera comunión. ¿Y a usted? *(El otro asiente.)* Me chiflan las primeras comuniones. Me arrebatan...

(Vuelve a salir la NIÑA de primera comunión que se dirige a SEBASTIÁN.)

NIÑA.— Está usted invitado. Será usted el único que asista. Nadie quiere venir a mi primera comunión.

SEBASTIÁN.— ¿Por qué?

NIÑA.— No lo sé. Yo soy muy inocente. Quizá porque ninguno cree en Dios. Todos son ateos.

SEBASTIÁN.— ¿Todos? ¡No es posible!

NIÑA.— Tiene usted razón. El Fanático cree en Dios y en todos los santos. ¿Y usted?

SEBASTIÁN.— Yo no soy fanático, pero también creo en Dios y en todos los santos.

NIÑA.— Entonces ¿vendrá usted a mi primera comunión?

SEBASTIÁN.— Con mucho gusto, pero todo depende... *(La NIÑA le deja con la palabra en la boca al hacer mutis corriendo porque de entre las telas de araña del fondo ha surgido un individuo de cara chupada, tez amarillenta, barba y traje negro. Se acerca muy nervioso a SEBASTIÁN.)*

LIBERTINO.— ¿Ya está mi maniquí?

SEBASTIÁN.— No sé, señor, yo no trabajo en esta fábrica.

LIBERTINO.— *(Casi reventando de nervios.)* ¡No sé, no sé, no sé! ¡Siempre el no sé por delante! ¡Sí está! ¿Lo oye? ¡Sí está! Lo necesito ahora mismo. Démelo, por favor... Démelo de una vez. Ya no puedo aguantarme. Llevo dos semanas esperándolo... y no llega... no acaba de llegar. ¡Démelo!

SEBASTIÁN.— Pero caballero, ya le he dicho que yo no trabajo en esta fábrica.

(El LIBERTINO distingue la caja que trajo SEBASTIÁN y se precipita sobre ella, abrazándola y besándola apasionadamente.)

LIBERTINO.— ¡Vida mía! ¡Amor mío! ¡Novia mía!

SEBASTIÁN.— Caballero, creo que usted se equivocó: esa caja...

LIBERTINO.— *(Abrazando la caja.)* ¡Adorada! ¡Entrañas mías!

SEBASTIÁN.— ¡Me la va usted a romper! ¡Apártese de ahí! *(Pretende separarlo pero el LIBERTINO le empuja y carga con la caja hacia el fondo.)* ¡Mi caja! ¡Suéltela! ¡Es mía! *(Forceja con él para quitársela.)* Esta caja es mía... ¡Suéltela! Va usted a destrozarla. *(Mientras forcejean aparece por un lateral una joven con un guardapolvo gris, recosido y remendado.)*

ARMIDA.— ¿Qué pasa? *(Al ver al LIBERTINO)* ¿Usted otra vez? *(El LIBERTINO desaparece por el fondo entre las telas de araña dejando la caja en manos de SEBASTIÁN)*

SEBASTIÁN.— ¿Es un loco, verdad? Quería llevarse mi caja... Por poco me la rompe: el señor *(Señala al SIEMPRE SENTADO)* ha sido testigo de todo. Estaba yo hablando con la niña de primera comunión cuando entró el tipo y...

ARMIDA.— Ya sé: se arrojó sobre la caja y empezó a besarla.

SEBASTIÁN.— Exactamente. Y le decía...

ARMIDA.— Novia mía... adorada... amor mío...

SEBASTIÁN.— ¿Usted también lo vio?

ARMIDA.— Lo he visto otras veces. Viene casi todos los días a hacerle el amor a nuestros maniqués de mujer.

- SEBASTIÁN.— ¡Ah! (*Mira fijamente a ARMIDA y empieza a retroceder asombrado.*) Pero... usted... usted...
- ARMIDA.— ¿Yo qué?
- SEBASTIÁN.— Usted es... el maniquí que traía ese obrero sobre el hombro. (*El SIEMPRE SENTADO lanza, sonriendo, uno de sus sonidos guturales.*) ¿No es cierto? ¡Usted también la vio! ¿No es cierto? (*El otro asiente.*) ¡Claro que sí! ¡Es ella! (*El otro asiente.*)
- ARMIDA.— Más le vale decirme quien es usted y qué es lo que quiere o haré que lo echen a la calle de mala manera.
- LA VOZ PEDANTE: Artículo 9.º del Código del Perfecto Vendedor: no hay que asombrarse de nada que esté relacionado con el posible cliente para no pecar de simple. El agente vendedor debe siempre darla la impresión de que está al cabo de la calle...
- SEBASTIÁN.— Perdone mi distracción, señorita. La escena que hizo ese individuo que acaba de irse, el que pretendía llevarse mi caja, me sacó un poco de quicio, pero ya pasó. Mi nombre es Sebastián Murillo, para servirla, soy agente vendedor de la casa Lavrette Frères y traigo en esta caja algo sensacional...
- ARMIDA.— Que va a revolucionar la industria de los maniqués.
- SEBASTIÁN.— ¿Cómo lo sabe?
- ARMIDA.— Alguien lo dijo antes que usted.
- SEBASTIÁN.— ¡No es posible! ¿Ha estado aquí algún otro agente de mi propia casa?
- ARMIDA.— No podría asegurárselo, pero es muy posible...
- SEBASTIÁN.— Señorita, mi producto es incomparable. Las cualidades de la marca Lavrette Frères no pueden encontrarse en... en... (*Estornuda.*) Perdón. Las cualidades de la marca Lavrette Frères... (*Nuevo estornudo.*) Aquí hay corriente y yo tengo propensión a los catarros.
- ARMIDA.— Muy interesante.
- SEBASTIÁN.— (*Después de sonarse.*) Perdón. Las cualidades de la marca Lavrette Frères no pueden encontrarse en...
- ARMIDA.— En ningún otro producto rival porque su materia prima proviene de las plantaciones de caucho que nuestra compañía posee en la Polinesia, Nueva Caledonia, La Martinica y la Guadalupe. ¡Ya me sé de memoria toda la retahíla! También me sé la de otras fábricas que nos han visitado: Maniqués Unidos de la Provincia de Alicante; Il Consorcio Napolitano de Maniquini e Fantochi; Die Deutsche Sahuenfensterpuppen Gessellschaft; The Royal Manufacturing Man-

nikins Company; O Fábrica Imperial Portuguesa de Maniqués...
¿Quiere usted más nombres? Pierde usted el tiempo, señor... señor...
SEBASTIÁN.— Murillo... Sebastián Murillo, para servirle.
ARMIDA.— Nosotros no necesitamos su producto ni ningún otro porque
la materia prima que empleamos para hacer nuestros maniqués la
prefabricamos nosotros mismos... Sepa usted que nuestra materia
prima es una síntesis de goma elástica, plástico y aliento vital movido
por un mecanismo de relojería...

(SEBASTIÁN no ha oído las últimas palabras porque han coincidido con el desfile de derecha a izquierda de los siguientes personajes: la gran COCOTTE, el CABALLERO DE EDAD, con abrigo y sombrero de copa, el TENIENTE con uniforme de opereta, el ATLETA con el torso desnudo, el SIN CABEZA, la BAILARINA con mallas y tou-tou y la NIÑA de primera comunión seguidos de dos obreros, uno de los cuales ya conocemos quién, coge en brazos al SIEMPRE SENTADO y se lo lleva. Todos ellos hacen mutis quedando solo en escena ARMIDA y SEBASTIÁN.)

SEBASTIÁN.— ¿Qué significa este desfile? ¿Quiénes son esos tipos? ¿Va a haber una función de circo?

(ARMIDA le manda callar. De la derecha sale LAMPÉREZ, en mangas de camisa, con un chaleco viejo y lleno de manchas, siempre abierto. LAMPÉREZ se queda mirando fijamente, con gesto sombrío, a la joven que se acerca a él emocionada)

LAMPÉREZ.— Ya no sirvo. Estoy viejo. No pude... *(Se abraza a ella sollozando.)*

ARMIDA.— Papá, no digas eso... No digas eso... *(Los dos gimen. LAMPÉREZ descubre a SEBASTIÁN.)*

LAMPÉREZ.— ¿Quién es?

ARMIDA.— Nadie. *(Abraza con más fuerza a su padre.)*

SEBASTIÁN.— *(Después de carraspear.)* ¿Es al... es al señor Lampérez, gerente de esta fábrica, a quien tengo el gusto de dirigirme? *(Aquél asiente.)* Mi nombre es Sebastián Murillo...

ARMIDA.— *(A SEBASTIÁN.)* Un momento. *(A su padre.)* ¿Por qué?

LAMPÉREZ.— Me temblaron las manos.

ARMIDA.— No lo creo.

LAMPÉREZ.— O quizá me falte fe. Sí, eso es, me falta fe. No se puede hacer nada grande sin fe.

ARMIDA.— Papá... (*Se abrazan otra vez.*)

SEBASTIÁN.— Nada hay tan conmovedor como el amor filial. Realmente emocionante. Ese amoroso abrazo me recuerda a mi pobre madre, que en paz descansa. Cuando yo venía llorando de la escuela porque me habían puesto un cero en aritmética. Mi angelical madre, que en paz descansa, me abría sus brazos tiernamente y me decía: «Sebastián, no llores, hijo mío... eso no sirve para nada... en vez de llorar estudia aritmética que es una ciencia exacta llena de porvenir... no seas zopenco, Sebastián y estudia aritmética...» Si yo le hubiera hecho caso...

ARMIDA.— ¡Cállese, por favor! No dice usted más que tonterías.

VOZ PEDANTE: Artículo 27 del Código del Perfecto Vendedor: si el cliente pierde la paciencia y recurre al insulto imagine usted que le han llamado simpático y sonría, sonría con todos los dientes y procure resolver la situación contando un chascarrillo.

SEBASTIÁN.— A propósito: ¿conocen ustedes el cuento del coronel de infantería que se tragó una rana creyendo que era un percebe? ¡Divertidísimo! (*Risa fingida.*)

ARMIDA.— Por favor, señor Murillo, ¿quiere usted largarse y dejarnos en paz? ¿No ve que tenemos un terrible problema? Cuénteles su chascarrillo a su pobrecita mamá que en paz descansa.

LAMPÉREZ.— Armida, no seas tan dura con él. Déjale que hable. A lo mejor tiene algo interesante que decirme. Newton descubrió la ley de gravedad cuando conversaba con un niño sordomudo. Hable, caballero, dígame lo que tenga entre pecho y espalda, pero con brevedad.

SEBASTIÁN.— Sí, señor Lampérez, con mucho gusto. Pues verá usted: había una vez un coronel de infantería que se pirraba por los percebes...

LAMPÉREZ.— Déjese ahora de fábulas y vamos al grano... ¿Qué vende usted?

ARMIDA.— Es superior a mis fuerzas. Te espero en el laboratorio, papá...

(*Mutis por la derecha.*)

SEBASTIÁN.— Voy a tener el gusto de mostrarle algo sencillamente sensacional...

- LAMPÉREZ.— Haga el favor de acercarme aquella silla. (*Señala la que dejó vacía el Siempre sentado.*)
- SEBASTIÁN.— Con el mayor placer, señor Lampérez. (*Se la trae hasta el centro de la escena.*)
- LAMPÉREZ.— Es la única silla de la fábrica. La tenemos reservada para O'Higgins, pero cuando se lo llevan, la uso yo. Las piernas no me aguantan. (*Se sienta.*)
- SEBASTIÁN.— ¿Tiene usted reuma?
- LAMPÉREZ.— No, señor, años... 162 para ser exacto.
- SEBASTIÁN.— ¿162? No puede ser. Creo que exagera, señor Lampérez
- LAMPÉREZ.— Sí, es cierto. Me gusta ponerme años. Sólo tengo 125. Vamos al grano.
- SEBASTIÁN.— Sí, señor, el producto que voy a tener el gusto de demostrarle...
- LAMPÉREZ.— ¿Me regala un cigarrillo?
- SEBASTIÁN.— Todos los que usted quiera, no faltaba más, todos los que usted quiera... (*Le ofrece la cajetilla.*) Lo que no tengo es fuego.
- LAMPÉREZ.— Fuego es lo único que hay de sobra en esta fábrica. Sin embargo desde hace mucho tiempo no se emplea para nada. Al fin va a tener una aplicación práctica, gracias a su olvido.
- SEBASTIÁN.— ¿Mi olvido?
- LAMPÉREZ.— ¿No ha olvidado usted comprar cerillas?
- SEBASTIÁN.— ¡Ah, claro! Sí, señor. (*Ríe estúpidamente.*) No había caído...
- LAMPÉREZ.— ¿Qué lleva usted en esa caja? ¿Su cadáver?
- SEBASTIÁN.— (*Que se queda serio de repente.*) ¿Mi cadáver? ¿Qué ocurrencia tan extraordinaria! ¿Cómo puede usted pensar que en esa caja...? ¡Vaya disparate! Pensar que en esa caja llevo... ¡Mi cadáver! ¡Qué ocurrencia tan chusca, señor Lampérez!
- LAMPÉREZ.— ¿Por qué? Todos llevamos a cuestas nuestro cadáver desde que nacemos ¿No se había dado cuenta?
- SEBASTIÁN.— ¿Desde que nacemos? ¿Lo llevamos a cuestas?
- VOZ PEDANTE: Artículo 38: cuando no comprendamos alguna idea del cliente por ningún motivo debemos obligarle a que nos la repita o aclare porque pasaríamos por imbéciles.
- SEBASTIÁN.— Sí, claro, por supuesto, señor Lampérez, no faltaba más, tiene usted mucha razón... Perfecto, perfecto, 124 años, mi cadáver y todos son ateos menos el fanático y yo.
- LAMPÉREZ.— ¿De qué habla?

- SEBASTIÁN.— Pues de eso... De eso... Volviendo al asunto que nos interesa y para no perder el hilo, permítame demostrarle...
- LAMPÉREZ.— Usted olvidó hace un momento sus cerillas. ¿No es así?
- SEBASTIÁN.— Sí, señor, pero le aseguro que tengo una memoria prodigiosa. Una golondrina no hace verano. Yo nunca olvido nada, se lo puedo jurar. LAMPÉREZ.— Usted, yo, todos olvidamos... La naturaleza es nuestro peor enemigo; nacemos sólo para caer en su trampa... Nos acecha detrás de cada árbol... detrás de cada esquina... El olvido es lo único que nos separa de la muerte.
- SEBASTIÁN.— Le repito que yo nunca me olvido de nada. Suelo acordarme de los detalles más insignificantes. No vaya usted a formarse un juicio erróneo sobre mí, señor Lampérez...
- LAMPÉREZ.— Diríjase usted al horno crematorio que está al final de ese corredor y coja con unas tenazas una brasa para encender su cigarrillo. Aquí le espero.
- SEBASTIÁN.— Sí, señor, con mucho gusto. Enseguida regreso.

(Mutis por la derecha tarareando una canción. Se oye una música lejana y misteriosa.)

- LAMPÉREZ.— *(Con la mirada fija en el público.)* Este pobre cretino va a convertirse ahora en otra de sus víctimas. Llegará hasta el horno crematorio y la descubrirá repentinamente en su apetitosa desnudez ofreciéndole su boca y sus senos. El pobre cretino se tambaleará de la emoción: nunca tuvo una hembra como ella en sus brazos. Tratará de besarla aunque apenas le llegue al hombro. Ella se enroscará en sus brazos y cuando lo tenga más encandilado, cuando él empiece a quitarse la corbata, la chaqueta y los pantalones, sonará un timbre... *(óímos un timbre)*, y desaparecerá de su vista. El pobre imbécil la buscará desesperado... La llamará con angustia...
- VOZ DE SEBASTIÁN.— *(Desde lejos.)* ¡Armida! ¡Armida!
- LAMPÉREZ.— Y con grosería...
- VOZ DE SEBASTIÁN.— ¿Dónde te has metido, carajo?
- LAMPÉREZ.— Y por fin, convencido de que se ha ido, se abrochará los pantalones dejándose la camisa por fuera y se olvidará el sombrero y de apretarse la corbata... *(SEBASTIÁN entra de espaldas como lo ha descrito LAMPÉREZ.)* No se haga ilusiones: era un simple maniquí.
- SEBASTIÁN.— Era una mujer de bandera... Un monumento...

- LAMPÉREZ.— No es más que un simple maniquí de los que yo fabrico...
Goma elástica, plástico y aliento vital con un delicado mecanismo de relojería.
- SEBASTIÁN.— Estaba desnuda, mucho más desnuda que todas las demás mujeres que yo he conocido en mi vida, mucho más desnuda que las putas de la calle del Peine...
- LAMPÉREZ.— No me salió como yo quería. Tiene usted que excusar mi torpeza. Mis manos ya no me obedecen. El maniquí más perfecto de mi colección, pero sin alma...
- SEBASTIÁN.— No diga eso, señor Lampérez. Ha sido la más extraordinaria de mis emociones. Era una mujer sensacional... Perdome, señor Lampérez. (*Se arregla la corbata y se compone el pelo.*) Parece que perdí la serenidad. Estas cosas no le suceden todos los días a un modesto vendedor. Yo tenía creído que a una sorpresa de esa clase sólo podían aspirar los galanes de cine.
- LAMPÉREZ.— Lo sobrenatural se halla oculto siempre en lo más profundo de cada cosa. Sólo los pobres de espíritu quieren que se produzca en la superficie. Penetre usted hasta el fondo de no importa qué objeto o entidad: una montaña, una gruta, una pirámide, un pueblo o una avellana y le saldrá al paso el misterio. Zambúllase en él, aguantándose el miedo y será usted un ser superior... o un poeta.
- SEBASTIÁN.— Un poeta es precisamente lo contrario de lo que soy yo, señor Lampérez.
- LAMPÉREZ.— Y sin embargo, se ha dejado usted embaucar por los besos de un maniquí. Ya es un paso...
- SEBASTIÁN.— Señor Lampérez, yo no soy un don Juan ni un libertino, pero he tenido relaciones... de toda índole, con algunas mujeres.
- LAMPÉREZ.— Sí, ya lo sé, con las putas de la calle del Peine...
- SEBASTIÁN.— Sé perfectamente lo que es y... a lo que sabe una mujer desnuda, lo que se desprende de su contacto... Para no andar con más rodeos, puesto que usted tiene que estar tan enterado como yo: esa mujer desnuda que se me colgó del cuello, delante del horno crematorio... ¡era su hija! (*Se oye una música vaporosa y extraña que antecede brevemente a la IMAGEN, en actitud de rezo. SEBASTIÁN, al verla se queda pasmado. A la IMAGEN sigue la NIÑA de primera comunión que trae el sombrero de SEBASTIÁN y se lo entrega. La imagen se detiene un momento para mirar a SEBASTIÁN y sonreírle.*)
- LAMPÉREZ.— No te quedes ahí parada. Vete con los demás.

- SEBASTIÁN.— Un momento... Espere... Usted es...
- LA IMAGEN.— (*Poniéndole los dedos en la boca.*) No lo digas... lo echarías todo a perder... Fui hecha a su imagen y semejanza. Quizá un poco distinta por fuera, pero idéntica por dentro. No tengo más años que Santa Teresita de Lisieux, ni menos que Santa Bernadette de Lourdes... Me puedes amar con todas tus fuerzas sin pecar e incluso recitarme como aquel fraile español del siglo XVI:
- «¿Qué diré de tus pechos
de leche milagrosa abastecidos?
Más frescos son y hermosos
más blancos que el jazmín y armiño fino...
¿Pues qué diré, Señora,
de vuestro vientre puro?
Un vaso me parece
de marfil primamente fabricado...»
- SEBASTIÁN.— ¿Pues qué diré, Señora,
de vuestro sexo oscuro?
Como la pulpa dulce
del mango primamente sazonado...
- LA IMAGEN.— ¡Qué bárbaro eres! Eso no lo escribió ningún fraile...
¡Estás en pecado mortal!
- LAMPÉREZ.— ¡Basta ya de palique! ¡Vete con los otros! ¿Me has oído?
- LA IMAGEN.— Sí, señor... Vamos, pequeña... Adiós, blasfemo...
- NIÑA.— (*Haciendo mutis con la IMAGEN.*) ¡Qué tipo tan vulgar!
- LAMPÉREZ.— ¿De dónde sacó usted esos agresivos versos eróticos?
¿Usted que es la negación de la poesía?
- SEBASTIÁN.— No lo sé... Quizá me los inspiró ella... ¿No escribían los místicos españoles iluminados por la divinidad?
- LAMPÉREZ.— Ella no tiene nada de divino, amigo mío: es otro maniquí de los que yo fabrico. Lo hice para una iglesia mexicana que fue quemada por los zapatistas antes de que yo lo remitiera y tuve que quedarme con él... Mejor dicho, con ella...
- SEBASTIÁN.— Es inútil que trate de engañarme: esa imagen es su hija: la misma que hace unos momentos yo tuve entre mis brazos ante el horno crematorio... Completamente desnuda...
- LAMPÉREZ.— A ese paso va usted a decirme que la niña de primera comunión también es hija mía.
- SEBASTIÁN.— Sí, señor, también. Me lo dijo O'Higgins.

LAMPÉREZ.— Usted tiene manía filial: todas las mujeres que trabajan en mi fábrica y todos mis maniqués del sexo femenino son hijas mías. ¡Ni que yo fuera un garañón! (*Se levanta y se dispone a hacer mutis.*) Yo le dije que se zambullera, pero no que hozara en el misterio...

SEBASTIÁN.— Señor Lampérez, espere un momento... No hemos hablado del producto que traigo en esa caja...

LAMPÉREZ.— Vaya usted a ofrecerlo a una agencia de pompas fúnebres... (*Sale refunfuñando por la izquierda.*) ¡Valiente cretino! VOZ PEDANTE: Artículo 47 del Código del Perfecto Vendedor: cuando se pierde el cliente no hay que perder también la moral; lo mejor es poner sobre el hombro la mercancía y marcharse en busca de otro prospecto, pero por ningún motivo plantearse problemas filosóficos ni enigmas. (SEBASTIÁN *asiente con el gesto, se escupe las manos, carga la caja sobre sus hombros pretendiendo pasar a través de las enormes telas de araña sin conseguirlo. Deja la caja en el suelo y se dedica a buscar una salida cada vez más nervioso. Al fin se da por vencido y se sienta sobre la caja con los codos sobre las piernas y la cabeza entre las manos. Aparece por la izquierda ARMIDA, con su guardapolvo gris recosido.*)

ARMIDA.— ¿Qué le pasa? ¿Quiere usted irse? (SEBASTIÁN *asiente.*) ¿Y no encuentra la salida? (*Él niega.*) Voy a dar orden de que lo acompañen hasta la puerta.

SEBASTIÁN.— (*Incorporándose.*) ¡Un momento! (*Ella se detiene a mirarle. Él avanza hacia ella. Cesa la música. Él se detiene al hablar ella.*)

ARMIDA.— Ya le he dicho que pierde usted el tiempo si pretende vendernos algo. No tenemos dinero. Hace tres años que no vendemos un solo maniquí. ¡Tres años! Quisimos cerrar la fábrica pero el gobierno y los sindicatos no nos los permitieron. El gobierno se niega a admitir la crisis y obliga a todas las fábricas que quieren cerrar a mantener una producción que no existe y a que les paguemos los sueldos a nuestros empleados aunque no tengan nada que hacer. Esta es la situación...

SEBASTIÁN.— Su padre acaba de decirme...

ARMIDA.— No haga usted mucho caso a lo que mi padre le diga. A veces, desvaría. O, mejor dicho, fantasea. Es el último recurso de los vencidos.

SEBASTIÁN.— Yo querría que usted, tan sensata, tan realista, me aclarara algunas dudas.

ARMIDA.— Parece ser que usted era el que había venido a convencerme a mí de algo, no yo a usted. En todo caso, ni para una cosa ni para la otra tengo tiempo ni humor... *(Se dispone a hacer mutis.)*

SEBASTIÁN.— ¡Armida! ¡Espera!

(Ella se vuelve con gesto de asombro.)

ARMIDA.— ¿Quién le ha dicho mi nombre?

SEBASTIÁN.— ¡Tú misma!

ARMIDA.— ¿Y por qué me tuteas?

SEBASTIÁN.— Es inútil que sigas fingiendo: hace un rato, allí, delante del horno crematorio... me besaste... y yo te besé. Estabas desnuda... prodigiosamente desnuda... destilando deseo...

(Intenta abrazarla pero ella le propina una monumental bofetada.)

ARMIDA.— ¿A qué viene todo eso? ¿Es el nuevo procedimiento de ventas de la casa Lavrette Frères? ¿Seducir a la hija del cliente? Muy francés. En todo caso tienen que escogerlos mejor. Con tipos como usted no creo que se promuevan... las ventas. Es usted un perfecto mamarracho. Es usted una síntesis de la vulgaridad masculina: físicamente insignificante, miope, desaliñado, inculto, bobalicón, ignorante, torpe e incapaz. ¿Y un tipo como usted tiene el atrevimiento de querer besar a una mujer como yo? ¡Mírese al espejo! ¡Analice su esmirriada conciencia! ¡Usted no podría ser correspondido más que por una prostituta barata o por un hotentote! Buenas tardes... *(Hace mutis rápido.)* SEBASTIÁN.— ¡Armida! ¡No te vayas! ¡Regresa conmigo!

(SEBASTIÁN queda desilusionado y pensativo. Al fin se decide a volver al horno crematorio.)

OBRERO.— *(Apareciendo por donde salió ARMIDA.)* Por ahí no. Sígame y yo le indicaré la salida.

(SEBASTIÁN sigue tristemente al obrero. Sube los tres escalones del fondo y ve cómo el obrero se abre fácilmente paso sobre las telas de araña. SEBASTIÁN carga su caja ayudado por el obrero. Suena lejana una marcha fúnebre. Los dos desaparecen tras las telas de araña con la caja sobre los hombros.)

CARTAPACIO

OSCURO

CUADRO 2

El mismo decorado. Al fondo, a la izquierda, sobre el primer escalón, la IMAGEN con los ojos vueltos hacia el techo. A sus pies, arrodillado en actitud mística, de espaldas al público, un joven vestido de negro, el FANÁTICO. Junto a éste, de pie, mirando a la IMAGEN, la NIÑA de primera comunión. A la derecha, en primer término, el ATLETA, el CABALLERO DE EDAD, el TENIENTE, la vieja y el SIN CABEZA. Con ellos, en su silla, el Siempre sentado. Por entre las telas de araña del fondo aparece SEBASTIÁN Murillo, con el mismo atuendo. Pero en vez de la caja trae un ramo de flores. Todos le miran con curiosidad, oyéndose algunas risas. SEBASTIÁN también los examina con la mirada, desde lo alto del tercer escalón, hasta que descubre a la IMAGEN, que le dedica una sonrisa. SEBASTIÁN, emocionado, se quita el sombrero, baja los escalones, se arrodilla ante ella y deposita el ramo de flores a sus pies.

FANÁTICO.— ¿Quién es usted?

SEBASTIÁN.— Un hombre enamorado.

(La IMAGEN sonríe agradecida.)

NIÑA.— No le creas: es un tipo vulgar y grosero.

FANÁTICO.— ¿Por qué se arrodilla delante de la señora?

SEBASTIÁN.— Porque me da la real gana.

(La IMAGEN sonríe nuevamente.)

FANÁTICO.— ¡Lárguese! (*Gesto de disgusto en la IMAGEN.*) Perdón, señora, pero no puedo permitir que nadie profane tu presencia (*Sonrisa seráfica de ella.*) ¿Desde cuándo la venera usted?

SEBASTIÁN.— Desde antes de nacer.

FANÁTICO.— ¡Mentira! (*Nuevo gesto de desagrado en ella.*)

NIÑA.— Es un embustero y un libertino. Peor que el otro.

FANÁTICO.— Perdón, señora. Yo vine antes que él. Yo vengo todos los días a postrarme ante ti. Tú lo sabes, señora... (*Ella asiente.*)

SEBASTIÁN.— A pesar de eso, es mía y no tuya. (*Gesto de modestia en ella.*)

FANÁTICO.— ¿Qué dices, blasfemo? Ella es de todo el mundo. (*Gesto de pudor en ella.*)

SEBASTIÁN.— Pero tú no la has besado ni la has tenido desnuda entre tus brazos...

FANÁTICO.— ¿Qué dices, pecador? NIÑA.— Pégale, fanático. Te quiere quitar la novia.

(La IMAGEN cierra los ojos avergonzada. El FANÁTICO se arroja furioso sobre SEBASTIÁN. Todos los demás los rodean menos, naturalmente, el SIEMPRE SENTADO, que no deja de sonreír. El FANÁTICO derriba fácilmente a SEBASTIÁN.)

ATLETA.— ¡Bravo! ¡Magnífica llave! ¡Tuércele el brazo! ¡Rómpele las costillas!

COCOTTE.— ¡Escúpele en la cara! ¡Es un labinidoso!

CABALLERO DE EDAD.— ¡Apuesto dos mil libras al fanático! ¿Quién acepta mi envite? ¡Dos mil libras esterlinas!

TENIENTE.— ¿Te presto mi espadín para que lo atraveses?

LA BAILARINA.— Déjale en paz, fanático. Ese caballero es muy guapo y muy fuerte. Voy a casarme con él.

COCOTTE.— Pierdes el tiempo, Pavlova: soy yo quien le gusta y no tú... ¿Verdad que yo te gusto más que esa birra?

SEBASTIÁN.— ¡Quítenmelo de encima! ¡Va a aplastarme! ¡Socorro!

CABALLERO DE EDAD.— ¡Cinco mil libras al fanático! ¡Ni un penique más! ¡Doy cinco por una!

LA BAILARINA.— (*Pegando al fanático.*) ¡Toma, toma y toma! ¿Vas a soltar a mi novio? Le quiero más que a mi vida.

COCOTTE.— ¡Tu novio! ¡Si no tienes más que estopa debajo de las bragas!

BAILARINA.- Y tú alambres y cola de pegar.
ATLETA.- (*A la COCOTTE.*) ¡Cállate, desvergonzada!
COCOTTE.- Y a ti lo único que te cuelga es la lengua... ¡Ja, ja, ja!
LA IMAGEN.- Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros... (*Se santigua. Entra LAMPÉREZ.*) Llegó el diluvio...
LAMPÉREZ.- ¿Qué sucede? (*La IMAGEN hace mutis tristemente por la izquierda.*) ¿Quién se pelea? (*Al fanático.*) ¡Levántese! (*Éste obedece. LAMPÉREZ ayuda a levantarse a SEBASTIÁN.*) Cuanto siento este desagradable incidente, señor... señor...
SEBASTIÁN.- Murillo. Sebastián Murillo, para servirle.
LAMPÉREZ.- Aquí, el joven (*señalando al fanático*) está un poco... (*Gesto de loco.*) Tiene usted que perdonarle.
CABALLERO DE EDAD.- (*Señalando a SEBASTIÁN*) Éste tiene la culpa.
LOS DEMÁS: Sí, éste es el culpable.
BAILARINA.- ¡Mentira! Mi novio es inocente; honrado y benéfico como manda la Constitución.
TENIENTE.- Si yo llevara mi espadín, lo habría atravesado como una anchoa.
COCOTTE.- No hay que exagerar: sólo dijo que la había tenido desnuda entre sus brazos y que la besó de arriba abajo... A todas las mujeres nos gusta que nos besen desnudas.
BAILARINA.- A mí no: yo nunca me quito las mallas ni el tou-tou.
COCOTTE.- Tú no sabes hacer el amor, sino bailar como una peonza.

(*Todos ríen.*)

BAILARINA.- ¡Falso! ¡Mentira! Yo también sé dar besos de tornillo.
LAMPÉREZ.- ¡Silencio! Señor Murillo. Tiene usted que perdonar este enojoso incidente. Mis maniqués son hermosos, están bien acabados, pero no he conseguido hacerles un cerebro superior al de un niño. Ya los ha oído usted: hablan y disputan como criaturas...
SEBASTIÁN.- ¿Quiere usted decir que todos estos... son maniqués?

(*Los aludidos saludan como en el teatro.*)

FANÁTICO.- ¡Yo no!
LAMPÉREZ.- Él no, pero se empeña en venir a rezarle a ese maniqué en forma de imagen que usted confundió con mi hija.

SEBASTIÁN Y EL FANÁTICO.— *(A un tiempo.)* ¡No es un maniquí!

LAMPÉREZ.— Le llamamos el Fanático. Se postra ante la Imagen horas enteras, recitando doscientas o trescientas veces el catecismo, dándose violentos golpes de pecho, llorando como un cirineo, haciéndose flagelar por el Atleta hasta que le brota la sangre a borbotones y después de insultar a la bailarina con los peores epítetos porque según él, enseñar las piernas es un pecado imperdonable; se revuelca en un charco de baba con un ataque horroroso de epilepsia provocado por la podredumbre moral de nuestro mundo.

SEBASTIÁN.— ¿Está usted seguro, señor Lampérez, de que no es un maniquí?

(Los demás, menos LAMPÉREZ, rompen a reír y agarrados de las manos juegan al corro alrededor de SEBASTIÁN y el FANÁTICO.)

TODOS MENOS LAMPÉREZ Y LOS QUE NO HABLAN.— ¡No es un maniquí! ¡Sí es un maniquí! ¡No es un maniquí! ¡Sí es un maniquí! ¡No! ¡Sí! ¡No! ¡Sí!

LAMPÉREZ.— ¡Quietos! *(Los demás le obedecen.)*

SEBASTIÁN.— *(Señalando al SIEMPRE SENTADO.)* Y aquel... ¿también es un maniquí?

LAMPÉREZ.— Me lo encargó una sastrería para exhibirlo en su escaparate, siempre sentado, pero la sastrería quebró antes de que yo lo entregara. Lo llamamos O'Higgins y es una magnífica persona.

SEBASTIÁN.— ¿Persona?

LAMPÉREZ.— Bueno, usted me entiende...

SEBASTIÁN.— ¡Y yo, que lo tomé por un... por un semejante! ¡Y hasta se fumó uno de mis cigarrillos!

LAMPÉREZ.— Aunque me esté mal el decirlo debo reconocer que mis muñecos no tienen nada que envidiar a los seres humanos.

TENIENTE.— *(Señalando a SEBASTIÁN.)* ¡Es un blasfemo y una mala bestia!

CABALLERO DE EDAD.— ¡Muy bien dicho! Además es comunista, anarquista, hippie, ateo, revolucionario, terrorista, nudista y asaltante de caminos. Es un peligroso enemigo del orden, de la tradición y de la familia. TENIENTE.— Hay que hacerle un juicio sumarísimo y fusilarlo de espaldas.

LA BAILARINA.— (*Abrazando y besando a SEBASTIÁN.*) No, pobrecito, que es muy guapo, me quiere mucho y nos vamos a casar. ¿Verdad, piccolino? Nos casaremos en la catedral de Reims, como los reyes...

NIÑA.— ¿Y qué va a ser entonces de mí?

BAILARINA.— Te adoptaremos como hija nuestra. ¿Verdad, piccolino?

FANÁTICO.— (*Separándola violentamente de SEBASTIÁN.*) ¡Pécora! ¡Aparta de ahí! ¿Ese es el ejemplo que das a esta criatura?

TENIENTE.— Hay que fusilar a los dos. ¡Pim, pam, fuego!

FANÁTICO.— No sería bastante. Hay que quemarlos, después arrojar sus cenizas a un muladar, escupir cien veces sobre ellas, cubrirlas de excremento y pasarse cinco siglos insultándolas.

SEBASTIÁN.— (*Aterrado.*) Señor Lampérez, esto pasa de castaño oscuro...

LAMPÉREZ.— (*Con sonrisa paternal.*) Son completamente inofensivos...

Imitan a los adultos, pero solamente juegan... Juegan como los niños en el parque, como los oseznos en su cubil, como las marsopas en el acuario...

SEBASTIÁN.— Pero ese... fanático no es un muñeco y ha hablado de escupir, de injuriar, de matar, de quemar.

LAMPÉREZ.— Pobrecillo. Me da lástima. Está enfermo.

SEBASTIÁN.— ¿De qué?

LAMPÉREZ.— De juventud.

ATLETA.— (*Exhibiendo los músculos.*) Yo también.

(*La COCOTTE se los palpa con orgullo y deleite. Entra ARMIDA.*)

COCOTTE.— Armida, ¿no me das un besito?

SEBASTIÁN.— ¡Armida! (*Entran los dos obreros.*)

ARMIDA.— (*A los obreros.*) Llévense a O'Higgins. (*Los obreros cargan con él y hacen mutis por la izquierda. Todos los maniqués los siguen. El fanático, al ver a ARMIDA, va a salir por la izquierda, pero ella le cierra el paso.*) Usted, a la calle. ¿No me ha oído? FANÁTICO.— Déjeme verla una vez más, se lo suplico. (*Cae de rodillas ante ella.*) ¡Déjeme verla! Rezarle otra oración... ¡Por piedad!

SEBASTIÁN.— (*A LAMPÉREZ*) Es un idiota. ¡Si la tiene delante! ¿A qué espera?

(*LAMPÉREZ le manda callar y va a sentarse en la silla de O'Higgins.*)

FANÁTICO.— Hoy no he podido adorarla bastante. Estoy en pecado mortal. Me siento lleno de maldad, necesito rezar ante ella otra media hora. ¡Sólo media hora más! (*Entran de nuevo los obreros. ARMIDA les hace un gesto y aquellos agarran al fanático llevándoselo a rastras hasta el foro.*) ¡Eres una arpía! ¡Maldita seas! ¡Que los escorpiones te coman los ojos! ¡Suéltense por el amor de Dios! ¡Yo quiero adorarla! ¡Arrastrarme! ¡Sentirme un gusano ante ella! ¡Quiero que me aplaste con su divina planta! ¡Quiero morir como un perro rabioso, pero que sea ella quien me mate a pedradas! ¡Ella, sólo ella!

(*Cuando desaparecen tras las telas de araña se siguen oyendo unos momentos los angustiosos sollozos del fanático.*)

SEBASTIÁN.— ¡Armida! ¡Cómo puedes ser así? ARMIDA.— (*Sin hacerle el menor caso.*) Papá, tengo que hablar contigo.

LAMPÉREZ.— Habla.

ARMIDA.— Se trata de un asunto sumamente importante.

LAMPÉREZ.— Habla.

ARMIDA.— No puede haber testigos.

LAMPÉREZ.— Entonces no quiero oír lo que vas a decirme. Señor Muriello, venga aquí a mi lado. (*SEBASTIÁN obedece. LAMPÉREZ le agarra fuertemente el brazo.*) No se separe de mí. No quiero oír lo que ella va a decirme.

ARMIDA.— Papá, no seas niño. (*Enérgica*) ¡Vamos al laboratorio! Tienes que oírme.

LAMPÉREZ.— He dicho que no quiero saberlo. Soy el hombre menos curioso del mundo.

SEBASTIÁN.— Señor Lampérez, debe usted oír lo que... la señorita, su hija, tiene que decirle. Hay que afrontar la realidad.

LAMPÉREZ.— Ha puesto el dedo en la llaga, jovencito: eso es precisamente lo que no quiero.

ARMIDA.— ¡Papá!

LAMPÉREZ.— Conozco muy bien esa realidad. Unas veces se esconde, como un saltador de caminos, para caer sobre nosotros cuando menos lo esperamos. Otras, nos tapa los ojos para empujarnos por el balcón que no tiene barandilla. ¿Sabe usted lo que es la realidad? El hambre y la miseria, la lepra, el cáncer, la gangrena, la carroña, la

buba, el excremento... La realidad es el dolor y la sangre... ¡La realidad es la muerte!

ARMIDA.- ¡No puede vivirse constantemente rodeado de mentiras!

LAMPÉREZ.- (*Enérgico*) ¡Sí! ¡Hay que vivir siempre mintiendo! ¡A los demás y a uno mismo! La mentira nos da el cetro de la creación. ¡Es lo único que nos hace eternos!

SEBASTIÁN.- De todas maneras, señor Lampérez, tiene usted que oír a su hija. Quizá vaya a darle una noticia agradable.

LAMPÉREZ.- Señor Murillo, es usted un pobre hombre con todos los atributos del espíritu de recua resignado a su triste destino.

SEBASTIÁN.- Quizá tenga usted razón. Yo no soy más que un modesto vendedor.

LAMPÉREZ.- Como todos los hombres de nuestro tiempo.

ARMIDA.- ¡Papá, basta ya de frases! Se me empieza a agotar la paciencia. Ven conmigo de una vez.

LAMPÉREZ.- Voy, hija, voy. (*Se levanta.*) Murillo, si quiere ser feliz, luche, palpíte por una mentira y nunca trate de explicarse nada. ¿Para qué? (*Camina hacia la derecha. Se vuelve hacia Murillo.*) ¡Nada! Absolutamente nada.

(*Mutis.* ARMIDA va a seguirlo pero se detiene y se vuelve hacia SEBASTIÁN.)

ARMIDA.- Espéreme aquí. No se vaya... por favor.

SEBASTIÁN.- (*Reventando de felicidad.*) No me iré, Armida, no me iré.

(*Mutis de ARMIDA. SEBASTIÁN salta de gozo.*) ¡Me quiere! ¡Estoy seguro! ¡Me quiere! (*Recoge las flores del suelo, las besa, las deja sobre el mostrador y saca un cigarrillo tarareando una canción.*) Al fin cayó en las redes... al fin recibió el flechazo de Cupido... al fin mordió el polvo... Su resistencia se derrumbó ante el empuje incontenible de mi virilidad... Voy a hacerle tragar sus horribles palabras: (*imitando su voz*) «usted sólo puede ser correspondido por una prostituta barata o por un hontote...» ¡Deslenguada! Tendrá que humillarse ante mí... La despreciaré, la haré sufrir, llorar, arrebatarse y cuando crea que todo está perdido me la comeré a besos y le entregaré este ramo de flores. (*Da varias chupadas al cigarrillo.*) ¡Ah, demonio! No me acordaba de que no tengo cerillas. (*Entran dos obreros.*) ¡Oigan! ¿Me dan ustedes fuego?

OBRERO 1º.- Sí, señor. (*Se acerca a él.*)

- SEBASTIÁN.— ¿No quieren fumar?
- OBRERO 1º.— Bueno, no es mala idea. Gracias. (*Prenden los cigarrillos.*) Da gusto echar una chupada y estirar los miembros de vez en cuando.
- SEBASTIÁN.— ¿Tienen mucho trabajo?
- OBRERO 1º.— Prácticamente ninguno. Con la crisis ya no se fabrican maniqués. Ya no sé cuando va a terminar esta crisis.
- SEBASTIÁN.— Nunca. Esta crisis es la misma de ayer, de hace un lustro, de hace medio siglo. Hay crisis lo mismo que es de día o de noche: siempre.
- OBRERO 1º.— Nosotros no entendemos mucho de eso. ¿Verdad tú? (*El otro obrero niega.*) Lo cierto es que desde hace tres años y medio... No, espere... Deben de ser lo menos trece años y medio que no se ha vendido un solo maniquí. A nosotros nos da cierta lástima cobrarle nuestros salarios al señor Lampérez pero tenemos que vivir, ¿verdad, tú? (*El otro asiente.*) Éste tiene cuatro hijos, su madre enferma y su amiguita de los sábados. Yo tengo siete hijos, mi amiguita de los sábados, mi partida de mus en la taberna y un terrenito que estoy comprando a plazos. La vida es cada día más cara y cuesta mucho ganársela. Además no se encuentra trabajo en ninguna parte. Casi todas las industrias del país están igual. La semana pasada cerraron ocho; querían rebajar sueldos para seguir subsistiendo pero el sindicato dijo que no. Para mí que hizo lo que era debido, ¿verdad, tú? (*El otro asiente.*) La competencia americana es enorme. Por todas partes hay productos en inglés y fábricas en inglés y hasta la leche que uno mama está en inglés. No sabemos en qué va a parar todo esto, ¿verdad, tú? (*El otro asiente.*) Aunque a decir verdad si los americanos ponen fábricas por todas partes, habrá más trabajo para nosotros y más cotizaciones para el sindicato. (*Risa franca.*)
- SEBASTIÁN.— Dígame usted, buen hombre... (*Se acerca más a ellos.*) ¿Es verdad que esos tipos raros que estaban aquí hace unos momentos son maniqués fabricados por el señor Lampérez? (*Los dos obreros se interrogan con la mirada.*)
- OBRERO 1º.— ¿Qué tipos? (*Saca un bocadillo que empieza a comer.*)
- SEBASTIÁN.— La cocotte, el atleta, el sin cabeza, la bailarina, el teniente, el caballero de edad, O'Higgins, la niña de primera comunión...
- OBRERO 1º.— ¿Esos? Sí, señor.
- SEBASTIÁN.— ¿Maniqués? ¿Está usted seguro?

OBRERO 1º.- Cómo no vamos a estarlo si nos corresponde una gran parte del mérito en su fabricación, ¿verdad tú? Éste es el que aprieta las tuercas y yo el que da vuelta a la manivela.

SEBASTIÁN.- Pero, ¿cómo es posible que hablen, rían, se muevan y todo lo demás?

OBRERO 1º.- El señor Lampérez le mete a la goma elástica y al plástico una extraña sustancia que él solo sabe hacer y que aplicada a la cabeza y a los miembros del muñeco dan la sensación perfecta de vida.

SEBASTIÁN.- (*Excitado.*) ¿Es posible?

OBRERO 1º.- Como usted lo oye.

SEBASTIÁN.- Entonces no me explico esas telarañas, ese polvo, este abandono, ¡Son unos maniqués portentosos! ¡Como no se fabrican en ninguna parte! ¡Y yo que traía una muestra para vendérsela al señor Lampérez! El mío era un maniquí muerto y estos están vivos. ¡Qué revolución armarían en el comercio!

OBRERO 1º.- ¿Usted cree? Está duro este lomo de cerdo.

SEBASTIÁN.- ¿Por qué no los saca el señor Lampérez de la fábrica? ¿Por qué no los ofrece a las tiendas, a los almacenes?

OBRERO 1º.- Nosotros no sabemos. Yo hace veinte años que trabajo aquí y éste ocho. Los demás obreros se despidieron, pero la mayoría anda aún sin trabajo. Por eso nosotros seguimos en la fábrica, ¿verdad, tú? Y eso que ya nos deben tres meses. Pero al menos, mientras tengamos trabajo, aunque no nos paguen, nos fían en la tienda. Y podemos seguir tirando...

SEBASTIÁN.- ¡Seguir tirando! Ese es nuestro ideal. ¡Seguir tirando! ¿Sabe usted una cosa? Aquí hace falta un vendedor. Y ese vendedor soy yo.

OBRERO 1º.- El señor Lampérez nunca ha querido tener vendedores.

SEBASTIÁN.- ¿Por qué?

OBRERO 1º.- Dice que son los histriones del comercio.

SEBASTIÁN.- ¡Tonterías! ¡Antiguallas! Voy a hablar con él, a convencerlo. Puedo asegurarles que esta fábrica volverá a la prosperidad. Y le serán abonados a ustedes esos tres meses y se les aumentará el sueldo.

OBRERO 1º.- ¿De veras? (*Al otro obrero.*) Oye, tú, eso de pedir un aumento de sueldo hay que plantearlo en el sindicato.

(*Suena la sirena de la fábrica.*)

OBRERO 1º.- ¡La sirena! Terminó el trabajo. Tenemos que irnos. Buenas tardes.

SEBASTIÁN.- ¡Un momento! Tienen que escucharme. Es muy importante.

OBRERO 1º.- No lo dudamos, pero nuestro trabajo acabó por hoy. Buenas tardes.

(Mutis de los dos obreros por la izquierda. Suena la música misteriosa que ya oímos en el primer acto. SEBASTIÁN va al mostrador, coge las flores y las huele. Las luces de la escena se atenúan hasta casi desaparecer para que veamos iluminarse el fondo detrás de las telas de araña, que adquirirán formas monstruosas con esa luz arrancando del foro. También se enciende una gran luna llena. La silueta desnuda de LA INSACIABLE va apareciendo espectacularmente, envuelta por esa atmósfera de gasas, redes y cendales. La escena que sigue se desarrolla con el fondo de esa música esotérica.)

SEBASTIÁN.- ¡Armida!

LA INSACIABLE.- ¡Sí, soy yo Sebastián! Te dije que me esperases y aquí me tienes. ¿Son para mí esas flores?

SEBASTIÁN.- Para ti, caracol de espuma, sólo para ti.

LA INSACIABLE.- ¿Y qué quieres que haga con ellas?

SEBASTIÁN.- Comértelas como si fuesen percebes.

LA INSACIABLE.- ¿Comérmelas? ¿Por qué dices eso?

SEBASTIÁN.- *(nervioso)* No lo sé. No sé lo que digo. Estoy temblando y me salen las palabras que no pienso. *(Le da hipo.)* No me hagas caso.

LA INSACIABLE.- ¿Qué te pasa? ¿Por qué haces eso?

SEBASTIÁN.- ¿No lo estás viendo? *(Más hipo.)* Tengo hipo.

LA INSACIABLE.- ¿Tienes hipo en un momento como éste?

SEBASTIÁN.- ¡No quiero tenerlo! *(Más hipo.)* ¡Te juro que no quiero tenerlo! *(Más hipo.)*

LA INSACIABLE.- ¡Qué lástima, Sebastián! Todo invitaba al amor,

SEBASTIÁN.- Todo. *(Más hipo.)*

LA INSACIABLE.- Mi cuerpo desnudo y oloroso como la esencia de bergamote. *(Hipo de SEBASTIÁN.)* Las luces de colores... la luna llena de elefantes blancos... *(Regüeldo de SEBASTIÁN.)* ¡Sebastián! ¡Te comportas como un cochero!

- SEBASTIÁN.— Armida, no es mi culpa. Yo quisiera refulgir como un príncipe de las cruzadas... pero esto es lo que me sale... (*Otro regüeldo.*) LA INSACIABLE.— ¡Sebastián! (*Llora.*) ¡Qué lástima!
- SEBASTIÁN.— Perdóname, espuma de caracol. Las palabras y los aires se me escapan como si les hubiese abierto la jaula algún hijo de su madre...
- LA INSACIABLE.— ¡Sebastián! ¡Surtidor de savia!
- SEBASTIÁN.— ¡Armida! ¡Papada de cebú!
- LA INSACIABLE.— Si me insultas, me visto.
- SEBASTIÁN.— ¡No! Pero, ¿qué es lo que digo? ¡Estoy echando a perder la más grandiosa oportunidad de mi vida! (*Solloza.*)
- LA INSACIABLE.— ¿Lloras? ¿No te da vergüenza?
- SEBASTIÁN.— (*Gimiendo*) ¡Vete a la mierda!
- LA INSACIABLE.— ¿Qué?
- SEBASTIÁN.— ¡No! ¡No me hagas caso! ¡No quise decir eso!
- LA INSACIABLE.— Lo que pasa es que eres un maricón.
- SEBASTIÁN.— ¡Te juro que soy un macho! ¡Un enorme macho! (*empieza a rebuznar*)
- LA INSACIABLE.— ¿Y eso? ¿A qué viene?
- SEBASTIÁN.— ¡Tampoco lo sé!
- LA INSACIABLE.— ¡Qué manera de perder el tiempo! ¿A qué esperas, imbécil? Quiero ser tuya... (*Cierra los ojos, le ofrece la boca y echa los brazos para atrás. SEBASTIÁN quiere acercarse a ella para abrazarla pero las telas de araña se lo impiden. Arroja con furia las flores al suelo.*) ¡Acaba de una vez que se hace tarde!
- SEBASTIÁN.— ¡Malditas redes! (*Sigue tratando de abrirse paso sin conseguirlo.*)
- LA INSACIABLE.— Me estoy empezando a cansar, Sebastián.
- SEBASTIÁN.— Estas horrendas telas de araña no me dejan...
- LA INSACIABLE.— ¡Un hombre! ¿Dónde hay un hombre? Soy la hembra de azogue, de plata viva, de lava caliente, la hembra en ascuas y en agonía, la insaciable, la insatisfecha, la desesperada, la impaciente, la apasionada, la voluptuosa, la lúbrica, la lujuriosa, la angustiada, la hipócrita, la vanidosa, la mojigata, la tímida, la indecisa, la remisa, la retraída, la pusilánime, la apocada, la pura, la impoluta, la virginal... ¡La que se consume de pasión y deseo! ¡La que tiene las carnes abrasadas y lacradas! ¡La que sueña cada hora, cada minuto, cada fracción de segundo con la tempestad! (*Brilla el rayo y retumba el trueno.*)

SEBASTIÁN.— Yo soy ese hombre... Yo soy el deseo... Yo soy la pasión... Soy un caballo desbocado... Soy una estampida de búfalos... Soy un escuadrón de húsares. Soy el relámpago, el rayo, la tempestad...

(Cae de rodillas. Suena otra vez el trueno.)

LA INSACIABLE.— Sebastián, eres un perfecto imbécil. Tú no eres capaz ni de apagar una vela.

(Nuevo rayo y trueno seguido de oscuridad total.)

VOZ DE SEBASTIÁN.— ¡Armida! ¡Armida! ¿Dónde estás? ¿Se han fundido los plomos? ¿Por qué no me contestas? No te vayas: yo puedo arreglar ese desperfecto eléctrico. Te amo, Armida, te amo con desesperación.

(Se oye una risa escandalosa de mujer. Cuando vuelve la luz como estaba antes de la escena anterior, SEBASTIÁN está caído al pie de la escalera, sollozando amargamente. Ante él, riendo, la COCOTTE.)

COCOTTE.— Te has orinado en los pantalones... *(Más risas. SEBASTIÁN, como un gladiador derrotado se incorpora y baja los tres escalones. La COCOTTE se acerca a él.)* Ven conmigo. A mí no me importa. Yo también me hago pipí por las noches en la cama.

SEBASTIÁN.— ¡Déjame! *(Se dirige a la silla que está delante del mostrador.)*

COCOTTE.— No seas tonto. A ella nunca la conseguirás. Siempre habrá algo que se interpondrá entre tú y ella: primero, fue el horno crematorio. ¿Lo recuerdas? Hacía un calor sofocante, angustioso... Ahora, las telas de araña... Yo soy menos exigente. Sé excusar... tus debilidades.

SEBASTIÁN.— ¿Qué quiere usted decir? Yo soy un hombre normal.

COCOTTE.— Demasiado normal. Las mujeres como Armida no están al alcance de los hombres normales. Son para los reyes, para los banqueros o para los piratas. Tú tienes que conformarte con las perendecas de tres al cuarto. Yo soy una gran cocotte, algo gastada, no lo niego, pero tengo hermosos ojos. Todo es cuestión de imaginación.

SEBASTIÁN.— Yo no la tengo. Ya le dije que era un hombre normal.

COCOTTE.— Tú te lo pierdes... Ahí viene Armida. SEBASTIÁN.— (*nervioso*)
¿Otra vez?

COCOTTE.— No temas: viene con el guardapolvo. No le hables de lo que acaba de pasar... de tu fracaso amoroso. Fingiré no darse por enterada.

SEBASTIÁN.— Yo le hablaré de lo que me dé la gana.

COCOTTE.— Es un consejo. Recuerda que casi puedo ser tu madre.

SEBASTIÁN.— ¿Mi madre un maniquí?

COCOTTE.— ¿Por qué no? Ella está ahora en su escaparate de madera exhibiendo un precioso vestido de gusanos. Pero está muda y yo hablo y palpito por ti. (*Hace mutis por la izquierda.* SEBASTIÁN *mira hacia la derecha, se arregla la corbata, se peina y se compone la gabardina. Entra ARMIDA con aire compungido.*)

SEBASTIÁN.— ¡Armida! (*Ella le mira y rompe a llorar apoyándose en su hombro.*

SEBASTIÁN *sonríe feliz.*) ¿Lloras... por mí?

ARMIDA.— No, señor. Usted me importa un rábano.

SEBASTIÁN.— No sigas disimulando. Te juro que las telas de araña no me dejaron pasar. ¡Cálmate!

ARMIDA.— Tengo demasiadas ocupaciones para seguir oyendo sus tonterías. ¡Y por favor no me tutee!

(*Va hacia la silla y se sienta.*)

SEBASTIÁN.— No quise romperlas, pero...

LA COCOTTE.— (*Asomando la cabeza por el muro.*) ¡Cállate, idiota! Ya te dije que no le hablaras de eso. No llora por ti, sino por su padre.

SEBASTIÁN.— ¿Su padre? ¿Ha muerto?

ARMIDA.— Peor que eso. Ha vivido lo bastante... para verlo.

SEBASTIÁN.— ¿Cómo? ¿Su padre lo vio todo? ¿Estaba acechándonos?

COCOTTE.— Se refiere a la fábrica, cretino. Van a venderla. Están llenos de deudas.

SEBASTIÁN.— ¿Van a vender la fábrica? (*ARMIDA asiente.*) No hará falta.

ARMIDA Y COCOTTE.— ¿Por qué?

SEBASTIÁN.— ¡Porque yo la salvaré! (*Suenan clarines de triunfo.*) El destino me ha enviado aquí para convertir las fábricas Lampérez en la principal fuente de riqueza de nuestro país. (*Vuelven a sonar clarines.*)

ARMIDA.— Señor Murillo, esto no es una película de Hollywood. Al contrario, aquí todo va a acabar mal. Estamos agobiados por las deu-

das, por las hipotecas, por los anticipos no cubiertos, por las goteras y las cuarteaduras del edificio, por las telarañas, las ratas, el comején, la polilla, la desesperanza, el hastío, el hambre, la sed y la muerte. En una palabra, estamos en la miseria... Usted es un pobre hombre que no tiene donde caerse muerto. ¿Cómo va a poder salvar la fábrica?

SEBASTIÁN.— Nada más fácil: poniendo mis dotes excepcionales de vendedor al servicio de los maniqués asombrosos que hace su padre...

ARMIDA.— ¿Qué maniqués?

SEBASTIÁN.— ¿Cuáles han de ser? O'Higgins, el teniente, la bailarina, el atleta... (*La COCOTTE mete la cabeza y desaparece.*) La cocotte. El caballero de edad, el Sin Cabeza, la niña de primera comunión... Estoy seguro de que van a revolucionar todo el comercio. Esta fábrica es la mejor del orbe, pero ustedes estaban necesitando un gerente de ventas como yo. Vamos a la oficina de su padre: quiero explicarles mis planes en extenso. (*Da unos pasos hacia la derecha.*)

ARMIDA.— Un momento. Mi padre no está para estupideces.

SEBASTIÁN.— ¿Llama usted estupidez al mejor proyecto comercial de la época?

ARMIDA.— Mi pobre amigo Murillo: esos maniqués son seres humanos.

SEBASTIÁN.— ¿Qué?

ARMIDA.— Personas de carne y hueso como usted y yo. Son los modelos que mi padre utilizaba para fabricar sus muñecos. Como el gobierno nos obliga a mantener abierta la fábrica y a pagar los sueldos de todos nuestros obreros y empleados, mi padre los hace estar vestidos así todo el día. Y como es un hombre de imaginación los llama sus maniqués. Ellos, por lástima, se lo dejan llamar y juegan a serlo. Es la única forma de justificar sus sueldos.

SEBASTIÁN.— ¡Absurdo!

ARMIDA.— De manera que le parece a usted absurdo que no sean maniqués que hablen, caminen, fumen y respiren. Tiene usted un raro concepto de lo absurdo, señor Murillo.

SEBASTIÁN.— Pero si hay uno sin cabeza ni brazos...

ARMIDA.— La cabeza y los brazos están debajo del chaleco.

SEBASTIÁN.— Y otro que no puede andar... O'Higgins.

ARMIDA.— Es un pobre paralítico a quien mi padre empleó por lástima.

SEBASTIÁN.— ¿Y la bailarina con sus piernas tan hermosamente contorneadas? ¿Va usted a decirme que tampoco es un maniquí? La he visto marcar pasos de baile con la maestría de un muñeco de cuerda...

- ARMIDA.— Pues no es más que una bailarina sin trabajo de la Academia Real de la Danza...
- SEBASTIÁN.— ¿Y la niña de primera comunión? Ahora sí que la tengo contra la espada y la pared: ¿que iba a hacer todo el día una niña vestida de blanco en una fábrica tan negra?
- ARMIDA.— Es la hija del cambia agujas del tren que pasa cerca de la fábrica. Como su padre es viudo, gana muy poco y no sabe qué hacer con ella en todo el día, nos la alquila por un precio módico. (*Se oye el pito y el ruido de un tren a gran velocidad.*) ¿Oye usted? El padre de la niña acaba de cambiar la aguja.
- SEBASTIÁN.— Está usted mintiendo descaradamente. Los obreros me dijeron que los maniqués tenían un mecanismo que sólo sabe hacer el señor Lampérez y que aplicado a la cabeza y a los miembros de los muñecos...
- ARMIDA.— Los obreros también conspiran en las mentiras de mi padre. Lo quieren mucho. ¿Por qué llevarle la contraria?
- SEBASTIÁN.— Muy bien. Nada más fácil de comprobar. Voy a hacer venir a uno de esos... maniqués y a examinarlos por dentro.
- ARMIDA.— Ya es tarde. ¿No oyó la sirena de las seis? Todos se han ido a sus casas.
- SEBASTIÁN.— ¿Los maniqués también se han ido a sus casas?
- ARMIDA.— ¿No le digo que son personas de carne y hueso como usted y como yo? Ahora estarán con sus familias, con sus hijos, con sus hermanos...
- SEBASTIÁN.— No la creo. Voy a buscarlos por toda la fábrica.
- ARMIDA.— Haga lo que quiera. (*Murillo va a hacer mutis pero le detiene la voz de ella.*) Es usted un ingenuo. ¡Qué lástima que mi padre ya no tenga humor para seguir jugando a los maniqués que hablan, caminan, fuman y respiran! Hoy terminaron definitivamente aquí. Si mi padre supiera que lo ha convencido a usted sería dos veces feliz.
- SEBASTIÁN.— Yo no soy el único convencido. Ahí tiene al libertino y al fanático.
- ARMIDA.— ¡Dos buenas fichas! Ellos saben tan bien como yo que no son maniqués. Se trata de dos vividores. Obran así para sacarle dinero a mi padre, que es un alma de Dios.
- SEBASTIÁN.— Y... ¿los otros maniqués?
- ARMIDA.— ¿Cuales?
- SEBASTIÁN.— Usted lo sabe. No finja.

ARMIDA.— ¿Yo? ¿De qué me habla? ¿Otra vez con sus tonterías, Muri-
llo?

SEBASTIÁN.— (*Agarrándole fuertemente las manos, mirándola a la cara fijamen-
te.*) Tú lo sabes, Armida. Hace un rato, ahí detrás de esas telas de
araña... ¿Eras tú? ¿O un maniquí igual a ti?

ARMIDA.— Me haces daño, suéltame.

SEBASTIÁN.— ¿Por qué me tuteas? ¿Por qué me has tuteado ahora?

ARMIDA.— No lo sé. Suéltame, no sé nada... Suéltame o haré que lo
echen.

SEBASTIÁN.— ¿Quién va a echarme? ¿No dijiste que todos se habían ido
a sus casas? Estamos solos, Armida.

ARMIDA.— Suéltame, por favor.

SEBASTIÁN.— Y... la Imagen, ¿también eras tú? ¿O acaso es otro mani-
quí? ¡Habla! ¡Habla! (*Forcejeando con ella la hace caer de rodillas.*)

ARMIDA.— (*Gimiendo.*) Me haces daño... Me estás lastimando. ¡Suéltame,
te lo suplico!

SEBASTIÁN.— ¿Otra vez me tuteas? Dime de una vez la verdad... ¡La
puerca verdad! ¿Dónde están esos maniqués?

ARMIDA.— No sé. No sé nada.

SEBASTIÁN.— (*Apretándola con más fuerza.*) Dime que me has engañado...
con una verdad cruel... dime que los maniqués sí existen...

ARMIDA.— ¡Mis brazos! ¡No puedo más!

SEBASTIÁN.— ¡Contesta! Dime que esos maniqués los ha hecho tu pa-
dre...

ARMIDA.— (*Angustiada por el dolor.*) Sí, los ha hecho mi padre...

SEBASTIÁN.— (*Arrebatao.*) Dime que no son de carne y hueso...

ARMIDA.— (*Difícultosamente.*) No son de carne y hueso...

SEBASTIÁN.— Y la Imagen... eras tú misma.

ARMIDA.— Yo misma...

SEBASTIÁN.— Y la otra... la que me besó ante el horno crematorio... des-
nuda... y la que se me apareció allí, detrás de las telas de araña des-
nuda... también eras tú.

ARMIDA.— (*Con voz casi apagada.*) También era yo...

(ARMIDA pierde el sentido y SEBASTIÁN, arrodillado, la sostiene en sus bra-
zos.)

CARTAPACIO

SEBASTIÁN.— ¡Armida! (*La besa apasionadamente en los ojos, en la frente, en la boca.*) ¡Te amo! ¡Te amo! (*De repente se queda como petrificado. Coge la cara de ARMIDA con sus manos poniendo gesto de asombro. Deja tirada a la muchacha en el suelo, se levanta y camina aterrado hacia atrás.*) ¡Es un maniquí! ¡Es un maniquí!

TELÓN



ACTO SEGUNDO

El mismo sitio... Pero ha cambiado parcialmente el decorado. Hay dos paredes laterales limpias de telarañas, flamantes. Al fondo, en vez de las telarañas gigantes, chimeneas, como columnas, que se pierden en el infinito. Sobre una puerta, a la derecha, en primer término, se lee «horno crematorio». Sobre otra, en segundo término, «laboratorio»; y sobre otra a la izquierda, «almacén». La luz es ahora más intensa que en los cuadros anteriores, casi agresiva. Un vigilante uniformado pasea de una punta a otra de la escena. Entra SEBASTIÁN, con su raída gabardina, mirándolo todo con asombro. Trae una maleta. Después de dejarla en el suelo se limpia el sudor de las manos.

SEBASTIÁN.— (Con cierto asco.) ¡Zummo de limón!

VIGILANTE.— ¿Qué desea?

SEBASTIÁN.— Buenos días. Mi nombre es...

VIGILANTE.— No hay vacantes. (Abora vemos que en la espalda de su uniforme luce, con letras rojas: Arundal, Warton and co.)

SEBASTIÁN.— Perdone, ¿ésta no es la fábrica de maniqués del señor Lampérez?

(En ese momento sale del almacén el propio LAMPÉREZ con mono blanco. Lleva inscritas las mismas letras rojas del vigilante en la espalda. SEBASTIÁN se queda mirándolo boquiabierto. LAMPÉREZ se acerca a éste muy decidido.)

LAMPÉREZ.— ¿No tendría usted un cigarrillo?

SEBASTIÁN.— Sí, señor Lampérez, todos los que usted quiera.

(Saca una cajetilla y ofrece también al vigilante, que lo rechaza.)

LAMPÉREZ.— Gracias. *(Pausa.)* Veo que usted me conoce.

SEBASTIÁN.— Pero si soy Sebastián Murillo. ¿Ya se ha olvidado usted de mí?

LAMPÉREZ.— Murillo... Murillo... Sí, creo recordar. ¡Claro! ¡Por supuesto! ¿Cómo puedo tener tan mala memoria? Le ruego me perdone, señor Murillo... *(Da varias chupadas al cigarrillo.)* Excelente tabaco.

SEBASTIÁN.— De Virginia. Me lo regaló un cliente. ¿Quiere usted más?

LAMPÉREZ.— No, no, gracias... Excelente tabaco... *(Más chupadas.)* Así que usted es el señor Murillo, Presidente de la República del Paraguay a quien yo vendí en 1923 alrededor de diez mil maniqués uniformados para pelear en la guerra del Chaco.

SEBASTIÁN.— No, señor Lampérez, usted se confunde...

LAMPÉREZ.— ¡Aquellos sí que eran tiempos! ¿Sabía usted que al Presidente de Portugal le vendí en 1930 quince mil maniqués para que lo vitorearan por las calles? Y al rey de Albania en 1936 le vendí una esposa británica y a todo el séquito del palacio. Todavía anda por ahí un teniente con uniforme de opereta que se nos olvidó embarcar para Tirana...

SEBASTIÁN.— Sí, lo he visto, pero... señor Lampérez, yo soy Sebastián Murillo, vendedor de las fábricas Lavrette Frères, que estuve aquí hace apenas...

VIGILANTE.— ¡Atención! El jefe. *(Hace sonar su silbato y la escena se llena de policías uniformados.)*

LAMPÉREZ.— *(Escondiendo el cigarrillo y tratando de hacer desaparecer el humo.)* Con su permiso. El jefe viene... *(Mutis por donde entró.)*

SEBASTIÁN.— ¿El jefe? Señor Lampérez... No comprendo...

(El vigilante le manda callar con el gesto. Salen, por la puerta que dice «Laboratorio», el PRESIDENTE de la compañía, seguido y rodeado de ARMIDA, ahora con lentes, guardapolvo blanco y las consiguientes letras rojas en la espalda; de la PSICÓLOGA, del joven y atlético GERENTE y de los dos obreros que ya conocemos con monos blancos iguales al de LAMPÉREZ. Caminan muy despacio. El PRESIDENTE se detiene delante de la puerta que dice «horno crematorio» y la contempla como si fuese un cuadro de Velázquez. Al cabo de un rato mira al GERENTE y sonriéndole hace un gesto de aprobación. El joven GERENTE muestra palpablemente su orgullo. El PRESIDENTE va a transponer dicha

puerta cuando se detiene repentinamente en el umbral. Todos echan marcha atrás. El PRESIDENTE piensa. Los demás le observan en silencio. Al fin hace mutis seguido de los otros. Entonces el vigilante agarra casi en voladas a SEBASTIÁN.)

SEBASTIÁN.— ¡Esto es un atropello!

VIGILANTE.— Cumplo órdenes superiores. (*Le da su maleta.*) Salga usted por su pie o me verá obligado a expulsarle. (*Entra de nuevo LAMPÉREZ.*)

LAMPÉREZ.— El caballero es amigo mío.

VIGILANTE.— No lo dudo, pero ya sabe usted que están prohibidas las visitas durante las horas de trabajo.

LAMPÉREZ.— Todo está prohibido en esta fábrica. Prohibido fumar durante las horas de trabajo. Prohibido recibir visitas. Prohibido ir al excusado más de una vez cada cuatro horas. Prohibido hablar con los compañeros de laboratorio. Prohibido mirar las piernas de las mecánografas. Prohibido piroppear a las clientes bonitas. Prohibido tocarle el culo a la esposa del gerente. Prohibido cagarse en la madre del Presidente de la Compañía...

VIGILANTE.— (*Escribiendo en su carnet.*) ¡Señor Lampérez! Tendré que reportarle. Está usted infringiendo la cláusula 19, inciso 24, párrafo 8.º, del Reglamento Interior de Buena Conducta vigente en todas las fábricas de maniqués sintéticos de la Cadena Arundal, Warton y compañía, los primeros en el mercado y los últimos en faltar a la cita.

LAMPÉREZ.— ¿Cree usted, señor Murillo, que un hombre como yo tenga que acatar ese estúpido reglamento?

GERENTE.— (*Que ha oído todo el párrafo desde la puerta del «horno crematorio».*) Si no está usted de acuerdo con nuestras normas, no tiene más que dejar su puesto. Hay millares de solicitantes.

LAMPÉREZ.— Lo sé, señor gerente, pero no puedo dejar abandonados a mis hijos.

GERENTE.— ¿Sus hijos? Que yo sepa no tiene usted más que una hija que disfruta de un puesto magníficamente remunerado en nuestra compañía.

LAMPÉREZ.— Pues sabe usted muy poco, señor gerente.

GERENTE.— ¿Tiene usted otros hijos... naturales?

LAMPÉREZ.— No, señor gerente, artificiales.

GERENTE.— ¿Artificiales? ¿Qué quiere usted decir?

SEBASTIÁN.— Creo que el señor Lampérez se refiere a sus maniqués.

(LAMPÉREZ *asiente.*)

GERENTE.— Me permito recordarle, Lampérez, que usted ya no fabrica ningún maniquí. Eso está ahora a cargo de la Arundal, Warton y compañía.

LAMPÉREZ.— Lo sé, señor gerente, pero los que yo hice viven y vivirán siempre. Al menos, mientras yo aletee.

(*El GERENTE y el vigilante se miran sin comprender.*)

GERENTE.— Así que... los maniqués que usted hizo, viven y vivirán siempre... aquí, en esta fábrica. ¿No?

LAMPÉREZ.— Sí, señor gerente. Este es su mundo, pequeño y monótono, como el de la mayoría de los mortales, pero suficiente.

GERENTE.— (*Desconfiado.*) Y... ¿puede saberse cuáles son sus maniqués?

SEBASTIÁN.— La Cocotte, el Teniente, el Caballero de Edad, la Bailarina, O'Higgins, la Niña de Primera Comunión, el Sin Cabeza, la Imagen...

GERENTE.— No se moleste, yo completará la lista: el Títere, la Máscara, el Histrión, el Equilibrista, el Payaso, la Adúltera, el Almirante, el Presidiario, el Carcelero, el Rey, el Ministro, el Banquero, el Mendigo, el Proletario, el Ejecutivo, la Esposa, la Querida, el Hijo, el Nieto, el Ladrón, el Asesino, el Reaccionario, el Comunista, el Policía... ¿Y qué más, Señor Lampérez, y qué más?

LAMPÉREZ.— Usted lo sabe mejor que yo, señor gerente. En efecto, yo he fabricado todos esos maniqués que acaba usted de nombrar.

GERENTE.— (*Furioso.*) ¡Basta ya! ¿Hasta cuándo va a seguir usted delirando? (*Paseándose de un lado al otro de la escena.*) Señor Lampérez, creo que tiene usted demasiados años.

LAMPÉREZ.— Yo también lo creo. 168. Nací el año en el que murió Napoleón.

GERENTE.— Y habrá que ir pensando en jubilarle. No se preocupe, también jubilaremos a sus maniqués... en cuanto termine la visita de inspección del presidente de nuestra compañía.

LAMPÉREZ.— ¿No quedábamos en que estaban prohibidas todas las visitas durante las horas de trabajo?

GERENTE.— ¡Jimmy!

VIGILANTE.— (*Cuadrándose.*) Señor...

GERENTE.— Venga conmigo. (*Hacen mutis los dos por la puerta del «horno crematorio».* LAMPÉREZ rompe a reír.)

SEBASTIÁN.— No debiera usted reírse, señor Lampérez. Temo que pierda usted el puesto.

LAMPÉREZ.— (*Mirando a un lado y al otro.*) Joven, voy a hacerle una confidencia, porque sé que usted es de los míos: estamos preparando la revolución.

SEBASTIÁN.— ¿La revolución?

LAMPÉREZ.— ¿Contamos con usted?

SEBASTIÁN.— Sí, señor Lampérez, pero no entiendo bien...

LAMPÉREZ.— Chiss... Las paredes oyen. (*Hace mutis por el «almacén».*

SEBASTIÁN queda un momento solo, pensativo, haciendo un gesto de incompreensión. Recoge su maleta cuando ve venir al PRESIDENTE de la compañía y su cortejo. SEBASTIÁN se esconde detrás de una de las chimeneas. El PRESIDENTE y su cortejo cruzan la escena muy lentamente en dirección al almacén y repite de nuevo el gesto sonriente que el GERENTE agradece en la misma forma. Después hace mutis seguido de los demás. ARMIDA es la última.)

SEBASTIÁN.— (*con voz apagada*) ¡Armida! (*Ella se detiene y se vuelve hacia SEBASTIÁN. Él se acerca a ella.*) ¿Así que tú también trabajas para la «Arundal, Warton y Compañía»?

ARMIDA.— (*Siempre seca.*) Tuve la suerte de ser elegida entre 1.715 aspirantes el puesto. Contesté correctamente al 98 % de las preguntas del «test». Mi calificación final fue: 9.437 y 1/2 puntos sobre un máximo de 10.000.

SEBASTIÁN.— Te felicito.

ARMIDA.— Gracias. Tengo un seguro de vida por cuenta de la compañía, quince días de vacaciones al año y un viaje gratis a Cincinnati cada cinco años. No puedo negar que me siento orgullosa de mí misma.

SEBASTIÁN.— Es para estarlo. Te confieso sinceramente que te envidio. ¡Ahí es nada en nuestros tiempos tener el porvenir y hasta la muerte, asegurados!

ARMIDA.— Efectivamente, pero le suplico no siga tuteándome.

SEBASTIÁN.— Perdone.

ARMIDA.— ¿Continúa en la casa Lavrette Frères?

SEBASTIÁN.— No. La «Arundal, Warton y Cía» ha comprado todas las fábricas de maniqués del país. Por lo tanto, ya no necesita vendedores.

ARMIDA.— Entonces, ¿qué hace usted aquí? No sabe que están...

SEBASTIÁN.—...¿prohibidas las visitas durante las horas de trabajo? Sí lo sé, desde hace diez minutos. Vine a ver si su padre me daba trabajo.

ARMIDA.— Mi padre ya no es el propietario de esta fábrica.

SEBASTIÁN.— También lo he sabido hace unos instantes.

ARMIDA.— La compañía le pagó una cantidad muy superior a su valor real. No cabe la menor duda de que la compañía dio muestras de una extraordinaria generosidad porque mi padre había hipotecado tres veces la fábrica, aceptando algunos anticipos de pedidos que nunca pudo cumplir.

SEBASTIÁN.— La vida es muy dura. A veces, la ética profesional se dobla también por el hambre... No hay que ser demasiado severo.

ARMIDA.— La compañía dio un nuevo ejemplo de esplendidez al cubrir todas esas hipotecas, devolver todos los anticipos, en vez de meterlo en la cárcel, y encima darle un puesto en el Almacén. No puede negarse que mi padre ha tenido una suerte inmensa: pudo pagar todas sus deudas con lo que le quedó en la venta de la fábrica, y ahora tiene su vejez asegurada por la «Arundal, Warton y Compañía».

SEBASTIÁN.— Debo confesar que también envidio a su padre. Bueno, Armida, no tengo nada que desearle, puesto que lo tiene usted todo... supongo...

ARMIDA.— Si algún día me caso...

SEBASTIÁN.— (*Ilusionado.*) ¿Algún día?

ARMIDA.— La compañía me concede una semana extra de vacaciones y me regala el «trousseau».

SEBASTIÁN.— ¡Soberbio! ¿Y no le regala también el marido?

ARMIDA.— (*Sonriendo.*) No puede negarse que tiene usted cierto sentido del humor.

SEBASTIÁN.— ¡Armida! Es la primera vez que te veo sonreír... con guardapolvo.

ARMIDA.— ¿Con guardapolvo? SEBASTIÁN.— La última vez que sonreíste hacías el papel de Imagen...

ARMIDA.— No sé a qué se refiere pero le prevengo que en las fábricas «Arundal, Warton y Cía.» están totalmente desacreditados los enigmas. Aquí todo es claro y diáfano.

SEBASTIÁN.— Ya me he dado cuenta. Es una claridad que hace daño en los ojos.

VOZ DEL GERENTE.— ¡Señorita Armida!

ARMIDA.— ¡Voy, señor gerente! (A SEBASTIÁN.) Si no tiene nada más que decir, me despido. El jefe reclama mi presencia.

SEBASTIÁN.— Adiós, Armida. (*Mutis de ARMIDA por el almacén. Entra el LIBERTINO con sus ojos desorbitados. Baja los escalones asomándose al laboratorio y después al horno crematorio. Distingue a SEBASTIÁN y le agarra las solapas de la gabardina.*)

LIBERTINO.— ¿Qué han hecho ustedes de los maniqués?

SEBASTIÁN.— Yo no sabría decirle...

LIBERTINO.— ¡Nunca sabe usted nada! ¡Quiero mi maniquí! ¡Usted me lo ha quitado!... ¡Devuélvame a Armida!

SEBASTIÁN.— (*Sujetándolo.*) Ha dicho... ¿Armida?

LIBERTINO.— Sí, Armida. Fue mía hasta que llegó usted... ¡Usted!

SEBASTIÁN.— ¿Armida ha sido suya?

LIBERTINO.— Muchas veces, muchísimas. La primera vez, en la bodega de maniqués inservibles, sobre unas pencas de algodón que estaban allí arrumbadas. Yo no quería, porque la amaba honestamente sin otro deseo que hacerla mi esposa, pero ella me arrastró hacia allí, besándome en cada rincón de la fábrica, llenándome la boca y los ojos de saliva... de su saliva que huele a almizcle y sabe a néctar. Y cuando yo me resistía, tomaba ella mis propias manos, las ponía sobre sus pechos y me apretaba contra su sexo para que cabalgáramos juntos... La segunda vez...

SEBASTIÁN.— Ahórrese las descripciones.

LIBERTINO.— La segunda, cuarta, quinta y vigésimaprimera vez lo hicimos en el sucio catre del vigilante nocturno... La tercera, séptima y trigésimacuarta vez fue en el depósito vacío de resina y nos quedábamos tan pegados que tenían que enganchar dos caballos percherones para romper la resina que nos unía. Desde que usted llegó todo ha terminado para mí. Ella sólo piensa en usted, sólo tiene ojos para Sebastián Murillo, sólo suspira por los vendedores, sólo quiere fornicar con los horteras...

SEBASTIÁN.— ¿De veras? Pero, ¿cuál de ellas me ama? ¿Cuál de las tres? ¿Armida, la Imagen o la Insaciable?

LIBERTINO.— ¡Nada de tres! No hay más que una. ¡Una sola! Y usted la ha escondido. ¡Usted! (*Descubre la maleta. Se le inyectan los ojos.*)

SEBASTIÁN.— ¡No! Se equivoca. Es mi maleta. Sólo contiene algunas camisetas y calcetines sucios.

LIBERTINO.— (*Precipitándose sobre la maleta y besándola.*) ¡Vida mía! ¡Corazón! ¡Entrañas mías!
SEBASTIÁN.— Deje mi maleta. ¡Suéltela!

(Intenta separarlo de la maleta pero el LIBERTINO la tiene abrazada y sigue dedicándole apelativos amorosos, cuando sale del almacén el obrero con el maniquí de mujer desnuda que vimos en el primer acto. El obrero lo deja de pie en el suelo, ahora frente al público. Saca un cigarrillo de uno de sus zapatos mirando furtivamente hacia el almacén para cerciorarse de que no lo ven. El LIBERTINO ha dejado de besar la maleta y contempla con ojos de lunático al maniquí, que es idéntico a ARMIDA. Cuando enciende el cigarrillo y le da un par de chupadas, carga de nuevo con el maniquí y hace mutis por la puerta del horno crematorio.)

LIBERTINO.— ¡Al fin! ¡Ella!
SEBASTIÁN.— ¿Quién?
LIBERTINO.— ¿Quién va a ser, imbécil? (*Desaparece corriendo por la misma puerta por donde salió el obrero.*)
SEBASTIÁN.— ¿Ella? ¡No es posible! ¡No es ella!

(Intenta seguir al obrero pero tropieza con la gran COCOTTE, que sale del horno crematorio.)

COCOTTE.— Va a convertirse en ceniza, como cada quisque. SEBASTIÁN.— ¿Qué quieres decir?
COCOTTE.— Lo que has oído, pero aquí me tienes a mí. Soy una profesional de lujo y por tanto hago el amor no sólo mejor que ella, sino mucho mejor que las putas de la calle del Peine. SEBASTIÁN.— ¡Yo amo a Armida! ¿Lo has oído? Quiero hacerla mi esposa.
COCOTTE.— ¿Tu esposa? (*Rompe a reír.*) No seas cursi. Te pondría los cuernos. ¡Tu esposa! Recuerda que Armida es un maniquí con tres disfraces. Tú mismo lo dijiste cuando se desmayó a tus pies.
SEBASTIÁN.— Estaba equivocado. Armida es un ser maravilloso, humano y celestial a un tiempo.
COCOTTE.— Quieres engañarte a ti mismo como todos los aspirantes a cornudo. Aquí viene Armida con su disfraz de Imagen. (*Inicia el mutis.*) Sebastián, eres el hombre más tonto que he conocido en mi vida y mira que he conocido hombres. (*Mutis riendo, se oye la música misterio-*

sa que ya conocemos. Las luces se atenúan y la escena queda como en los actos anteriores.)

SEBASTIÁN.— ¡Armida! ¡Armida! ¿Dónde estás?

(Sale una gran llamarada de luz roja en la puerta del horno crematorio. SEBASTIÁN se defiende de ella con el brazo y retrocede algunos pasos. De la puerta del horno surge la IMAGEN en actitud siempre mística.)

LA IMAGEN.— ¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
como el ciervo huiste
habiéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ido...

SEBASTIÁN.— *(Quitándose el sombrero.)* ¿Usted?

LA IMAGEN.— ¿Por qué me llamas de usted? ¡Qué empeño, Sebastián!
A mí todo el mundo me tutea. Y me gusta que me tuteen. *(Sonríe.)*
¿Por qué me miras con esa cara de asombro? ¿No esperabas que yo
me apareciese? *(SEBASTIÁN afirma.)*

¿Así me pagas
todo lo que te quiero?
Apaga mis enojos
pues que ninguno basta a deshacellos
y véante mis ojos
pues eres lumbre de ellos
y sólo para ti quiero tenellos...

¡Ay, Sebastián, si tu amases como aquel místico español! Nadie ha
escrito versos más apasionados que los místicos españoles. ¿No crees?

SEBASTIÁN.— ¿Por qué te has aparecido tú?

LA IMAGEN.— Yo soy quien debe aparecerse. Casi, casi... es mi obliga-
ción aparecerme a todos los que me aman.

SEBASTIÁN.— Pero ya amo a una mujer de carne y hueso.

LA IMAGEN.— Cada vez me ama menos gente. Por eso, de un tiempo a
esta parte, me aparezco nada más a los adolescentes y a los niños,
únicos espíritus puros y crédulos que quedan en un mundo goberna-
do por Satán...

SEBASTIÁN.— Pero usted...

LA IMAGEN.— Tú...

SEBASTIÁN.— Perdón. Tú... ¿eres un maniquí?

- LA IMAGEN.- ¡Claro que lo soy! ¿Qué otra cosa podía ser? ¿Qué son las imágenes sino maniqués? (*Pausa.*) ¿No me venerabas tú el otro día?
- SEBASTIÁN.- Sí, claro.
- LA IMAGEN.- Todo el mundo me venera. ¡Y me dicen cada cosa! (*Pausa.*) ¿Tú no me pides nada, Sebastián?
- SEBASTIÁN.- ¿Pedirle... digo... pedirte?
- LA IMAGEN.- Todos me piden milagros. Como creen en mí, tengo que concederles milagros. Lo que ellos no son capaces de hacer quieren que yo lo haga por ellos. ¿Qué te parece? ¿Tú no me pides nada? ¿Qué quieres que haga por ti?
- SEBASTIÁN.- Quisiera saber... por qué sale esa luz roja de esa puerta...
- LA IMAGEN.- ¿Eso es todo lo que me pides? ¡Qué tontería! ¿Cómo voy a saber yo por qué sale esa luz roja de allí? Supongo que estarán quemando algo en el horno.
- SEBASTIÁN.- ¿A quién están quemando?
- LA IMAGEN.- ¿A quien? ¡Que barbaridad! Yo he dicho «algo», no «alguien». No hay que ponerse tétrico, Sebastián. Los tiempos de la inquisición ya pasaron.
- SEBASTIÁN.- (*Acercándose a la puerta del horno crematorio.*) ¡Pobrecita! ¡Lo que estará sufriendo!
- LA IMAGEN.- ¿Quién?
- SEBASTIÁN.- Armida...
- LA IMAGEN.- (*Riéndose.*) Pero, Sebastián, si Armida soy yo.
- SEBASTIÁN.- (*Sin volver la cara.*) Tú eres su imagen.
- LA IMAGEN.- ¿Y cuál es la diferencia?
- SEBASTIÁN.- (*Volviéndose ahora hacia ella.*) La que hay entre un maniquí y un ser humano.
- LA IMAGEN.- La que hay entre la tierra y la arena, entre el barro y el lodo, entre la ceniza y el polvo, entre la nada y el todo...

(*Entra LAMPÉREZ corriendo.*)

LAMPÉREZ.- ¡Atención! (*Señala al público.*) El jefe y su cortejo... (*Suena una marcha grotesca y surgen del fondo del patio de butacas caminando hacia el escenario: el SIN CABEZA seguido del ATLETA, del CABALLERO DE EDAD, del TENIENTE, de la BAILARINA y del SIEMPRE SENTADO en una silla de ruedas que empuja la NIÑA de primera comunión. Una vez sobre el escenario remedan al PRESIDENTE de la compañía y sus acompañantes dele-*

niéndose ante la puerta del horno crematorio. El SIN CABEZA se vuelve hacia el ATLETA y le hace gesto afirmativo con el cuerpo que el ATLETA agradece orgulloso. Después van ante la puerta del laboratorio y repiten los mismos gestos, van a hacer mutis por ella pero el SIN CABEZA se detiene. Todos echan marcha atrás. Al cabo de unos instantes el SIN CABEZA desaparece seguido de los demás. LAMPÉREZ saluda a SEBASTIÁN y después al público, dirigiéndose al laboratorio. Cesa la marcha. Antes de hacer mutis se vuelve a la IMAGEN.)
¿No vienes?

LA IMAGEN.— En seguida, papá. (*Mutis definitivo de LAMPÉREZ.*)

SEBASTIÁN.— ¿Papá? ¿Le has llamado papá?

LA IMAGEN.— ¿De qué otra manera quieres que le llame? (*Inicia el mutis.*)

SEBASTIÁN.— (*Ilusionado.*) Entonces... ¿Sí eres Armida?

LA IMAGEN.— (*Desde la puerta del laboratorio.*) ¡Claro! Ya te lo dije antes. Eres algo duro de mollera, Sebastián.

Gocémonos, amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado
do mana el agua pura,
entremos más adentro en la espesura.

(Arroja un largo beso Mutis completo. El resplandor rojo va atenuándose hasta desaparecer. Vuelve la luz intensa del principio. El LIBERTINO sale del horno crematorio con gesto desesperado. SEBASTIÁN se acerca a él nervioso. Le interroga con la mirada. El LIBERTINO saca de su chaqueta un brazo y una mano del maniquí chamuscados que enseña a SEBASTIÁN. El LIBERTINO hace mutis por el fondo besando con pasión el muñón del muñeco. También del horno crematorio sale el obrero, quien en la puerta da la última chupada al cigarrillo con verdadera voluptuosidad arrojándolo después dentro con gesto de lástima. SEBASTIÁN sale a su encuentro.)

SEBASTIÁN.— ¿Qué ha pasado?

OBRERO.— Se consumió. (*Va a seguir caminando pero SEBASTIÁN le retiene.*)

SEBASTIÁN.— ¿Ella?

OBRERO.— El cigarrillo.

SEBASTIÁN.— ¿Qué le ha hecho usted?

OBRERO.— ¿Se refiere al maniquí? (*SEBASTIÁN asiente.*) Echarlo al horno crematorio. Orden superior.

SEBASTIÁN.— ¿Por qué?

OBRERO.— Por inmoral. Era un maniquí demasiado provocativo. Parece ser que el presidente de la compañía es de religión presbiteriana.

SEBASTIÁN.— ¡Qué horror!

OBRERO.— Oiga, ¿recuerda usted lo que hablamos sobre nuestro aumento de sueldo? El sindicato nos autorizó a plantearlo. Si no nos lo conceden vamos a la huelga. ¿Qué le parece?

(SEBASTIÁN camina hacia la puerta del horno crematorio.)

SEBASTIÁN.— (Con aire doliente.) ¿De veras se consumió?

OBRERO.— Todavía tardará unos minutos en deshacerse. (SEBASTIÁN hace mutis por esa puerta.) No le recomiendo que se quede ahí. Huele muy mal. (Se encoge de hombros y sale por la puerta del almacén. Suenan con gran escándalo unos timbres. Los dos obreros sacan un sillón de amplio respaldo que colocan en lo alto de los escalones de cara al público. El vigilante saca un carrito con una nevera roja donde se lee «Coca-Cola». Enseguida van apareciendo el PRESIDENTE de la compañía, el GERENTE, el psicólogo, ARMIDA y de la puerta del laboratorio LAMPÉREZ, la COCOTTE, la BAILARINA, el CABALLERO DE EDAD, el ATLETA, el TENIENTE, el SIN CABEZA, O'Higgins en su silla de ruedas empujada por la NIÑA de primera comunión. El PRESIDENTE dice algo al oído del GERENTE. Éste hace una señal al vigilante, que empieza a repartir Coca-Cola entre todos los presentes. El PRESIDENTE dice algo más al oído del GERENTE.)

GERENTE.— Queridos Empleados y obreros de la fábrica N.º 397 de la «Arundal, Warton y Compañía»: en nombre de nuestro querido Presidente que hoy nos honra con su presencia, pese a sus muchas ocupaciones, tengo el honor de saludaros y de desearos salud. Os hemos reunido en esta reunión tan impregnada de convivialidad para que nuestro presidente os conozca a todos y todos conozcáis a nuestro presidente.

LAMPÉREZ.— ¡Bravo! (La PSICÓLOGA aplaude pero nadie le imita y el PRESIDENTE, con gesto irritado, le manda callar.)

GERENTE.— Pues bien, una vez que ya nos conocemos, nuestro presidente quiere conocer vuestros deseos, vuestras aspiraciones, vuestros anhelos, por lo cual, y como una muestra rotunda de espíritu democrático, está dispuesto a escucharos antes de tomar el avión que sale dentro de veinte minutos. Pero antes, la Psicóloga de la fábrica tiene un interesante mensaje para vosotros.

PSICÓLOGA.– (*Leyendo.*) En nombre de nuestro insigne presidente, que hoy nos honra con su presencia, tengo el honor de comunicaros... (*El PRESIDENTE le muestra su reloj, instándole a que se apure. La PSICÓLOGA acelera la lectura.*)...de comunicaros que la compañía ofrecerá un premio anual de quinientos dólares al obrero que produzca más maniqués. Un mapa electrónico que colgará del muro principal de la fábrica señalará cada minuto la línea de producción de cada obrero y empleado. Sonará gozosa una campana cuando el trabajador haya sobrepasado el margen de producción que tenga asignado. Ese obrero recibirá además como premio un viaje a Cincinnati con estancia pagada durante cinco días.

LAMPÉREZ.– ¡Viva Cincinnati! (*El PRESIDENTE le mira con gesto torvo.*)

GERENTE.– Y ahora, nuestro presidente os concede cuatro minutos y treinta segundos para exponerle vuestros anhelos, vuestras inquietudes, vuestras aspiraciones.

NIÑA.– Señor Presidente, yo quiero hacer la primera comunión, pero por fas o por nefas, no hay medio de que la haga.

(*El PRESIDENTE dice algo al oído de la PSICÓLOGA.*)

PSICÓLOGA.– Nuestro querido Presidente se excusa por no entender bien nuestro idioma, pero quiere asegurar a esta preciosa niña vestida de primera comunión, aunque él sea de religión presbiteriana, que impondrá un correctivo a Fas y a Nefas para que no vuelvan a impedirle realizar tan noble aspiración.

NIÑA.– Muchas gracias, señor Presidente. (*La PSICÓLOGA se acerca a ella para darle un chupachús.*)

BAILARINA.– Señor Presidente, yo quiero bailar «La Muerte del cisne» en el Covent Garden de Londres. (*Mientras ella baila «La muerte del cisne», el PRESIDENTE dice algo al oído de la PSICÓLOGA.*)

PSICÓLOGA.– Nuestro Presidente hará todo lo que esté de su mano para que esta encantadora bailarina logre su propósito, pero si acaso el cisne no pudiera morir en Londres puede asegurarle que morirá en Cincinnati.

BAILARINA.– (*Haciendo un arabesque.*) Gracias, señor Presidente, no esperaba menos de usted.

OBrero.– Señor presidente: en nombre del Sindicato de Trabajadores de Maniqués, Sección Goma Sintética... (*el PRESIDENTE le enseña el*

reloj)...aquí está nuestro pliego de peticiones. *(Se lo alcanza y se retira. El PRESIDENTE lo lee por encima, dice algo al oído de la PSICÓLOGA y le pasa el pliego.)*

PSICÓLOGA.— Nuestro Presidente, agobiado por la falta de tiempo, reconoce el derecho de los trabajadores a pedir aumento de sueldo. Por lo tanto, tengo el honor, en nombre de nuestro Presidente, de negar todo aumento de sueldo.

OBrero.— En ese caso nos veremos obligados a ir a la huelga.

(El PRESIDENTE dice algo al oído del GERENTE.)

GERENTE.— Nuestro presidente, pese a sus gigantescas ocupaciones, es consciente del innegable derecho que asiste a los obreros de la fábrica de declararse en huelga, por lo que se ve en la penosa necesidad de prescindir de sus servicios.

(SEBASTIÁN se asoma en ese momento a la puerta del horno crematorio y desde allí ve y oye todo lo que sigue. El GERENTE hace una seña al vigilante, que coge a los dos obreros por los hombros y los empuja violentamente hacia el fondo.)

OBrero.— *(Resistiéndose.)* ¡No nos moveremos de aquí! ¡La ley ampara nuestros derechos!

(El PRESIDENTE, con un gesto patriarcal, detiene el forcejeo y dice algo al oído de la PSICÓLOGA.)

PSICÓLOGA.— Nuestro presidente, aunque dispone de muy pocos minutos, quiere manifestar por mi conducto todo su respeto a la ley. Por lo cual insta amablemente al vigilante de esta fábrica a que saque la pistola *(este obedece de modo mecánico)* y dispare contra los obreros huelguistas *(la NIÑA de primera comunión deja escapar un grito)* si no abandonan ahora mismo el local de la fábrica.

(Los dos obreros, con los brazos en alto, salen por el fondo amenazados por la pistola del vigilante. El PRESIDENTE dice algo al oído del GERENTE.)

GERENTE.— Nuestro presidente quiere hacer saber a todos los que nos escuchan que, por necesidades de economía, ha decidido suprimir

uno de los dos puestos que acaban de quedar vacantes. Para el otro se admiten solicitudes. (SEBASTIÁN *levanta la mano. Todos le miran con curiosidad.*)

PSICÓLOGA.— Acérquese, joven. ¿Usted aspira al puesto de obrero vacante en esta fábrica?

SEBASTIÁN.— Sí, señor.

(*El PRESIDENTE dice algo al oído de la PSICÓLOGA y del GERENTE.*)

PSICÓLOGA.— Señorita Armida, tenga la bondad de traer el fichero microfílmico. (*Mutis de ARMIDA por el laboratorio. El PRESIDENTE enseña su reloj a todos.*) Apresúrese, señorita Armida: nuestro presidente va a perder su avión.

SEBASTIÁN.— Debo confesar que yo no he trabajado nunca como obrero. Mi familia pertenecía a la clase media: mi padre era jefe de negociado de 1.^a clase del Ministerio de Hacienda; mi abuelo fue contra maestre de la fragata Numancia y mi pobrecita madre, que en paz descansa, se dedicaba a las labores propias de su sexo, o sea, a tener hijos de mi padre y del vecino del entresuelo, que era sargento del Cuerpo de Intendencia. Yo no he trabajado nunca como obrero, sino como vendedor de las fábricas Lavrette Frères con un sueldo básico y las comisiones de mis ventas, que eran cada vez menores, pero como ahora me he quedado sin trabajo y la vida ha subido tanto he decidido renunciar a la corbata, al sombrero y al bigote, ingresar en el proletariado y dedicarme a poner tornillos, clavar clavos, apretar botones eléctricos o tirar de la cuerda, que es una forma noble y segura de ganarse el condumio. También tendré que acostumbrarme a ir los sábados a la taberna, aunque yo no bebo, y los domingos al fútbol, que me repatea.

PSICÓLOGA.— No hace falta que nos dé ningún dato. Lo único que necesitamos saber es su nombre. Todo lo demás está en nuestro fichero.

(*Regresa ARMIDA empujando un fichero colocado sobre una mesita rodante de metal.*)

ARMIDA.— Estoy a sus órdenes, señora psicóloga.

SEBASTIÁN.— Mi nombre es Sebastián Murillo.

ARMIDA.– (*Buscando en el fichero.*) Murillo... Murillo... Mu-ri-llo... Aquí está.

SEBASTIÁN.– ¡Asombroso! ¿Tienen ustedes fichado a todo el género humano?

GERENTE.– Adelante, señorita Armida.

ARMIDA.– (*Leyendo la ficha con una lupa.*) «Bartolomé Esteban Murillo. Pintor español nacido en Sevilla en 1618 y muerto en 1682. Magnífico ejecutante de temas religiosos, sobre todo de una Ascensión de la Virgen, famosa en el mundo entero». No dice más.

(*El PRESIDENTE dice algo al oído de la PSICÓLOGA.*)

PSICÓLOGA.– Señorita Armida, el señor... (*señala a SEBASTIÁN*)...no ha muerto todavía.

ARMIDA.– Perdón, señora psicóloga, confundí su ficha. Es tan parecido el nombre.

SEBASTIÁN.– ¡Así que ustedes tienen fichados hasta los muertos...!

(*El PRESIDENTE vuelve a enseñar a todos su reloj.*)

ARMIDA.– Perdone mi nerviosismo, señor gerente. (*Se quita y se pone los lentes varias veces.*) No sé lo que me pasa...

GERENTE.– Lea de una vez la ficha correcta, señorita Armida.

ARMIDA.– Sí, señor gerente. (*Lec.*) Murillo López, Sebastián. Agente vendedor de maniqués. Estudios primarios y tres años de bachillerato. Fue suspendido cuatro veces. Escribe con faltas de ortografía y no practica ningún deporte. Coeficiente de capacidad: dos y medio. Carece de cultura, de inteligencia y de iniciativa. Ha tenido dos novias: una modistilla que trabajaba en el taller de Madame Belaunde que lo dejó por un cantante de rock and roll y una camarera del café La Escopeta que le robó unos gemelos de oro y un catalejo que había heredado de su abuelo. Carece por completo de dotes persuasivas y de don de gentes. Tendencia al sentimentalismo barato. No pertenece a ninguna tertulia de café ni a ningún partido político. Lee sólo periódicos y revistas decentes. Va al cine una vez por semana y a misa los domingos.

PSICÓLOGA.– Un momento, señorita Armida (*cambia impresiones con el PRESIDENTE y el GERENTE. SEBASTIÁN se acerca a ARMIDA.*)

SEBASTIÁN.— (A ARMIDA.) ¿Te confundiste de ficha a propósito? (*Ella asiente.*) Gracias.

ARMIDA.— De nada.

PSICÓLOGA.— Continúe leyendo la ficha del señor Murillo, señorita Armida.

ARMIDA.— (*Lec.*) Aspecto físico: vulgar. (*Ahora dice todo lo que sigue mirando a SEBASTIÁN.*) Pero tiene un alma como una cordillera. Miope, es cierto, pero crédulo. Bastante simple, pero simpático. Tímido y hasta pueril... (*Se cogen las manos.*) Torpe, desmañado, ingenuo, pero me ha sorbido el seso... (*Se besan en la boca.* LAMPÉREZ y los maniqués prorrumpen en aplausos y vivas estentóreos.)

GERENTE.— ¡Silencio!

PSICÓLOGA.— ¡Silencio!

(LAMPÉREZ y sus «maniqués» rodean a los enamorados y los felicitan con apretones de manos y abrazos.)

LAMPÉREZ.— ¡Armida! ¡Hija mía! ¡Al fin! (*Se abrazan emocionados.*)

LOS MANIQUÉS.— ¡Vivan los novios!

(El PRESIDENTE habla al oído de la PSICÓLOGA y ésta desaparece por el fondo.)

CABALLERO DE EDAD.— Yo quiero ser el padrino.

COCOTTE.— Y yo la madrina.

GERENTE.— ¡Silencio!

LOS «MANIQUÉS».— ¡Vivan los novios!

(Aplauden de nuevo mientras SEBASTIÁN y ARMIDA se besan. LAMPÉREZ impone silencio con el gesto.)

LAMPÉREZ.— Ilustre y ocupadísimo presidente de esta compañía, en nombre de los maniqués que yo he creado, tengo el honor de solicitar, de la manera más cordial y respetuosa, que se nos extienda una póliza que garantice nuestra felicidad hasta el fin de nuestros días. No pedimos aumento de sueldos, ni mayores prestaciones sociales, ni vacaciones pagadas, ni seguro de vejez, ni gastos de entierro. Mis maniqués y un servidor de usted, señor Presidente de la Arundal, Warton

y Compañía, la primera en el mercado y la última en faltar a la cita, nos conformamos simple y sencillamente con una póliza que nos asegure ocho horas de alegría en vez de ocho horas de aburrimiento y desesperación. He dicho.

EL ATLETA.— ¡Viva la felicidad!

TODOS.— ¡Viva!

EL TENIENTE.— ¡Muera el aburrimiento!

(Ovación de los maniqués. El PRESIDENTE se levanta y dice algo al oído del GERENTE.)

GERENTE.— El presidente de nuestra Compañía, pese a sus abrumadoras ocupaciones y a que tiene que tomar el avión dentro de unos instantes, goza de todas sus facultades mentales, por lo tanto se declara totalmente incapaz de comprender el alcance de su petición. Así, pues, se ve obligado a rechazarla.

LAMPÉREZ.— En ese caso, nos lanzaremos a la revolución.

(Los «maniqués», rodeando a LAMPÉREZ, avanzan tranquilamente hacia el PRESIDENTE y el GERENTE, que retroceden con pavor, escapando por el fondo. LAMPÉREZ se sienta en el sillón.)

LAMPÉREZ.— ¡Al fin encontré un asiento cómodo!

(Suena una alegre polka que bailan todos: la COCOTTE con el ATLETA, la NIÑA de primera comunión con el SIN CABEZA, la BAILARINA con el TENIENTE y SEBASTIÁN con ARMIDA, mientras O'Higgins y el CABALLERO DE EDAD siguen el ritmo con sus palmas. La luz empieza a desvanecerse hasta hacerse oscuro total. Cesa la música. Se oyen silbidos y sirenas de la policía. Poco a poco vuelve la luz. El PRESIDENTE está otra vez en el sillón, flanqueado por el GERENTE y la PSICÓLOGA. Los «maniqués», ARMIDA, LAMPÉREZ y SEBASTIÁN en segundo término a la derecha, rodeados por numerosos policías. En primer término, junto a la puerta del «horno crematorio», el vigilante. El PRESIDENTE dice algo al oído del GERENTE.)

GERENTE.— La criminal revolución de los maniqués fabricados por ese anciano Merlín del Siglo XX ha puesto en grave peligro no sólo nuestro negocio, sino todo el orden establecido. Nuestras fuerzas de segu-

ridad han hecho abortar heroicamente dicha revolución restaurando las sagradas instituciones de nuestra sociedad. Por orden de nuestro distinguido Presidente, aunque tiene que tomar el avión para Cincinnati dentro de unos minutos, a fin de evitar nuevas perturbaciones y posibles errores de cálculo vamos a proceder a separar de una vez por todas a los seres humanos de los maniqués, que serán arrojados sin contemplaciones al horno crematorio.

SEBASTIÁN.— ¿Qué ha dicho usted?

GERENTE.— ¡Silencio! Proceda, señora psicóloga.

SEBASTIÁN.— ¡No pueden ustedes cometer ese terrible error! ¡Señor Lampérez! ¡Armida! ¿Por qué se callan? ¡Explíquenles la verdad! *(La PSICÓLOGA se dirige al grupo y empieza a oler y a palpar a cada personaje empezando por la COCOTTE.)*

PSICÓLOGA.— Maniquí.

GERENTE.— Al fuego.

(El vigilante coge del brazo a la COCOTTE, dirigiéndose con ella hacia el horno crematorio.)

COCOTTE.— Oye, coronel, ¿no vas a darme un besito? Yo fui amante de Pancho Villa.

SEBASTIÁN.— ¡Alto! ¡No sigan! ¡Deténganse!

(Los policías sujetan a SEBASTIÁN.)

GERENTE.— Ya me oíste, Jimmy: al fuego.

COCOTTE.— Jimmy, soy toda tuya: aprovéchate antes de que me quemes.

(El vigilante hace mutis con la COCOTTE. La PSICÓLOGA examina al CABALLERO DE EDAD y después al ATLETA.)

PSICÓLOGA.— Maniquí... Maniquí...

GERENTE.— Al fuego.

SEBASTIÁN.— ¡Armida! Diles tú que no son maniqués... ¿Por qué escondes la cara? ¡Óiganme todos: son los modelos que el señor Lampérez contrataba para fabricar a sus muñecos... ¡Armida! Por el amor de Dios, diles que son seres humanos. ¿Me oyen? ¡Son seres huma-

nos! ¡Tienen corazón, mondongo y sesos! *(el vigilante ha regresado para llevar al horno crematorio al CABALLERO DE EDAD y al ATLETA, quienes se dejan conducir dócilmente como si fueran a pasear.)*

CABALLERO DE EDAD.— *(Al vigilante, camino del horno crematorio.)* Las acciones de la Consolidada han subido cinco puntos, ¿lo sabía usted?

(Mientras tanto la PSICÓLOGA ha examinado y palpado al TENIENTE y a la BAILARINA.)

PSICÓLOGA.— Maniquí... Maniquí.

GERENTE.— Al fuego.

BAILARINA.— Sebastián, no te preocupes por mí... Mientras tú me ames no puede pasarme nada.

SEBASTIÁN.— *(Forcejeando con los policías.)* ¡Suéltenme! Señor Lampérez: es criminal seguir este juego. Dígalos que no son maniqués fabricados por usted, sino los modelos alquilados por su fábrica. ¿Va usted a permitir, por odio a la verdad, que los quemem vivos?

(ARMIDA y LAMPÉREZ se miran y evitan la mirada de SEBASTIÁN.)

TENIENTE.— *(Al vigilante.)* En la Olimpiada de Berlín gané medalla de plata y en la de México... *(Mutis por el horno crematorio.)*

PSICÓLOGA.— *(Después de hacer lo mismo con el sin cabeza y O'Higgins.)* Maniquí... Maniquí... *(Examina ahora a la NIÑA de primera comunión.)*

SEBASTIÁN.— ¡Es una niña! ¡Una niña de doce años!

(La NIÑA llora.)

PSICÓLOGA.— Maniquí. *(La entrega al vigilante, que desaparece con ella sin dejar de llorar. La PSICÓLOGA huele y palpa a LAMPÉREZ.)* Ser humano.

LAMPÉREZ.— ¡Mentira! ¡Falso! ¡Yo también soy un maniquí!

PSICÓLOGA.— ¿Qué dice usted?

LAMPÉREZ.— ¡Soy un maniquí! ¡Lléveme con ellos! ¡Soy un maniquí!

PSICÓLOGA.— ¿Está usted loco, señor Lampérez?

SEBASTIÁN.— ¿Por qué dice eso, señor Lampérez? ¿Quiere que lo arrojen también al fuego?

LAMPÉREZ.— ¡Soy un maniquí!

SEBASTIÁN.— Señor Lampérez, usted es un ser humano.

CARTAPACIO

LAMPÉREZ.— ¿Un ser humano? ¿Cómo ellos? (*Señala al PRESIDENTE, al GERENTE, a la PSICÓLOGA, a los policías.*)

SEBASTIÁN.— Naturalmente.

LAMPÉREZ.— ¡No quiero serlo! ¡Me niego a serlo!

(*El PRESIDENTE dice algo al oído del GERENTE.*)

GERENTE.— ¡Está usted despedido, señor Lampérez! ¡Definitivamente!

LAMPÉREZ.— Definitivamente... (*Hace mutis por la puerta del horno crematorio cantando «La marsellesa»*)

SEBASTIÁN.— ¡Señor Lampérez! ¿Adónde va usted? (*Va a ir en su busca pero varios policías le sujetan. El vigilante sigue a LAMPÉREZ.*) ¡Déjeme! ¡Se lo suplico! ¡Señor Lampérez! ¡Señor Lampérez! ¡Usted no puede morir! ¡Usted no puede morir nunca! ¡Nunca! ¿Me oye? ¡Nunca! ¡Es un ser humano! ¡Un ser superior! ¡Un ser superior! ¡No lo dejen morir! ¡No lo hagan morir! ¡Deténganlo! ¡Es un sabio!

VIGILANTE.— (*Asomando a la puerta del horno crematorio.*) Se arrojó al fuego. Y está ardiendo como yesca. Sería inútil todo intento de salvación.

(*Se hace un profundo silencio sólo quebrado por los sollozos de ARMIDA. La PSICÓLOGA huele y palpa a SEBASTIÁN, que parece no darse cuenta de ello.*)

PSICÓLOGA.— Maniquí.

SEBASTIÁN.— ¿Yo? ¿Maniquí?

PSICÓLOGA.— Sí, señor. (*Vuelve a olerlo y palparlo.*) No, perdón. Estaba confundida. Ser humano.

SEBASTIÁN.— ¡Qué susto me llevé!

(*La PSICÓLOGA examina ahora minuciosamente a ARMIDA.*)

PSICÓLOGA.— ¡Maniquí!

SEBASTIÁN.— ¡Otro error, señora psicóloga!

PSICÓLOGA.— Esta vez no hay error posible. La... señorita es un maniquí.

(*El PRESIDENTE dice algo al GERENTE. Éste acude a examinar también a ARMIDA. Ella mira sonriendo a SEBASTIÁN y asiente.*)

GERENTE.— ¡Maniquí! Le juro, señor presidente, que no podíamos figurárnoslo. ¡Es tan perfecta!

SEBASTIÁN.— Quizá demasiado perfecta: tres en una. Pero la imagen... tu imagen... nunca muere, ¿verdad?

(ARMIDA niega sonriendo y le alarga la mano.)

ARMIDA.— Tú ya sabías lo que yo era: la obra maestra de Lampérez con un mecanismo cerebral de adulto. Por eso he sido antipática, simpática, mentirosa, sincera, humana, divina, esquiva y enamorada. No va a dolerme: esa es la ventaja de los maniqués. Nacemos y morimos sin dolor. Adiós Sebastián; no te lamentes porque nuestro idilio jamás hubiera podido consumarse: del estómago para abajo no soy más que estopa.

(Jimmy el vigilante se echa sobre el hombro a ARMIDA. Dos policías sujetan a SEBASTIÁN.)

GERENTE.— Al fuego... Rápido. Nuestro Presidente se impacienta. (Jimmy se dirige al horno crematorio llevando cargada a ARMIDA, quien arroja un beso de despedida a SEBASTIÁN.)

SEBASTIÁN.— (Gritando desesperado.) Demuéstrales que no eres un maniquí, que corre sangre por tus venas... ¡Haz un milagro! ¡Confúndelos con el rayo!

GERENTE.— ¡Silencio, señor Murillo! Basta ya de melodrama. (Regresa Jimmy del horno crematorio.)

VIGILANTE.— Misión cumplida. Todos los maniqués se consumieron normalmente, incluso el señor Lampérez.

GERENTE.— Gracias, Jimmy. Ya pueden retirarse todos.

VIGILANTE.— A la orden. (Mutis de los policías y el vigilante. El PRESIDENTE le enseña el reloj al GERENTE y le dice algo.)

GERENTE.— Señor Murillo... (SEBASTIÁN sigue con la mirada fija en la puerta del horno crematorio.) Su ficha era excelente para nuestros propósitos. Hubiera sido usted asignado al departamento de ensamblajes cuyas máquinas hacen todo el trabajo por sí solas. Su única misión era ponerlas en marcha, engrasarlas y pararlas al sonar la sirena. Hubiera usted recibido un sueldo de tres dólares quince la hora con derecho a hospital y quince días de vacaciones al año, pero cometió usted la

CARTAPACIO

imperdonable falta de sumarse a la abortada revolución de los maniqués, que le descalifica para trabajar en nuestras fábricas del país y del extranjero. Por consiguiente, queda rechazada su solicitud de trabajo... hasta nuevo aviso.

(Mutis por el fondo del PRESIDENTE, el GERENTE y la PSICÓLOGA. La luz disminuye quedando sólo el resplandor rojo del horno crematorio que SEBASTIÁN no deja de mirar tristemente. El resplandor va disminuyendo. Se oye la música misteriosa y aparece por la puerta del horno crematorio la IMAGEN. La luz roja se vuelve repentinamente de un azul intenso.)

LA IMAGEN.— ¿Te han dejado solo, Sebastián?

SEBASTIÁN.— Sí, señora.

LA IMAGEN.— Ven conmigo.

SEBASTIÁN.— ¿Adónde?

LA IMAGEN.— ¿Adónde ha de ser?

(La imagen inicia el mutis por la misma puerta por donde salió.)

SEBASTIÁN.— ¡Yo no soy un maniquí! ¡Tengo alma!

LA IMAGEN.— Precisamente por eso. Ven conmigo, Sebastián. Aquí no hay gerentes, ni psicólogas, ni policías, sino almas. Sólo almas candidas como la tuya. Ven, no tengas miedo.

(SEBASTIÁN no se mueve. Salen en ese momento por la misma puerta LAMPÉREZ y todos sus maniqués, que miran sonrientes a SEBASTIÁN.)

SEBASTIÁN.— Pero... los maniqués... ¿también tienen alma?

(Todos rodean a SEBASTIÁN riendo a carcajadas. Aumenta la música esotérica.)

TELÓN FINAL.

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



JUAN PABLO HERAS (Madrid, 1979). Ha trabajado en los ámbitos de la dramaturgia, la investigación y la enseñanza. Como autor, ha publicado y estrenado textos como *El hombre probable*, *El bigote de Marilyn* o *Todos los caminos*, varios de ellos premiados y traducidos a otras lenguas. Como investigador ha publicado artículos sobre el teatro y la poesía del exilio republicano y prepara una tesis doctoral sobre Álvaro Custodio.



ÁNGEL MARTÍNEZ ROGER. Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense y licenciado por la RESAD. Profesor Titular de Espacio Escénico y de Historia de la Escenografía y las Artes del Espectáculo. Perteneció al Consejo Editorial de la Asociación de Directores de Escena ADE durante ocho años. Es autor de numerosos artículos sobre historia de la escenografía y las artes del espectáculo. Ha impartido numerosas conferencias sobre la escenografía teatral y operística en el siglo XX.



JOSÉ MONLEÓN. Profesor Emérito de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Director de la Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo. Director de la revista *Primer Acto*. Director del Festival Internacional Madrid Sur. Director de la Casa de los Pueblos de Alcorcón. Premio Nacional de Teatro 2004. Premio de la Comunidad de Madrid. Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya. Medalla de Oro de las Bellas Artes. Miembro del Consejo Participativo de la FEUP. Autor de numerosos libros, centrados en temas teatrales o en los procesos culturales democráticos contemporáneos y sus obstáculos. Con una larga experiencia en las relaciones culturales del ámbito mediterráneo, donde ha dirigido numerosos Encuentros, los Foros Ibn Arabí, Festivales y, entre otras actividades, el Programa "La Llegada del Otro al imaginario de la infancia y la adolescencia".



JOSÉ PAULINO AYUSO es profesor de Literatura Española en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, donde enseña e investiga acerca de la poesía lírica y el teatro en la España contemporánea, y ha desarrollado una línea específica, con cursos, seminarios y artículos, sobre el exilio es-

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

pañol en México. Ya su tesis doctoral se centró en la obra poética y dramática de León Felipe. Por ello participa en el Proyecto de Investigación que ha dado motivo y origen a estas páginas. Entre sus últimas publicaciones en libro se pueden mencionar la *Antología de la poesía española del siglo XX* (Castalia), la edición de una novela inédita e inacabada de Pedro Salinas, *El valor de la vida*, (Renacimiento) y un estudio sobre el teatro de Antonio Buero Vallejo (Editorial Fundamentos con la Resad.) ROSA PERALTA GILABERT (Almería, 1962). Escritora y ensayista española. Doctora en Bellas Artes, cum laude, por la Universidad de Valencia. Máster en escenografía en el Instituto Europeo de Design de Barcelona. Profesora de Dibujo. Miembro en activo del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro de la Junta directiva de la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET). Trabaja en la investigación y documentación de escenógrafos contemporáneos de teatro y de cine, teniendo muchas publicaciones sobre el tema. Una de sus principales líneas es la escenografía del exilio republicano de la guerra civil española. ANTONIO PLAZA PLAZA (Bustarviejo, Madrid, 1951) es profesor en el IES Blas de Otero (Madrid). Doctor en Historia por la UAM, investiga también sobre la cultura de la Segunda República y el exilio. Ha publicado varios estudios sobre la obra de la escritora Luisa Carnés (1905-1964), y en la edición de su obra inédita (*El eslabón perdido*. Renacimiento. 2002), labor que comparte con el estudio del teatro proletario representado en España anterior a la Guerra Civil, del cual prepara una antología.



ALEJANDRA VENTURINI. (Buenos Aires, 1981) Tiene estudios en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Se ha formado en interpretación bajo la Dirección de Antonio Malonda y Yolanda Monrreal. Ha participado en *XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* (GETEA) y en las *Jornadas sobre el exilio teatral republicano de 1939*. Actualmente estudia Dramaturgia en la RESAD y es colaboradora del grupo GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario) que dirige Manuel Aznar Soler.



FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS. Profesora de Investigación del CSIC es Editora de la revista *ISI Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature* (Philadelphia) y Directora desde 2007 del POP Máster-Doctorado en Igualdad de Género en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP-CSIC). Es autora de más de un centenar de publicaciones, entre las que podrían destacarse los últimos volúmenes aparecidos: *El teatro de*

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (2008); *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940* (2008), coeditado con Pilar Nieva-de la Paz, Sarah Wright y Catherine Davies; *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo* (2005) y la edición, introducción y notas de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (Cátedra, 2005). Ha impartido numerosos cursos y conferencias en centros españoles y extranjeros, entre los que podrían mencionarse Cornell U.; UC, Los Angeles; UC, Berkeley; UC, Davis; U. Frankfurt am Main; Marburg U.; Mainz.U.; U. des Saarlandes, Saarbrücken; U. Justus-Liebig Giessen; Facultés Saint-Louis, Bruxelles; Centro Cultural de España Juan de Salazar de Asunción, Paraguay; Embajada del Reino de España en Bolivia, La Paz; el Instituto Cervantes de Túnez y la Fundación Goya de Niza, entre otros.



NORMAS EDITORIALES

Para su sección «Artículos», la revista ACOTACIONES acepta el envío de textos de investigación teatral en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos.

Los textos deben remitirse a esta redacción (publicaciones@resad.com) acompañados de:

1. Documento con el nombre y apellidos del autor o autora, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras)
3. Resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras)
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras)

Los originales son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas y, con su visto bueno, se envían a dos evaluadores externos del Comité Editorial, los cuales emiten un informe en un plazo de 8 semanas. Si hubiese desacuerdo, se consulta a un tercer evaluador.

Los evaluadores emiten un informe de acuerdo con una plantilla que valora el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, etc. En función de estos criterios, determinan si el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones.

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

LONGITUD DE LOS TEXTOS: hasta 9.000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos.

FUENTE: Times New Roman

CUERPO: 12

INTERLINEADO: 1,5 líneas

IMÁGENES: en formato GIF, JPEG o TIFF

REFERENCIA ABREVIADA EN TEXTO Y NOTAS: según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año (cuando se manejen en el artículo varios textos de un mismo autor) y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo 8-9), (Huerta Calvo 1999, 8-9), (Huerta Calvo 1999).

NOTAS: al final del texto en cuerpo 10, incorporadas como texto, no como notas.

BIBLIOGRAFÍA: al final del texto, siguiendo la norma ISO 690 y en un epígrafe llamado «Obras citadas». Ejemplos:

Monografías:

DOMÉNECH, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos, 2008.

Contribuciones en monografías y capítulos:

LIMA, Robert. «Triadas en el Teatro de Valle-Inclán». En: Doménech, Fernando ed. *Teatro español. Autores clásicos y modernos*. Madrid: Fundamentos, 2008, p. 145-159.

Artículos:

HUERTA CALVO, Javier. «El teatro de Juan Rana». *Acotaciones*. Enero-Junio de 1999, núm. 9, p. 9-37.

Documentos electrónicos:

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina; JORDÁ, Tatiana y CANET, J. L. *Iconografía del actor* [En línea]: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/documentacion/actor.html>> [Consulta: 28/5/09].

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. «Actores y actrices de Calderón». *Acotaciones*. Julio-Diciembre 2000, núm. 5. [En línea].

<<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones5/5rodriguezcuadros.pdf>> [Consulta: 28/5/09].



Acotaciones, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 11 38
E-mail: publicaciones@resad.com
Web: www.resad.es/publicaciones.htm

ACOTACIONES

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **ACOTACIONES** por:

Un año (2 números) a partir del N.º ... Precio 12,00 euros.

Dos años (4 números) a partir del N.º ... Precio 23,00 euros.

Deseo recibir los siguientes números atrasados a 7,21 euros el ejemplar.

N.º 1 N.º 2 N.º 3 N.º 4 N.º 5 N.º 6 N.º 7 N.º 8
N.º 9 N.º 10 N.º 11 N.º 12 N.º 13 N.º 14 N.º 15 N.º 16
N.º 17 N.º 18 N.º 19 N.º 20 N.º 21 N.º 22 N.º 23 N.º 24
N.º 25

DATOS

Nombre y Apellidos.....

Domicilio.....

Código Postal.....

Población..... Teléfono

FORMAS DE PAGO

Talón nominativo a favor de: Editorial Fundamentos

Transferencia a la cuenta corriente: 2838 / 1962 / 49 / 6800005002

Contra reembolso del primer número.

PEDIDOS A:

Editorial Fundamentos, Caracas, 15-3.º ctro. dcha. 28010 Madrid España
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es. http: // www.editorialfundamentos.es