UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Literatura Española

LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL PERIODO DE LA II REPUBLICA

Angela Mañueco Ruiz

Colección Tesis Doctorales. N.º 297/91



© Angela Mañueco Ruiz

Edita e imprime la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía. Escuela de Estomatología. Ciudad Universitaria. Madrid, 1991.
Ricoh 3700
Depósito Legal: M-33752-1991

NA X-53-04 8888 -3

La Tesis Doctoral de D. ANGELA MAÑUECO RUIZ

Titulada "LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL PERIODO DE LA SEGUNDA REPUBLICA"

Director Dr. D. MARINA MAYORAL DIAZ

fue leida en la Facultad de FILOLOGIA

de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, el dfa 18 de ENERO de 19 91, ante el tribunal constituido por los siguientes Profesores:

PRESIDENTE ELENA CATENA

VOCAL Mª. ANGELES. DURAN

VOCAL DOLORES ASIS

VOCAL RICARDO DOMENECH

SECRETARIO EMILIO MIRO

habiendo recibido la calificación de APTO CUM LAUDE POR UNANIMIDAD

Madrid, a 18 de ENERO de 19 90.

EL SECRETARIO DEL TRIBUNAL.

FDO.: EMILIO MIRÓ

Ángela Mañueco Ruiz

LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL PERÍODO DE LA II REPÚBLICA

Directora: Doctora Marina Mayoral Díaz
Profesora titular de
Literatura Española de la
Universidad Complutense

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología
Departamento de Literatura Española

Año 1990

ÍNDICE

	Pags.
I.- Introducción	IV
- Orientación metodológica	XXI
II.- El teatro durante la Segunda República	1
1.- Panorama de la escena española	2
1.1.- Los autores y las obras	6
1.2.- Actores, empresarios y directores	28
1.3.- El espectador	38
1.4.- Los géneros más exitosos	52
1.5.- Nuevos y modernos	72
III.- La imagen de la mujer a través del teatro del momento	100
1.- La mujer como madre	101
1.1.- El hijo en la vida de la madre (Concepto de maternidad)	107
1.2.- La madre en la vida del hijo (Tipos)	127
1.3.- La madre entre el hijo y el esposo	159
2.- La mujer como esposa	199
2.1.- Ideas sobre el matrimonio	208
2.2.- El matrimonio para la mujer	243
2.3.- El matrimonio para el varón	312
2.4.- El matrimonio condicionado por la familia	344
2.5.- El matrimonio equilibrado	362
3.- La esposa engañada	392
3.1.- Razones de la infidelidad masculina	402
3.2.- Reacciones de la esposa	406
3.3.- Reacciones de los demás	437
3.4.- Remedio	439
4.- La esposa infiel	449

4.1.- Razones de la infidelidad femenina 449
4.2.- Reacciones de la adúltera 463
4.3.- Reacciones de los demás 470

5.- La amante como institución 484
5.1.- Causas de su existencia 484
5.2.- Desarrollo de la función 490
5.3.- La cortesana vista por los demás 516
5.4.- La cortesana de buen corazón 522

IV.- La mujer en su tiempo 532
1.- La mujer moderna 533
1.1.- La joven tradicional 538
1.2.- La joven moderna 546
1.3.- Aceptación o rechazo de la nueva imagen 572

2.- La mujer y el trabajo 581
2.1.- La inserción en el mundo del trabajo 589
2.2.- Mujer y varón frente al trabajo femenino 656
2.3.- Tres mujeres en conflicto por su trabajo 666

3.- La mujer y la política 667
3.1.- La concesión de los derechos políticos 682
3.2.- La mujer y el voto 686
3.3.- Intervención femenina en la política 692
3.4.- La mujer y el sindicalismo 703
3.5.- La mujer como gobernante 708

4.- La mujer y el divorcio 713
4.1.- El divorcio en el teatro 718
4.2.- Razones para recurrir al divorcio 719
4.3.- Posturas frente al divorcio 747
4.4.- La aplicación de la ley 766

5.- El feminismo 785

5.1.- El feminismo en España 790

5.2.- La inferioridad femenina 798

5.3.- La seguridad femenina 801

5.4.- Actividades feministas 807

5.5.- Críticas al feminismo 814

V.- Algunas cuestiones relacionadas con la conducta de la mujer 820

1.- La doble moral 828

1.1.- La resignación ante el sistema 828

1.2.- La aceptación 830

1.3.- La rebeldía 838

2.- Las convenciones sociales 854

2.1.- El chisme 855

2.2.- La calumnia 868

2.3.- El cuidado de las formas 871

3.- La honra 884

3.1.- El valor de la honra 884

3.2.- La honra en la vida de la mujer 893

3.3.- La honra de la mujer en la vida del varón 912

3.4.- Tres puntos de vista frente al problema de la honra 934

VI.- La mujer como autora teatral 967

1.- La mujer ante el género dramático 970

2.- Autoras vigentes durante la Segunda República 981

3.- La mujer crea el personaje mujer 988

VII.- Conclusiones 1030

VIII.- Anexos y bibliografía 1057

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es el análisis de la imagen de la mujer que proporciona la literatura en un determinado momento y en un lugar específico. En nuestro caso particular hemos elegido los años de la Segunda República, por ser un período fácilmente reconocible y, a primera vista, separado en forma tajante de los que lo precedieron y siguieron.

La relación entre el mundo representado y el real es posible desde el momento en que el mensaje literario no es meramente comunicación lingüística sino también vehículo de una visión del mundo, con su ideología, sus expectativas y sus juicios.

En una comunicación para el Seminario de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Consuelo de la Gándara estudia la imagen femenina en la novela española de las últimas décadas. Sus objetivos coinciden en parte con los de este trabajo:

> El novelista generalmente escribe sobre la sociedad en que se desenvuelve, a la que se enfrenta críticamente y de la que abstrae sus creaciones literarias, sus entes de ficción, criaturas posibles, pero no reales. Analizando, dentro de las coordinadas ambientales -sociedad, época, lugar, etc.-, las sucesivas criaturas literarias que ofrece la novela, intentaremos descubrir la evolución real de la mujer española en estas últimas décadas.(1)

El mundo representado de la obra literaria no es la realidad, pero tiene mucho que ver con ella. El autor no lo ha creado de la nada, su existencia está marcada por las experiencias de vida de su creador y también por la ideología imperante en el momento. Si el autor la ha asimilado con conformidad, la transmitirá serenamente, en forma casi inadvertida o a través de entusiastas apologías. Pero aún si adopta una postura de franca crítica o abierta oposición, se apoyará necesariamente

en la ideología vigente; de otro modo su lucha carecerá de enemigo y su obra de significación. En el revés de la trama de toda utopía está dibujada la visión del mundo del lugar y la época en que fue engendrada.

Gonzalo Torrente Ballester recalca la función de espejo social que cumple el "género chico" en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX:

> Lo mejor y lo peor de la España comprendida entre la Gloriosa y la Dictadura están ahí, y no tan muerto, que, a veces, no levante cabeza y asome en el pie de una caricatura o en el quiebro de una canción. Buena parte de nuestro misterioso siglo XIX, que no conoce nadie, podría aclararse. Suponemos que el tema no habrá alcanzado todavía categoría universitaria. Pero ¿no sería más eficaz como material de una tesis que la resurrección de poetas muertos irremisiblemente a que tan aficionados son nuestros doctorandos? (2)

El juicio anterior nos confirma en el posible interés de esta investigación. De dimensiones y perspectivas más modestas, no pretendemos abarcar la historia de España, y menos de un período tan convulso, pero sí mostrar cómo está representada la mujer del momento, cuáles son los valores que sustentan su conducta, qué papeles desempeña en el mundo en el que le ha tocado actuar, cómo reacciona frente al cambio, cuáles son sus expectativas y en qué se acercan o se alejan de las que reinan en la sociedad a la que pertenece.

El teatro en su vertiente exclusivamente literaria -el texto- proporciona el material para nuestra investigación; pero cabría preguntarse en qué medida las conclusiones, tangencialmente relacionadas con la sociología, la filosofía, la historia y la ética, podrían pertenecer también al mundo de la lite

ratura. Pues están en relación con ella desde el momento en que la vida del hombre lo está sin duda alguna. Robert Escarpit proporciona una clara respuesta a planteamientos semejantes al anterior:

> En cualquier punto del circuito, la presencia de individuos creadores plantea problemas de interpretación psicológica, moral, filosófica; la mediación de las obras plantea problemas de estética, estilo, lenguaje, técnica y, finalmente, la existencia de una colectividad-público plantea problemas de orden histórico, político, social, incluso económico. Para decirlo de otra forma, hay, por lo menos, tres mil maneras de explorar el hecho literario.(3)

María Ángeles Durán encuentra tres vertientes, muy concretas y actuales desde las que puede abordarse la relación de la mujer con la literatura:

> Hay tres temas de especial relevancia para una sociología de la literatura interesada en el papel de las mujeres en la vida cotidiana. El primero es el de las mujeres como objeto de la literatura: o sea, lo que la literatura dice sobre las mujeres y el modo como lo dice. El segundo es el de las mujeres como sujeto de la literatura, como artífices de la creación literaria: lo que escriben las mujeres. Y el tercer tema es el de las mujeres como receptoras de la obra literaria, como lectoras o consumidoras de productos literarios.(4)

El primer tema propuesto por María Ángeles Durán será el objetivo principal de nuestro trabajo, al que dedicaremos más esfuerzos y páginas. El segundo, relacionado con la mujer como autora teatral, se tratará en un capítulo cuyo contenido abarcará la compleja relación entre la escritora y el género dramático, ya que es creencia común, según afirma Patricia O'Connor, que la mujer está menos capacitada que el hombre para hacer

teatro, especialmente en la etapa de la plasmación escénica:

> El teatro, más que otros géneros, exige una energía física así como una sofisticación verbal, social, retórica y estilística que nunca se ha fomentado en la mujer.(5)

La especificidad del discurso femenino ha dado pie a juicios de muy diversa índole y no siempre claros. Hemos optado, pues, por circunscribirnos a los temas y motivos a la hora de analizar semejanzas y diferencias de las obras escritas por varones y mujeres, dentro del mismo capítulo.

En cuanto al tercer tema propuesto, el consumo de la obra literaria por el sector femenino, quedará solamente apuntado como una interesante posibilidad; ya que si es difícil trazar límites en el caso de la lectora, mucho más lo será en el de la espectadora. Gracias a los artículos de la época podemos conocer el comportamiento del público, pero deslindar los componentes masculinos y femeninos de ese todo es una ardua tarea que excede nuestra capacidad y los objetivos de esta investigación. Además, muchas respuestas no podrían pasar de meras suposiciones de escaso valor objetivo.

Volvamos por un momento al tema de la mujer como objeto de la literatura y su clara conexión con la filosofía, la antropología y la sociología, que también estudian la posición femenina en el mundo contemporáneo. Julián Marías encuentra que la Primera Guerra Mundial, con sus profundos cambios en las estructuras sociales y en las fuentes de poder, es lo que determina la suerte de la mujer moderna. A partir de ese momento, ésta, consciente o inconscientemente, comienza una operación de reajuste.(6)

José Luis Aranguren estudia el proceso de cambio entre 1923

y 1963. Recuerda los difíciles comienzos, en los que la nueva figura sexual, profesional y social parecía más una aspiración algo utópica que una realidad próxima.(7) Las pretensiones de independencia social o profesional son, por supuesto, anteriores a 1923, pero se habían realizado en forma casi individual, con escasa repercusión de movimiento colectivo. Mujeres de valores indiscutibles, como Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán, por nombrar a las más famosas, luchan por los derechos de su sexo, en especial, por la educación. La segunda de las nombradas hace un lúcido análisis de la condición femenina a fines del siglo XIX. Varios de estos artículos fueron publicados nuevamente en 1976 bajo el título de La mujer española y otros artículos feministas y del prólogo de Leda Schiavo extraemos este fragmento que puede servir muy bien de síntesis de la situación:

> Los cuatro artículos sobre La mujer española publicados en la Fortnighty Review -y luego en La España moderna- tienen el interés de ofrecer, junto a datos valiosos sobre la condición de la mujer española en el siglo XIX, el personal punto de vista de una mujer, conscientemente excepcional en el panorama cultural español, sobre las virtudes y defectos de sus compatriotas femeninas. Una idea central inspira el análisis: la mujer es lo que el hombre ha querido que sea, esta dependencia e inferioridad le quitan la responsabilidad de sus limitaciones. La mujer española es el producto y la víctima de una educación precaria.(8)

Contrapuesta a una figura eternamente dependiente se alza la mujer del conflictivo siglo XX. Aranguren apunta los principales rasgos de la nueva imagen;

> ¿Cuáles son los rasgos fundamentales de esta 'feminidad",que es el signo de la época actual en lo que

> concierne a nuestro problema? Me parece que la característica primera es la tendencia a superar las unilateralidades y a suprimir las exclusiones, y, aún las limitaciones, en cuanto que, "por principio", pesaban antes sobre la mujer. De esta característica dimana la voluntad de compatibilidad y aun de síntesis: a) de la profesión y el hogar; b) de la maternidad y el erotismo; c) del sexo y la cultura; y considerando el problema por su reverso, la voluntad d) de la repulsa de la moral diferencial femenina.(9)

Enrique Mut Remolá, desde el enfoque de las ciencias sociales, separa los rasgos inherentes a un sexo u otro de los que son productos de la vida en sociedad. El hecho de que se hayan confundido las dos categorías y se llegara a convertir los segundos en rasgos tan inalterables como los primeros, ha sido la causa del reducido destino que se atribuyó a la mujer en algunos momentos de la historia:

> En toda sociedad se seleccionan determinados rasgos de personalidad que se atribuyen después, principal o exclusivamente, a los varones o a las hembras, sin más justificación que su condición de hombre o mujer. Esta selección no es deliberada ni está planificada de antemano, sino que ha surgido lenta y espontáneamente, como las costumbres. Cada individuo, al nacer, tiene ya ciertos rasgos que pueden ser definidos por su sociedad como femeninos o masculinos; pero muchos de los que hasta ahora se consideraban ligados al sexo son en realidad, por lo menos en parte, producto del estatuto y del papel asignado. Así, pues, la sociedad "elabora" las diferencias biológicas entre los sexos, es decir, considera esas diferencias evidentes y fundamentales entre hombres y mujeres como punto de partida para la asignación de otras muchas diferencias, algunas de las cuales tienen un origen cultural.(10)

En este punto, la literatura cobra protagonismo, porque no sólo tiene por función reflejar una situación social sino tam-

bién fijar los papeles que cada sector tiene asignados. Juan Ignacio Ferreras cree que los productos literarios han contribuido a afianzar la dependencia femenina con respecto al varón:

> La mujer ha sido objeto literario casi desde que existe la literatura. Es más; podemos suponer que ha sido a través de los textos literarios como se ha reforzado la condición social de la mujer, es decir, la literatura ha servido también para delimitarla, para enseñarle siempre su puesto en la jerarquizada sociedad hecha por los hombre y, claro está, para los hombres.(11)

Probablemente, la mayor parte de las veces, esta forma de afianzar estructuras sociales sea inconsciente. El escritor no tiene por qué asignar a su obra el determinado propósito de oprimir a la mujer. Más aún, no tiene por qué ser ésta la única víctima de una situación represiva que se haya convertido en costumbre. Lo que el escritor hace es transmitir su ideología y, además, la vigente. Cuando la individual y la colectiva coinciden habrá más posibilidades de que el consumidor asimile las ideas y las haga propias.

Aunque esté fuera de los objetivos de nuestra investigación, conviene citar aquí la corriente de crítica literaria, casi exclusivamente de signo feminista, que estudia los resultados ideológicos de la recepción por parte de la mujer. Aparte del tan conocido artículo de Jonathan Culler(12) existe un buen número de sagaces trabajos sobre el tema.(13)

Resumiendo la idea anterior: la transmisión del sistema por parte de un escritor puede ser consciente o inconsciente, sobre todo si se limita a transmitir lo que se . Pero la obra literaria también puede disentir de la ideología reinante y propiciar un cambio de estructuras. Maryellen Bieder recuerda

la sonada controversia que provocó el estreno londinense de Casa de muñecas, en lo referente a la mujer y el matrimonio. Según Everett Hesse, la comedia del Siglo de Oro, denuncia[14] la injusticia con que es tratado el sexo femenino en ciertas ocasiones.[15] En cuanto a la postura de las escritoras, los ardientes alegatos de María de Zayas son por todos conocidos,[16] y ya en nuestro tiempo, Ruth Lamb[17] y Lucía Fox-Lockert encuentran evidentes intentos de comprensión del mundo y liberación de estructuras caducas en las autoras contemporáneas latinoamericanas.[18]

Pero volvamos un momento al material de nuestra investigación: las piezas teatrales representadas o publicadas entre los años 1931 y 1936. La mujer que nos da el teatro no es, evidentemente la de carne y hueso. Muchas veces la imagen no refleja lo que es sino lo que debería ser o no ser, según los deseos del autor o las expectativas del público. Sin embargo esto ocurre generalmente con las protagonistas, figuras modélicas. Por eso hemos recurrido también a los personajes femeninos secundarios o de conjunto. Ese friso refleja con más libertad el mundo cotidiano y real.

La gran mayoría de las obras estudiadas pertenecen a autores varones y por lo tanto, las situaciones responden a una focalización masculina. De todos modos, como se podrá apreciar, la postura de las escritoras no difiere demasiado de la de sus colegas varones, aunque a veces surgen sutiles detalles que intentaremos señalar. Por otro lado, los tipos y arquetipos son empleados por los dos sexos de formas semejantes.

El profesor Julio Caro Baroja encuentra dos formas arquetípicas constantes en la imagen de la mujer, que se repiten a

través del tiempo:

> A juzgar por lo que se puede rastrear desde la proto historia hasta nuestros días, este papel de la mujer en la sociedad, independientemente de la caracterización de las sociedades matriarcales, en la sociedad clásica, en la sociedad medieval y en la sociedad moderna, es permanente. La mujer es, por un lado un arquetipo que da lugar a un concepto especial de la madre, de la mujer fecunda dentro de la familia, y otro arquetipo que es el de la mujer como un ser misterioso y hasta temible.(19)

Partiendo de este punto, la investigación presentará los principales papeles que la sociedad guarda para la mujer en esos momentos y la forma en que ésta los cumple. El más definido es el de "madre". También es el que concentra mayores posibilidades de plasmarse a través de tipos o arquetipos.

El segundo papel que estudiaremos, el de "esposa", se abre en un amplísimo espectro de posibilidades. El capítulo incluye las ideas que suelen tener ambos sexos del matrimonio, sus expectativas con respecto a la vida en común y las presiones que ejerce la sociedad sobre la pareja. "La esposa traicionada", "la esposa infiel" y "la amante" enriquecen la imagen de la mujer en relación con su compañero masculino.

Además de esos dos grandes papeles, estudiaremos el comportamiento del personaje femenino en su lugar y su tiempo específicos. Buscaremos la confrontación entre la imagen de muchacha tradicional y de muchacha moderna, nos detendremos en los avances en la educación o en el mundo laboral, analizaremos su postura frente a leyes controvertidas, como la del divorcio, su incorporación a la esfera política por medio del voto y las candidaturas, y, en la medida de lo posible, el nivel de conciencia que posee en relación con los cambios que se

están produciendo y su propia situación.

Por último, la investigación se detendrá en tres cuestiones que son de notable peso en la conducta femenina -la doble moral, las convenciones sociales y la honra-, para comprobar si se dan modificaciones en los juicios y las costumbres.

Para este trabajo, una necesidad de tipo estadístico nos obliga a abordar la mayor cantidad posible de obras, dejando de lado la valoración sobre la calidad de las mismas. Muchas de ellas son buenos exponentes de la dramaturgia de la época, bien estructuradas y de diálogos ágiles, pero otras no pasan de proyectos fallidos, debido a la impericia, la prisa o la excesiva ambición del autor. Algunas son simples productos de consumo, nacidos de la presión de la demanda y sin más finalidad que entretener a un público de escasas pretensiones. Varios textos se excluirían a sí mismos de ser clasificados como literatura, en cuanto a arte logrado o, al menos, búsqueda estética. Sólo formarían parte de ella puesto que su existencia depende de la palabra escrita. De todos modos, para la captación de la figura femenina de la época, estas obras son de indudable utilidad. Miguel Ángel Garrido Gallardo se hace eco de las palabras de Goldman, quien encuentra más valor como reflejo social en los textos con menos riqueza de creación literaria.(20)

Afortunados ejemplos muestran la conciliación entre el valor representativo del personaje y la calidad artística de la obra. Sin embargo, en estos casos puede aparecer un individuo irrepetible, que resalta de lo colectivo; un ser único que nos acerca más a lo permanente humano que a la modalidad de una época. El personaje no es entonces reflejo sino creación y las

apreciaciones se aproximarán más a lo metafísico u ontológico que a lo sociológico. De todos modos, el personaje no existe en soledad y sus compañeros se encargarán de transmitir la cosmovisión de la época.

En cuanto a la elección del género, la opción por el teatro estuvo condicionada por dos factores: es un campo menos trabajado que la narrativa y la lírica de la época y, además, es el género que absorbe y refleja las tendencias de la sociedad en forma más inmediata. Esta característica se potencia en las primeras décadas de nuestro siglo por la predilección que manifiesta la escena hacia lo "actual".

Gonzalo Torrente Ballester distingue entre "realidad" y "actualidad", siendo esta última la forma más superficial de la primera.(21)

Ignacio Elizalde comparte ese juicio y agrega el deseo de este teatro de no intranquilizar en demasía a su público:

> El teatro contemporáneo es un testigo de la realidad de hoy, un buen notario de las cosas que ocurren en nuestro mundo. Para algunos es únicamente esto, una placa fotográfica que nos fija y revela la realidad. En la base de este teatro realista está el principio de no hostigar al público desde el escenario. Se le habla y se le respeta. Pero el teatro es mucho más que una mera copia.(22)

El temor a contrariar al espectador y el deseo de agradarle hace que el dramaturgo, más que los autores de otros géneros, tenga presente, a la hora de plasmar su obra, dos finalidades que no siempre tienen que coincidir, según nos explica Henri Gouhier:

> El trabajo del autor dramático tendrá, pues, dos fines: la diversión del público y la perfección de la

> obra misma, y con esos dos fines aparece una posibilidad tanto de divergencia como de convergencia.(23)

El éxito, a veces tan necesario para el dramaturgo, depende en buena medida de que la obra acierte a coincidir con el horizonte de expectativas del público. Fernando de Toro parte de la estética de la recepción y estudia la importancia de ese complejo sistema compuesto por convenciones estéticas, códigos, estructuras de géneros y mensajes ideológicos esperados en la lectura o en la representación.(24) Defraudar alguna de esas expectativas puede acarrear el fracaso. Una pieza de 1934, Siete puñales, proporciona un ejemplo. El desarrollo argumental es simple: un hombre abandona a su esposa y a sus hijos para irse con una actriz de moda. La relación fracasa y regresa al hogar. La mujer lo acepta para que los hijos recobren al padre, pero no puede olvidar la traición y declara que su amor por el hombre ha muerto. Pues bien, la crítica del estreno del ABC apunta el rechazo del público hacia este acto que le escamoteaba el final feliz:

> El tercero no alcanzó los mismos honores. Los aplausos sonaron con sordina, quizás por rehuir el autor la solución vulgarísima de tantas comedias del perdón para el cónyuge, que vuelve arrepentido, y más aún en el caso de una mujer como Dolores de tan extremada bondad, al público le pareció que se falseaba el desenlace que suponía (...)(25)

Lo anterior aclara muchas soluciones de evidente "compromiso" que perjudican a la trama y falsean la imagen real.

Por eso, a la hora de fijar juicios habrá que considerar que la "actualidad" vestida de frivolidad y la presión del gusto del espectador pueden actuar como elementos deformadores.

También debemos tener en cuenta que el teatro, según re-

cuerda Francisco Yndurain, no tiene las mismas posibilidades de explicación que la narrativa para los caracteres, las acciones y hasta las omisiones.(26) La peculiar síntesis de la representación puede derivar en una ambigüedad que el público percibe escasamente, pero que desconcierta al lector y más si éste se acerca a la obra con visión crítica.

Jean Douvignaud nos trae de nuevo un tema de reflexión ya esbozado en páginas anteriores; la escena puede representar, reflejar la vida, pero no es la vida:

> En este sentido, la "situación dramática" difiere de la "situación social" en cuanto ésta encarna los "roles" sociales para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructura; mientras que la primera "representa" la acción, no para realizarla, sino para adoptar su carácter simbólico.(27)

Para asegurar la objetividad de las conclusiones convendrá tener presente ese carácter simbólico, y, además, el hecho de que la imagen que nos llega ha pasado por varios filtros, individuales -la personalidad del autor- o colectivos -el peso de la sociedad en que ha sido gestada-.

Es fácil darse cuenta de que el tema y el género elegidos presentan retos y riesgos. Confiamos en que este trabajo sea capaz de cumplir con los primeros y de sortear los segundos.

NOTAS

(1) GÁNDARA, Consuelo de la; "La imagen de la mujer a través de la novela española contemporánea", en La mujer en el mundo contemporáneo. Seminario de estudios de la la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, 1981, p. 131

(2) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; "El género chico", Primer Acto, nº 40, febrero de 1967, p. 4

(3) ESCARPIT, Robert; Sociología de la literatura, OIKOS-TAU, Barcelona, 1971, p. 5

(4) DURÁN, María Ángeles; "Sobre literatura y vida cotidiana", en Literatura y vida cotidiana. Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, Zaragoza, 1987, p. 27

(5) O'CONNOR, Patricia W.; "La difícil dramaturgia femenina española", en Letras femeninas. Vol XV, números 1-2, Universidad de Nebraska, 1989, p. 93

(6) MARÍAS, Julián; La mujer en el siglo XX. Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 61

(7) ARANGUREN, José Luis; Erotismo y liberación de la mujer. Ed. Ariel, Barcelona, 1972, pp. 16-19

(8) SCHIAVO, Leda; Prólogo a La mujer española y otros artículos feministas, de Emilia Pardo Bazán, Editora Nacional, Madrid, 1976, p. 18

(9) ARANGUREN, José Luis; obra citada. p. 22

(10) MUT REMOLÁ, Enrique; "La mujer en la literatura", Revista del Instituto de Ciencias Sociales, números 27-28, Barcelona 1976, p. 223

(11) FERRERAS, Juan Ignacio; "Mujer y literatura", en Literatura y vida cotidiana. Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, Zaragoza, 1987, p. 46

(12) CULLER, Jonathan; Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo, Cátedra, Madrid, 1984 (capítulo "Leyendo como una mujer")

(13) FLYNN, Elizabeth y SCHWEICKART, Patrocinio; editoras de Gender and Reading (Essays on Readers, Texts and Contexts)

The Johns Hopkins University Press, 1986.

MORA, Gabriela and VAN HOOFT, Karen; editoras de Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Bilingual Press YPSILANTI, Michigan, 1982

MILLER, Beth; editora de Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1983

ABEL, Elizabeth; editora de Writing and Sexual Difference, The University of Chicago Press, 1982

GREENE, Gayle and KAHN, Coppelia; editoras de Making a Difference. Feminist Literary Criticism, Methuen Ed. N.York,1985

RUTHVEN, K.K.; Feminist Literary Studies, Cambridge University Press,Cambridge, 1984

FONTCUBERTA, Mar de; "La ginocrítica: una perspectiva literaria 'otra'", en Literatura y vida cotidiana, cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid. Zaragoza, 1987, pp. 53-65

La lista es muy incompleta y sólo tiene por objeto la orientación. Los cinco primeros títulos incluyen artículos de importantes críticos de perspectiva feminista que estudian la influencia de la lectura sobre la personalidad femenina.

(14) BIEDER, Maryellen; "The Modern Woman on the Spanish Stage; The contribution of Gaspar and Dicenta", en Estreno, VII, nº 2, otoño de 1981, pp. 25-28

(15) HESSE, Everett E.; La mujer como víctima de la comedia y otros ensayos, Puvill Libros S.A.,Barcelona,1987, p. 43

(16) ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de; Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español, Alianza Editorial, Madrid, 1968 (Primeras ediciones de sus obras: 1637, 1647 y 1648)

(17) LAMB, Ruth S.; "Papel de la mujer en la obra teatral de seis escritoras mexicanas", Actas del VI C.de la A.Internacional de Hispanistas, Toronto, 1980, pp. 444-445

(18) FOX-LOCKERT, Lucía; "Novelística femenina; un esfuerzo de liberación", Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Toronto, 1980

(19) CARO-BAROJA, Julio;"Cuestiones antropológicas en torno a

la mujer", en La mujer en el mundo contemporáneo, Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, 1981, p. 131

(20) GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel; La estructura social en teoría de la literatura, tesis doctoral nº 79, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense de Madrid, 1973, p. 19

(21) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Panorama de la literatura española contemporánea; Ed. Guadarrama, 1956, p. 208

(22) ELIZALDE, Ignacio; Temas y tendencias del teatro actual, Universidad de Deusto, 1984, p. 22

(23) GOHUIER, Henri; La obra teatral, EUDEBA, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1961, p. 20

(24) TORO, Fernando de; Semiología del teatro, Ed. Galena, Buenos Aires, 1987, pp. 135-136

(25) "Siete puñales", ABC, 11 de marzo de 1933, p. 45

(26) YNDURAIN, Francisco; "La casa de Bernarda Alba, otra lectura", en Ínsula, 452-453, Madrid, julio-agosto de 1984, p. 20

(27) DOUVIGNAUD, Jean; Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 21 (2ª edición)

ORIENTACIÓN METODOLÓGICA

Este trabajo consta de tres sectores bien definidos: a) un panorama sobre el teatro de la época, para centrar el género dentro de sus límites específicos; b) un cuerpo central, que corresponde a la investigación sobre el tema de la mujer; c) un breve capítulo que aborda la problemática función de la autora teatral.

El segundo y más extenso se divide a su vez en otros tres sectores: en el primero intentaremos plasmar la imagen del personaje femenino en sus papeles tradicionales, teniendo en cuenta el perfil esperado por la comunidad y las desviaciones que puedan producirse; en el segundo, estudiaremos la relación de esa mujer con su entorno y sus reacciones frente a los notables cambios que se están produciendo; por último nos detendremos en la conducta femenina, en los cuestionamientos que pueda hacerse ella misma, en la presión de la colectividad a través de las convenciones sociales, la doble moral sexual o la difusa idea de la honra.

El índice que aparece en las páginas iniciales funciona también como eje y guía de la investigación, una especie de hoja de ruta. Contiene todos los puntos esenciales para tener una visión global de los contenidos. Sin embargo, al comienzo de cada capítulo aparece un nuevo índice, más breve, porque es la parte desglosada del general que interesa en ese preciso lugar, pero también más completo, pues varios temas se abren en incisos. Creemos que esta medida puede facilitar a la vez la comprensión general del todo y de las parte en especial.

Cada capítulo cuenta con breves referencias estadísticas que orientan sobre el número de obras empleadas en él. Hay que

recordar que son 400 las piezas con las que se ha trabajado habitualmente y a esto hay que sumar varias más que son citadas en forma ocasional.

Somos conscientes de que el cúmulo de citas textuales hace ingrata la lectura; aún así, es bueno tener presente que las que aparecen no son todas las existentes sino las más representativas y que su presencia tiene un valor documental de evidente necesidad.

En cuanto a la manera de citar la obra, hemos optado exclusivamente por el título, que es la clave de la individualización. En ocasiones excepcionales se nombra a los autores, cuando esta circunstancia pueda aclarar una postura determinada. De todos modos, entre los anexos existe un catálogo de obras por orden alfabético que contiene los nombres de sus autores.

Al comienzo de cada capítulo aparece una breve introducción que orienta sobre su contenido e incluso adelanta las conclusiones. Su función es la de guíar en la lectura.

Para delimitar el material de esta investigación -las piezas estrenadas o publicadas entre 1931 y 1936-, hemos recurrido a estudios de colecciones como las de Ramón Torres Esquer(1) o la de John Kronik(2); catálogos de la cartelera de la época, como los de Michael Mc Gaha(3), Felipe Garín Martí(4) o alguna lista sin nombre del compilador(5); catálogos de bibliotecas muy específicas como la de la Fundación Joan March especializada en teatro contemporáneo español(6) o los fondos de manuscritos de la biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona clasificados por María del Carmen Simón Palmer(7). Las críticas de estreno y la cartelera publicada por los periódicos de la época también han sido de utilidad, así como

artículos sobre el teatro del momento.(8)

La mayoría de estrenos y reposiciones estudiados pertenecen a la ciudad de Madrid, aunque ocasionalmente se incorporen algunos que se llevaron a cabo en otras capitales de provincia.

El trabajo concluye con una serie de anexos. Además del citado anteriormente, de obras por orden alfabético y sus autores, aparecen otros con lugares y fechas de estreno o publicación.

En cuanto a la bibliografía, ésta va dividida en dos partes. La bibliografía primaria comprende a las obras de teatro utilizadas como material para nuestro trabajo; la secundaria, al resto de los textos consultados.

María Ángeles Durán, en una publicación de carácter orientador sobre las investigaciones universitarias que tienen por tema a la mujer, recuerda que la estructura de una tesis y el peso de las partes documentales, bibliográficas y experimentales suelen convertir su lectura en una ardua tarea. Esas características pueden apreciarse muy bien en un trabajo como éste, que maneja materiales tan heterogéneos. Pero no quedaba otro camino. Es muy difícil apresar aunque sea una pequeña parcela del espíritu de una época.

NOTAS

(1) TORRES ESQUER, Ramón; La colección teatral "La Farsa", anejos de la revista Segismundo nº 3, CSIC, Madrid, 1971. La colección dramática "El Teatro Moderno", Anejos de la revista Segismundo nº 2, CSIC, Madrid, 1969

(2) KRONIK, John W.; "La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1971

(3) MC GAHA, Michael D.; The Theatre in Madrid during the Second Republic. A checklist, Grant & Cuttler, London, 1979

(4) GARÍN MARTÍ, Felipe; El teatro español en su aspecto moral y religioso (Estudio de ética teatral con un catálogo de más de tres mil obras estrenadas en el siglo XX), Imprenta de Vicente Taroncher, Valencia del Cid, 1942

(5) Noticiero - Guía de Madrid, 1936

(6) Catálogo de obras de teatro español del siglo XX, Fundación Joan Maroh, Madrid, 1985

(7) SIMÓN PALMER, María del Carmen; Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII y XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, Cuadernos bibliográficos nº 39, CSIC, Madrid, 1979

(8) DURÁN, María Ángeles; La investigación sobre la mujer en la Universidad española contemporánea, Ministerio de Cultura, estudios sobre la mujer, Madrid, 1982

EL TEATRO DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA

	Págs.
1.- Panorama de la escena española	3
1.1.- Los autores y las obras	6
1.1.1.- Autores de éxito	9
1.1.2.- Continuadores, imitadores y noveles	14
1.1.3.- Las colaboraciones	17
1.1.4.- Adaptaciones y traducciones	25
1.2.- Actores, empresarios y directores	28
1.3.- El espectador	38
1.3.1.- Participación activa y espontánea	43
1.3.2.- La crítica	47
1.3.3.- La censura	50
1.4.- Los géneros más exitosos	52
1.4.1.- Lo cómico y sus modalidades	53
1.4.2.- Trasformaciones en el campo del género	62
1.4.3.- Clasificación genérica	70
1.5.- Nuevos y modernos	72
1.5.1.- Dramaturgos renovadores, innovadores y regeneradores	77
Notas	89

1.- Panorama de la escena española

Las primeras décadas del siglo XX -incluido el período de la Segunda República- fueron extraordinariamente fecundas en la composición, puesta en escena y publicación de obras de teatro. Al hablar de fecundidad nos referimos exclusivamente a la cantidad; el complejo asunto de la calidad exige cautela y se irá desarrollando en los distintos apartados, en especial los relacionados con géneros y autores.

Michael Mc Gaha registra 1.258 puestas en escena, sólo en Madrid, durante la Segunda República(1), y la lista es incompleta si nos atenemos a las crónicas de estreno de los periódicos del momento. Muchas de las puestas en escena señaladas corresponden a reposiciones, cambios de local o cambios de compañía, pero a la hora de demostrar el interés del público por las funciones teatrales son tan importantes como las obras recién estrenadas.

Toda esta actividad se reparte en más de treinta salas teatrales, cantidad excesiva en proporción con los habitantes de Madrid, aproximadamente un millón. La relación de teatros y cines por habitante es la mayor de toda Europa.

Recalca el interés del público por las obras dramáticas el hecho de que existan publicaciones especializadas en su difusión. Las populares colecciones "El Teatro Moderno" y "La Farsa" ofrecen semanalmente nuevas piezas, y a ellas se unen las publicadas por la Sociedad de Autores de España. En pocos momentos se puede encontrar una afición semejante por la lectura de este género.

Ramón Esquer Torres encuentra un entusiasmo comparable con el que pudo existir en el Siglo de Oro:

> Pero si a la facundia creadora añadimos la abundancia divulgadora (tanto de creaciones como de obras traducidas) en las múltiples colecciones que publican aquellos estrenos (y aun a veces lo que no se estrenó), tendremos que concluir que, atendidos ambos factores, ningún momento de nuestra historia literaria (hablamos de hechos, no de circunstancias; no se nos oculta que si éstas hubieran sido igualmente favorables, el Siglo de Oro hubiera competido seguramente con esta época, y acaso con ventaja) nos presenta un panorama tan abrumador, índice seguro de una indudable gran afición a las tablas por parte de nuestros antepasados próximos. (2)

A pesar de este despliegue de creación y difusión, el principal tema de la crítica del momento es la decadencia del teatro. Este se combina con la búsqueda casi obsesiva de elementos renovadores.

De todos modos, desde fines del S. XIX se habla con insistencia de la crisis del teatro, y ya entonces el asunto debía carecer de novedad porque José Yxart, un prestigioso crítico, asegura que siempre se había hablado de decadencia (3). Sin embargo, la polémica recrudece en las décadas de los veinte y los treinta. Los argumentos son semejantes, los protagonistas son los que cambian. En cuanto a los dramaturgos, los que en su momento fueron adalides de la renovación, como Benavente, empiezan a ser considerados lastres que impiden avanzar a las nuevas generaciones.

Con una concepción marcadamente maniqueísta se atribuyen todos los males al teatro comercial y todos los bienes a los intentos renovadores. Estos juicios se convierten casi en lugares comunes y se repiten continuamente; pero sin quitar méritos a unos también se pueden encontrar rasgos positivos en los otros, en especial si somos consoientes de la particularidad del fenó-

meno teatral, que abarca otros aspectos además del literario.

En 1963, Ricardo Doménech reflexiona con lucidez sobre las tendencias del momento y esas palabras pueden muy bien adecuarse al período que estudiamos:

> Cuando se habla del teatro español de estos últimos años se citan los nombres de Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Es como si no nos diéramos cuenta -como si no nos quisiéramos dar cuenta- de que el autor que de verdad le gusta al público, que sostiene el teatro es Alfonso Paso (...) De igual manera que durante los primeros cuarenta años de este siglo el autor que de veras apasionó al público español fue no Valle Inclán, sino Jacinto Benavente.
> Y es que cuando hablamos de teatro solemos hacerlo partiendo de un supuesto erróneo: considerar el teatro como un fenómeno literario y no como lo que es: un fenómeno estético y social de muy amplias resonancias. Si todo arte es -lo quiera o no lo quiera- un vivo testimonio de su tiempo (incluso el arte de evasión, pues sabido es que esa evasión puede ser el más cabal testimonio del tiempo a que pertenece), el teatro lo es por excelencia. "El teatro -escribía con acierto Unamuno- es algo colectivo, es donde el público interviene más y el poeta menos".
> Así, pues, a la hora de tratar de comprender lo que le pasa a nuestro teatro resulta ineludible que tomemos el fenómeno teatro como parte de un todo social y -lo que más importa- como expresión de ese todo. (4)

La representación teatral ensambla una pluralidad de códigos. El texto proporciona uno, los actores y la mecánica de la puesta en escena, los demás. A todo esto hay que agregar un elemento importantísimo sin el cual pierde la razón de ser: el espectador. Es necesario interpretar las relaciones y aun las presiones que mantienen entre sí estos tres bloques: autores - actores y empresarios - público. Nos detendremos brevemente en cada uno de ellos.

1.1.- Los autores y las obras

Durante la Segunda República, la escena española continúa con las corrientes que predominaban desde principios de siglo. La excesiva cantidad de locales teatrales y compañías son causa de una oferta inusitada. Para que ésta llegue a ser atractiva y se puedan mantener los niveles de competitividad, se recurre a los frecuentes cambios de programa. De todos modos, dentro de las modificaciones, lo que realmente atrae al público es el estreno.

Las compañías sueñan con un estreno exitoso que proporcionará tranquilidad económica por la temporada. Para lograrlo, presionan a los autores. Estos, cansados por la edad o agotados por la continua demanda, se ven obligados a repetir fórmulas que en algún momento fueron bien recibidas.

El empresario prefiere una firma consagrada que al menos. creará expectativas, al riesgo que implica un autor desconocido. Aún así, es abrumadora la cantidad de obras de escritores poco conocidos.Algono tiene una segunda oportunidad; menos son los que logran hacerse un nombre. Como en cualquier momento de la historia literaria, únicamente el que tiene talento y algo que decir permanece. Salvo que haya sabido sintonizar las apetencias del público y adecuar a ellas su obra. En este caso conquistará la popularidad, aunque rara vez el reconocimiento futuro.

Duro destino el del dramaturgo. Su trabajo adquiere real significación en el escenario, de difícil acceso. Una vez allí debe compaginar sus puntos de vista con los de los actores, directores y empresarios. La obra se ha convertido en un producto colectivo, pero a la hora de las críticas el principal res-

ponsable seguirá siendo el autor del texto. A diferencia de lo que ocurre con la poesía o la narrativa, en el teatro el resultado es inmediato y, si sobreviene un fracaso, hay pocas oportunidades de rectificación.

Los escenarios del momento comparten con el ascendente cinematógrafo objetivos que hoy en día corren por cuenta de la televisión. Eso trae como consecuencia la idea de que debe predominar el pasatiempo ligero. Se reconoce y aprecia el drama de tesis que plantea problemas de conciencia o sociales, pero también se pide la posibilidad de disfrutar de una velada amable y divertida, a lo más,matizada con un toque de sátira o leve moralidad. Los comediógrafos responden a las exigencias de su tiempo y como consecuencia queda el siguiente panorama, según las palabras de Francisco Ruiz Ramón:

> Pese a su abundancia -varios centenares de piezas en treinta años-, caracteriza a este teatro una invencible monotonía temática, pues sus autores ejecutan simples variaciones sobre unos pocos temas. Monotonía temática a la que corresponde una no menos monótona repetición de procedimientos formales. De ahí, pese a la indudable diferencia entre sus más destacados autores, ese aire común de familia que se desprende de este "teatro público" español.(5)

Si en los seis años de la Segunda República encontramos cerca de quinientos estrenos - incluyendo las comedias líricas y las revistas- es lógico que en los treinta años anteriores los centenares hayan sido miles.y ese bosque de obras haya impedido ver las individualidades.

En toda época surge algún dramaturgo de genio y una secuela de continuadores. A ellos hay que sumar un grupo de hombres de oficio que se especializan en combinar recursos ya probados

y que resultaron exitosos.

Hace falta un suicida, de Cuquerella y Sánchez Neyra, estrenada el 13 de marzo de 1931, proporciona un ejemplo, pues los núcleos fundamentales de su trama vuelven a aparecer en El pacto de don Sebastián, de Estremera, el 31 de diciembre del mismo año.

El hombre que accede a suicidarse para beneficiar a otros y que, arrepentido de su decisión, busca reemplazante o inventa excusas para retrasar el cumplimiento del pacto proporciona una intriga poco común y por eso resaltan estos casos, pero tipos y situaciones más verosímiles se repiten continuamente y terminan por ser patrimonio de todos.

Las dos obras anteriormente citadas pertenecen a escritores distintos; más frecuente es que un mismo autor repita temas, desarrolle núcleos dramáticos esbozados con anterioridad o, incluso, rehaga obras ya estrenadas.

En los espectáculos de menos pretensiones literarias es donde más se aprecia la reiteración: Enrique Paso y Fernando Dicenta estrenan Las arrepentidas el 19 de febrero de 1932; la intriga surge del engaño que sufre la madre del protagonista. Gracias a esa trampa, el joven y sus desaprensivos amigos pueden seguir dilapidando la fortuna de la pobre mujer. Los pantalones, de Dicenta y Antonio Paso, hijo, sube a escena el 24 de febrero del año siguiente. En este caso, la engañada es la tía del juerguista. De todos modos, ni el público ni la crítica le piden originalidad a un vodevil, aceptan como una convención más las limitaciones del género. Todos son más exigentes con la comédia y en ella las reiteraciones deben ser menos burdas y estar disimuladas dentro de sutiles combinaciones.

Para cumplir con las demandas de estreno, algunos autores

recurren a obras escritas con anterioridad y no dadas a conocer. Esto termina por perjudicarlos, pues esas piezas desechadas en su momento generalmente muestran falta de madurez y contaminan con su irregularidad una carrera que podría haber mantenido un nivel constante de calidad. Por eso Díez Canedo lamenta que Ángel Lázaro, después de una buena obra, se limite a ofrecer La hoguera del diablo, de inferior nivel:

> Mal ha hecho Ángel Lázaro en consentir que esta obra estrenada por Borrás en provincia, se diese ahora en Madrid, donde el éxito excelente de Proa al sol en la temporada última le obligaba a más. Tengo entendido que La hoguera del diablo es muy anterior (...)(6)

1.1.1.- Autores de éxito

Sin duda Jacinto Benavente es la figura de más prestigio. Muchas obras avalan su trayectoria. Además, su personalidad porteña picaz y cosmopolita ha sabido asimilar las corrientes del momento y sacarles provecho. Mc Gaha recalca este aspecto:

> By the time of the outbreak of the civil war, he had produced more than one hundred and fifty plays, exploring every aspects of theatrical technique and ranging in nature from the rural tragedy to the cabinet drama and the adaptation of the Italian "comedia dell' arte". A truly cosmopolitan writer, he had renovated the Spanish theatre through the introduction of elements borrowed from all the mayor contemporary European dramatists(7)

Hacia 1930, Benavente es aclamado por unos como el maestro indiscutible y considerado por otros un autor caduco que debe ser reemplazado. Lo real es que los empresarios se disputan sus obras y sus estrenos y reposiciones siguen siendo acontecimientos sociales.

Los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero comparten con Benavente la fecundidad y el éxito, aunque los estilos y posturas difieran tanto. Frente a la sátira mordaz que impregna buena parte de las obras del segundo, se instala la imagen luminosa y optimista del mundo creado por los primeros. Torrente Ballester, en un breve párrafo, señala las características de la obra y la ideología de los autores:

> Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, escritores realistas, jamás se distinguieron por su mirar zahorí, por su comprensión interior de la realidad histórica, de la social, de la humana. En principio, el mundo les parecía bien, España era el mejor país del mundo, y Andalucía la Baja una sucursal del paraíso. Como no sospechaban la que se venía encima, como eran conservadores y conformistas, todo lo más que pedían a la realidad, en materia social, era que los miserables tuviesen un poco más de dinero, mas no tanto que llegasen a ensoberbecerse. Lo suficiente para que el espectáculo inevitable del hambre no sublevase sus gemelas conciencias. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero espumaban en la vida y corrieron juntos el campeonato de la superficialidad; pero lo corrieron bien, con gracia, y con oficio de escritores. Nadie les superó en la caracterización de un personaje por un rasgo típico, a condición de que el personaje permanezca en la zona de las apariencias. (8)

Como todos los juicios globales, el anterior se presta a matices y excepciones. Hay personajes y situaciones que ofrecen una pintura exacta de la burguesía del momento y algunas críticas oportunas y acertadas, pero la impresión general que dejan las obras es de un optimismo llamativo en el desarrollo de los temas y unos diálogos chispeantes, llenos de gracia y frescura.

También se distinguen por la gracia los sainetes de Carlos Arniches, dramaturgo seguido con cariño y respeto por el público.

Arniches parte del popularísimo "género chico" y avanza hasta crear una nueva modalidad: la tragedia grotesca; un mundo de seres débiles, soñadores, limitados, en pugna con el ambiente hostil que terminará por superarlos. El espectador adivina el lógico final de tantos vanos sueños y acompaña con su simpatía a estos patéticos personajes, a la vez productos y víctimas de la sociedad en que surgen.

Azorín aplaude la mesura y sobriedad que distinguen a este dramaturgo:

> Uno de los aciertos de Arniches es que siempre sabe contenerse. Se contiene en la pintura de los caracteres y se contiene en el uso de los recursos cómicos o dramáticos. ¡Y qué estética, bella, soberanamente hermosa,es la sobriedad! (9)

Mientras Arniches es alabado por su sobriedad, Pedro Muñoz Seca es criticado por su desmesura. Él se extiende en el uso de recursos que antes le habían censurado a Arniches, como el empleo excesivo del chiste verbal. Sus personajes son considerados esquemáticos y poco convincentes; las situaciones, carentes de lógica; las resoluciones, absurdas. Con estos elementos García Álvarez y él crean el "astracán", tan repudiado por la crítica y tan solicitado por el público.

Probablemente Muñoz Seca sea el autor más controvertido de este período, pero no siempre por razones literarias. Como en el caso de Benavente, las ideas políticas tiñen los juicios.

Es cierto que en su conjunto la obra de Muñoz Seca y sus colaboradores puede dar la impresión de excesiva y hasta agobiante. Y es necesario mentar las abundantes reiteraciones -imposibles de evitar cuando se escribe tanto en tan poco tiempo-, pero también hay que señalar algunos temas originalísimos, un

acertado empleo de la parodia -que aplica no sólo a géneros ya caducos sino también a la modalidad por él creada-, un buen dominio de la técnica y gracia en los diálogos. Fragmentos de algunas obras y hasta piezas enteras resultan aún hoy insuperables ejemplos del teatro de humor.

María José Conde Guerri encuentra que la comicidad es el primer motor de la obra de Muñoz Seca:

> En consecuencia, el campo semántico que confluye en la obra del escritor se acorta, convertido en un mecanismo cómico para hacer reír donde todos los temas, del amor a la crítica social o a la política, entran en una danza de intencionalidad humorística. Algún crítico ha relacionado a Muñoz Seca con Pirandello y a pesar de que la asociación nos resulta algo exagerada, es obvio que tanto en uno como en otro se percibe aquella esencia humorística que anunciara Theodor Lipps al hablar de "lo grotesco como la clase de cómico que nos ofrece la caricatura, la exageración, la contorsión, lo increíble y fantástico cuando se emplean para producir un efecto cómico". Por ello, el terreno favorito de actuación del autor se realizará en aquellos mundos donde la descomposición de la realidad y la teatralización encuentran su revelación brusca e ilusoria. Unas veces, lo que cuestionará será la realidad por sí misma; otras, la parodia literaria, medio de disgregar otra realidad -la artística- impuesta de antemano.(10)

En un resumen de Manuel Díez Crespo sobre el teatro anterior a la guerra advertimos una característica más sobre la obra de Muñoz Seca, y también una alusión sobre su recepción:

> Su teatro es el más vapuleado, pero el más seguido por el público de estos años. Todo puede negársele a Muñoz Seca menos el ingenio y la autenticidad. Sus comedias vienen a ser la descomposición del teatro de los Quintero.(...) Los matices del pueblo andaluz o madrileño que llevan los Quintero a la escena son recogidos por Muñoz Seca y Pérez Fernández para qui-

> tarles su serenidad y equilibrio, no por capricho, sino en virtud de otro tipo de observación.(11)

El comentario anterior aporta un dato interesante: el cambio de enfoque; la visión optimista se vuelve sarcástica. La descomposición del mundo ideal presagia -quizás sin saberlo-, la del real. La imagen deformada surge como consecuencia de angustias y presiones que agobian el ambiente. Esta situación se exterioriza de diversas formas no sólo en España sino en toda la convulsa Europa de la época. Es el síntoma de una sociedad enferma.

Luis Araquistain afirma que Muñoz Seca plasma como nadie las tensiones del momento, aunque esto no se aprecie en una lectura superficial:

> Él da de sí todo lo que puede, y siendo como es representa como ningún otro autor la conciencia social de la España de nuestros días. Rara vez un teatro ha espejado tan hondamente el estado moral de una sociedad. Esto debemos agradecerle a don Pedro Muñoz Seca: que sus triunfos escénicos nos ayudan a comprender mejor otros fenómenos correlativos de la vida española, y que sus comedias son preciosos documentos para penetrar en la historia íntima de la España contemporánea.(12)

Una imagen diametralmente opuesta a la del teatro de Muñoz Seca es la que da la dramaturgia de Miguel de Unamuno. En 1932 estrena El otro, obra de compleja trama, pero de escasa acción. Edward Friedman coincide con Iris Zavala en que la preocupación metafísica y la introspección le restan potencialidad escénica. Según este autor:

> Unamuno's tendency toward trascendental preocupations and the lack of movement in El otro directly violate the Aristolelian view of action as primary element of tragedy.(13)

Eduardo Marquina y los hermanos Machado son representantes del teatro poético.

De las siete obras que Marquina estrenó en este período, sólo una está escrita en prosa -Lo que Dios no perdona-, las demás, en verso.

Es considerado un dramaturgo "serio", no sólo por la temática, que tiende a crear situaciones trágicas, sino también por el estilo cuidado y la pulcra terminación.

Manuel y Antonio Machado constituyen uno de los frecuentes casos de colaboración. Durante la Segunda República se ponen en escena dos de sus obras, una comedia de figurón en verso -La prima Fernanda-, en la que satirizan el mundo de la política a la vez que señalan la precariedad del amor humano, y una romántica versión del bandolero que enamora a una noble -La duquesa de Benamejí-, en prosa y verso.

También han adquirido notoriedad en los años anteriores al período estudiado Manuel Linares Rivas y Francisco Serrano Anguita. El primero es considerado por algunos críticos un continuador del teatro de tesis de fines del siglo XIX, pero muchas obras escapan a esta clasificación. Lo cierto es que varios temas se prestan para la polémica.

Tanto Linares Rivas como Serrano Anguita son expertos en el oficio y logran obras bien estructuradas con diálogos sólidos y eficaces.

1.1.2.- Continuadores, imitadores y noveles

Algunos han logrado un estilo y un público propios, como los ingeniosos Luis Fernández de Sevilla y Enrique Suárez de Deza, en la vertiente cómica, o Luis Fernández Ardavín y An-

gel Lázaro en una más dramática. Estos autores continúan desarrollando las mismas líneas.

Junto a ellos encontramos a los siguientes autores de comedias: José María Acevedo, José Alfayate, Enrique de Alvear, Halma Angélico, Ceferino Avecilla, Adebel, Anselmo Carreño, Antonio Casas, S. Blasco, Rafael Coello de Portugal, Jorge y José de la Cueva, Félix Cuquerella, Ángel Custodio, Antonio Domínguez, Antonio Estremera, José Fernández del Villar, Antonio Fernández Lepina, Agustín de Figueroa, Federico García León, Rafael García Valdés, Manuel de Góngora, José María Granada, Manuel Gutiérrez Navas, Alfonso Hernández Catá, Guillermo Hernández Mir, Emilio Hernández Pino, Antonio de Hoyos y Vinent, Manuel Irribaren, Nicolás Jordán de Urríes, Rafael de León, Enrique López de Alarcón, Rafael López de Haro, Luis Manzano Mancebo, José Marco Davó, Augusto Martínez Olmedilla, Paulino Masip, Pedro Mata, Honorio Maura, José Mayral, Manuel Merino, Leandro Navarro, Juan G. Olmedilla, Valentín de Pedro, Pérez Doménech, Enrique Boigues Martín, Alonso Preciado, Francisco Ramos de Castro, José Ramos Martín, Agustín Remón, Enrique de Rosas, Emilio Sáez, Pedro Sánchez de Neyra, Pablo Sánchez Mora, Felipe Sassone, Rafael Sepúlveda, José Silva Aramburu, Víctor M de Sola Bartolomé Soler, José Téllez Moreno, Adolfo Torrado, Salvador Valverde, Luis de Vargas, Alfonso Vidal y Planas, Manuel Villaverde, Rodolfo Viñas, Felipe Ximenéz de Sandoval y Eduardo Haro.

El sainete tradicional está representado por Pilar Millán Astray, Adame Martínez, Antonio Asenjo y Angel Torres del Álamo. El juguete cómico, por Jacinto Capella, José de Lucio, Emilio González del Castillo, José Muñóz Román, Pascual Guillén, Antonio Quintero, Antonio Paso, Antonio Paso (hijo), Enrique Paso, Joaquín Abati, Leandro Blanco, Alfonso Lapena, Ángel

Custodio, Javier de Burgos y Pedro Pérez Fernández.

Prefieren el drama, Joaquín Dicenta (hijo), Alberto Ballesteros, Federico Oliver y Álvaro de Orriols.

Comienzan su carrera como dramaturgos y son bien acogidos por la crítica Rafael Alberti, Alejandro Casona, Joaquín Calvo Sotelo, Enrique Jardiel Poncela, Federico García Lorca, Juan Ignacio Luca de Tena, Edgar Neville y José María Pemán.

En este período, Valle-Inclán estrena tres obras escritas con anterioridad -El embrujado, Divinas palabras y Farsa y licencia de la Reina Castiza-, y repone Los cuernos de don Friolera. Unamuno lleva a escena El otro, aunque también encontramos en la cartelera del momento la adaptación de una de sus novelas cortas, con el título de Todo un hombre. El adaptador es Julio de Hoyos. Azorín estrena La guerrilla, una romántica historia ambientada en la lucha contra los franceses.

En una línea romántica se desarrolla también el drama de Manuel Azaña La corona, cuyo tema es la confrontación entre el amor y el poder. Esta obra, como muchas otras, había sido compuesta años antes. Azaña figura, además, como adaptador de La carroza del Santísimo, de Próspero Mérimée.

Otro político con aficiones teatrales es Marcelino Domingo. En 1930 había estrenado Encadenadas, parecida a La garra de Linares Rivas por su alegato a favor del divorcio. En 1933 aparece en los escenarios otra obra suya: Doña María de Castilla, de tema histórico, en la que recrea la figura de María de Padilla.

A pesar de las continuas quejas sobre la decadencia, es indudable que el teatro está profundamente arraigado en la sociedad y goza de prestigio, pues no sólo atrae a los dramaturgos de oficio sino a buena parte de los intelectuales; Benjamín Jarnés con su Folletín, es otro buen ejemplo.

1.1.3.- Las colaboraciones

Durante este período de auge del hecho teatral es notable el fenómeno de las colaboraciones. Algunas son permanentes y el trabajo de dos escritores ha dado como resultado la creación de una entidad nueva e indivisible en el mundo literario, equivalente a un nuevo y único autor. El caso más notorio es el de los hermanos Álvarez Quintero, que se repite en otras dos parejas de hermanos con menor producción: los Machado y Jorge y José de la Cueva.

Sin embargo estos dos últimos binomios sólo existen como dramaturgos. La poesía de Manuel y Antonio marcha por diferentes derroteros y los hermanos Jorge y José de la Cueva desarrollan independientemente sus actividades de críticos teatrales en El Debate e Informaciones, respectivamente.

Son famosas y de muchísimo peso en la época las colaboraciones de Muñoz Seca y Pérez Fernández, Quintero y Guillén, Navarro y Torrado, Blanco y Lapena, Capella y de Lucio, Romero y Fernández Shaw, Torres del Álamo y Asenjo, González del Castillo y Muñoz Román; sin embargo en muy contados casos las asociaciones son permanentes y exclusivas. Los autores suelen producir a la vez obras en solitario o formar alianzas con otros, de las que surgen nuevas colaboraciones.

John Kronik, en su estudio sobre la colección "La Farsa", cita una serie de razones que solas o combinadas pudieron llevar a la colaboración. La mayor parte de ellas está ligada a la estrecha relación que existe entre el autor y su público consumidor:

> El 40 % de las obras impresas en "La Farsa" -cantidades impresionantes- son el fruto del consorcio de dos

> literatos y aun tres en ocasiones. Lo que sin duda los impulsó a una labor de cooperación fue el deseo de enriquecer las propias ideas con la inspiración ajena, la oportunidad de someter tramas, situaciones, chistes y demás ocurrencias a la reacción y sugerencias de un colega perito; la posibilidad de componer un número mayor de obras en menos tiempo, y -motivo nada desdeñable- el deseo de dar a su producción un empuje y atractivo comercial, de cara a los empresarios y al público, mediante la combinación de dos nombres estimados. (14)

Ya comentamos las colaboraciones que duran varios años y fructifican en abundante producción. Otras son esporádicas, para probar suerte. En el caso de un autor novel, algún nombre prestigioso unido al propio puede abrir las puertas del éxito, o al menos, posibilitar el estreno.

A veces en binomios famosos se cambia el orden y el nombre que estaba en segundo término pasa a ser primero. Así, Navarro y Torrado estrenan siete obras, pero hay que agregar dos más con la firma de Torrado y Navarro; Sánchez Neyra y Ximénez de Sandoval figuran con tres, a las que se suma una más encabezada con los nombres de Ximénez de Sandoval y Sánchez Neyra. Quizás las modificaciones correspondan a la mayor o menor incidencia que cada autor tiene en determinada producción, pero a nivel de texto es imposible encontrar las diferencias. Tampoco es fácil hallar cambios de estilo paralelos a los cambios de colaboradores, a lo más,la preferencia por algún subgénero.

La creación artística conjunta, por las dificultades que entraña, es tema de indudable atractivo para la crítica. Michael Mc Gaha comenta casos como el de los hermanos Machado, en los que las posturas de los críticos distan mucho de coincidir y se inclinan por uno u otro:

> It was believed that Manuel Machado was the dominant influence in the brothers' production, and that Antonio contribution was, at best, marginal. The stylistic studies of recent critics and the discovery of additional documentary evidence has, however, revealed the decisive impact of Antonio's personality on the works which he produced jointly with his brother. Manuel Guerra was the first to point out the close correspondence between Antonio's dramatic theories, as enunciated in Juan de Mairena, and the actual practice of the brothers.(15)

El interés por descubrir la participación de cada autor en la obra puede alcanzar también al público. El crítico del ABC, J. Dosa, señala esta circunstancia al producirse la muerte de Jacinto Capella, miembro del exitoso binomio Capella y de Lucio. El hecho de ser el último producto de la colaboración proporciona a La niña calamar un sentido adicional:

> Cuando la desgracia viene a separar a dos autores tan bien hermanados en los afanes teatrales como el infortunado Jacinto Capella y Lucio, se ofrece al público esta malsana curiosidad por saber cuál de los dos era quien ponía la gracia o el talento en sus producciones teatrales.(16)

Si el público puede demostrar una curiosidad casi morbosa en su afán por descubrir los mecanismos de la colaboración, la crítica, más interesada aún, es la responsable al orientar sus tendencias. También es responsable de fijar y perpetuar conceptos erróneos a través de sus juicios tendenciosos o simplemente equivocados.

Mc Gaha señala la disparidad en el trato con respecto a Muñoz Seca y Pérez Fernández, en sus trayectorias como colaboradores:

> Pérez Fernández and Muñoz Seca had begun to write together for the theatre in 1910, and their collabora-

> tion was to continue uninterrupted until the last year of Muñoz Seca's life.
> Muñoz Seca was, however, always the dominant influence in the collaboration. He continued to produce approximately half of his plays without the aid of a collaborator, and the works for which he was wholly responsible are undistinguishable from those written in collaboration. Pérez Fernández, a timid and retiring individual, never succeeded in disassociating himself from the name of his more flamboyant companion. He rarely attended the premières of his plays and usually received gentle treatment at the hands of the critics than Muñoz Seca, who was considered (for no good reason) the villain of the pair.(17)

Las obras de Muñoz Seca y Pérez Fernández son un testimonio de los beneficios que la colaboración puede aportar. Durante la Segunda República, los autores estrenan en Madrid 15 piezas elaboradas en común, 12 exclusivas de Muñoz Seca y 2 de Pérez Fernández. Es imposible pretender que en tal lapso puedan hacerse veintinueve obras maestras, así que algunas son más logradas que otras. Coincidimos con Mc Gaha en que muchas de las que Muñoz Seca escribió solo no se diferencian de las que hizo en colaboración; por otro lado, la producción de Pérez Fernández, además de ser mucho menor, se caracteriza por el desarrollo lento y la abundancia de reiteraciones. Sin embargo, los resultados demuestran que en el trabajo conjunto los dos se potencian y alcanzan los mayores logros. La asociación beneficiaba a ambos.

En este, como en la mayoría de los casos, el porcentaje de participación y la metodología empleada siguen siendo un misterio. Luis Granjel arriesga una hipótesis:

> Ni García Álvarez ni Pérez Fernández sabían por sí solos construir una comedia. Tenía el primero gracia por arrobas, y era el segundo excelente colector de elementos teatrales, a falta de coordinación oportuna.

> Uno y otro necesitaban quien ensamblase, uniera y perfilara las aportaciones respectivas. Ese crisol que al fundir vivificaba era Muñoz Seca. (18)

Un caso especial de colaboración es el que se da entre María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra. La obra figura a nombre del varón, pero es de conocimiento público la primacía de su esposa en la composición. El mismo Martínez Sierra lo reconoce en varias oportunidades y la mujer llega a señalar, quizás sin proponérselo, las cotas de participación de cada uno en la actividad literaria de la pareja:

> Al principio escribíamos los dos o él que tuviera más tiempo. Finalmente lo hacía yo sola, pues Gregorio *era un hombre de empresa, director de teatro, fundador* de editoriales; desplegaba una actividad loca. (19)

Ricardo Gullón, al comentar las relaciones amistosas entre *Juan Ramón Jiménez y el matrimonio* Martínez Sierra, apoya las declaraciones de María:

> La mujer dedicó lo mejor de su tiempo a escribir -y a documentarse- mientras el marido, irresistiblemente abocado a la dirección escénica y la vida literaria, *se ocupó con preferencia de estos menesteres* (20)

Al presentar el teatro de Martínez Sierra, Torrente Ballester y luego, Ruiz Ramón se apoyan en la participación de la esposa para justificar la "visión no sólo feminista, sino femenina" de la producción de ambos. (21)

Cuando Gregorio abandona a María, según Luis Granjel, ella hubiera *querido seguir con su carrera teatral; pero aunque* se sabía que era la autora de la mayor parte de las obras que había firmado el marido, no pudo hacerlo. Su nombre no tenía valor en el mundo literario. (22)

A continuación presentamos una lista de autores que acostumbran a trabajar en colaboración; corresponde a estrenos o reposiciones llevadas a cabo en el período estudiado. Para confeccionarla hemos recurrido a las obras consultadas en esta investigación, a las críticas de los periódicos de la época y a The Theatre in Madrid during the Second Republic, de Michael D. Mc Gaha (catálogo incompleto, puesto que en él no incluye algunos géneros, como la comedia lírica o la revista, en los que suelen abundar las colaboraciones).

También se dan casos de asociaciones inadvertidas. Gonzalo Delgás, conocido actor y dramaturgo ocasional, colabora en la composición de Folletín, de Benjamín Jarnés, según comenta Mc Gaha, pero su nombre no figura en la obra.(23)

Por lo expuesto, la nómina no es exhaustiva, sin embargo aporta una idea de las múltiples combinaciones que se solían formar:

- Adame Martínez, Serafín y Torrado Estrada, Adolfo
- Aguilar Catena, Juan y Pedro, Valentín de
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín.
- Arniches, Carlos y Abati, Joaquín
- Arniches, Carlos, Abati, Joaquín y Lucio, José de
- Arniches, Carlos y García Álvarez
- Arniches, Carlos y Serrano, J.
- Blanco, Lenadro y Lapena, Adolfo
- Cadenas, José Juan y Fernández Gutiérrez-Roig, Enrique
- Carreño, Anselmo y Sepúlveda, Rafael
- Carreño, Anselmo y Llubrés
- Casas Bricio, Antonio y García Nogales, Manuel
- Cueva, Jorge y José de la
- Cuquerella, Félix y Sánchez Neyra, Pedro
- Custodio, Ángel y Burgos, Javier de
- Custodio, Ángel y Fernández Rica, Luis
- Custodio, Ángel y Navarro, Antonio
- Dicenta, Joaquín (hijo)y Granada, José María
- Dicenta, Joaquín (hijo) y Paso, Antonio (hijo)
- Domínguez, Antonio y García León, Joaquín

- Donato, Magda y Bartolozzi, Salvador
- Estremera, Antonio y García Valdés, Rafael
- Estremera, Antonio y Molina Candelero
- Escobar, Julio y Guillén Salaya, Miguel
- Fernández Ardavín, Luis y Pedro, Valentín de
- Fernández de Sevilla, Luis y Carreño, Anselmo
- Fernández de Sevilla, Luis y Hernández Mir, Guillermo
- Fernández de Sevilla, Luis y Reoyo, Enrique
- Fernández de Sevilla, Luis y Sepúlveda, Rafael
- Fernández del Villar, José y Boigues Martí, Enrique
- Fernández del Villar, José e Igoa, Fernando
- Fernández del Villar, José y Sola, Victor María de
- González, Julio y Rico, Vicente
- González del Castillo, Emilio y Martí Alonso, Manuel
- González del Castillo, Emilio y Muñoz Román, José
- Granada, José María y Téllez Moreno, José
- Hernández Catá, Alfonso y Casona, Alejandro
- Lerena y Llabrés
- Lapi, Fernando de y Meco, Luis de
- Larra, Lozano y Arroyo
- Llanderas, Nicolás de las y Malfatti, Arnaldo
- López Alarcón, Enrique y Godoy, Ramón de
- López de Sáa, Leopoldo y Contreras Camargo, Enrique
- López Montenegro, Ramón y Peña, Ramón
- Machado, Antonio y Manuel
- Manzano Mancebo, Luis y Góngora, Manuel
- Marco Davo, José y Alfayate, José
- Mario, Emilio y Santoval, Domingo
- Márquez, Fernando y Sama, José
- Marquina, Eduardo y Hernández Catá, Alfonso
- Martínez Kleiser, Luis y Palacio, Eduardo del
- Meliá, Vicente y Buil, Eduardo
- Merino, Manuel y Avecilla, Ceferino
- Merino, Manuel y Lucio, José de
- Morcillo, Manuel, Gabirondo, Victor y González Álvarez, Antonio
- Muñiz, Alfredo y Gutiérrez Olmedilla, Juan
- Muñoz Seca, Pedro y García Álvarez, Enrique
- Muñoz Seca, Pedro y Alonso, Sebastián
- Muñoz Seca, Pedro y López Núñez, Juan
- Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- Navarro, Leandro y Monis, José
- Oliver, Federico e Insúa, Alberto

- Ortega Lopo, Manuel de y Otero Seco, Antonio
- Paso, Antonio y Abati, Joaquín
- Paso, Antonio y Chacón, Juan
- Paso, Antonio y Estremera, Antonio
- Paso, Antonio y Fernández Gutiérrez-Roig, Enrique
- Paso, Antonio y Arroyo, Enrique
- Paso, Antonio y Paso, Enrique
- Paso, Antonio y Pedro, Valentín de
- Paso, Antonio, Torres del Álamo,Ángel y Asenjo, Antonio
- Paso, Antonio (hijo) y Dicenta, Fernando
- Paso, Antonio (hijo) y Penella, Manuel
- Paso, Antonio (hijo) y Loygorri, Francisco
- Paso, Antonio (hijo) y Paso, Enrique
- Paso, Antonio (hijo) y Paso, Manuel
- Paso, Antonio (hijo) y Sáez, Emilio
- Paso, Antonio (hijo) y Valverde, Salvador
- Peña, Ramón y López Monís, Antonio
- Pérez Doménech J. y Alonso Preciado, Luis
- Pérez Lujín, Alejandro y Linares Rivas, Manuel
- Portillo, Eduardo y Pérez Palacios, Ángel
- Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- Ramos Carrión, Miguel y Aza, Vital
- Ramos de Castro, Francisco y Mayral, José
- Ramos Martín, José y Moreno, Ramón María
- Remón, Agustín y Rosas, Enrique de
- Repazar Federico y Abati, Joaquín
- Rómero, Federico y Fernández Shaw, Guillermo
- Sánchez de Neyra, Pedro y Ximénez de Sandoval, Felipe
- Sánchez de Neyra, Pedro y Sánchez Mora, Pablo
- Segovia Ramos y Mussot Flores
- Serrano Anguita, Francisco y Góngora, Manuel de
- Silva Aramburu, José y Paso, Enrique
- Torres del Álamo, Ángel y Asenjo, Antonio
- Valverde, Salvador y León, Rafael de
- Vela, Joaquín y Campúa, José L.
- Vela, Joaquín y Sierra, Enrique

1.1.4.- Adaptaciones y traducciones

Enrique Díez Canedo comenta el cambio operado en la adaptación de los clásicos para la escena del momento. Al referirse al teatro Español, recuerda la época de María Guerrero y la compara con la de Margarita Xirgu, cuya compañía dirige el prestigioso establecimiento entre 1928 y 1935:

> En ambas, como en las temporadas intermedias, no siempre brillantes, han tenido los clásicos españoles su culto. Pero mientras en la época primera se les representó, siguiendo la usanza comenzada en el siglo XVIII, no en sus textos originales, sino en versiones, a menudo nada respetuosas, que no sólo cortaban escenas, sino que, aún a veces añadían trozos nuevos, y casi siempre reducían a unidad los actos, compuestos originariamente por cuadros rápidos, en la época de Margarita Xirgu, sin arrinconar del todo las refundiciones, se exigió en éstas más respeto que limitaba las iniciativas del refundidor, y el cambio de lugar en un mismo acto, gracias a los progresos de la escenografía, no fue nunca ocasión de dificultades.(24)

Durante la Segunda República encontramos representaciones de Calderón (El alcalde de Zalamea, La vida es sueño y El gran teatro del mundo); Cervantes (La cueva de la salamandra y El retablo de las maravillas); Lope de Vega (El acero de Madrid, El caballero de Olmedo, La dama boba, La locura por la honra, El villano en su rincón, La moza del cántaro, El degollado, Peribáñez y el Comendador de Ocaña, Castigo sin venganza, La corona merecida y Fuenteovejuna); Tirso de Molina (La prudencia en la mujer); Duque de Rivas (Don Álvaro,o La fuerza del sino); Vélez de Guevara (Reinar después de morir, La serrana de la Vera); Zorrilla (Don Juan Tenorio, El zapatero y el rey).

El predominio de las obras de Lope se debe a que en 1935 se

cumplió un nuevo centenario de su muerte.

Los principales intérpretes de los clásicos son las compañías de Ricardo Calvo, Enrique Borrás, Emilio Thuillier, Margarita Xirgu, Pepita Meliá-Benito Cibrián, La Barraca, El Teatro Escuela de Arte, El Club Anfistora y El Club Teatral de Cultura. En el caso de Lope, se agregan otras compañías y Don Juan Tenorio figura en el repertorio de muchísimas figuras que lo representan sistemáticamente los primeros días de noviembre.

Algunas obras narrativas son convertidas en dramáticas, como AMDG de Pérez de Ayala; Todo un hombre, de Unamuno, adaptada por Julio de Hoyos; Divinas palabras, de Valle-Inclán, en sí pieza teatral, pero que se representó en una adaptación de Rivas Cherif. Como dato curioso encontramos la puesta en escena de Berta, del capitán Fermín Galán, también concebida como drama, pero adaptada por Juan López Merino por su pobre técnica.

Regresan al escenario obras de autores consagrados que no[25] necesitan adecuarse al espectador por ser próximas en el tiempo: Pérez Galdós (La loca de la casa, Electra, Casandra, El abuelo); Echegaray (De mala raza, El gran galeoto); Dicenta (Juan José); Tamayo y Baus (Locura de amor) y otros.

En cuanto a los autores extranjeros, podemos señalar algunos muy bien representados, como Sófocles (Electra, adaptación de Hugo von Hofmannsthal y traducción de Eduardo Marquina y Joaquín Pena) y Séneca (Medea, traducida por Unamuno); las dos llevadas a escena por Margarita Xirgu; Shakespeare (Hamlet y Otelo), representadas por Ricardo Calvo y Enrique Borrás; Goethe (Clavijo); Molière (El médico a palos); Dumas (La dama de las camelias); Wilde (El abanico de lady Windermere).

También se representan las catalanas La bona gent, de Rusiñol (traducción de Martínez Sierra); María Rosa y Tierra baja

de Guimerà, traducidas por Echegaray.

Es frecuente que alguna compañía extranjera visite Madrid con parte de su repertorio. Tampoco están ausentes de los escenarios algunas obras de Pirandello, W.S. Maugham, Lenormand, Cocteau o Shaw.

Junto con los lamentos por la decadencia teatral, algunos críticos presentan como solución la imitación de lo europeo del momento. La recomendación parece innecesaria, pues un alto porcentaje de lo representado está basado en traducciones o adaptaciones -algunas versiones muy libres- de piezas que ya habían alcanzado el éxito en París, Londres o centros de Alemania, Hungría y Estados Unidos. Algunas son clásicas o de autores modernos de valor como los que hemos señalado, pero la mayoría no pasan de vodeviles picarescos e intranscendentes comedias de enredo, en ningún momento superiores a las nacionales y muchas veces peores. ¿Por qué se recurría a ellos? Simplemente para dar un respiro a la inspiración agotada por tanta exigencia de novedad. De todos modos estas obras anodinas y hasta disparatadas muestran que España no es una isla y que la corriente de frivolidad afecta tambien a Europa y a América. Claro que, como en todas las épocas, entre mucho intranscendente, las carteleras aportaban algunas opciones de calidad.

Un dato curioso nos demuestra que la preocupación por la decadencia teatral no es exclusivamente española: en un catálogo de obras, autores, actores y directores publicado en Londres en 1936, se comenta el hecho de que la crítica anticipa periódicamente la muerte del teatro.Durante los últimos trescientos años esa denuncia se habría repetido con regularidad.(26)

1.2.- Actores, empresarios y directores

Para que un texto teatral en potencia se convierta en acto debe mediar el actor. De todos modos no estudiaremos aquí la intemporal relación que puede establecerse entre el personaje y su intérprete sino el cotidiano -y a veces conflictivo- trato que existe entre el actor o la actriz de moda y el autor vivo, que justamente por estarlo, puede protestar ante una deformación de su criatura y a la vez ser presionado para que modifique una situación o un parlamento.

Como los actores también están implicados en la tan comentada decadencia de la escena española, trataremos de poner en claro el alcance de su responsabilidad, a la vez que intentaremos dar un panorama de su situación profesional.

Al exceso de salas teatrales para las características demográficas de Madrid hay que agregar la costumbre española de dar más funciones de las consideradas normales. Cristóbal de Castro atribuye a esta circunstancia el que los actores no puedan perfeccionar sus papeles:

> España es la única nación europea donde actúan los teatros, diariamente, tarde y noche. En todos los demás países solo funcionan, de ordinario, por la noche, excepto los domingos y días festivos, en que los teatros españoles dan tres, y a veces cuatro, funciones sin interrupción. (27)

Sin duda la misma pasión por el éxito que obliga al dramaturgo a producir nuevas obras a un ritmo antinatural, sobrecarga al intérprete de trabajo. Por eso, cuando llega la fama y con ella la posibilidad de decidir, los actores optan por papeles semejantes a los ya hechos; en parte con la ilusión de repetir el éxito, en parte porque tienen adelantado el traba-

jo de la caracterización.

En ese momento era costumbre que los primeros actores o las primeras actrices fueran cabezas no sólo de reparto sino también de las compañías y oficiaran de directores o tuvieran tanto peso como ellos. Esta situación deriva a veces en la elección de las obras pensando en el exclusivo lucimiento personal. García Lorca atribuye muchos males del teatro al excesivo protagonismo que desean tener los actores:

> En parte tienen la culpa los actores. No es que sean malas personas, pero... "Oiga, Fulanito -aquí un nombre de autor-, quiero que me haga usted una comedia en la que yo... haga de yo. Sí, sí; yo quiero hacer esto y lo otro. Quiero estrenar un traje de primavera. Me gusta tener veintitrés años. No lo olvide" Y así no se puede hacer teatro. Así lo que se hace es perpetuar una dama joven a través del tiempo y un galán a despecho de la arteriosclerosis.(28)

Sin embargo también hay que hacer notar el beneficio que un buen intérprete aporta al texto. Mc Gaha atribuye parte del interés que despierta el teatro de la época a la presencia de grandes figuras que siguen los pasos de las legendarias Rosario Pino o María Guerrero:

> The extraordinary vitality of the Spanish theatre during the years of the Republic was made possible by the presence in Madrid of a great many singularly gifted actors and actresses. As in France, however, the theatre in Sapin was securely dominated by great actresses. Many of the best plays were written specifically for such brilliant as Margarita Xirgu, Irene López Heredia, Carmen Díaz and Lola Membribes. The leading male rôles in these plays were often designed merely to enhance the talens of the female protagonists(29)

Si buscamos un poco en las declaraciones de los dramaturgos de la época será fácil dar con varios ejemplos de piezas escritas pensando en una determinada actriz, generalmente especialista en un tipo ya consagrado.

Caperucita gris fue creada a propósito para Milagros Leal. Así lo declara su autor, Francisco Serrano Anguita:

> Escrita para Milagros Leal, he pretendido que en Caperucita gris encuentre la admirable comedianta todos aquellos matices en que su arte logra resplandor y fragancia.
> (...)
> Ni siquiera sabría qué otros artistas habrían de interpretar Caperucita Gris. Milagros Leal: ella lo era todo en el pensamiento y en el propósito.(...)
> (30)

La crítica atestigua que la pieza está construida en función del personaje principal. Esta costumbre es arriesgada, pues puede desequilibrar el conjunto, pero muy frecuente.

Otro ejemplo lo puede suministrar Díez Canedo, para quien la personalidad carismática y vibrante de Carmen Díaz ha sido el modelo de Luis de Vargas al escribir Concha Moreno.(31)

Los recuerdos que, a manera de prólogo, coloca Enrique Jardiel Poncela al frente de sus obras iluminan un poco los oscuros momentos de la composición y ensayo de una pieza. Son, además, interesantísimos documentos sobre la relación del autor con actores y empresarios.

Muchas obras nacen por encargo. Los Álvarez Quintero, Marquina, Muñoz Seca y muchos más trabajan agobiados por los pedidos. Jardiel Poncela ha comenzado su carrera con fortuna y la empresa, satisfecha, le encarga una nueva comedia:

> A raíz del estreno, verificado en abril de 1931 en el teatro de la Comedia de Margarita, Armando y su

> padre quedé comprometido con el empresario de aquel coliseo, Tirso Escudero, para entregarle obra nueva en la temporada siguiente.(32)

Una de las preocupaciones del empresario es que la obra se adecue a su compañía. Tirso Escudero contrata una nueva actriz para la temporada y de inmediato lo pone en conocimiento de los autores para que la tengan en cuenta:

> -(...) ¿Tiene papel en su obra?
> -Hasta ahora,no; pero lo tendrá.
> -Hágale usted un papel que sea "Ortas en mujer". ¿No la ve usted así?
> -Sí, señor. Me parece muy bien. ¿Qué ha dicho del contrato de la Esteso Muñoz Seca?
> -También le ha parecido muy bien. Va a hacerle la obra de presentación.
> (...)
> Nos despedimos y todavía al marcharse me advirtió Tirso:
> -Que el papel sea largo, ¿eh?
> -Descuide usted.
> -Tenga en cuenta que le doy a la Estesito veinticinco duros de sueldo...(33)

La aparición de la actriz trae como consecuencia la creación de un nuevo personaje para Usted tiene ojos de mujer fatal:

> Rectifiqué parte de lo que llevaba escrito del primer acto e introduje un nuevo personaje, el de Francisca, destinado a ser desempeñado por la Estesito.(34)

A veces un personaje se modifica no por presiones externas sino porque el autor, que conoce quién va a encarnarlo, desea compatibilizar las características de los dos. La creación sigue siendo a medida:

> Pero la actitud de Somoza y el deseo de que él trabajara y se luciera, pues a nadie más que a mí le regocijaban sus brillantes y violentas cualidades de

> actor cómico, me llevaron a cambiar el curso de la obra al convertir el tipo del doctor en otro que fuera, no galán sino un característico.(35)

Jardiel Poncela libra batalla en dos frentes: en uno para conseguir un público acorde con sus comedias; en otro, para conquistar su independencia como dramaturgo:

> Pero en aquella época -1930- yo no tenía fuerza y autoridad como autor para hacer en la Comedia lo que hice, según va a verse, en el María Isabel en 1935, la noche del ensayo general de Un adulterio decente. (36)

La discusión entre el autor y una actriz arroja luz sobre la dificultad que entrañan los papeles por encargo: complican la tarea de elaboración, perjudican a la obra y no terminan por satisfacer ni a los actores para los que fueron creados:

> -Perdone usted, María -le dije, volviéndome hacia ella- pero a la cabeza de los que no saben su papel está usted.
> -Naturalmente -contestó sofocada -Tengo un papel de seis líneas... ¡Si usted cree que a mi categoría le corresponde un papel de seis líneas!
> -Al hacerle a usted papel, sin ser necesario- repliqué- no he podido tener en cuenta su categoría, porque es imposible escribir una comedia en la que todos los personajes sean primeros actores y primeras actrices. He tenido que limitarme a hacerle a usted un papel, con objeto de que pudiera usted trabajar y no tuviera que "quedarse en el cuarto". No me olvido de que es usted una gran actriz, porque ya lo era usted la primera vez que asistí a un teatro; pero las grandes actrices demuestran que lo son lo mismo en los papeles grandes que en los pequeños; y sobre todo, ¡se los aprenden! (37)

Jardiel termina agotado por los celos profesionales del elenco y la incomprensión del empresario, pero ya ha ganado el prestigio necesario para poder hacer su voluntad:

> La experiencia de Un adulterio decente me impedía -e iba ya a impedirme siempre en el futuro- acomodar la obra en proyecto al cuadro de intérpretes de ninguna de las compañías constituidas,(...)(38)

Lógicamente el autor consagrado es el que impone sus condiciones. Como ejemplo podemos citar a Benavente, que disgustado con la dirección del teatro Español. impide que sus obras se den en esa sala. Por eso Margarita Xirgu debe trasladarse al Muñoz Seca para estrenar De muy buena familia. Con posterioridad, la actriz convence al autor y éste permite representar la misma pieza en el Español -donde ella trabaja- en una función benéfica.

Representar un papel en una comedia de moda tiene dos consecuencias positivas para un actor: la ganancia económica y la vigencia ante el público. Ser elegido para formar parte de un elenco es una confirmación de su valía. No es de extrañar que los actores luchen por sus puestos y presionen a los autores.

Tampoco es sencilla la relación del empresario con el dramaturgo. Para el primero, la faceta comercial del teatro es la más importante porque de ella dependen la subsistencia de la compañía y el trabajo de muchas personas. Un alto alquiler por la sala, los impuestos, los sueldos y la competencia del cine, con entradas más baratas, son pesos que, a la hora de elegir una obra, inclinan la balanza a favor del éxito fácil.

Pérez de Ayala atribuye a los fuertes gravámenes muchos de los problemas de mundo teatral:

> Se me olvidaba: entre los impuestos del Estado, de la Diputación y del Ayuntamiento, en Madrid se llevan más del sesenta por ciento del ingreso de los teatros. Así se explica todo.(39)

Felipe Sassone, autor y empresario, confirma con su propia experiencia los juicios de Pérez de Ayala y confiesa que frecuentemente los abultados gastos imponen la disminución de los sueldos de los actores y la línea del repertorio de la compañía, si ésta quiere sobrevivir. Por eso, consciente del peso que tiene el público en el negocio teatral, recomienda al espectador que en vez de quejarse, apoye con la asistencia y el aplauso a los esfuerzos de los autores y empresarios que pretenden renovar la escena española. Sin esa colaboración que aportará la base económica imprescindible para montar un espectáculo, las creaciones del dramaturgo y el entusiasmo de la compañía morirán sin ver la luz.

El autor innovador debe luchar contra el miedo al fracaso comercial:

> Sí, sí, tiene que luchar con las Empresas y con los amigos de las Empresas ya que empresarios y amigos no tienen más punto de referencia para sus juicios que saber lo que gustó, y así sólo quieren lo que se parece a lo que gustó. Es como el tabernero que hizo buen negocio vendiendo peleón y no se atreve a vender borgoña.(40)

Los empresarios también sufren la presión que provoca la necesidad de estrenar frecuentemente para mantenerse en un nivel competitivo. Las memorias de Enrique Jardiel Poncela muestran las preocupaciones de Eduardo Yánez, responsable del teatro Lara:

> -Yo "debuto" el siete de septiembre con una cosa de Fernández de Sevilla. Eso no aguanta más que una semana. Vuelvo a estrenar el dieciocho otra cosa de José de Lucio. Con ello tiro hasta octubre...(41)

Es difícil que con tan repetidos cambios los actores puedan preparar a conciencia la caracterización de sus personajes.

Tampoco se invertirán sumas importantes en la puesta en escena, pues en lapsos demasiado breves difícilmente se podrán amortizar los gastos. Todo contribuye a crear la imagen de pobreza e improvisación que denuncia la crítica.

Lógicamente, las empresas pretenden asegurar sus actividades y encargan a los autores de éxito las obras con la debida anticipación. Enrique Chicote, a la vez actor, director y empresario, hace su pedido a Luis de Vargas:

> Todos los años, al acabar la temporada del Cómico, Enrique Chicote le dice a Luis de Vargas: "Cuento con una comedia de usted, querido amigo, para inaugurar la del año próximo. Que no me falte, ¿eh?"
> (...)
> Luis de Vargas paga muy gustoso esta contribución, y conocedor, como pocos, del clima del Cómico, a él se atempera al escribir sus comedias hogareñas, bien intencionadas y pulcras, que en todo pone Luis de Vargas un recto propósito moralista.(42)

Son muchas las compañías que, al igual que el teatro Cómico, adquieren un estilo reconocible, pero la mayor parte de las veces lo consiguen gracias a las repeticiones de temas y caracterizaciones que alguna vez gustaron.

Hay recursos peores: escudados en un tono de broma, los autores de la revista Las niñas de Peligros confiesan que, para sortear la crisis, la empresa confía más en la belleza de las muchachas del conjunto que en el valor de la obra:

> Con que ya lo saben ustedes: las chicas de Martín salen monísimas y desnudísimas y... a ver si hay modo de llenar el teatro 400 noches seguidas, que falta hace con esta crisis teatral, que nos está llevando a empresarios y autores a una anemia, que hay a quien le llegan las ojeras a la vuelta del pantalón.(43)

La figura del director de escena comienza a potenciarse en ese período. Si su postura es inteligente, puede aportar enormes beneficios, tanto a la compañía como al público.

Díez Borque lo ve como un co-autor del texto, responsabilidad que también comparte con el actor.(44)

Díaz Plaja amplía la función del director de escena, pues encuentra que por su posición y su enfoque puede ser considerado como un privilegiado representante del espectador:

> En este sentido, el realizador es un delegado del público; primero, porque es el único que no está directamente vinculado al espectáculo con un fruto propio; segundo porque es el único que puede ver la representación "desde fuera", desde la misma sala donde va a ser juzgada, y sus ojos y sus oídos van a juzgar las palabras, los vestidos o los telones con la frialdad de quien examina una labor ajena.(45)

En julio de 1932, el periódico ABC realiza una encuesta entre los críticos teatrales del momento sobre los defectos que ellos habían notado en la temporada anterior. Juan G. Olmedilla, perteneciente al Heraldo de Madrid, cree que una solución para mejorar el bajo nivel de los espectáculos podría residir en la figura del director de escena:

> El defecto de los intérpretes se corregiría tal vez desvinculando de las figuras preeminentes de cada compañía el cargo de director de escena, y sometiendo a todos -actores, autores, empresa y público- a la tiranía estética de un director que no actuase como intérprete de la casa y que no teniendo otra participación en el negocio que su sueldo, pudiera mantenerse ecuánime, en derechura al logro de sumisión ordenadora y valorizadora, en su puesto de supervisor del teatro.(46)

Volvamos un momento a los juicios que reciben las empresas.

En una charla sobre teatro llevada a cabo en febrero de 1936, García Lorca atribuye la decadencia a las empresas comerciales que dominan la escena con exclusividad:

> Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada vez más, sin salvación posible. (47)

La creación de teatros con subvención estatal, libres de la zozobra económica, es un excelente recurso para mantener vivo el interés por los clásicos, para dar a conocer nuevos rumbos y para intentar, con tiempo y paciencia, modificar los gustos vigentes. Pero imponer un control literario sobre el teatro comercial parece sumamente difícil, sobre todo porque sería muy complicado establecer las pautas de juicio y qué organismo lo llevaría a cabo. En cuanto al control estatal, fuera de lo económico, sanitario o urbanístico, se convierte en una peligrosa función, pues da pie a la censura política que puede resultar más nefasta que el gusto poco educado del público o el afán lucrativo de una empresa.

1.3.- El espectador

En toda creación artística está implícita la presencia de un destinatario, pero probablemente sea en el teatro donde éste tenga más influencia.

André Helbo llama la atención sobre la importancia de la función fática o "función de contacto", privilegiada en el género dramático.(48) También recuerda Helbo la inclusión del espectador en la acción, en forma simbólica, a través del coro, que fue un elemento funcional indispensable en la antigüedad y ha sido rescatado por el teatro moderno. Esta y otras experiencias que incorporan activamente al público dentro del espectáculo, señalan la reflexión del género sobre su misma esencia y la importancia que le atribuye a un socio que, aunque en algunas épocas se mantuviera en silencio, en ningún caso puede ser ignorado.

La estética de la recepción, al desplazar el punto de vista del análisis desde el emisor (autor) o el mensaje (obra) al receptor (lector-espectador), profundiza la relación entre el creador y el destinatario de la obra. Así se llega a captar la importancia de este último en el momento de la producción. Ricardo Senabre cita el testimonio del novelista Francisco Ayala:

> El ejercicio literario se desenvuelve dentro de un juego de convenciones gobernadas en gran parte por la entidad del destinatario; según quien éste sea, así se configurará el mensaje, pues la relación entre escritor y lector constituye el sentido de cualquier actividad literaria, al determinar su forma. (49)

De todos modos no es fácil ponderar el grado de influencia del receptor implícito o del receptor ideal en la poesía o la narrativa. En la mente del autor son abstracciones y pueden

distar de lo real. El contacto inmediato del dramaturgo con su público diluye lo abstracto y convierte al receptor en un ser concreto, personal e independiente, con el que está obligado a convivir y con quien hay que contar, porque su juicio abre o cierra puertas al futuro profesional. Pérez Minik señala la presión que ejerce la figura del espectador sobre el dramaturgo:

> El lector de una novela o el de una poesía es algo distante y misterioso cuyas reacciones no se conocen nunca de manera directa. El novelista o el poeta escribe, es muy probable, pensando en él. Pero este pensamiento será siempre indeterminado o muy restringido. El dramaturgo necesariamente no tiene otro remedio que pensar y ejecutar su obra en función de ese público concretísimo, la sociedad, la gente, un nuevo coro, con quien ha de entablar el gran debate de su victoria o su derrota. Esta pugna inmediata está implícita en la naturaleza del teatro. (50)

Luis Araquistain, con su habitual energía, denuncia la influencia del espectador, que corresponde a una clase social determinada en la época que nos ocupa:

> El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros. En España como en el mundo entero. (51)

Los intereses del autor y del público no siempre corren juntos. A veces se entabla una lucha entre ambos, sobre todo cuando un dramaturgo intenta modificar el gusto vigente. En Comedia sin título, García Lorca encarna a esas dos fuerzas antagónicas y las saca a escena:

> ESPECTADOR 1º: Tengo derecho. ¡He pagado mi butaca!
> AUTOR: Pagar la butaca no implica derecho a interrumpir al que habla, ni mucho menos juzgar la obra.
> ESPECTADOR 1º: Absolutamente.

> AUTOR: A usted le gusta o no le gusta, aplaude o rechaza, pero nunca juzga.
> ESPECTADOR 1º: La única ley del teatro es el juicio del espectador. (52)

El autor de ficción es muy duro con su público, a quien ve casi como a un enemigo. En la realidad también encontramos posturas semejantes; Benito Pérez Galdós, a pesar de cosechar triunfos en el teatro, abomina del espectador y del aparato que rodea a la representación. En una carta a la actriz María Guerrero le explica por qué no asistirá al estreno de una de sus obras:

> No voy al estreno de Los condenados ni a ningún estreno porque sepa usted que odio el teatro y el público.

En un párrafo posterior confiesa que ha escrito Voluntad movido por el cariño que profesa a la gran actriz, pero que duda del grado de aceptación que la pieza pueda tener:

> Dudo mucho que esta obra prosaica y bourgeoise les guste a estas recuas que llamamos público. (53)

La dureza del juicio es atenuada por el hecho de estar inscripta en el contexto de una carta privada. De cara al público y dentro de los años que estudiamos también encontramos amargas quejas por parte de autores que presienten o comprueban un fracaso al no haber coincidido con el gusto del público. En unas palabras que ofician de prólogo a Espejo de avaricia, Max Aub defiende la calidad de su obra ante la posible incomprensión de los espectadores:

> No cree quien esto escribe, y lo hace por salir al paso a lo que algunos amigos le manifiestan, que esta comedia sea peor que tantas al uso diariamente representadas, ni la supone incapaz de lucir ante espectadores de cualquier calaña, sino al contrario. Pero el comercio de nuestro teatro vive a merced de una sola

calidad de público (...)(54)

El autor marca con desdeñosa altivez la distancia entre el producto de su ingenio y "la calidad de público" del que vive el teatro y que Araquistain identifica con la burguesía.

Sin embargo las preferencias por la comedia elegante, el ligero vodevil, el cómico astracán y el popular sainete no son patrimonio de la burguesía con exclusividad. El proletariado comparte los mismos gustos. Miguel Bilbatúa, en su estudio sobre el teatro de agitación política desde 1933 a 1939, muestra un panorama de las representaciones en las Casas del Pueblo y en las organizaciones culturales obreras:

> En primer lugar destacan la representación de juguetes cómicos tradicionales, de corte naturalista y de carácter paternalista-popular, que muestran la incidencia de la ideología pequeñoburguesa, y de los gustos que podemos llamar comerciales, en el proletariado.(...) En segundo lugar, gran número de representaciones de zarzuelas, especialmente del "género chico", más o menos adaptadas a las necesidades del lugar. En tercer lugar, representaciones de obras escritas por personas ligadas a las organizaciones obreras, y concebidas como obras de tesis. Estas obras remedan formalmente a los sainetes y juguetes cómicos del primer apartado, invirtiendo el carácter positivo o negativo de los personajes tradicionales, para desembocar en la tesis del autor (...)(55)

Hasta para transmitir una nueva ideología se emplean las formas ya consagradas, quizás por temor al rechazo en caso de emplear otras, quizás porque los autores de las piezas del tercer apartado no fueran hombres de teatro y, al carecer de técnica y creatividad artística, lo único que podían hacer era copiar. De todos modos, lo que nos interesa es resaltar que el gusto y la moda no son privativos de una clase social sino que abarcan

a casi todo el conjunto de una población.

De todos modos, si se continuara siempre con la misma línea porque es exitosa, se llegaría a una inmovilidad total. Un círculo vicioso en el que el autor repite lo que le gusta al público y éste lo acepta porque no tiene otra cosa. La historia nos dice que una situación así no se mantendría por mucho tiempo, porque las sociedades, a pesar de su rechazo al cambio, son dinámicas y todo proceso trae aparejado su cuota de modificaciones, sobre todo en los aspectos culturales. Ni el teatro ni el público de 1930 son iguales a los de principios de siglo. Más aún, a partir de la Primera Guerra Mundial los gustos de toda Europa se han modificado. En 1927, José María Salaverría comenta la disposición del público del momento en un artículo del ABC: grupos inquietos, movedizos, poco dispuestos a escuchar un lento drama de tesis, deseosos de ágiles y entretenidos espectáculos, con miedo al aburrimiento.(56)

Pocos años después, Jardiel Poncela confirma el juicio anterior de una manera práctica: rehace una obra para adecuarla a la idiosincrasia del espectador del momento:

> Era la tercera vez que colocaba sobre mi mesa de trabajo la misma comedia. Y por tercera vez decidí rehacerla, pues al leer aquellos dos primeros actos de Cuatro corazones con freno y marcha atrás, construidos para los teatros de Broadway, comprendí que le resultarían excesivamente largos al nervioso e impaciente público de España; y su acción,demasiado diluída.(57)

Jardiel Poncela amoldará el ritmo de su obra a las características del público, pero no se plegará a los dictados de su gusto. Él lucha por imponer su estilo y lo consigue. Crea"su público";tarea reservada al artista innovador, nunca al imitador,

que aprovechará las circunstancias ya dadas:

> El autor teatral que no es artista se dirige al público existente; el autor teatral que es realmente artista tiene que hacerse un público que no existía aún.(58)

También Pedro Muñoz Seca declara enorgullecerse de haber creado un público para sus obras, y en este campo, la paciente y pulcra actividad de Benavente fue modélica, según palabras de Ángel Berenguer:

> La gran aportación de Benavente al teatro del período que nos ocupa fue el ejemplo de cómo un autor debe "hacerse" su público, conseguirlo y mantener su interés por el producto que de forma continuada se le ofrece. Benavente consiguió producir una mercancía variada, abierta a novedosas exquisiteces formales y segura ideológicamente. Él mismo se impuso sus límites y continuó prestigiar la marca de su producción. Si no tuvo la profunda visión del genio creador, cultivó, sin embargo, el talento productivo. De una manera continua y eficaz fue construyendo su casa en la ladera resguardada y protegida de aquella montaña atormentada que fue el teatro español hasta 1936.(59)

Como resumen nos queda la idea de que el gusto del espectador influye en el autor, pero también puede ser modelado y modificado por el talento del artista, aunque con esfuerzo.

Además, frente a muchas opiniones que, antes y después del período estudiado, acusan al público de ser la principal causa de la decadencia del teatro, encontramos esta clara defensa de Alfredo Marquerie:

> El público, los públicos, no son ni pueden ser un escudo hipócrita tras el que intenten cubrir sus muy vulnerables blancos empresas y autores.(60)

1.3.1.- <u>Participación activa y espontánea</u>

Como hemos visto en las páginas anteriores, algunos críticos añoran el fervoroso público que asistía al estreno de una comedia de tesis como a un acontecimiento nacional y se sienten defraudados por la búsqueda de entretenimiento, que parece ser la meta del espectador de entonces. Pero estos comentarios no deben engañarnos. El público dista mucho de ser indiferente y su participación asidua en alborotos y escándalos demuestran que no ha perdido la pasión que caracterizaba a la generación anterior. Como ejemplo, Michael Mc Gaha comenta las encendidas expectativas que despertó la versión escénica de AMDG y su alborotado estreno:

> The theatre Beatriz opened on November 6, 1931 with the debut of Mercedes Meriño in a dramatic adaptation of Ramón Pérez de Ayala violently anti-jesuit novel AMGD (La vida en un colegio de jesuitas). From the time of its announcement, the première became a topic of heated discussions in cafés and social gatherings all over the city. All seats for the opening-night performance were sold out several days in advance. The theatre's managenent, bearing the possibility of violent incidents, requested extra police protection for the première, but the request was ignored.
> The audience began arriving at 10:00 p.m., and by curtain time 11:45 the house was packed. As soon as lights were dimmed, several provocative shouts were heart from the rear of the theatre and aroused an immediate response from other sectors of the audience. The actor who was reading the play's prologue found it imposible to continue, and the houselights were turned back on. By this time, most of the audience was envolved in a general brawl.The few policemen stationed in the neighborhood soon arrived,but they were scarcely able to remove the wounded. Attempts to quell the disturbances were hopeless. Finally, summoned by an urgent call from the theatre's manager, a squadrom of the Republic's newly created élite Guardias de Asal to arribed and succeeded in restoring order.The performance resumed, but the houselights remained on and

> the police were stationed at strategic locations throughout the audience. Forty-five persons were arrested, including several prominent military officials. The theatre also sustained considerable demage (torn up holstery, destroyed funiture, etc) but the box-office receips more than compensated for the cost of repairs. (61)

Los destrozos no sólo fueron compensados con creces por las ganancias sino con una fama de especialista en temas polémicos que sería aprovechada en el futuro por el teatro. En él se estrenarán además Santa Rusia, ambigua obra de Benavente sobre el comienzo de la lucha de Lenin, y ~~El divino impaciente~~ de Pemán, uno de los mayores éxitos del momento. Como curiosidad señalaremos que esta última obra presenta una ideología totalmente opuesta a la de AMGD, ya que recrea la figura de San Francisco Javier poco después de que la Segunda República expulsara a los jesuitas de España.

Aunque no se repita el descomunal escándalo de AMDG, son frecuentes las piezas que provocan airados comentarios y algo de alboroto. Casi todas las de contenido político o que incluyen opiniones sobre la actualidad dan pie a que se formen en la sala grupos a favor y en contra que defienden ruidosamente sus puntos de vista. ~~La mercería de la Dalia Roja~~ nos proporciona un ejemplo. Su autora, Pilar Millán Astray, sostiene una postura muy clara en contra del divorcio y la obra resulta una especie de tribuna. Como también es muy lenta, el público se aburre y encuentra oportuno asentir o disentir en voz alta con lo que sucede en el escenario. El episodio no pasa a mayores, pero es comentado por la crítica en la reseña de estreno. (62)

El hombre deshabitado constituye un caso especial. Es unanimemente bien acogida, pero su autor, Rafael Alberti, provoca al

fin de la representación un escándalo de proporciones. Él mismo lo recuerda en La arboleda perdida:

> No diré que la de Hernani, pero sí una resonante batalla fue también la del estreno (febrero,26). Yo seguía siendo el mismo joven iracundo -mitad ángel, mitad tonto- de esos años anarquizados. Por eso, cuando entre las ovaciones finales fue reclamada mi presencia, pidiendo el público que hablara, grité con mi mejor sonrisa esgrimida en espada: "¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!" Entonces el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba a abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se insultaban, amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos a las sillas, armaban la gran batahola, viéndose a Benavente y los Quintero abandonar la sala, en medio de una gran rechifla.(63)

En el ABC del día siguiente, un crítico deplora la actitud de abierto desafío del joven autor:

> El público dedicó a la obra, merecidamente, sus admirativos y alentadores aplausos, que contrarrestaron los discrepantes. Son inevitables actitudes, a las que no debe nunca corresponder el autor con airado gesto, pues pudiera traducirse de otro modo. La estimación literaria y personal que sentimos por Rafael Alberti no obsta para que reprobemos las imprudentes palabras dirigidas al público al finalizar El hombre deshabitado.(64)

El propósito de Paso y Dicenta al escribir El espíritu de El vino es exclusivamente hacer reír. Por eso suena extraño el alboroto que surge de improviso entre el público. Un crítico lo atribuye al clima delirante de la pieza. Este incidente sirve para demostrar lo activo que es el espectador de la época y el poco estímulo que necesita para expresar sus opiniones e intervenir en cualquier disputa.(65)

1.3.2.- La crítica

El crítico es una modalidad del espectador capacitado especialmente para cumplir la función de juez y guía del autor y del público a la vez.

Durante todo el desarrollo de este trabajo hemos recurrido a la crítica, principalmente de la coetánea. No insistiremos demasiado en ella para evitar la reiteración. Sólo trazaremos un rápido panorama de su funcionamiento: cómo se comporta con el dramaturgo y cuáles son sus temas preferidos.

Por lo general, todos los críticos del momento siguen una línea que clama por la renovación. Rechazan la continua repetición de temas y procedimientos, la búsqueda del éxito fácil, la claudicación frente a gustos toscos sin hacer nada por modificarlos. Entre muchas, elegiremos como modelo a una de Alfredo Marquerie. El autor objeto de la crítica es Adolfo Torrado, ya consagrado al comenzar la Segunda República y que continúa su carrera aún después:

> A una gran masa, a la mayoría del público, le gusta las comedias de Adolfo Torrado, le entretienen y le divierten. A la minoría y a la crítica le sucede en general lo contrario. Quizás en el fondo el señor Torrado esté convencido de que la crítica tiene razón y de que sus obras son de burda traza, disparatadas, artificiosas y falsas, sin profundidad psicológica, sin estudio de caracteres, sin novedad ni originalidad en el lenguaje, sin finura ni honduras humanas; obras donde lo cómico se mezcla a lo dramático en mixtura explosiva; falta de gradación y de matiz, donde todo se subordina al efecto fácil de una situación o de una frase. Pero cuando el señor Torrado mira las carteleras y la taquilla y ve el enorme número de representaciones y los ingresos que esas obras le proporcionan, sin duda piensa: "la crítica no sirve para nada". Materialmente hablando, el señor To-

> rrado tiene razón. Pero no por eso deja de ser lamentable que un hombre de su ingenio, de su habilidad y de su gracia y simpatía personales siga haciendo las cosas que hace.(66)

La mayoría de los críticos son más rigurosos con las figuras consagradas que con el autor que se inicia. A.C., al comentar el estreno de Aquella noche..., de Agustín de Figueroa, reconoce hacer concesiones dada la inexperiencia de éste:

> Pero ha de reparar la crítica en que no puede ser la misma para un autor experimentado que para el que empieza a conocer los recursos y hasta pudiéramos decir las marrullerías del oficio.(67)

En algunos casos, el voto de confianza hacia los novatos se acompaña con algún consejo, como el que da el mismo A.C. a Vicente Meliá y Eduardo Buil, responsables de La casa de doña Andrea o la suerte de la fea:

> Pero hemos de dar un consejo a estos autores. Son jóvenes, están llenos de ardimiento para la lucha y de afán de triunfo. Dejen, pues, los temas viejos y sobados, para abordar asuntos nuevos, vibrantes y originales, de que tan necesitada está nuestra escena y que exige a gritos la vida actual.(68)

También el prestigioso Díez Canedo aconseja prudencia a Rafael Alberti, a la vez que señala sus desaciertos en Fermín Galán, a todas luces obra de circunstancia:

> La tragedia griega, con una sola excepción entre las que han llegado a nosotros (Los persas), pide asuntos a la antigüedad legendaria. El drama moderno, hasta cuando aspira a tragedia, no exige esa distancia. Sin embargo, el poeta que se inspira en un hecho contemporáneo y pretende llevarlo a las tablas hará bien en reflexionar el cuándo y el cómo.(69)

Los artículos de crítica no tienen por qué reflejar un mismo parecer, pueden responder a diferentes puntos de vista. Pero también hay que tener en cuenta que la conducta de los críticos no deja de ser típicamente humana. Como cualquier hombre, ellos tienen sus ideologías y sus escalas de valores. A veces sus juicios surgen contaminados, faltos de imparcialidad. Las simpatías o antipatías, las tendencias políticas, pueden menguar los defectos o multiplicar los aciertos. Lo más probable es que ni los mismos críticos sean conscientes de esta deformación en el momento. En especial, en épocas conflictivas.

De todos modos se encuentra más coincidencia en las críticas de los distintos periódicos referidas al estreno de una obra y que evalúan su calidad, que en los artículos (generalmente posteriores) que enjuician la trayectoria de un autor. En este caso es más fácil que las ideas del crítico choquen con las del dramaturgo. Robert Louis Sheehan estudia la crítica sobre Benavente y halla una disparidad tan acentuada que casi la inutiliza:

> In the preceding pages we have seen that a broad spectrum of critical opinion on Benavente from the inception of his career until the present, shows that critics have been divided on his place in Spanish letters. In most cases the contrast has been so strongly marked that it is difficult to believe that two critics holding opposite views are indeed referring to the same writer. As indicated earlier, what has been needed to eliminate some of these contradictions, and to establish a more balanced view, is a more complete analysis of Benavente's Obras. The dramatist must also be placed in a fuller historical context if we are to evaluate properly his esthetic, social and philosophical ideas. (70)

Una revisión semejante también podría ser aplicada a otros dramaturgos de ese momento.

1.3.3.- La censura

El Estado puede convertirse también en espectador. En ese caso, su voz será la censura.

No vamos a tratar aquí este tema en profundidad porque el intento excedería nuestros límites, sencillamente mostraremos algunos casos citados por periódicos y críticos de la época.

La mercería de la Dalia Roja aparece como caso singular. No hay indicios de que haya sido prohibida en ningún momento, pero su autora fue multada por una frase del tercer acto sobre la permanencia del catolicismo en el espíritu español, que se interpretó como una agresión hacia el régimen.(71)

En La Voz, Díez Canedo comenta lo ocurrido con el estreno de El gran ciudadano. Se había impedido que la pieza subiera a escena en la fecha establecida, pero dos días después es autorizada. El crítico advierte que la medida es inoportuna y que carece de lógica, sobre todo porque esta obra de Muñoz Seca no contiene críticas al gobierno:

> Hace dos días, El gran ciudadano se congeló momentos antes de su estreno, pero anoche, descongelado ya, pudo salir a pretender la justificación de las gacetillas que por adelantado, calificaban su éxito de "clamoroso". Alabaremos la suspicacia de quien, llamado a velar por la tranquilidad pública, creyó posible que esta se turbase con las incidencias del estreno. Ya habrá visto que no existía motivo. Porque es de suponer que El gran ciudadano se habrá estrenado tal como estaba, sin otra modificación que la del título (El ciudadano de honor, primeramente), aceptada con anterioridad a la orden de suspensión. No puede prestarse un autor de crédito a desfigurar conscientemente su obra: antes preferiría verla desterrada de los carteles con su bandera intacta. De modo que si ha llegado a representarse, sin duda ha de estar como estuvo.(72)

En un apartado anterior comentábamos la activa participación de los espectadores que se manifiesta ruidosamente polarizándose en dos bandos. La primera obra de Benavente durante la Segunda República, La melodía del jazz-band, se presta para las intervenciones desde la platea gracias a las alusiones sobre la actualidad tan frecuentes en ese momento. Díez Canedo, en su habitual columna de crítica teatral, comenta los incidentes y,con sensatez,les quita importancia:

> Buena parte del diálogo va entremezclada con alusiones a la actualidad. Una de ellas produjo ciertas discrepancias entre algunos espectadores, después de la carcajada primera. Porque unos la celebraron como victoria del espíritu reaccionario y otros protestaron como si la República o sus hombres fuesen cosa tan frágil que pudieran peligrar por un chiste asestado con gracia. No hubo tempestad. Sólo una leve nubecilla.(73)

La piedra del escándalo fue un comentario irónico que tocaba de cerca al Ministro de Hacienda, don Indalecio Prieto. La reacción desproporcionadamente violenta ante un chiste se debe a la extrema sensibilidad que reina en un momento tan complejo.

Ismael Sánchez Estevan señala la incómoda situación de Benavente durante ese período (74), y Michael Mc Gaha atribuye las presiones al excesivo celo en la defensa del nuevo régimen que se percibe en el ambiente:

> He likes to think of himself as a sort of national conscience. He was an independent, and he had always taken the liberty of attacking what he considered the errors and follies of government officials, whether liberal or conservative. These attacks had usually been tolerated. However, the Republic was still young and insecure and was not yet mature enough to accept criticism of any kind.(75)

1.4.- Los géneros más exitosos

En el siguiente apartado trazaremos un rápido panorama de las preferencias del público en materia de géneros.

La nota más característica es la suplantación de lo dramático por lo cómico en la cartelera de la época. Como muchos otros críticos, el del periódico ABC lamenta lúgubre, el abandono del drama, al que considera superior a la comedia, y aplaude la aparición en escena de Noche de levante en calma, uno de los pocos exponentes del prestigioso género que pueden verse entonces:

> Esa monstruosa vulgaridad de que al teatro debe uno ir a divertirse y no a ver dramas, porque bastantes problemas y preocupaciones se tienen en la vida, está de tal modo enquistada en la opinión de las gentes, que hoy puede decirse que el drama, que es el penacho del teatro, casi ha desaparecido. Rara vez se señala su presencia, como pudiera señalarse la de un aerolito que cayera sobre la tierra, o el paso por el firmamento de un nuevo cometa. (76)

Este fenómeno se puede apreciar en toda Europa a partir de la Primera Guerra Mundial y coincide con la masificación del teatro y con la pérdida de su función como tribuna de ideas. Divertirse parece ser la consigna general, aunque no se recurre a la total evasión. De ser así, la inclusión de la actualidad más inmediata, una de las principales características de toda obra teatral de esa época, no tendría sentido. Lo que se pretenda es absorber la realidad a través del filtro de la risa, minimizar los conflictos, soñar con una fácil solución.

Junto a la comedia -con todas sus modalidades incluyendo las líricas-, el sainete comparte las preferencias de la mayoría de los espectadores. En un ambiente popular y de conflictos esquemáticos también se busca la risa fácil y tranquilizadora.

1.4.1.- Lo cómico y sus modalidades

Estadísticamente la comedia es el género más representado en el momento. Según la tradición que se remonta a Aristóteles, se opone a la tragedia, su hermana más prestigiosa por tema y finalidad. Mientras los personajes de esta última actúan en un nivel de grandeza -aún cuando sus acciones puedan desviarse del ideal ético, impulsadas por la pasión o por acontecimientos externos-, los asuntos de la comedia son de nivel inferior, no se nutren en mitos universales sino en la realidad cotidiana. El desenlace busca un final feliz; en cuanto a la finalidad, lo que la comedia pretende es lograr la risa cómplice del público, que también podrá servir como vehículo de sátira o de moralidad.

Nos detendremos un momento para considerar lo que Lenin Garrido, en su tesis doctoral sobre la imagen teatral, considera la catarsis cómica:

> Considerando la catarsis como actualización en el público de pensamientos, sensaciones y emociones poseídas a priori por el hombre, es necesario afirmar que la risa puede producir un efecto catalizador semejante al que siempre se ha aceptado que produce el terror trágico: cuando hemos conocido una realidad humana hecha evidente por la presentación escénica, cuando hemos vivido en el mismo tiempo y espacio en que se desarrolló la imagen activa en toda su fuerza, y nos hemos reído, es muy probable que hayamos logrado una más amplia comprensión de la naturaleza del hombre y por consiguiente de la propia. Al igual que la sensación de terror estimula la capacidad perceptiva del hombre que está sentado ante el espectáculo, y le permite conocer verdades profundas de la grandeza del hombre, igualmente la comedia logra dar la suficiente seguridad para poder aceptar las limitaciones del hombre.(77)

Según Pavis, gracias a la risa, el público se siente protegido por un sentimiento de superioridad ante la exageración, contraste o sorpresa de lo que está observando. Se establece una distancia que ayuda a la evaluación de los acontecimientos y al juicio sereno. Así la comedia y su saludable consecuencia, la risa, actuarían como mecanismos de defensa contra la angustia, como una especie de "anestesia afectiva"(78).

Serge Salaün al estudiar el "género chico" también afirma la existencia del poder catártico del humor. Él circunscribe su juicio a la sociedad española del primer tercio del siglo:

> En la evolución que caracteriza la burguesía española hasta 1931, el humor invadirá cada vez más los escenarios. El humor opera cada vez más como catarsis de una crisis creciente. Permite la evasión y así traslada los problemas nacionales sobre otro plano: el placer verbal, con todas sus implicaciones morales, funciona como "transferencia" ideológica (si se nos permite recurrir a un vocablo psicoanalítico).(79)

La verdadera evasión supondría una huida, un olvido. En la escena española la actualidad está presente siempre; pero gracias al chiste, la realidad pierde su carácter opresor, amenazador, se distancia, se empequeñece.

Por la catarsis cómica a la que aluden Pavis y Lenin Garrido, la comedia, además de entretener, cumple una importante función. Sin embargo, y siguiendo la tradición, se la considera inferior a la tragedia y a su continuador, el drama. Este concepto está tan arraigado que puede llegar a distorsionar el juicio de los espectadores. Enrique Jardiel Poncela resume su experiencia como autor de piezas cómicas en el siguiente juicio: "Lo dramático malo se estima más fácilmente que lo cómico bueno".(80)

El juicio anterior está cargado de verdad, pero también hay que reconocer la trivialización del espectáculo que se manifiesta no solo por la suplantación de lo drámatico por lo cómico en la cartelera de la época -siguiendo la línea anterior, pensamos que una comedia puede ser tan valiosa como un drama y hasta superior a él-, sino por las modalidades preferidas, como el juguete cómico, el vodevil y la humorada, una variedad relacionada con la revista.

La acumulación de peripecias o la yuxtaposición de episodios arbitrariamente relacionados dan como consecuencia obras que carecen de acción integral, pero son atractivas para un gran sector del público pues proporcionan entretenimiento simple, emociones rudimentarias y un alto grado de evasión. Poco después, el cine y la televisión se harán cargo de la producción de la mayor parte de las piezas de estas modalidades, pero en el primer tercio del siglo pueblan los escenarios ante las quejas de la crítica especializada.

Pérez de Ayala busca el testimonio de Aristóteles para mostrar las razones de la aparición de tantas obras intranscendentes; razones que, según él, se adecuan con extraordinaria precisión al estado del teatro español:

> Pues bien: el párrafo II de Peri Poietikes (Poética) de Aristóteles, comienza así, traducido al pie de la letra: "De las fábulas y acciones simples (trátase de obras dramáticas), aquellas de naturaleza episódica son las peores. Llamo episódicas las fábulas en las cuales se suceden los episodios sin verosimilitud ni necesidad. Estas fábulas están compuestas por una parte por los malos autores, porque son malos, y de otra parte por los buenos autores, para complacer a los malos actores. (81)

Además de las causas, Pérez de Ayala señala las nefastas con

secuencias que trae aparejada esa pereza intelectual y que afectará a todos los miembros de la tríada: autor, actor y espectador:

> Esto era así en Atenas y será así en todas partes. Cuando el autor por ineptitud, por pereza, o por prisa (que es una modalidad de la pereza, en el orden de la producción), urde sus obras con episodios yuxtapuestos, o estira con parlamentos ociosos un asunto escaso (de este defecto prosigue hablando Aristóteles, a continuación de lo ya transcrito), la perfección y equilibrio de la obra se malogran; y no solo eso, sino que tales vicios estragan y corrompen la santidad del arte dramático, porque estropean por igual a la obra, al actor y al público.(82)

El espíritu de Elvino es un ejemplo de la infinidad de obras sin demasiado fundamento que pueblan la cartelera madrileña. Los autores consiguen su objetivo, que es hacer reír, pero el crítico del ABC lamenta que no hayan empleado elementos más sutiles:

> Lo que no se puede negar es que el diálogo resulta ágil y chistoso. La agilidad resulta en muchísimos casos acrobacia, y el chiste labora sobre la imaginación, no con recursos sutiles, sino con medios enérgicos y contundentes. Pero es que la risa se arranca mejor tocando en los puntos sensibles de las cosquillas con las cerdas de un cepillo que con los flecos de una pluma. Dicenta y Paso quisieron hacer reír solamente.(83)

La deformación del gusto no es el único peligro que encierran estas modalidades de la comedia ligera, existe otro de carácter ideológico. La firvolidad con que son abordados muchos temas y la reiteración de los miemos en una y otra obra pueden crear la falsa idea de que la realidad es tal como aparece representada. A su vez esas imágenes han nacido de creencias y estereotipos presentes en la sociedad, pero al actualizalos

una y otra vez en el escenario se corre el riesgo de fijarlas de tal forma que el público terminaría por suspender su propia capacidad de juicio y las tomaría como verdades inamovibles, cuando no son más que simplificaciones.

Parte del riesgo que apuntábamos nace en una de las características esenciales de la comedia:su capacidad para encontrar los temas en la vida cotidiana sin necesidad de recurrir al mito. De este punto surge una extraordinaria flexibilidad que le permite adaptarse a los distintos grupos sociales de cualquier época. Hacemos notar, sin embargo, que el realismo decimonónico le presta una eficacísima ayuda para afianzarse en la escena, porque la novela -reina del momento- coincide con la finalidad de la comedia cuando ésta se propone dar algo más que diversión. Las dos funcionan como conciencias críticas de la sociedad.

En este caso se conjuraría en gran parte el riesgo de la inmovilidad, pues la obra activaría el juicio del espectador; lo que seguiría existiendo es el peligro de fijar estereotipos.

Una de las particularidades de la producción del momento es la llamativa inclusión de temas de actualidad. A veces son sólo referencias o alusiones que buscan la risa, en otros casos constituyen el asunto de importantes núcleos de acción. A raíz de la promulgación de la ley del divorcio surgen La mercería de la Dalia Roja, de Millán Astray y La moral del divorcio, de Benavente; del anticlericalismo reinante, AMDG (versión de la novela de Pérez de Ayala); de la expulsión de los jesuitas, El divino impaciente; de la incursión de la mujer en el gobierno, La cartera de Marina, y así muchas obras más. De contenido eminentemente político son Fermín Galán, Alonso XIII de Bom-Bom, Sangre de sangre o El poema de la República y Los enemigos de la Repú-

blica, de escaso valor salvo como propaganda.

La crítica correspondiente al estreno de Los ateos, de Antonio Estremera, confirma la importancia que ha adquirido la actualidad en las obras de la época:

> Por lo visto, nuestos autores cómicos o dramáticos no pueden sustraerse a la actualidad política española. Desde hace algún tiempo, casi todas las obras que se estrenan contienen alusiones a sucesos relacionados con la gobernación del país. En este concepto, Los ateos, la comedia estrenada anoche en el Cómico, vence el record, pues no se limita a alusiones o comentarios de pasada sino que trata un tema que se ha entendido consustancial con la República. (84)

Aunque en este momento las alusiones políticas resultan las más interesantes, y aún las más valiosas como documentos, hay que hacer notar que no son las únicas. Abundan referencias al cinematógrafo y sus principales figuras, al deporte, a la moda (vestuario, música bailable, locales de diversión, etc.) y a los intelectuales más conocidos; es asombroso, por ejemplo, el número de citas sobre el doctor Gregorio Marañón.

El chiste o la alusión a un acontecimiento de actualidad es de gran eficacia, pero por un lapso breve. Con el paso del tiempo, lo que se consideraba un hallazgo brillante se convierte en un concepto oscuro, a veces incomprensible. Esto nos hace pensar que muchos autores no soñaban con una larga vida para sus obras, sabían que eran efímeras como todas las modas. Sólo López de Haro, en Una conquista difícil, sugiere cambiar una conocida canción por cualquier otra que, al ponerse la obra en escena, sea de rigurosa actualidad.

De todos modos, estos chistes, comentarios y alusiones son de incalculable valor sociológico. En un artículo de Primer Ac-

to, correspondiente a febrero de 1963, Gonzalo Torrente Ballester enfatiza la importancia que los populares sainetes tienen como reflejo de la historia social de España:

> Lo mejor y lo peor de la España comprendida entre la Gloriosa y la Dictadura están ahí, y no tan muerto, que, a veces, no levante cabeza y asome en el pie de una caricatura o en el quiebro de una canción. Buena parte de nuestro misterioso siglo XIX, que no conoce nadie, podría aclararse. Suponenos que el tema no habrá alcanzado todavía categoría universitaria. Pero ¿no sería más eficaz como material de una tesis que la resurrección de poetas muertos irremisiblemente a que tan aficionados son nuestros doctorandos? (85)

Como hemos observado, estas palabras pueden adecuarse a la perfección a La Segunda República, momento en el que la actualidad no solo impregna al género chico sino también a la comedia y todas sus modalidades.

Torrente Ballester destaca que la función de la dramaturgia benaventina es reflejar la actualidad.(86) Ruiz Ramón(87) y Mc. Gaha continúan desarrollando este juicio:

> Torrente Ballester has written that Benavente's thea the is a theatre of actualidad, as distinguished from realidad. Because of this fact, most of Benavente's work which seemed terribly modern and up-to-date at the time of its performance, now appears extremely dated. In their accurate recording of Spanish life in its most superficial and ephemeral aspects, these plays constitute an invaluable document for the cultural historian.(88)

La actualidad empapa las obras de Benavente, pero no es una característica exclusiva de su teatro sino de toda su época. Según el artículo de Torrente Ballester arriba citado, todo el género chico se nutre también en la actualidad, aún desde fechas

anteriores. El resto de los géneros lo adoptan en masa por el buen resultado que da, en especial cuando se buscan efectos cómicos.

Benavente puede haber ayudado a la difusión del recurso con su prestigio, pero aún antes de la Segunda República era ya patrimonio común.

Unos párrafos atrás también apuntábamos que lo actual está fatalmente relacionado con lo efímero. Las obras envejecen, pero tampoco esto es característico de la producción de Benavente sino un castigo del tiempo que alcanza tanto a sus obras como a la mayoría de las de sus coetáneos. Este castigo acompaña casi siempre al teatro, que por ser reflejo de algo dinámico y cambiante como la sociedad, corre el riesgo de convertirse pronto en inactual.

Fernando Lázaro Carreter nos proporciona un excelente ejemplo del envejecimiento de la obra dramática al comentar la reposición de La casa de los siete balcones en el semanario Blanco y Negro. Es este uno de los actos para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la muerte de Casona:

> Había obtenido éxitos resonantes tras regresar de su exilio en 1962. Exitos que, a quienes lo esperaban sin conocer sus obras del destierro, habían defraudado. Digámoslo sin rodeos, era inactual. Otras ventanas (por ejemplo, Historia de una escalera, 1949; Escuadra hacia la muerte, 1953) se habían abierto y por ellas se oteaba una nueva modernidad y un compromiso con la circunstancia española.
> (...)
> Por desgracia, éste pudo disfrutar poco tiempo de ese triunfo en su patria, y sus obras desaparecieron con él de las carteleras. Es un caso claro de la monstruosa avidez con que el teatro devora a sus criaturas.
> (89)

Alejandro Casona fue considerado durante el período que estamos estudiando como una de las más firmes promesas de renovación de la escena. Durante su destierro desarrolla una brillante carrera. Al regresar, sus obras resultan exitosas porque ven al autor como el símbolo de una época, pero defraudan.

Sin embargo la producción de Casona ha continuado y mejorado la línea que se aplaudió como innovadora. Salvo Nuestra Natacha, obra de intención política y de afán didáctico, las otras tres piezas que se estrenaron durante la Segunda República (La sirena varada, Otra vez el diablo y El misterio del María Celeste, en colaboración con Alfonso Hernández Catá) muestran la intemporalidad, la elegancia y la sólida construcción que también van a animar a las posteriores y que constituirán su estilo. Alejandro Casona no cambió, y su obra del exilio tampoco, pero el espectador español de 1962 no era el mismo que el que él había dejado

Paradógicamente, este público que buscaba una postura de compromiso, mostraba nuevamente su preferencia por lo actual, el viejo "vicio" de la dramaturgia de los años treinta.

En todo buen autor hay valores independientes del tiempo y del espacio que serán los que mantengan su obra libre de los vaivenes de la moda. Hay que recordar que a veces algo defrauda no por ser malo, sino por ser diferente a lo esperado. A la hora de juzgar, es interesante sopesar la función que el decoro, tal como lo entiende Pavis, puede tener en la obra:

> La regla del decoro es así un código no explícito de preceptos ideológicos y morales. En este sentido, acompaña a toda época y se distingue difícilmente de la ideología.(...) El decoro es, por lo tanto, la imagen que una época se hace de ella misma y anhela encontrar en las producciones artísticas.(90)

1.4.2.- Trasformaciones en el campo del género

Entre el bosque de subgéneros y modalidades que pueblan la cartelera de ese momento se destacan tres nuevas formas que alcanzarán rotundo éxito: la tragedia grotesca, el "astracán" y la comedia lírica.

Del sainete a la tragedia grotesca

El término sainete -como también la referencia más amplia: "género chico"-, presenta una marcada polisemia. En el aspecto formal, "chico" podía aludir al acto único en que estas piezas estaban construidas; en cuanto al contenido, el adjetivo cuadraba tanto a los personajes, tipos de escasa complejidad, como al ambiente popular, casi marginal, de la clase baja.

Esta vaguedad con que se presenta desde su nacimiento, crece a medida que transcurre el tiempo. Miguel Ángel Garrido destaca la inestabilidad del sainete como género literario:

> Parece que la aparición del término en las obras mismas indica una tal fluctuación sobre su contenido que hace sospechar que los perfiles del sainete como género distan de estar claros en los propios autores que se acogen al marbete y, lo que es más importante, a la institución social (institución literaria) que siempre supone un género.(91)

Antes de comenzar la Segunda República, el sainete podía tener uno, dos o tres actos. El aspecto formal de pieza corta se había perdido. Permanecen el ambiente castizo y popular -el "hecho diferencial" al que alude Torrente Ballester(92)-, el carácter convencional de los personajes y el predominio del diálogo en perjuicio de la acción.

La definición genérica que mejor se adecua en ese momento es la de José María Rodríguez Méndez, para quien el género chi

co es "una corriente teatral ligera, desenfadada, despreocupada de los grandes problemas que tiene como única finalidad divertir y reflejar la vida nacional popular".(93)

Carlos Arniches le proporciona al sainete su máximo esplendor y su firma asegura un éxito de taquilla. De todos modos, a pesar de ser especialista en este género chico, no se circunscribe exclusivamente a él. Durante la Segunda República alterna el sainete con la farsa cómica y la tragedia grotesca. Esta última modalidad es creación propia y él mismo la define en la autocrítica de La diosa ríe:

> Le llamo tragedia grotesca porque el conflicto que abruma al protagonista no le lleva a los límites trágicos de la desesperación, porque se trata de un alma vulgar y sencilla.(94)

Mc Gana ve en esta nueva forma un recuerdo de la tragicomedia clásica y Ramón Pérez de Ayala la percibe como el reverso de la tragedia.(95)

Tanto la definición del autor como la de los críticos se basan en la figura del héroe, mezquino en vez de sobrehumano, débil frente a un medio agresivo, desoladoramente consciente de la propia ineptitud o refugiado en el mundo de los sueños. Este antihéroe resulta cotidiano a través de corrientes existencialistas y del teatro del absurdo en el escenario y en el cine de todo el mundo, pero en ese momento el personaje de Arniches constituye una notable innovación. Díez Canedo y muchos de sus compañeros de oficio reconocen el valor de la novedad:

> Con raíces en la picaresca, y sin haber perdido contacto con el "género chico", los dramas grotescos de Arniches llevan, como ha resumido muy bien el crítico Fernández Almagro, "a la creación por la arbitrariedad; a la emoción por la pista extraña de un bur-

> la-burlando de gran linaje: camino magnífico por el que rusos e italianos han traído y llevado lo grotesco como signo de un moderno concepto del mundo y de la vida. (96)

De la zarzuela a la comedia lírica

La tradicional zarzuela, el género chico y la revista incluyen, en diverso grado, la música en su composición. En este último subgénero, la crítica arremete con frecuencia contra la falta de imaginación de los escritores que repiten hasta el cansancio situaciones trilladas, pero ensalza a los compositores de la música que se esmeran en buscar nuevos ritmos y enriquecer la orquestación.

El público recibe con agrado la intervención de la música, hasta puede aprender algunos cantables y repetirlos. Varias obras deben su éxito al compositor que, con melodías agradables y pegadizas, ha sabido conjurar el aburrimiento a tiempo.

La zarzuela aprovecha el enorme interés que despierta para crecer como género. Los argumentos se vuelven más variados y complejos, la música es consecuente con esos cambios y aporta su cuota al mejoramiento general. Los resultados pueden competir con la opereta europea o la comedia musical americana.

El afán renovador se manifiesta hasta en la denominación y muchas obras abandonen el popular rótulo de zarzuelas por el de comedias líricas.

Carlos Mainer traza un panorama del género:

> Pero también para ese nuevo público, y en orden de calidad ascendente, la vieja zarzuela dio su último esfuerzo, menos popular que antaño y más cercano a la opereta con pretensiones, de la mano de Jacinto Guerrero o Pablo Luna, secundados por los más jóvenes Pablo Sorozábal (Katiuska es de 1931; La tabernera del

> puerto, de 1936) y Federico Moreno Torroba (Luisa Fernanda, 1932) quienes, al final de la República, tenían los más cuantiosos ingresos pagados por la Sociedad de Autores.(97)

Del juguete cómico al astracán

Ninguna obra de su creador, Pedro Muñoz Seca, ni de sus colaboradores aparece bajo tal denominación; sin embargo esta modalidad fantasma es la que más trabajo proporciona a la crítica del momento. Díez Canedo la define así:

> Una nueva modalidad cómica, basada en el chiste verbal o en el retruécano; una predilección por los personajes llamados "frescos", esto es, por individuos que van sin escrúpulo a su avío; un abuso en la acción, convencional o rudimentaria, del que se podría llamar "episodio narrativo", esto es, de la historieta o sucedido chistoso, caracterizan este teatro, llamado "del astracán", que alcanzó fortuna en los años de la guerra europea y en los inmediatos y que hoy parece declinar.(98)

El uso y abuso del chiste verbal también es una característica del género chico. La yuxtaposición de episodios se da en el juguete cómico, el melodrama y varios subgéneros más. La acción rudimentaria es un defecto de buena parte de la producción de la época. ¿En qué se diferencia, entonces, el astracán de sus compañeros de cartelera? Continuando con el hilo de la cita anterior, probablemente la presencia de los "frescos" sirva para distinguir algunas obras. No en todas hacen su aparición estos personajes, pero es una realidad que su imagen está asociada con el astracán.

"El fresco" es también un antihéroe, pero, a diferencia del que da nacimiento a la tragedia grotesca, no llama a la compasión sino al rechazo. Vive aprovechando la buena fe de los demás, su

ambición es subsistir lo más cómodamente posible con el mínimo esfuerzo. Es un personaje de la picaresca y como tal actúa. En ningún momento puede erigirse en modelo moral, su función es mostrarse como producto de una sociedad con muchos defectos.

La narrativa picaresca española ha aportado excelentes pinturas de ambientes y grupos sociales a través de los ojos de sus personajes. Junto con "el fresco" también se presenta la imagen de una sociedad, imagen caótica y distorsionada.

Otra característica del astracán está relacionada con una tendencia al absurdo pocas veces comprendida, pero asombrosamente aceptada por el público. Mc Gaha cita un comentario en el que se insiste en la falta de lógica:

> No tenemos un concepto muy claro de esta clase de comedias; quizá lo fundamental en ellas es la falta de lógica. En cuanto se pretende buscar una razón de las situaciones a que nos hace asistir el autor, la obra se desmorona. Ni estudio de personajes, ni trama encadenada, ni lógica. Nos enfrentamos con fantoches en vez de hombres. Todo arranca de un supuesto falso y estrambótico, admitido el cual, ya lo demás viene y se desarrolla por sus propios pasos.(99)

Tácitamente el autor le pide al espectador que se ciña a una convención: la falta de lógica, la exageración, y hasta la precindencia de la verosimilitud. Y éste acepta, y porque acepta puede existir la representación. En toda aventura literaria el receptor debe aceptar convenciones. Lo que sucede es que en este caso las exigencias del astracán son muy claras y precisas, algo no frecuente en un momento en que lo verosímil de la escena hacía olvidar que no por ello dejaba de ser convencional.

García Pavón encuentra en Muñoz Seca un valioso antecedente del teatro del absurdo que abre el camino a la obra de Jardiel Poncela:

> Muñoz Seca a ciegas, mezclándolo todo, sin finura, a pesar de su carácter, temperamento y cultura nada revolucionarios, pega el primer puntapié a los viejos esquemas del teatro cómico español y comienza, ni más ni menos, el teatro del absurdo. El teatro de lo inverosímil. El teatro del disparate. El astracán.(100)

La obra de Muñoz Seca dista mucho de lo que va a llamarse después teatro del absurdo, sin embargo también aporta su cuota de desasosiego. Contribuyen a ello, la arbitrariedad en la acción y la presencia del pícaro, que nos provoca desconfianza.

Nicolás González Ruiz, al referirse al teatro de humor, proporciona una tercera característica:

> El astracán empezaba donde otros terminan. Lo corriente en todos los géneros (la palabra género es aquí excesiva, digamos más bien modalidad) es que al llegarles la hora de la decadencia, preludiando ya la hora de su muerte, se entreguen a la caricatura de sí mismos. Parece como si hartos ya del empleo de su truco y dándolo en realidad por conocido buscasen la manera de desaparecer airosamente revelando el secreto de su interioridad.
> (...)
> No importa descubrir el truco. Lo importante es reírse y para ello precisamente se pone el truco al descubierto. El efecto es parecido al que se produciría en muchas ocasiones si se viese la tramoya. Esta manera de ir, como si dijésemos, derecho al bulto, de presentar el disparate limpio sin pretensión alguna de verosimilitud, al menos aparente, es lo que distingue al astracán y lo que en Trampa y cartón se ponía de relieve no solo mostrándoselo, sino diciéndoselo. Una vez que éste lo recibió bien, el camino estaba abierto y se avanzó por él con el mayor denuedo.(101)

La comedia como género encierra la facultad de parodiarse a a sí misma; también, la de mostrar el proceso interno de su composición. Y que el astracán haga uso de esas posibilidades nos parece un acierto. Pero no es el único que utiliza estos

recursos; se repiten continuamente en la producción cómica del momento. Pavis confirma estos hechos como propios del género:

> La comedia, a diferencia de la tragedia, se presta fácilmente a los efectos de extrañamiento y se autoparodia voluntariamente, poniendo de esta forma en relieve sus procedimientos y su mundo de ficción. Es un género que presenta una gran conciencia de sí y que funciona como metalenguaje y como teatro en el teatro. (102)

El astracán puede crear un mundo arbitrario, pero no es arbitraria su composición. El cine y el teatro posteriores nos han presentado varios personajes que muy bien podrían pasar por "frescos", han creado situaciones alejadas de la lógica y han manejado con distintas finalidades el recurso del teatro dentro del teatro. El personaje amoral, la presencia de lo absurdo, la idea de que ficción y realidad tienen límites imprecisos son gérmenes rudimientarios en el astracán, pero sumamente interesantes y dignos de estudio. Algo que va más allá de nuestros objetivos.

Douglas Mc Kay encuentra que la obra de Muñoz Seca constituye un puente entre el teatro anterior y posterior a la guerra:

> His best plays represented an essential link in the chain of dramatic satire, connecting pre-civil war theatre of farcical utterances, designed exclusively to amuse a bourgeois audience, with post-war social satire of a more corrosive and serious intent. (103)

Y la continuidad del "astracán" es evidente en el teatro de Jardiel Poncela y luego en el de Miguel Mihura. (104)

El exceso de producción, que obligó a Muñoz Seca a reiterar temas y situaciones y la falta de mesura en el uso de los recursos distorsionaron esta modalidad cómica, tan criticada; pero quedan de ella algunos excelentes ejemplos, modelos de tea-

tro cómico, además de ser "productos vitales" -como su mismo creador los definió- de gran valor a la hora de interpretar una época.

Varios investigadores de nuestros días absuelven a los cultivadores del "astracán" del cargo de corruptores del gusto popular. María Sergia Guiral Steen no encuentra cambios profundos en las predilecciones del espectador español. Después de cincuenta años, son muchos los que siguen prefiriendo el teatro alegre y sin demasiadas profundidades.(105) Al fin y al cabo, las corrientes cómicas y dramáticas conviven desde su creación. El hecho de que unas predominen sobre otras constituye un interesante tema de estudio.

Francisca Vilches advierte sobre la importancia de la aceptación del público -a pesar de la crítica adversa- en el caso del "astracán":

> Si bien es cierto el "astracán" no ha gozado del favor de los críticos más prestigiosos, también es manifiesta la necesidad de tener en cuenta en la valoración de la obra o fenómeno teatral la aceptación en el público, puesto que conviene no olvidar la significación de los espectadores en el proceso de comunicación teatral.(106)

Andrés Amorós establece un juicio semejante para la zarzuela, otro de los géneros predilectos del momento, también acusado de llevar al espectador hacia la trivialidad:

> Posee la zarzuela un valor histórico evidente: es el testimonio vivo, inapreciable, de todo un período de nuestra vida contemporánea. Además, constituye un capítulo inexcusable en la historia de nuestra música y de nuestro teatro. Y de nuestro pueblo. Recuerdo lo que decía Ortega de los toros: "sería absurdo desdeñar algo que ha hecho felices a miles de españoles durante muchos años."(107)

1.4.3.- Clasificación genérica

Al consultar la cartelera de la época llama la atención la atípica clasificación genérica que presentan las obras. Da la impresión de que el rótulo tradicional de "comedia" o "drama" no es considerado suficientemente preciso y el autor agrega uno o más atributos a ese núcleo fundamental con el fin de ajustar los límites de un contenido semántico demasiado amplio y difuso. Pero esta posible explicación no abarca todos los casos, pues "mil metros de film sonoro totalmente dialogados en castellano y divididos en tres actos" -supuesto subgénero de Bacarrat-, en modo alguno puede resultar más claro que "comedia".

Luciano García Lorenzo registra este fenómeno a partir del teatro post-romántico:

> Hasta el Romanticismo, inclusive, se observa un criterio nunca excesivamente rígido, pero a partir de las obras que surgen en el llamado teatro post-romántico la anarquía se acentúa. Esas piezas, en un porcentaje muy elevado del género cómico, son multicalificadas como adjetivos jocosos, mientras lo que llamaríamos el teatro serio -tragedia, drama, etc.- también es determinado abundantemente, aunque sin la proliferación que observamos en el teatro cómico. (108)

Durante la Segunda República la tendencia continúa. A los tradicionales "comedia" o "drama" y aún a los subgéneros de más reducido campo como "farsa", "sainete" o "juguete cómico" hay que agregar algunos marbetes singulares que aportan ejemplos a lo arriba apuntado:

- Andanzas de un pobre chico en tres actos -Yo quiero-
- Apuntes para la biografía de una vida de hoy en un prólogo y tres actos -El rebelde-
- Aventura en tres actos -Cuentan de una mujer...-

- Caricatura de comedia -Más bueno que el pan-
- Comedia asainetada -Las tres Marías-
- Cuento en tres actos -El rey negro-
- Disparate cómico -¡Qué trabaje Rita!
- Espectáculo -Llévame en tus alas-
- Farsa cómico-melodramática -Los hijos de la noche-
- Folletín escénico - Melo-
- Guión de película sonora -La mujer de aquella noche-
- Historieta en tres actos -La marimandona-
- Humorada en tres actos -El enemigo público número 1-
- Impresiones de un ambiente de juventud -Estudiantina-
- Juego de comedia -Han cerrado el portal-
- Juguete asainetado -El creso de Burgos-
- Novela escénica -La millona-
- Obra en tres actos -Dan-
- Palabras de una comedia sin acción -Adan o El drama empieza mañana-
- Represalia cómica -La casa de los pingos-
- Romance grotesco -El bandido Generoso-
- Tragedia alegre -La viuda-

Cualquiera de estas obras y muchas más que las acompañan en los apartados que hemos señalado podrían ser clasificadas fácilmente como comedias. El rótulo llamativo es, por lo tanto, un modo de atraer la atención del espectador o un recurso cómico que adelanta el tono de la pieza.

Es interesante la influencia del cinematógrafo, ya que se modifica en algunos casos el nombre del género para acercarse así a esta nueva forma de espectáculo.-

1.5.- Nuevos y modernos

La polémica sobre la renovación del mundo teatral -a la que hemos ya aludido- tiene su apogeo entre 1925 y 1930. En ella compromete su opinión la burguesía intelectual y dirigente, que en alta proporción ocupará cargos durante la Segunda República. según comenta Dru Dougherty.(109)

Los actores de la polémica desean encontrar corrientes innovadoras y hombres capaces de suplantar a Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y Muñoz Seca,como el mismo Benavente había hecho en su momento con Echegaray.

Muchos críticos volvían los ojos al resto de Europa en busca de inspiración. Ursula Aszyk comenta que los ecos de las vanguardias llegaban a España, pero quedaban al margen del teatro comercial y cotidiano(110). Algo que quizás también sucediera en sus respectivos países, a juzgar por las traducciones y adaptaciones que abundan en el momento y de las que ya hemos hablado. El deseo de encontrar en la escena pura diversión aparece antes en el resto de Europa que en España.

Además, hay que recordar que dramaturgos como Benavente estaban al tanto de lo que sucedía del otro lado de las fronteras y adaptaban nuevas tendencias a la idiosincrasia de sus obras.

Algunos autores se sienten afectados por las continuas críticas. Arniches es una muestra de ello. Normalmente su producción es tratada con respeto y a la hora de clamar por el retiro, su nombre es dejado de lado; pero él interviene,más para defender a sus compañeros que para justificar su labor:

> En todas partes la crisis del teatro se achaca a los malos tiempos que corren. En España se echa la culpa sólo a los autores. Y yo lo creo por mí y estoy dis-

> puesto a desalojar la modesta guardilla que tengo en el teatro español y a sacar de ella mi mesa-camilla, y mis cuatro trastos y mi jilguero en su jaula. Pero ¡ojo!. que en los pisos principales de la casa está Benavente, están los Quintero y está Marquina.(111)

Arniches se caracteriza por una gran humildad; a pesar del éxito que cosecha y de la calidad evidente de varias de sus obras, insiste en mantenerse en una línea secundaria. La autocrítica de La diosa ríe es un ejemplo de su postura:

> Soy un autor de pretensiones comedidas y ninguna de mis obras puede estar inspirada en un propósito trascendental.(112)

Sin embargo buena parte de la crítica considera que su producción puede competir con ventaja frente a otras de más pretensiones. Alberto Marín Alcalde, al comentar el estreno de Las doce en punto, asegura que Arniches no necesita la ayuda de ningún movimiento de renovación:

> En esta época de vacilantes intentos en torno de la resurrección del teatro popular, el estreno de un sainete de Arniches, maestro inmarcesible y decano ilustre del género, conforta el espíritu con el aura fresca de su espontaneidad y de su donaire. El veterano autor no ha tenido necesidad de renovar su técnica para acomodarse al ritmo y a las exigencias de los tiempos.(113)

Pero Arniches es una isla en el encrespado mar de la polémica, que no se nutre exclusivamente de ejemplos reales sino que incursiona en la teoría con el propósito de encontrar soluciones válidas. A veces las propuestas son contradictorias: mientras Sender propone un teatro político(114), Araquistain está convencido de que la propaganda y un afán excesivamente didáctico sólo perjudican a la obra:

> (...)hay que reconocer que el llamado teatro social, el teatro de cuestiones y temas sociales, generalmente interesa poco, incluso a los obreros. El teatro es fundamentalmente psicología, poesía, no sociología, y sus temas y personajes nos cautivan por la humanidad que contienen, por lo que sus figuras sean esencialmente como hombres y mujeres, no por las ideas que propaguen ni por la clase social a que pertenezcan. Contra lo que muchos creen, el teatro es mala tribuna de propaganda: no convence a nadie, porque no es esa su misiva, y de rechazo desprestigia al propio teatro. Un drama social valdrá por lo que valgan sus criaturas individuales.(115)

La solución -demasiado simple- de suplantar la temática, los ambientes y hasta los espectadores burgueses por otros del proletariado podría ayudar a una determinada línea política, pero no a la renovación del teatro. En el apartado dedicado al público ya habíamos observado que las representaciones en las Casas del Pueblo y en otras organizaciones obreras eran de carácter muy semejante al teatro comercial. Más aún, al estallar la guerra civil, en Barcelona los teatros pasan a manos de los trabajadores, pero según Miguel Bilbatúa, este hecho no supone transformación alguna(116). La polémica por la renovación de la escena no atañe al proletariado, absorto en intereses más inmediatos.

Robert Marrast cita en su investigación sobre el teatro en los años de guerra, un testimonio de 1937 que confirma lo anterior:

> Al año de guerra y revolución, nuestro teatro continúa fosilizado sin que las grandes conmociones sufridas en todos los aspectos hayan venteado los escenarios ni la vieja y caduca estructura teatral. Todo sigue lo mismo. No, peor. Porque abochorna, desmoraliza y deprime, más que antes, considerar y conocer que ni un solo título nuevo de cuanto se está repre-

sentando llena las necesidades educadoras de nuestro momento.(117)

No se puede pedir demasiado a una sociedad inmersa en una guerra; en casos así, lo corriente es que se cambien los signos ideológicos y casi no se toquen las estructuras. Algo que algunos grupos estaban haciendo ya antes de comenzar el conflicto bélico. Durante la Segunda República el grupo "Nosotros", dirigido por César Falcón, desarrolla un teatro de izquierda, el llamado "Teatro proletario", con el que colaboran Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti y Carlota O'Neill, entre otros.

Con posterioridad el grupo de César Falcón forma el "Teatro de guerra", que representará durante la contienda piezas de propaganda política. En Madrid, María Teresa León crea la compañía "Nueva escena", que se instalará en el teatro Español y prepararán unas obras de Sender, Dieste, Altolaguirre y Alberti.(118)

De la misma época es la creación de las "Guerrillas del teatro", producto del Consejo Central del Teatro, presidido por Antonio Machado y cuyo secretario era Max Aub.

Regresemos a los intentos renovadores relacionados con el período estudiado. Entre 1925 y 1930 -coincidiendo con el auge de la polémica-, encontramos numerosos ensayos con fines de renovación que parten de la burguesía intelectual y que dan como resultado un teatro de cámara con carácter experimental.

En Madrid se destaca "El mirlo blanco" (1926), que desarrolla sus actividades en las tertulias de Carmen Monné de Baroja y recibe críticas elogiosas a pesar de su reducido ámbito de influencia.(119) Poco después este grupo inaugura un pequeño teatro en el Círculo de Bellas Artes y cambia el nombre por "El cántaro roto"; en los dos participa activamente Valle-Inclán.

Cipriano Rivas Cherif dirige en 1928 un nuevo ensayo con "El caracol"; Max Aub, otro con"El búho"; Pilar de Valderrama y M. de Romarate crean el "Teatro Fantasio", y el"Club Teatral de Cultura" pasa a ser el "Club Anfistora", que, bajo la dirección de Pura M. de Ucelay, continúa con sus actividades durante la Segunda República. Además, este grupo contará con la colaboración de García Lorca.

En Barcelona, el grupo de Adriá Gual y el teatro de cámara de Luis Masriera y José María Folch y Torres tratan de hacer su aportación a la misma inquietud; lo mismo que Josefa de la Torre con su"Teatro Mínimo" en Las Palmas.

Además del "Club Anfistora", al que ya hemos aludido, tres entusiastas ensayos de renovación se ponen en marcha bajo el amparo de la Segunda República: "La Barraca", "Las Misiones Pedagógicas" y el "Teatro Escuela de Arte."

"La Barraca" es creada con el apoyo de Fernando de los Ríos, cuando éste ocupa su cargo de Ministro de Educación. Comienza su actividad en 1932, en la Residencia de Señoritas, con una marcada participación de estudiantes universitarios. La dirección está a cargo de García Lorca.

Tanto "La Barraca" como "Las Misiones pedagógicas" tienen como objetivo utilizar las posibilidades educativas y progagandistas del teatro. García Lorca está convencido de su potencialidad:

> El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso, Un teatro sensible y bien orientado en todas las ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas,puede achabacanar y adormecer a una nación entera. (120)

1.5.1.- Dramaturgos renovadores, innovadores, regeneradores

Como hemos visto, Federico García Lorca es un hombre comprometido con los intentos de renovación teatral. Su tarea no se limita a la denuncia, él trata de aportar soluciones teóricas y prácticas. Indudablemente, sus obras son sus mejores aportes. No nos detendremos en ellas, pues requerirían una profundidad imposible de ajustar a un simple panorama y, además, ya han originado miles de páginas. Sólo destacaremos la variedad de su producción teatral, desde pequeñas piezas o adaptaciones -La dama boba, en 1935, para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega- hasta la admirable madurez de La casa de Bernarda Alba, la mejor obra escrita durante la Segunda República, pero que debió esperar casi diez años para ser estrenada en Buenos Aires.

Probablemente el secreto de las piezas mayores de García Lorca resida en que sus personajes -como pedía Araquistain- "cautivan por la humanidad que contienen". Fernando Lázaro Carreter encuentra en la concepción lorquiana sobre el teatro ideas semejantes a las que sustentaron a la tragedia clásica:

> Federico atribuía al teatro la misión de "explicar con ejemplos vivos, normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre". (121)

En otras obras, su afan innovador lo lleva a incorporar el surrealismo al teatro. Algo que también ensayan Alberti y Azorín.

El haber citado corrientes que, como el surrealismo, son signos de modernidad en toda Europa hace que nos detengamos -brevemente por las mismas razones que apuntábamos antes-, en la figura de Ramón del Valle-Inclán. Su teatro puede acercarse al ex-

presionismo europeo; pero según Eugenia March, Valle-Inclán descubre el expresionismo en forma independiente, por falta de contacto con el alemán. Para esta autora puede haber existido influencia del francés, pero después de las comedias bárbaras.(122)

Herminio Martínez encuentra que el expresionismo surge casi naturalmente en España, ayudado por una rica tradición que abarca a todas las artes:

> El desarrollo del arte expresionista español durante la década del 20 al 30 constituye un descubrimiento autónomo que, sin menoscabo de la influencia de los vanguardistas europeos, se enraiza principalmente en la tradición artística española y en las formas de arte popular que sirven de inspiración a la producción de los más destacados escritores de la época. (123)

Alejandro Casona se caracteriza por aportar una imagen europea al teatro español del momento. Así lo define Pérez Minik:

> Si algún paralelismo se pudiera establecer con otro poeta dramático de su época es, sin duda, con el francés Jean Giraudoux. Casona es, de todos los escritores estudiados, el que menos raíz española tiene. Es el más universal, el más ajustado a un drama europeo dado.(124)

En algunos casos, este dramaturgo ha sido considerado como uno de los renovadores del teatro español. Federico Sainz de Robles, en su prólogo a las obras completas de Casona, se muestra en desacuerdo con dicho juicio:

> Renovador es quien liquida una situación apurada y abre una cuenta nueva con la que poder vivir de espaldas al pasado. Lope de Rueda fue un renovador. Lope de Vega fue un renovador. Y lo fue Moratín el joven. Y lo fue Echegaray. Y lo ha sido Benavente -con el antecedente imprescindible de Enrique Gaspar- La renovación afecta a los antecedentes y a las

> consecuencias, desvalorizando aquellos e imponiendo estos. La renovación propende a una etapa completa y cerrada. Para que a un autor teatral se le pueda calificar de renovador, es imprescindible que haya roto una continuidad, que haya podido prescindir de ella, que haya logrado su absoluta invalidación, que haya creado un modo y una manera nuevos, que haya impuesto su provocación.
> (...)
> Alejandro Casona es un innovador (...) todas las virtudes del innovador se dan en él. Un procedimiento nuevo. Un estilo nuevo. Una visión original de los temas eternos.(...) Y si la renovación alude a una generalización, la innovación radica en un aporte. No creo que pueda afirmarse del teatro de Casona como expuesto en un intento de revolución. (125)

Las obras de este autor son muy bien recibidas por la crítica y el público que aprecian su elegante y depurado estilo, tan destacado en un momento en que la prisa por estrenar sacaba a luz trabajos muy toscos. Sus méritos hacen que sea elogiada hasta la pieza más comprometida políticamente, Nuestra Natacha, por críticos de ideales opuestos:

> Pero a nosotros nos toca solamente examinar la obra como labor dramática. Aquí el crítico ha de rendir los máximos honores al autor y, sobre todo, al poeta. Autor nuevo, moderno, sabe incorporar a las formas clásicas resortes y procedimientos originales y arbitrarios que tienen, sin embargo, la substancia dramática para triunfar en la escena y captar la voluntad de un público de teatro. (126)

Como muchas otras, Nuestra Natacha dividió a los espectadores y despertó polémica. Una vez desaparecidas las causas de esas encendidas manifestaciones de aplauso o repudio, la obra se muestra patéticamente ingenua. Una ingenuidad que también afecta a El rebelde, de Joaquín Calvo Sotelo.

A raíz del éxito de La sirena varada, en 1934, Hernández Catá

aprovecha para mostrar a los empresarios que un autor principiante también puede beneficiar a la taquilla. Algo semejante había ocurrido con el estreno de la primera obra dramática de Rafael Alberti, El hombre deshabitado (1931):

> Adviene al teatro, bien necesitado en verdad de inyecciones de juventud, un poeta y un artista de la fina sensibilidad de Rafael Alberti. Fue su iniciación como autor dramático anoche, en la Zarzuela, y ante un público en el que figuraba lo más granado de nuestra intelectualidad, ávido de conocer esta primera salida de Rafael Alberti como hombre de teatro.(127)

A pesar del escándalo que se produjo al finalizar la función y del que ya hemos hablado, la pieza cosechó el aplauso del público y de la crítica. Pocos días antes Alberti se había quejado de que actores y empresarios no mostraran interés en los autores jóvenes.(128)

El hombre deshabitado, que recuerda a las moralidades medievales, tiene una estructura novedosa y una escenografía ligeramente surrealista que debe haber impactado al espectador acostumbrado al escenario de aspecto real.

Fermín Galán forma parte de la cartelera comercial de 1931. Su composición no está totalmente lograda; el tema y el tono la convierten en una pieza de propaganda.

Entre 1933 y 1934 se publican en la revista Octubre dos farsas muy combativas de marcado carácter anticlerical: Farsa de los Reyes Magos y Bazar de la providencia. Como apunta Gregorio Torres Nebrera, las dos están pensadas para servir de repertorio a compañías de teatro popular y revolucionario.(129) También Miguel Hernández escribe en 1935 Los hijos de la piedra, inspirándose en las revueltas de los mineros asturianos, pero a pesar de su tema, no se representa ni siquiera durante la Guerra Civil

Max Aub es un hombre de gran cultura que posee sólidos conocimientos sobre las corrientes de la vanguardia europea. En un viaje a Francia aprecia las innovaciones que Copeau, Pitoeff y Dullin están llevando a cabo en la escena.

Espejo de avaricia fue escrita en 1925. En ella, el autor proyecta las ideas de Copeau sobre la renovación de los clásicos y también el nuevo impulso que el postexpresionismo alemán había dado al antiguo tema del avaro. En 1931, la farsa aparece con un único acto.

Una variación sobre el mismo tema da como resultado la Jácara del avaro, escrita para las Misiones pedagógicas. Según Ignacio Soldevila, esta obra está inspirada en Tripes d'or de Ferdinand Crommelink.(130)

La lluvia no es del cielo está fechada en febrero de 1936 y su objetivo es el de servir como propaganda para las elecciones de ese año.

Volvamos por un momento a la Jácara del avaro. Pertenece al tipo de farsas en las que el hijo le arrebata al padre un preciado bien. Soldevila da sobre ella una interesante interpretación:

> Con estas renovaciones del tema, el psicodrama se eleva -sobre todo en la Jácara- al nivel del sociodrama, es decir, que el edipo triunfante de la comedia ya no pertenece al individuo, sino que corresponde a la frustración de una clase social sometida que se rebela, se enfrenta y triunfa de sus opresores. Escrita para ser representada por los pueblos en vísperas de las elecciones de 1936, este carácter sociodramático venía a ser subrayado por las circunstancias históricas (131)

Es difícil saber si el espectador de los pueblos llegaba a un nivel de sutil interpretación. Probablemente se limitaba a

festejar las burlas de que es objeto el avaro; quizás a desear, consciente o inconscientemente que algún poderoso corriera la misma suerte. Sin embargo es cierto que las obras dejan la conclusión de que la astucia de los jóvenes vence la previsión y el egoísmo de los viejos, y una idea así se puede trasladar a las clases sociales; pero hay mucho que objetar sobre los métodos que emplean hijos o sobrinos para apoderarse de la riqueza de los avaros, solamente justificables en una farsa.

José María Pemán también concibe al teatro como un excelente vehículo para transmitir ideas educadoras y de propaganda. La diferencia con Casona, Alberti o Aub reside en el signo de la ideología. Pemán comparte con García Lorca la convicción de que el teatro tiene poder regenerador sobre la sociedad. Entrambas guas muestra lo lejos que está su postura de la difundida creencia que asimila el espectáculo teatral a una mera diversión:

> En primer lugar es importantísimo destacar que, contra la común y vulgar opinión predominante en estos tiempos, considera el teatro, no como un leve pasatiempo, sino como algo más trascendental; lo mismo que era la tragedia para los griegos, un mundo religioso y la comedia -en todos sus aspectos-, para los españoles del Siglo de Oro, una afirmación nacional. Para José María Pemán, hombre muy de su tiempo, es, certeramente, un arte social, lo que explica, con claridad, el sentido de la mayoría de sus obras (...) (132)

De todos modos hay que tener presente que las obras de ideología política de este u otro autor son consecuencias de una época y sólo tiene sentido juzgarlas dentro de su marco de referencia.

Pemán escribe siete piezas durante la Segunda República. Cuatro de ellas responden a tendencias políticas de derecha. Unas tienen más carga ideológica que otras, y por tanto, dan ma

yor pie para la controversia. Por orden cronológico tenemos: El divino impaciente (septiembre de 1933), Cuando las cortes de Cádiz (septiembre de 1934), Cisneros (diciembre de 1934) y Almoneda, terminada en la primavera de 1936, pero no estrenada antes de la guerra. Salvo la última, todas las demás son de carácter histórico y están alejadas de la actualidad que reinaba en la escena del momento. La lejanía en el tiempo no supone un enfoque frío y aséptico del tema.

En el mismo período encontramos un drama -Noche de levante en calma- y dos comedias -Julieta y Romeo, La danza de los velos-. Su producción es abundante y variada. Trabaja con igual soltura en prosa y verso, pero prefiere esta última forma para los dramas, que presentan reminiscencias de Marquina.

En el apartado de géneros comentamos que Pemán es uno de los pocos que elige el drama frente a lo cómico, preferido en el momento. Y con él consigue grandes éxitos. El divino impaciente llega a las doscientos cincuenta representaciones, un número muy elevado para la época.

Tampoco desentona como escritor de comedias, pues son ágiles, bien estructuradas y con diálogos llenos de gracia.

Como Pemán se dedica a remozar el drama, así Enrique Jardiel Poncela hace con la comedia.

García Pavón traza una síntesis de lo que fueron objetivos y afanes en la tarea de este escritor:

> La originalidad por el camino de la invención irreal fue siempre la meta de Jardiel. Nació con su vocación de escritor. Su obra es una lucha titánica por desasirse de la tradición figurativa, concreta y lógica. Por eludir el tópico y llevar su teatro y novela de humor hasta unas apariencias inéditas.(133)

Las obras de Jardiel -muy pulcras, construidas con diálogos

ágiles e ingeniosos- sorprenden por la originalidad de sus situaciones. La reacción del público, en casos así, es imprevista. Adolfo Prego advierte el peligro del rechazo:

> El teatro de Jardiel resultó en su época sorprendentemente diferente del que conocían los espectadores. Y nada irrita tanto a un espectador español como el hecho de que presenten en el escenario algo que está fuera de la normalidad, de lo habitual.(134)

De todos modos, fiel a sus convicciones, Jardiel no cambia de temática sino que trabaja por crear un público acorde con su estilo. Como habíamos adelantado, Muñoz Seca, sin proponérselo colabora con este autor al imponer en su propia producción un germen rudimentario del teatro del absurdo.

Antes del período al que nos circunscribimos, Jardiel escribe varias obras -algunas en colaboración-. Durante la Segunda República suben a escena: Margarita, Armando y su padre (abril de 1931), Usted tiene ojos de mujer fatal (septiembre de 1933), Angelina o El honor de un brigadier (marzo de 1934), Un adulterio decente (mayo de 1935), Las cinco advertencias de Satanás (diciembre de 1935) y Morirse es un error (mayo de 1936). Despues de la guerra, esta última obra cambia el nombre por Cuatro corazones con freno y marcha atrás.

Manuel Ariza Viguera comenta que la falta de compromiso de la dramaturgia de Jardiel Poncela con la problemática nacional incidió negativamente a la hora de la valorización y trajo como consecuencia algunos juicios injustos.(135) La atemporalidad y la carencia de crítica social son características que aumentan con el tiempo. En las obras que corresponden a nuestro período no es notable su falta. No figuran alusiones políticas, pero la temporalidad tiñe los enfoques. Y en cuanto a la crí-

tica social, no es difícil encontrarla vestida de ironía en casi todas las piezas a las que nos referimos, pero sobre todo en Margarita, Armando y su padre (la precariedad de la pareja humana), Angelina o El honor de un brigadier (el hombre que perdona una falta contra su honor) y Un adulterio decente (la infidelidad femenina es tratada con la serena frialdad que la tradición guardaba para la masculina).

Jardiel Poncela y Pemán no figuran casi nunca en los capítulos de las historias de la literatura que hablan sobre los movimientos renovadores de la escena durante la Segunda República. En el caso de Pemán influyen su postura conservadora y la elección de estructuras y formas tradicionales. Sin embargo, la seriedad con que trabaja en esa época rejuvenece y jerarquiza la escena. Si no es renovador, al menos hay que considerarlo regenerador.

La obra de Jardiel, aunque aparece aislada y no deja escuela, es una innovación frente a lo acostumbrado. Quizás,en algunas oportunidades no se la tenga en cuenta por ser muy diferente a lo que se suponía renovador.

No podemos cerrar este apartado sin mencionar a dos importantes directores de escena: Cipriano Rivas Cherif y Gregorio Martínez Sierra.

Rivas Cherif está detrás de la mayoría de los intentos de jerarquización del teatro que se llevaron a cabo en ese tiempo. Las experiencias de"El mirlo blanco" y "El cántaro roto" son buenos ejemplos.

Entre 1928 y 1935 el prestigioso teatro Español va a vivir una nueva época de esplendor que recuerda en parte a la de María Guerrero. Esta vez la actriz que rige su destino es Margarita Xirgu, gran parte del éxito que cosecha se debe a que cuen

ta con el asesoramiento de un director tan capacitado como Rivas Cherif. También dirige el Teatro Escuela de Arte.

Juan Aguilera Sastre señala su lucha constante a favor de un criterio teatral moderno:

> La vida del director de teatro español Cipriano de Rivas Cherif estuvo marcada por una serie de ensayos, algunos de gran envergadura, que buscaron siempre el adecentamiento de nuestra escena, su renovación y su equiparación a los gustos y modas de la Europa de su época. (136)

Si Rivas Cherif es la imagen del director de avanzada, Gregorio Martínez Sierra constituye el ejemplo de empresario moderno y en muchos casos consigue conciliar la calidad con los buenos resultados de taquilla.

A él se debe la transformación del teatro Eslava en la década de 1920, al que imprimió un estilo propio. También es responsable de novedosas puestas en escena, para las que cuenta con la colaboración de notables escenógrafos como Siegfried Burmann, Manuel Fontanals y Rafael Barrados.

Martínez Sierra también manifiesta interés por acomodar la escena española a los aires que vienen del extranjero. No fue el único empresario con inquietudes, pero probablemente sea el que más se destacó en el ámbito del teatro comercial.

Concluimos con un artículo del ABC (abril,1936). En él, José D. de Quijano confronta la cartelera del momento con las permanentes quejas sobre la crisis teatral. Están en escena En el nombre del padre, de Marquina; Nuestra Natacha, de Casona; Julieta y Romeo, de Pemán; ¿Quién soy yo? de Luca de Tena, Las cinco advertencias de Satanás, de Jardiel Poncela; ¡Yo quiero!, de Arniches; La comiquilla, de los hermanos Quintero; Doña Rosita la soltera, de García Lorca (aunque no en Madrid). A las

anteriores, de autores que han perdurado, agrega ¡Como una torre!, de Sassone; Creo en ti, de Jorge y José de la Cueva y El pájaro pinto, de Sandoval y Neyra, por considerarlas logradas. El autor del artículo cree que ocho o diez obras buenas en la cartelera parecen propias de un período si no brillante, al menos floreciente:

> Entre la ola de mediocridad, entre el alud de lo cotidiano, deleznable, vulgar, disparatado, ñoño, bajo, fofo, blandengue o sensiblero que se estrena -ahora y siempre- esas ocho o diez comedias buenas son las que han de dar el tono a la producción, las que valoran y fijan su calidad, los exponentes dignos de tenerse en cuenta al juzgar el estado de florecimiento de un teatro. Y pedir más fuera pedir gollerías, desatino; error de cálculo, falta de perspectiva e ilícita ambición.(137)

La situación no es exclusiva de Madrid; Andrew Anderson estudia las giras por las provincias de la compañía de Josefina Díaz de Artigas durante el verano de 1933 y en ellas pueden apreciarse los mismos porcentajes de obras buenas y malas: García Lorca, Benavente, los Álvarez Quintero, Martínez Sierra, Fernández Ardavín, Suárez de Deza, Linares Rivas, Arniches, Marquina y algunas traducciones de escaso valor. Un reflejo de la cartelera de la capital.(138)

Quizás la postura más sensata sea la de Max Aub. Dos características del género -la tendencia a reflejar lo inmediato sin demasiada reflexión y el peso de las preferencias del espectador- pueden influir y aún condicionar la producción, pero no tienen por qué destruir todo lo valioso. Con el tiempo, esto último será lo que permanezca:

> La poesía, la novela, el ensayo, en este aspecto re-

flejan la realidad si a veces con mayor exactitud o profundidad, con menos rapidez; podría decirse -no siendo verdad- que, para este fin, son expresiones de segunda mano: la del escritor. El teatro, señores académicos, es cosa del momento, a su vez razón del gusto del público, que es buena representación democrática de las masas. El mal gusto, la facilidad, lo mediocre, vienen a primer término mientras lo mejor se queda arriba del cedazo para su clasificación, siempre posterior.(139)

NOTAS

Panorama de la escena española

(1) MC GAHA, Michael Dennis; The Theatre in Madrid during the Second Republic, Grant and Cuttler Ltd. Londres, 1979

(2) ESQUER TORRES, Ramón; La colección dramática "El Teatro Moderno", Anejos de la revista Segismundo, 2, CSIC, Madrid, 1969, p. XI

(3) YXART, José; El arte escénico en España, La Vanguardia, Barcelona, 1894, Volumen I, p. 113

(4) DOMÉNECH, Ricardo; "Reflexiones sobre la situación del teatro", en Primer Acto, nº 42, 1963, pp. 4-8. Incluido por Luciano García Lorenzo en Documentos sobre el teatro español contemporáneo, Sociedad General Española de Librería, S.A., Madrid, 1981, pp. 46-47

Los autores y las obras

(5) RUIZ RAMÓN, Francisco; Historia del teatro español del siglo XX, Cátedra, Madrid, 1976, p. 299

(6) DÍEZ CANEDO, Enrique; "La hoguera del diablo, Teatro Español", El Sol, 5 de enero de 1932, incluido en Artículos de crítica teatral -El teatro español de 1914 a 1936, Joaquín Mortiz, México, 1968, tomo III, p. 162

Autores de éxito

(7) MC GAHA, Michael Dennis; The Spanish Theatre during the Second Republic 1931-1936, Disertation Presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requeriment for the Degree of Dr. of Philosophy, May, 1970, p. 102

(8) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Teatro español contemporáneo, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957, p. 142

(9) AZORÍN, "Leyendo a Arniches", Obras completas, Madrid, Aguilar, 1954. Referencia incluida por Mc Gaha, obra citada, p. 198

(10) CONDE GUERRI, María José; "Pedro Muñoz Seca cincuenta años después", en Anales de la literatura española, Universidad de Alicante, nº 5, 1986-87, p. 30

(11) DÍEZ CRESPO, Manuel; Los autores a la escena. Cartelera de anteguerra, 1922-1936. Cartelera de postguerra, 1939-1953, fotocopia de la biblioteca de teatro de la Fuandación Joan March, sin más datos.

(12) ARAQUISTAIN, Luis; La batalla teatral, Mundo Latino, Madrid, 1930, p. 9

(13) FRIEDMAN, Edward H.; "From Concept to Drama: The Other Unamuno", Hispanófila, 68, enero de 1980, p. 37.El autor cita a Iris Zavala, Unamuno y su teatro de conciencia, Salamanca, 1963.

Las colaboraciones

(14) KRONIK, John; "La Farsa"(1927-1936) y el teatro español de preguerra, Estudios de Hispanófila, University of Carolina 1971, p. 27

(15) GUERRA, Manuel; "Antonio Machado, autor teatral", The Modern Language Journal, XXXV, 6 (oct. 1951) Referencia incluida por Mc Gaha, obra citada, p. 296

(16) DOSA, J.; "Chueca, La niña Calamar", ABC, 19 de mayo de 1935, p. 55

(17) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 226

(18) GRANJEL, Luis; Maestros y amigos de la generación del 98, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 241

(19) O'CONNOR, Patricia W.; "Spanish's first successful woman dramatist: María M. Sierra", Hispanófila, 66, 1979,p.100

(20) GULLÓN, Ricardo; "Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra", Universidad de Puerto Rico, 1961. Referencia incluida por Patricia O'Connor; obra citada, p. 97

(21) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Panorama de la literatura española contemporánea, Ed, Guadarrama, Madrid, 1956, p. 240 También RUIZ RAMÓN, Francisco, obra citada, p. 57

(22) GRANJEL, Luis; obra citada, p. 249

(23) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 69

Adaptaciones y traducciones

(24) DÍEZ CANEDO; Enrique; "Panorama del teatro español desde 1914 a 1936", escrito para The Theatre in a Changing Europe, Henri Holt & Co. New York, 1937, e incluido en la obra citada ya, p. 51

(25) A.C.; "Eslava: Berta", ABC, 22 de abril de 1932, p. 41

(26) PARKER, John; WHo's Who in the Theatre, A biographical record of the contemporary stage. Compiled and edited by John Parker, Pitman & son, London, 1936, (8ª edic.)p. V

Actores, empresarios y directores

(27) CASTRO, Cristóbal de ; "El teatro continuo", ABC, 16 de febrero de 1933, p. 14

(28) GARCÍA LORCA, Federico; "Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca", por Felipe Morales, en Obras Completas, recopilación, cronología, bibliografía de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1980, tomo II,p.1119

(29) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 73

(30) SERRANO ANGUITA, Francisco; "Autocrítica de Caperucita gris", ABC, 31 de octubre de 1935, p. 10

(31) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, tomo IV, p. 115 (corresponde a El Sol, 12 de marzo de 1932)

(32) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Usted tiene ojos de mujer fatal", en Cuarenta y nueve personajes que encontraron su autor, Teatro III, Biblioteca Nueva, Madrid,1954,p.11

(33) JARDIEL PONCELA, Enrique; obra citada, p. 13

(34) JARDIEL PONCELA, Enrique; obra citada, p. 13

(35) JARDIEL PONCELA, Enrique;"Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Un adulterio decente", en obra citada, p. 109

(36) JARDIEL PONCELA, Enrique; obra citada, p. 110

(37) JARDIEL PONCELA, Enrique; obra citada, p. 117

(38) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Las cinco advertencias de Satanás",en obra citada, p. 198

(39) PÉREZ DE AYALA, Ramón; "La crisis teatral, VI. El aspecto económico", en Las máscaras, Obras completas, tomo III, Aguilar, 1966, p. 544

(40) SASSONE, Felipe; "Señor espectador", ABC, 11 de mayo de 1933, p. 14

(41) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Las cinco advertencias de Satanás",en Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1964, p. 529

(42) "Cómico: Doña Mariquita de Luis de Vargas", ABC, 13 de septiembre de 1935, p. 39

(43) PASO, Antonio (hijo); "Autocrítica de Las niñas de Peligros", ABC, 11 de marzo de 1932, p. 42

(44) DÍEZ BORQUE, José María; Historia del teatro en España, Tomo III, Taurus, Madrid, 1988, p. 25

(45) DÍAZ PLAJA, Guillermo; El teatro, Enciclopedia del arte escénico (Dirigida por G.D.P.), Editorial Noguer, S.A., Barcelona, 1958, pp. 287-288

(46) GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan; "Defectos notados en la temporada teatral anterior y su posible remedio", ABC, 14 de julio de 1932, pp. 12 y 13. También ANDRENIO, en un artículo de La Voz, del 14 de mayo de 1926, p. 1, propone la figura del director de escena como una solución para la falta de calidad de las representaciones teatrales.

(47) GARCÍA LORCA, Federico; "Charla sobre teatro (2 de febrero de 1935)", en Obras completas, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1980, pp. 1214-1215

El espectador

(48) HELBO, André; "Código y teatralidad. Una lectura de Port-Royal", en Semiología del teatro, textos seleccionados por José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Planeta (Ensayos) 1975, p. 133. El mismo concepto aparece en Semiología de la representación, André Helbo y otros, Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978, p. 28

(49) AYALA, Francisco; El escritor en la sociedad de masas, Sur, Buenos Aires, 1958. Citado por Ricardo Senabre,en Literatura y público,Paraninfo,Madrid,1987, p. 14

(50) PÉREZ MINIK, Domingo; Teatro europeo contemporáneo, Guadarrama, Madrid, 1961, p. 247

(51) ARAQUISTAIN, Luis, obra citada, p. 21

(52) GARCÍA LORCA, Federico; Comedia sin título, en Obras completas, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1980, p. 935

(53) MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen; Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós (Carta inédita de Galdós a María Guerrero del 22 de junio de 1895), Anejos de la revista Segismundo 7, CSIC, Madrid, 1983, p. 319

(54) AUB, Max; "Advertencia llamada a desaparecer", en Teatro completo, Aguilar, Madrid, 1968, p. 169

(55) BILBATÚA, Miguel; Teatro de agitación política, 1933-1939 editorial Cuadernos para el diálogo, S.A. Madrid, 1976, p. 46

(56) SALAVERRÍA, José María; "La hora dramática del teatro", ABC, 27 de enero de 1927, p. 10

(57) JARDIEL PONCELA, Enrique; "circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Cuatro corazones con freno y marcha atrás, en Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1966, p. 642.

(58) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Reflexiones teatrales", en Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1966, p. 30

(59) BERENGUER, Ángel; "El teatro hasta 1936", en Historia de la literatura española, S. XX, planeada y coordinada por José María Díez Borque, Taurus, 1980, pp. 215-216

(60) MARQUERÍE, Alfredo; En la jaula de los leones (Memorias de crítica teatral), Ediciones Españolas S.A., Madrid, 1944, p. 73

Participación activa y espontánea

(61) MC GAHA, Michael; obra citada, pp. 59-60

(62) "Cómico, La mercería de la Dalia Roja", ABC, 5 de mayo de 1932, p. 57

(63) ALBERTI, Rafael; La arboleda perdida, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 304

(64) F; "El hombre deshabitado", ABC, 27 de febrero de 1931, p. 39

(65) A.C.;"El espíritu de Elvino",ABC,5 de mayo de 1932,p. 56

La crítica

(66) MARQUERÍE, Alfredo; Desde la silla eléctrica (crítica teatral con un diálogo de Tomás Borrás), Editora Nacional, Madrid, 1943, p. 157

(67) A.C.; "Aquella noche...", ABC, 4 de marzo de 1932, p. 31

(68) A.C.; "Muñoz Seca: La casa de doña Andrea o La suerte de la fea", ABC, 19 de mayo de 1934, p. 46

(69) DÍEZ CANEDO, Enrique; "Fermín Galán" (El Sol, 2 de junio de 1931, en obra citada, tomo V, p. 118

(70) SHEEHAN, Robert Louis; Benavente and the Spanish Panorama (1894-1954), Estudios de Hispanófila, 37, Chapel Hill, N. C., 1976, p. 39

La censura

(71) "Se impone una multa a la autora doña Pilar Millán Astray" ABC, 11 de mayo de 1932, p. 23

(72) DÍEZ CANEDO, Enrique; "El gran ciudadano" (La Voz, 14 de marzo de 1935), en obra citada, Tomo II, p. 310

(73) DÍEZ CANEDO, Enrique; "La melodía del jazz-band, teatro Fontalba" (El Sol, 31 de octubre de 1931), en obra citada, tomo II, p. 156

(74) SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael; Jacinto Benavente en su teatro, Ediciones Ariel, Barcelona, 1954; referencia incluida por Robert Louis Sheehan, obra citada, pp. 125-126

(75) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 125

Los géneros más exitosos

(76) "Fontalba: Noche de levante en calma", ABC, 14 de septiembre de 1935, p. 45

La comedia y sus modalidades

(77) GARRIDO, Lenin; La imagen teatral, Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1973 (Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid,7 de diciembre de 1965)p. 138

(78) PAVIS, Patrice; Diccionario del teatro, Ediciones Paidós, Barcelona, 1984, pp. 66-67

(79) SALAÜM, Serge; "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural", en El teatro menor en España a partir del S. XVI (Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982). Anejos de la revista Segismundo, 5, CSIC, Madrid, 1983, pp. 258-259

(80) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Reflexiones teatrales", en Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1964, p. 23

(81) PÉREZ DE AYALA, Ramón; Las máscaras, Libro III, en Obras completas, Aguilar, 1966, p. 153

(82) PÉREZ DE AYALA, Ramón; obra citada, p. 154

(83) A.C.; "Ideal: El espíritu de Elvino", ABC, 5 de mayo de 1932, p. 57

(84) A.C.; "Teatro Cómico: Los ateos", ABC, 26 de marzo de 1933, p. 57

(85) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; "El género chico", Primer Acto, nº 40, febrero de 1967, p. 4

(86) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Panorama de la literatura española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1956, p. 208

(87) RUIZ RAMÓN, Francisco; obra citada, p. 25

(88) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 115

(89) LÁZARO CARRETER, Fernando; "La casa de los siete balcones" en Blanco y Negro, Madrid, 21 de enero de 1990, p. 12

(90) PAVIS, Patrice; obra citada, p. 119

Transformaciones en el campo del género

(91) GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel; "Notas sobre el sainete como género literario", en El teatro menor en España a partir del S. XVII. Anejos de la revista Segismundo, 5, 1983, p. 14

(92) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo;el "hecho diferencial" es comentado en Panorama de la literatura española contemporánea, p. 36 y en Teatro español contemporáneo, pp. 34-35 (Ambas obras ya han sido citadas)

(93) RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María; Comentarios impertinentes sobre teatro español, Ediciones Península, Barcelona, 1972, p. 15

(94) ARNICHES, Carlos; "Autocrítica de La diosa río", ABC, 31 de diciembre de 1931, p. 15

(95) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 196

(96) DÍEZ CANEDO, Enrique; "Panorama del teatro español desde 1914 a 1936", en obra citada, p. 36

(97) MAINER, Carlos; La edad de plata, ensayo de interpretación de un proceso cultural, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, p. 283

(98) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, p. 37

(99) DÍAZ ECHARRI, Emiliano y ROCA, José María; Historia de la literatura española e hispanoamericana, Aguilar, Madrid, 1960, p. 1475. Incluido por Mc Gaha, obra citada, p. 225

(100) GARCÍA PAVÓN, Francisco; "Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela", en El teatro de humor en España, Editora Nacional, Madrid, 1966, p. 89

(101) GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás; "El teatro de humor del S.XX hasta Jardiel Poncela", en El teatro de humor en España, Editora Nacional, Madrid, 1966, p. 39-40

(102) PAVIS, Patrice; obra citada, p. 68

(103) MC KAY, Douglas R.; "Forty years of titillation: The Absurdist Trend in Spanish Theatre Humor", Estreno, nº 1 de 1981, p. 11

(104) GONZÁLEZ HERRÁN, Manuel; reseña de La venganza de don Mendo (Ed. de Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid, 1984) en Segismundo, 43-44, CSIC, Madrid, 1986, p. 307

(105) GUIRAL STEEN, María Sergia; "Introducción a La casa de los crímenes", Estreno, nº 1, 1981, p. 12

(106) VILCHES DE FRUTOS, Francisca; reseña de La venganza de don Mendo, (Ed. de Salvador García Castañeda), en Segismundo, 41-42, CSIC, Madrid, 1985, p. 303

(107) AMORÓS, Andrés; La zarzuela de cerca, (Edición y Prólogo de Andrés Amorós, revisión y epílogo de Carlos José Costas) Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 16

Clasificación genérica

(108) GARCÍA LORENZO, Luciano;"La denominación de los géneros teatrales en España durante el S. XIX y el primer tercio del S.XX",en Segismundo, 5-6, CSIC, Madrid, 1967, p.191

Nuevos y modernos

(109) DOUGHERTY, Dru; "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en Dos ensayos sobre teatro español de los años 20, Cuadernos de la cátedra de teatro de la Universidad de Murcia, 1989, p. 146

(110) ASZYK, Úrsula; "El teatro español frente a las vanguardias del S. XX", en Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1986, p. 176

(111) ARNICHES, Carlos;"Anoche, en el teatro Cómico,se celebró con gran brillantez la gran gala de homenaje a los hermanos Álvarez Quintero", Ahora, 5 de abril de 1934,p. 24

(112) ARNICHES, Carlos; "Autocrítica de La diosa ríe", ABC, 31 de diciembre de 1931, p. 15

(113) MARTIN ALCALDE, Alberto; "Estreno de Las doce en punto en el Lara", Ahora, 22 de diciembre de 1933, p. 32

(114) BILBATÚA, Miguel; obra citada, p. 24

(115) ARAQUISTAIN, Luis; obra citada, pp. 27-28

(116) BILBATÚA, Miguel; obra citada, p. 39

(117) ANGÉLICO, Halma; artículo publicado en Técnicos, portavoz sindical de técnicos CNT y KIT, Madrid, año 1, nº 5, agosto de 1937. Citado por Robert Marrast; El teatre durant la guerra civil espanyola, Monografies de teatre nº 8, Institut del Teatre, Barcelona, 1978, p. 278

(118) TORRES NEBRERA, Gregorio; La obra literaria de María Teresa León, Universidad de Extremadura,Cáceres, 1987,p.90 Muchos proyectos de "Nueva escena" no se llevaron a cabo. Ver "El teatro durante la guerra civil española", en El público, cuaderno nº 15, junio de 1986, p. 7

(119) ANDRENIO, en La Voz, 14 de mayo de 1926,p.1 y FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, La Época, 15 de mayo de 1926, p. 5

(120) GARCÍA LORCA, Federico; "Charla sobre teatro" (2 de febrero de 1935), Obras completas, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1980, pp. 1214-1215

Dramaturgos renovadores, innovadores y regeneradores

(121) LÁZARO CARRETER, Fernando; "Apuntes sobre el teatro de García Lorca", en Papeles de Son Armadans, LII, 1960, citado por la Historia y crítica de la literatura española, al cuidado de Francisco Rico, Tomo VII; Víctor García de la Concha (época contemporánea, 1914-1939), Editorial Crítica, (Grupo editorial Grijalbo), Barcelona, 1984, p. 587

(122) MARCH, Eugenia; Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán; Estudios de Hispanófila, 10, University of N.C., 1970. Reseña en Segismundo 15-16. CSIC,Madrid,1972, p. 345

(123) MARTÍNEZ Herminio; El arte grotesco en las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán. Disertation presented to the Graduate Faculty of Spanish Department in partial fulfillment of the requeriment for the degre of Doctor of Philosophy.The City University of New York, 1983, p. 93

(124) PÉREZ MINIK, Domingo; Debate sobre el teatro español contemporáneo. Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife,1953, p. 241

(125) SAINZ DE ROBLES, Federico; Prólogo para las Obras completas de Alejandro Casona, Aguilar,Madrid,1974,pp XXXVII-XXXVIII

(126) "Victoria: Nuestra Natacha". ABC,7 de febrero de 1936,p.46

(127) F.;"El hombra deshabitado,T.Zarzuela", ABC, 27 de febrero de 1931, p. 39

(128) ALBERTI, Rafael; "Autocrítica de El hombre deshabitado", ABC, 19 de febrero de 1931, p. 23

(129) TORRES NEBRERA, Gregorio; El teatro de Rafael Alberti, Sociedad General Española de Librería, Madrid,1982, p. 148

(130) SOLDEVILA, Ignacio; "Max Aub, dramaturgo", en Segismundo, 19-20, CSIC, Madrid, 1974; p. 136

(131) SOLDEVILA, Ignacio; obra citada, p. 157

(132) ENTRAMBASAGUAS, Joaquín; prólogo para las Obras completas de José María Pemán, Tomo IV, Teatro, Escélicer, Madrid, 1950, p. 45

(133) GARCÍA PAVÓN, Francisco; obra citada, p. 92

(134) PREGO, Adolfo; "Jardiel ante la sociedad", en El teatro de humor en España, Editora Nacional, Madrid, 1966, p. 58

(135) ARIZA VIGUERA, Manuel; Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española, Ed. Fragua, Madrid, 1974, p. 61

(136) AGUILERA SASTRE, Juan; "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: El mirlo blanco y El cántaro roto, 1926-1927", en Segismundo, 39-40, Madrid, CSIC, 1984, p. 233

(137) QUIJANO, José de; "Decadencia y crisis del teatro - Ante la temporada actual", ABC, 2 de abril de 1936, pp. 14-16, cita textual, p. 16

(138) ANDERSON, Andrew A.; "Representaciones de dramas de García Lorca en vida del autor", en Segismundo, 41-42, CSIC, Madrid, 1985, p. 272

(139) AUB, Max; El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo, discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956, Academia Española, Madrid, 1956, p. 15

LA IMAGEN DE LA MUJER A TRAVÉS DEL TEATRO DEL MOMENTO

Pags

1.- La mujer como madre 10

1.1.- El hijo en la vida de la madre. Concepto de la maternidad 10

1.1.1.- Misión de la mujer 10

1.1.2.- Fuente de orgullo 10

1.1.3.- Fuente de salvación 11

1.1.4.- Fuente de alegría 11

1.1.5.- Fuente de fortaleza 11

1.1.6.- Fuente de santificación 11

1.2.- La madre en la vida del hijo. Tipos 12

1.2.1.- De la abnegada a egoísta 12

1.2.1.1.- Sacrificio de la tranquilidad 12

1.2.1.2.- Sacrificio del orgullo 13

1.2.1.3.- Sacrificio del honor 13

1.2.1.4.- Abandono del hijo 13

1.2.2.- De la sabia a la necia 13

1.2.2.1.- La sensata 13

1.2.2.2.- La simple 14

1.2.2.3.- La madre en acción 14

1.2.2.4.- La autoriraria 14

1.2.1.5.- La codiciosa 15

1.3.- La madre entre el hijo y el esposo. Funciones 15

1.3.1.- Madre antes que mujer 15

1.3.2.- Mujer antes que madre 16

1.3.3.- El esposo como hijo 17

1.3.4.- La madre suplente 17

1.3.5.- La maternidad frustrada 18

Notas 19

Papel de gran envergadura, por corresponder a la principal función asignada a la mujer. Que el cumplimiento de esa función es la razón de su vida, se da como juicio universal por los dos sexos. Cualquier camino que emprenda deberá, en algún momento desembocar en éste, el principal; cualquier vocación quedará empequeñecida ante la impuesta por la naturaleza; el mérito de cualquier logro se diluirá ante el de criar a sus hijos.

Ejemplo de esta concepción es un artículo de Felipe Sassone publicado en el ABC(1) En él se comenta el cruce del Atlántico por la aviadora Amelia Earhart, y al comparar su hazaña con la de Lindbergh. se llega a una aplastante conclusión: si los dos hubieran vivido existencias paralelas, si los dos hubieran cruzado el Atlántico, si los dos hubieran perdido un hijo, a Lindbergh se lo recordaría como aviador, no como padre doliente, en cambio a Amelia Earhart sólo como madre infortunada. Esa tragedia borraría todo otro rasgo de su historia.

Es que ningún acto de la mujer puede ser comparable con su maternidad y así el artículo termina con la convicción de que si algún poder tiene - y parecería que mucho, pero a través de la influencia o la persuasión- sólo puede manifestarse dentro de su sagrada función de madre.

Siguiendo la misma línea y también en el ABC, José María Salaverría define a la mujer como "lo eterno sustancial, ya que en su seno se conserva y perpetúa la raza".(2)

No son opiniones aisladas. Los dos autores no hacen más que reflejar la imagen de la madre que tiene la sociedad. El teatro, lo mismo. En este capítulo nos detendremos en los matices con que se la presenta.

La idea de que la maternidad es la función primordial en la vida de la mujer aparece como convicción unánime -Con las manos en la masa-. Lo cierto es que los personajes femeninos la asumen con orgullo -Siete puñales- y justifican a través de ella los inconvenientes de ser mujer en un mundo de hombres -El peligro rosa-.

El denominador común ante el nacimiento del hijo es la alegría, aunque se trate de una madre soltera y abandonada -La marimandona- o que haya sido víctima de una violación -Por tierra de hidalgos. La criatura trae consigo las fuerzas necesarias para afrontar la vida -La casada sin marido-, da valor a la pusilánime -Juan Simón,"el enterrador"-,responsabilidad a la frívola -Para mal, el mío- y centra a la desequilibrada -Nuestra Natacha-.

Un motivo al que se recurre fácilmente en virtud de sus efectos dramáticos es la facultad redentora que la maternidad trae consigo -Madreselva-.

La postura del varón se caracteriza por dos actitudes fundamentales: la admiración ante la posibilidad biológica de ser madre y la tendencia a la santificación de la propia progenitora -¡Allá películas!-. Incluso con el tiempo y la muerte, la madre soltera pasa a la categoría de santa hasta para el amante que no hizo nada por ella en vida -Los niños sevillanos-.

En la segunda parte de este capítulo se analizan los tipos más frecuentes. La imagen de la madre tradicional, sacrificada, bondadosa, clarividente y activa es la que predomina, sin embargo también se presentan desviaciones encarnadas en mujeres necias o irresponsables. A veces su presencia es funcional, para hacer resplandecer, en la misma obra,a la virtuosa -El Ex...-.

La figura más frecuente es la de la madre abnegada, que sacrifica la comodidad -Yo quiero-, el orgullo -Los Reyes Católicos-, y hasta el honor -Noche de levante en calma-.

El hijo atribuye un extraordinario sentido común a la madre, casi siempre con fundamento -Tabaco y cerillas-, pero a veces como resultado de creencias tradicionales firmemente arraigadas y que no corresponden a la realidad -Miss Cascorro-. Esta sobrestimación del hijo no es la única caracterización negativa que aparece en las obras, también se presenta a la madre simple -El rebelde- y aun a la tonta -Margarita y los hombres-; a la que endiosa a su criatura hasta dejarse dominar por ella -Antón Perulero-, a la frívola -El peligro rosa-, a la arbitraria -De muy buena familia- y a la codiciosa -El embrujado-.

La madre, con frecuencia, no se conforma con dar consejos sino que interviene activamente en la vida del hijo adulto como lo hacía cuando pequeño; quizás porque a sus ojos siga siendo un niño que necesita protección, o porque no quiera reconocer que ha terminado el período de crianza y con él su importancia social y hasta el sentido de su vida.

La tutela admite grados, desde la vigilancia de la niña soltera -María "la Famosa"- o el cuidado del hogar de la casada incompetente -Mi casa es un infierno-, hasta las presiones que anulan la personalidad del hijo -Napoleoncito-.

El tercer apartado enfoca los conflictos que pueden presentarse al tener que optar por el hombre amado o por el hijo. La respuesta tradicional es volcarse hacia el segundo -Dueña y señora-. Hay pocos casos en que se elija al hombre -Agua de mar-, pero pueden llegar hasta el abandono del hogar -¡Soy un sinvergüenza!- o la rivalidad entre madre e hija -Un grito en la noche-.

Entre mujeres fuertes y emprendedoras puede darse el caso de que cuiden y protejan al esposo como si fuera un hijo más -El pan comido en la mano-.

La madre adoptiva, a quien la vida no ha dado hijos propios pero ha volcado su cariño en algún niño desamparado, goza de gran simpatía - ¡Mi padre!- y demuestra en muchos casos que puede amar con más fuerza que la madre biológica.

La mujer estéril es una figura patética. Envidia a las afortunadas que pueden ostentar con orgullo el título de madres -Madreselva-, se siente frustrada -Vaya usted con Dios, amigo-, incapaz e incompleta -La razón del silencio-. Y así es vista también por los demás -Fuente escondida-.

La negativa a tener hijos de una muchacha próxima a casarse, en El rinconcito, es considerada como fruto de las ideas modernas que ostenta y que cambiarán con el tiempo. Sólo la joven alocada de Yerma parece alegrarse sinceramente de no ser madre, pero su modo de pensar ofrece tal contraste con el denominador común, que la excepción confirma la regla. El extremo opuesto al pensamiento de esa muchacha es la misma Yerma, para quien no hay otra razón en la vida de la mujer,y que al ir perdiendo la esperanza de ser madre,ve desvanecerse su propia esencia.

La irresponsabilidad con respecto al hijo es el peor cargo que puede hacerse a una mujer y en escena da lugar a personajes realmente antipáticos. Sin embargo no parece tan difícil de encontrar su correspondencia en la realidad, pues Manuel Bueno critica la tendencia de las mujeres de clase alta a dejar en las manos de un ama de cría al niño recien nacido, no por necesidad sino para vivir cómodamente despreocupadas, olvidando que se es madre no por traer un hijo al mundo sino por mantenerlo en él.

(3)

Referencias estadísticas

Para el presente capítulo se utilizan citas de 160 de los 400 textos consultados. En ciertos casos un mismo texto aporta dos o más citas, bien sea por la complejidad ideológica de su trama o porque, siguiendo la caractarística estructural ya apuntada que los autores repitan con tanta frecuencia, aparecen dos tipos en contraste.

En unas 90 obras más, la figura de la madre aparece con menos nitidez. En otras es sólo un elemento de conjunto, tan difuso como los criados, y dada su escasa importancia no se la incluye, pues podría ser causa de distorsión.

EL HIJO EN LA VIDA DE LA MADRE

1.1.- Concepto de la maternidad

Estudiaremos las concepciones de personajes varones y mujeres. Aunque aparecen esporádicas desviaciones, en el caso de la maternidad las opiniones coinciden notablemente.

1.1.1.- Misión de la mujer

La idea de que la maternidad es la función primordial de la mujer se potencia en el juicio de Eusebio, tío de Luisa, en Con las manos en la masa. Al saber que la muchacha está embarazada, pontifica:

> EUSEBIO: (...) Tú ya no tienes más que una misión que cumplir en este mundo.
>
> p. 70

Y todo lo demás queda diluido ante esta realidad que establece una nueva jerarquía.

Manolo, en Tierra en los ojos, parece compartir plenamente la opinión del personaje anterior. Durante mucho tiempo ha descuidado a Concha, pero cuando se entera de su embarazo vuelve a ella y la colma de atenciones, que más que para su mujer parecen ser para la madre de su hijo:

> MANOLO: ¿Soltarte...? ¡Sí, sí! Para que tropieces, que te caigas y... ¡Vaya, que no! Tú no eres ya una mujer como las otras. Tú eres... ¿qué diría yo?... ¡Un molde!
>
> p. 62

1.1.2.- Fuente de orgullo

Para el personaje femenino, la maternidad se da como máxi-

mo logro y su concreción o posibilidad suelen marcar la vida, cambiando su rumbo y modificando sus concepciones.

En El peligro rosa nos encontramos con Blanca, mujer independiente, celosa de su autonomía, que ha elegido vivir sola y de su trabajo. Unos amigos le dejan a Feliciano, su jefe, la hija por unos días. Enferma y es Blanca la encargada de cuidarla. El trato con la criatura le influye. Feliciano, que lo ha notado, se lo comenta:

> FELICIANO:(...) Una noche recuerdo que te llamó mamá.
> BLANCA: Es verdad, sí.
> FELICIANO: Y te hizo impresión.
> BLANCA: Me la hizo. ¿Por qué negártelo? Yo te voy a decir algo más. Yo he sentido siempre...¿ cómo lo expresaré?... así como un desdén mezclado de contrariedad y de lástima hacia mi sexo... ¡Quién hubiera nacido hombre!... Pues mira tú lo que son las cosas: aquella noche en aquel segundo, sentí, por primera vez en mi vida el contento... ¡el orgullo de ser mujer!
>
> p. 6337

Aparentemente la tesis de la obra contrapondría la mujer moderna, independiente, a la esposa y madre; y terminaría con un encuadre de la protagonista en los papeles tradicionales. Sólo que Blanca, como individuo, impide la generalización. Ya exageraba la nota en su afán de no crearse dependencias. No quería encariñarse con sus sobrinos, como si confundiera afecto con la sensiblería estereotipada que se le adjudica a la mujer como lugar común. Lo que ella rechaza es la imagen vigente de débil e inútil, y sólo se reconcilia con su sexo ante la posibilidad de ser madre, por la responsabilidad que entraña. Intuye que no tiene por qué renunciar a su espíritu activo. No pierde nada que ella no crea desechable y gana al superar un trauma y aceptarse como lo que es.

La otra cara está representada por Nora, la madre de la criatura, burguesa tradicional. Alocada e irresponsable, no puede ser tomada como modelo, lo que inhabilitaría la tesis en el caso de que se haya querido dar. Probablemente la única de la comedia sea la que coincide con el tema: ni el hombre ni la mujer pueden negarse al amor. Blanca y Feliciano lo ejemplifican.

Como para Blanca, la maternidad es también motivo de orgullo para María Teresa, en Las doctoras. Tiene roces con su novio porque éste no quiere que ejerza su profesión de abogado. Al quedar embarazada, Fernando le propone unir sus vidas y depender exclusivamente de él. Corre el riesgo de ser abandonada si no cede, pero en vez de hacerlo se pone firme en su decisión de seguir trabajando. El hombre es un señorito arruinado y ella prefiere ser madre soltera, pero poder mantener con seguridad a su hijo:

> FERNANDO: (...) Unamos nuestras vidas,María Teresa y arrostremos el porvenir. ¿No tienes confianza en mí? ¿Te da miedo?
> MARIA TERESA: A mí,no.Temo por él. Mi vida ya no es mía. Ni tuya tampoco. Una nueva vida me impone deberes sagrados. Los cumpliré, porque, mujer de mi tiempo,no me faltan medios para cumplirlos
> FERNANDO: ¿Quieres decir que yo no cumpliré los míos?
> MARIA TERESA: No sé qué decirte...Veremos.
>
> p. 42

Dentro de su profesión, María Teresa atiende a otra madre soltera que busca asesoramiento jurídico sobre cómo lograr que el padre de la criatura los mantenga. La respuesta es que no tiene ningún derecho, pues el niño no está reconocido, pero intenta darle ánimos basándose en su propia vida,ya que la maternidad la ha convertido en una mujer segura de sí misma:

> SOLEDAD: No; no, señora. No hay caso. Ya he dicho a

> usted que se trata de una historia vulgar.(Echándose a llorar y cubriéndose el rostro con el pañuelo) Yo, señora, soy una pobre mujer que ha tenido un hijo.
> MARIA TERESA: (Poniéndose de pie violentamente)¿Qué es eso de una pobre mujer? Descubra usted la cara; levante la cabeza; mire a todos con orgullo. ¡Es usted una madre!
>
> p. 47

Para Soledad, el futuro es negro. No sabe cómo mantenerse:

> SOLEDAD: Pero, sin la protección de un hombre, ¿cómo sostener a ese hijo?
> MARIA TERESA: Trabajando. De usted son todos los derechos, pero también todos los deberes.
>
> p. 47

Sólo que mientras María Teresa es una profesional, la otra ha sido criada como señorita burguesa y no sabe hacer nada:

> SOLEDAD: Y yo vuelvo a preguntar: ¿en qué?
> MARIA TERESA: En lo que sea. Cuando se trabaja para un hijo todos los oficios son nobles. También yo trabajo para el mío.
> SOLEDAD: ¿Usted? ¡Oh, pero usted tiene un título!
> MARIA TERESA: Y usted. El más alto de todos: el de madre.
>
> p. 47

No sabemos el futuro de la pobre Soledad, abandonada por su familia y sin trabajo. Su experiencia como madre tiene que ser dolorosa. Y muy distinta de la de María Teresa que siempre contaría con su profesión y el apoyo incondicional de la familia, sobre todo el de su hermana Valentina.

De todos modos es clara la postura del personaje: considerar como su mayor logro la maternidad, "el título más alto de todos". Y cuando regresa Fernando con un empleo y un futuro, abandona su trabajo y pasa a ser exclusivamente esposa y madre. ¿Cuál es la postura de esta comedia? Si nos atenemos a la historia de

María Teresa, parecería el triunfo de la mujer tradicional, del hogar sobre la profesión. Si leemos entre líneas en la de Soledad, el rechazo de la señorita burguesa y la necesidad imperiosa de la mujer fuerte y preparada para la vida. Concepciones contrapuestas, como en El peligro rosa, sin una clara definición por una o por otra.

Pero en algo coinciden los personajes, hombres y mujeres:en la trascendencia de la maternidad. La comedia finaliza en el momento en que un grupo de feministas llega a condecorar a Valentina. El hijo de María Teresa interrumpe el acto y todas las mujeres se vuelcan a mimarlo. Fernando comenta de ellas:

> FERNANDO: ¡Mujeres! Nada las hace tan admirables como el sentido de maternidad.
>
> p. 62

Él siempre había menospreciado toda movimiento que las agrupara, así que no está claro si su expresión surge al ver confirmada su teoría de que deben ser únicamente esposas y madres, o porque al observar el despliegue de ternura hacia su hijo, las ve por primera vez humanas y dignas.

Si a Blanca, en El peligro rosa, la idea de ser madre la reconciliaba con su sexo, en Fernando, el constatar que el sentimiento maternal aflora en todas las mujeres -por más de avanzada que sean- crea una corriente de simpatía que contribuye a que empiece a comprenderlas.

1.1.3.- Fuente de salvación

Si para Blanca, en El peligro rosa, y para María Teresa, en Las doctoras, la maternidad es fuente de orgullo, son varios los personajes femeninos que la consideran salvadora, al haber sido

causa de un vuelco total en sus vidas.

Madreselva, mujer de vida alegre, ha tenido una hija con Germán. Al principio el hombre huye de la niña, luego decide sacársela a la madre y mandarla a educar a un colegio. El pobre está condicionado por su propia experiencia; ser hijo de una prostituta es el mayor dolor de su vida. No quiere para Clavela un sufrimiento como el propio.

Pero el caso no es el mismo. Madreselva declara con orgullo haber sido purificada por la maternidad:

MADRESELVA:(...) porque estoy ahora
tan lejos de lo que fue,
que es mi orgullo ser quien soy
siendo la misma mujer!
Porque aquella pecadora
que se hizo madre una vez,
cuando sintió en sus entrañas
la sangre de un nuevo ser
y luego oyó aquel sollozo
que dio su carne al nacer,
se sintió de Dios bendita,
nació a otra vida con él.

p. 6211

Madreselva vive en un castillo abandonado, cerca del colegio de su hija. Desde allí la vigila. Se entera de que la chica está decidida a huir con un hombre que sólo pretende engañarla. Ella lo impide.

En el tercer acto vuelve a encontrarse con Germán. Éste le confiesa que teme que la hija se entere de quién es la madre. Madreselva no tiene intención de descubrir el secreto, pero insiste en que si lo llegara a saber no tendría por qué avergonzarse, pues ella se ha redimido:

MADRESELVA: ¿Y quién te dice que quiero
el secreto pregonar
ni que soy yo, desgraciado,

en nada a tu madre igual?
Nació Clavela a la vida,
y Dios me quiso salvar
con ella: ¡limpió mis culpas
fuego de maternidad!
¡Lejos de ella...los pesares
me purificaron ya!
¡De cera para quererla,
de hierro en mi castidad,
si me reconoce un día
de mí no renegará!

p. 6247

Clavela vuelve con su padre, pero ha adivinado que Madreselva es su madre.

También es prostituta Lola, en Madre Alegría, aunque ésta se ha enriquecido. Luego de muchos años va a buscar a la hija que dejó en un hospicio. La directora no quiere dársela aduciendo que la chica está mejor sin saber quién es su madre, ya que la había abandonado. Se le había dado la oportunidad de redimirse pero la había dejado pasar:

MADRE ALEGRIA: Sí, usted abandonó a esa criatura despreciando en ella la ocasión de redimirse. ¡Un hijo! Si esa es la mano que tiende Dios a la que ha caído para que se levante. Usted no ha sido madre nunca.
LOLA: ¡Señora!
MADRE ALEGRIA: ¡Usted no sabe lo que es eso!
LOLA: ¿Y usted sí?
MADRE ALEGRIA: Yo más que usted, sin haberlo sido. ¡Reclamarla ahora!

p. 53

Más afortunada ha sido María, en He encontrado una hija, porque la vida le otorga una segunda oportunidad.

Ha tenido una niña con Carlos. El hombre no se casa, pero reconoce a la criatura y se la lleva a vivir con su madre para

que María pueda contraer matrimonio con otro, ocultando la verdad.

La mujer visita a la niña esporádicamente, pero a los dieciséis años Carlos la lleva a casa de Jorge y María, porque él se va a casar y teme la reacción de su mujer. Al tiempo regresa: ha confesado la existencia de la hija y la esposa la ha aceptado. María, la madre real, se niega a entregarla. Ve que su salvación había sido esa niña, y que había perdido la oportunidad al avergonzarse de ella. Pero no piensa cometer el mismo error por segunda vez:

> MARIA: Algo más que quería decirte. Quería decirte que cuando la naturaleza da un hijo a una mujer, el hijo es siempre fruto bendito, sea de padre, de amante o de todos; porque el hijo es el amor mismo, fruto de una semilla; pero que al germinar, ya es honor de nuestra carne, flor de nuestra naturaleza, ley de Dios, ley de vida. Y aunque tarde, comprendo que el negar a sus hijos es la mayor vileza, el crimen más cobarde, la única y verdadera prostitución.
>
> p. 60

Como ya habíamos adelantado, María es una mujer afortunada y el marido, comprensivo y bondadóso, la ayuda para que pueda quedarse con la hija.

Maruchi, en Un grito en la noche, también es consciente de la nueva dignidad que ha adquirido con la maternidad.

Ha sido amante de Agustín, pero éste la ha abandonado al comenzár su relación con Rosario, mucho mayor que él y además, tía suya. Maruchi, embarazada, lo persigue sin resultado. Cuando nace la criatura, aún insiste; incluso llega a hablar con la mujer que, según ella, le ha robado el amor de Agustín.

Rosario la trata con altivez y hasta con desprecio, marcan

do la diferencia social y moral que hay entre las dos. Maruchi reacciona violentamente:

> MARUCHI: ¿Beligerancia? Si estamos igual. Nos pone a idéntico nivel nuestra conducta. Es más, mi condición de madre puede justificar hasta mis equivocaciones de mujer mala. El cariño de usted, por el contrario, es morboso. ¿No oye la risotada de sus años mofándose de usted misma? ¿La edad de Agustín no le ha hecho pensar en su hijo Joaquín?
>
> p. 40

Según Maruchi, sus posiciones en la escala de valores se han intercambiado. La maternidad la ha redimido y ahora es ella la respetada.

A veces no sólo cambia el destino sino también la personalidad de la madre, como en La sirena varada y en Nuestra Natacha. Sirena está trastornada y Marga desorientada, pero a las dos las detiene en su afán de huir la noticia de que van a ser madres. Marga, una vez nacido el niño, habla con don Santiago del asombroso cambio operado en ella:

> DON SANTIAGO: Y tú, ¿ eres feliz? Aquella fiebre de andar y andar.
> MARGA: Ya pasó. Ahora no hay ninguna voz que me llame fuera de casa. ¡Estaba tan cansada! Me parece que lo que yo buscaba, sin saberlo, por todos los caminos, no era más que esto: un hijo donde recostarme... Ya lo tengo.
>
> p. 461

Por la experiencia de Marga percibimos que la maternidad consigue para la mujer una ubicación en el mundo. Le crea raíces, le da seguridad, calma y en última instancia, la felicidad que busca.

1.1.4.- Fuente de alegría

Muchos personajes femeninos consideran su maternidad como compensadora de todos los sufrimientos. El caso más desgarrador es el de Mariana, en Por tierra de hidalgos. Como Marga en Nuestra Natacha, ha sido víctima de una violación. La protagonista se lo cuenta a una amiga:

> EULALIA: Y porque sí, porque es toda la razón de esta sucia historia, una mujer desgraciada para siempre.
> FERNANDA: No. Al principio, sí, una desesperación que daba escalofríos al escucharla; pero después vino el absurdo en todo su esplendor. De una mujer, con poco que envidiar físicamente y de ese hombre, un borracho profesional, nace una criatura sana, fuerte y hermosísima.
> (...)
> Y esa mujer, que no tenía a nadie que la quisiera, se ha encontrado de pronto con la gran felicidad de una hija que la idolatra.
>
> p. 14

Mariana ha tejido su vida alrededor de su hija, ya una mujer. Es feliz y está agradecida. Tanto que cuando el brutal padre de la muchacha es acusado de otro desmán (esta vez el saqueo y la destrucción de unas fincas), pide clemencia para él a Fernanda, el ama:

> FERNANDA: ¿Tú no lo aborreces?
> MARIANA: ¡Sí, señora!
> (...)
> FERNANDA: Pues no lo entiendo
> MARIANA: Ni yo sé cómo explicármelo a mí misma. Le odio, le aborrezco..., pero es el padre de mi Florecida. De sobra alcanzo que lo suyo conmigo fue una grandísima salvajada..., ¡pero sin esa salvajada yo no tendría hoy a la Florecida!
>
> p. 57

En tanto la ha compensado la hija, que no le parece caro el

precio que se le cobró por ella.

Otras no han tenido que sufrir tan terrible agravio, pero sí el de ser abandonadas a su suerte por los hombres que decían quererlas. Es el caso de Linda, en La marimandona

Su madre se ha enterado de que tiene una hija de diez años, busca al padre y le exige el matrimonio. No es éste el deseo de Linda, que ya no espera nada de él:

> LINDA: Yo no te exijo nada. ¿Para qué?... Y es más, te aseguro que no te guardo rencor... Al contrario... Te debo mi desgracia, es verdad; pero en medio de ella te debo también mi dicha (...) Todo lo amargas que fueron las lágrimas que derramé al contemplar tu huida, *fueron luego dulces al ver en mis brazos a mi* hija... Y para terminar: hasta te debo el que no tenga que compartir con nadie el cariño de mi hija; que *sea mío solo. ¡Hasta eso te debo!... Todavía tengo* que dar las gracias...
>
> p. 41

Elisa, en Mi vida es mía, también ha sido engañada, y coincide con Linda en su modo de actuar, porque en vez de lamentar su situación agradece al hombre que la ha utilizado. El haber la hecho madre compensa todo el dolor y las humillaciones que sufre y seguirá sufriendo:

> ELISA: Y te debo algo más. Te debo la felicidad de mi vida, la que me indemniza de todo el mal que me *has hecho: te debo a mi hijo.*
>
> p. 52

1.1.5.- Fuente de fortaleza

Para otras mujeres los hijos son los que dan fuerzas para seguir adelante en un mundo hostil. Así piensa Rosalía, en La

casada sin marido:

> ROSALIA: Con su permiso, un momento...(Va hacia la derecha y llama) ¡Lorenza! ¡Lorenza! Esa ya está encerrada en su cuarto. No se para con ellos, don Casto. Usted, como no los tiene, no sabe lo que es. (Se sienta otra vez) Y eso que yo no puedo quejarme por mucha guerra que me den, que si no hubiera sido por ellos quizá no hubiera tenido arranque para hacer frente a todo al verme sola. Pero había que salvar la casa y el pedazo de tierra para ellos, y aquí me tiene usted, que mal que bien ya están criados todos como quien dice.
>
> p. 35

A Angustias, en ¡Qué solo me dejas!, el hijo la ha salvado del suicidio, porque al verse abandonada y sin recursos piensa tirarse al paso de un automóvil. Si no lo hace es por el niño, que no tiene culpa de nada.

Remedios, protagonista de La marchosa, se siente decepcionada al ver que su hija cree que la corteja el muchacho al que ella quiere. No es verdad, porque a pesar de su éxito con los hombres, ya que es muy bonita, desde que el marido la dejó Remedios sólo vive en función de Maruja, por quien saca fuerzas de flaqueza para seguir adelante:

> REMEDIOS: Pero que tú, mi hija, mi hermana, la única ilusión de mi vida; por la que lucho, por la que vivo, sea capaz de dudar de mí ni un solo momento,me hace un daño tan grande, que te va a ser muy difícil volver a conquistar la confianza que tu madre tenía puesta en ti.
>
> p. 28

Muchas veces, en su afán de acrecentar las fuerzas con las que lucha por el hijo, la madre termina por crear una falsa imagen, libre de defectos y difícil de compatibilizar con la

realidad, que es lo que lleva a la decepción. En el presente caso, Maruja logra recobrar la confianza que Remedios, su madre, tenía puesta en ella.

El varón admira y envidia la energía que parece llegarle a la mujer con su maternidad. Un testimonio nos lo da Juan Simón, "el enterrador".

Rosario se encuentra embarazada sin que sepa por qué (luego se descubre que ha sido violada durante un ataque de catalepsia). Su padre le esconde el hijo con el propósito de que el deshonor pase inadvertido, pero la muchacha, que siempre ha sido enfermiza y sin carácter, se vuelve una leona a la hora de defenderlo:

> ROSARIO: Pues yo estoy decidida a rescatarle...y llegaré donde haya que llegar.
> JUAN SIMON: ¡Me amenazas! ¿Olvidas que soy tu padre?
> ROSARIO: ¿ Y tú olvidas que soy su madre?
> JUAN SIMON: Y... ¿qué piensas hacer?
> ROSARIO: (Sin vacilar) Acusarme públicamente, pregonar mi deshonra, decir que soy su madre, que me secuestras al hijo y que le quiero en mis brazos...
> JUAN SIMON: (Anonadado) Con eso no contaba yo... ¡Eres más fuerte y m'has vencío!... (para sí) ¡Siempre es más fuerte una madre!
>
> p. 28

1.1.6.- Fuente de santificación

Desde la perspectiva del varón también es clara la tendencia a sacralizar la maternidad. Aunque se menosprecie a todo el sexo femenino, la propia madre es santa e intocable. Lucía Sánchez Saornil, en un artículo de 1935, se queja de esta concepción restrictiva de la mujer, de su simplificación en dos polos opuestos

Se diría que en el transcurso de los siglos el mundo

> masculino ha venido oscilando, frente a la mujer entre dos conceptos extremos: de la prostituta a la madre, de lo abyecto a lo sublime sin detenerse en lo estrictamente humano: la mujer. La mujer como individuo, como racional, pensante y autónomo.
> (...)
> La madre es el producto de la reacción masculina frente a la prostituta que es para él toda mujer. Es la deificación de la matriz que lo ha albergado. (4)

Así, Jorge, en La señorita mamá, marca la diferencia entre la mujer de su padre y su madre muerta:

> JORGE: Mi madre era una santa...se trata de mi madrastra,¿comprende usted?
>
> p. 26

Por haber endiosado a una supuesta madre muerta, no acepta Luis a la verdadera,en Mamá ilustre. La imagen de ficción responde a una necesidad que no cubre la real. También lo entiende así Andrés, en ¡Allá películas!, y por eso se niega a hablar con su hijo, ya hombre, sobre la madre:

> ANDRES: A un hijo no se le pué decir nunca que pecó su madre; porque la madre no es una mujer; es algo santo que se lleva en el corazón. ¡No se lo digo, Angelita, no se lo digo!
>
> p. 60

Marcial, en Angelina o el honor de un brigadier, ha sido engañado por su esposa. Eso es durísimo, pero lo que no puede aceptar es la posibilidad de que su madre hubiera engañado a su padre.

En Mamá Inés, Luis se cree hijo de la dueña de casa, pero lo es de la criada. Don Carmelo,al ver que el suyo, recién nacido, moría, lo cambia por el de Inés. Muchos años después y ya viudo, le cuenta la verdad y se casa con ella para acercarla al hijo.

Éste no la acepta al principio, aferrándose a la santidad de la madre muerta.

En SS, Elsa ha sido espía. Luego se ha casado y lleva una vida apacible con su marido y el hijo de éste. Al tiempo la obligan a emprender otra misión. En su desempeño está condicionada por el recuerdo del hijastro; ya no puede ser la misma ni actuar con la frialdad de otro tiempo.

Dixson había sido su compañero de tareas y eterno enamorado. Su amor por ella se había transformado en desprecio al ver el cambio, pero termina ayudándola para que pueda reintegrarse a su familia. Ha dejado de verla como una mujer para pasar a mirarla como a una madre, y así ha disipado todo sentimiento negativo:

> DIXSON: (...) no podemos ser ya más que eso: dos hombres que se aborrecen y se odian, pero que se rinden ante la venerada figura de una madre (...)
>
> pp. 64-65

Aunque en menor proporción, también las mujeres sacralizan la figura de la madre. Un caso típico se da en Tierra en los ojos.

Manolo regresa, ya casado, al hogar paterno. Allí comienza a llevar una vida disipada y a desatender a la esposa. Ésta, despechada, se vuelca hacia su joven cuñado, un poco porque disfruta del dominio que tiene sobre él y otro poco porque es el heredero de un título y una fortuna, así que le interesa como aliado.

Esperanza, la madre de los dos varones, ve el peligro de una rivalidad entre hermanos y se levanta contra su nuera.

El conflicto se resuelve al saberse que Concha está embara

zada. Su marido regresa a ella y la suegra la colma de afecto.

Y es que la maternidad separa a Concha del resto de las mujeres, y de lo que era ella misma. Esperanza puntualiza que ha dejado de ser la seductora, la peligrosa, para pasar a la madre santa, demasiado alta como para que el otro hermano la pueda ver como mujer:

> ESPERANZA: Le quieres ahora, cuando toda la tierra de los ojos se te ha ido a las entrañas; ahora, cuando tu sangre y la suya se funden en el hijo que va a llegaros. (Trayendo a Concha hacia sí) Ven aquí, pobrecita... Ven aquí, y piensa en tu hijo, que todavía no es más que una ilusión y ya se ha hecho dueño de su madre... Por eso no me opongo más a que Luis se vaya con vosotros. Que esté a tu lado, para que no le envenene el recuerdo de aquella mujer que le aturdía. Que aprenda ahora en ti a respetar a la madre, y así sabrá que no hay más que un amor que llegue al corazón de las mujeres buenas; ese amor hondo, hecho de sacrificios y ternuras, que florece en los hijos como una bendición de Dios.
>
> p. 68

En Siete puñales, alusión a los siete hijos de la protagonista, Miguel abandona a la familia para irse con una actriz. Su mujer, con orgullo, se atrinchera en su función de madre. Su argumento es que si la otra hubiera tenido hijos le habría faltado valor para lastimarla. Al igual que Esperanza en la obra anterior, piensa que la maternidad destruye todo sentimiento negativo en la mujer:

> DOLORES: La defensa de mis hijos, de mi hogar, de todo esto que reunimos con tantas penas, y que ahora se nos va a derrumbar. Esta es mi pelea, y no la otra

> porque en la otra es fácil vencerme. En esta, no. A una mujer cansada de echar hijos al mundo, como tú dices, la humilla siempre una rival garbosa, que tiene por oficio ser guapa. A una madre no se la vence...,porque no hay otra madre de tan malas entrañas que se le ponga enfrente.
>
> p. 39

El recuerdo de la madre puede usarse como detonante para obligar a una acción o para rectificar otra. Así lo hace Mercedes, en Como tú, ninguna, para obligar a Rafael a trabajar:

> MERCEDES: A cualquier parte menos al presidio. A repartir cartas, a vender periódicos, de limpiabotas, como sea...No creo que su madre lo haya a usted criado pa esto. Porque a lo mejor usted tiene madre
> RAFAEL: Y usted no tiene necesidad de nombrarla.
> MERCEDES: ¡Ah, vamos! ¿Le duele? Pues me alegro. Aún no lo ha perdido usted todo.
>
> p. 25

Ángeles, en La serrana más serrana, utiliza el mismo argumento para cambiar la actitud de un hombre:

> ÁNGELES: ¡Ca! Cuando uno que se llama hombre no la respeta como mujer, ¡es porque no ha tenío madre!
>
> p. 25

Un soltero difícil nos presenta a Ramón, un señorito que tiene la costumbre de abandonar a sus novias al pie del altar. La conversación que tiene con el jefe de la estación en el momento de huir de Charito, es lo que determina que vuelva con ella, y en esa conversación, la idea de que la chica puede estar a la altura de la madre, como guardiana de la honra y ángel del hogar.

En Las del sombrerito verde, Elena, para sensibilizar al pobre Ulises Jacinto, antiguo enamorado de una de sus primas, e

incapaz de tomar una resolución por sí mismo, le recuerda la actitud decidida de su madre:

> JACINTO: (Emocionado) ¡Mi madre! ¡Santa mamá!
> ELENA: Pida usted su mano.
> JACINTO: ¡Es terrible! ¡Espantoso! ¡Estas cosas no le suceden más que a mí! ¡Ah, si al menos viviera mamá!
> ELENA: Pero no vive, tiene que resolverlo usted solo.
>
> p. 44

Comparar a la esposa con la madre es el mayor elogio que un hombre puede hacer. Así lo entienden Aurelia y Jenaro en La duquesa gitana:

> JENARO: Eres...como era mi pobre madre; y tú sabes cómo era para su casa.
> AURELIA: Es el mejor elogio que podías hacerme; compararme con tu pobre madre, tan buena, tan señora de su casa...(...)
>
> p. 942

Son muchos los ejemplos en que la propia esposa pasa a ser, antes que nada, la madre de sus hijos y por tanto digna de culto. Es el caso de Aurelio, en Llévame en tus alas.

Se ha casado con Laura por conveniencia y tienen un hijo, que ella envía a Inglaterra con el pretexto de una mejor educación. La pareja se lleva mal; los dos se aman, pero son demasiado orgullosos para confesarlo, hasta que llega la crisis y Aurelio proclama el amor por la mujer mezclado con la admiración que siente por la madre de su hijo:

> AURELIO: (...) no quieres comprender que te quería, que te veneraba porque eras la madre de mi hijo,(...)
>
> p. 50

El padre de Los niños sevillanos reacciona violentamente cuando uno de ellos alude al nacimiento del hermano:

> PEPE ROMERO: ¡Su madre fue una santa!
> MANOLO: (Bajo) Si, pero la gente...
> PEPE ROMERO: (Enérgico) ¡La gente que se muera! Como te puedes morir tú, que eres mi hijo, si te atreves a decir ni tanto asín de quien merese pa ti todos los respetos por ser la madre de tu hermano y porque se ha muerto.
>
> p. 62

Lo que no se sabe es si Pepe empleó esa misma energía para la defensa de la madre de su hijo cuando ella vivía. Sólo se la cita como "una cortijera", no parece haber disfrutado de ningún beneficio y su santificación le llega cuando ya no es más que un recuerdo.

Julián y Juan Mostrenco, en Los Julianes, son también hermanastros. El primero, legítimo, no acepta la idea del otro, de trasladarse con su madre a la finca familiar:

> JULIÁN: Tonto, pase; pero
> ¿cínico y procaz? La yerras.
> ¡Ir tu madre a Los Julianes!...
> ¡Plantársenos -la Ruperta-
> donde, porque ella es lo que es
> murió mi madre de pena!...(...)
>
> p. 54

Julián defiende de un supuesto ultraje la santidad del recuerdo de su madre; el único argumento que le queda al hermano es presentar a Ruperta como un triste ser que vive en función de su hijo.

Soltera, como la madre de Joselito en el ejemplo anterior, la pobre Ruperta no es más que una víctima de la doble moral vigente y tanto ellas como las esposas humilladas, únicamente már

tires.

La mujer encumbrada en el altar de la santidad tampoco está dispuesta a bajar de las alturas. Es lo que sucede en Sol en la cumbre, donde un conflicto de honras cobra víctimas inocentes porque un personaje femenino, justo y abnegado es capaz de cualquier sacrificio menos el de perder la buena fama frente al hijo.

El hijo que abomina de la madre es casi excepcional. Un ejemplo lo proporciona un joven vagabundo, uno de Los hijos de la noche, que en un acceso de ira desea la muerte de su madre. Otra muchachita lo reprende y disculpa la negra historia de la mujer sólo por haber traído un hijo al mundo. Eso la haría ya intocable:

> PIERNAS LARGAS: Que se muera mi madre; es una tía borracha.
> INGLESITA: Es tu madre.
>
> p. 16

En Tú gitano y yo gitana, Curra intenta detener la ira de Rocío apelando al recuerdo de la madre, pero ésta había abandonado a la muchacha. Donde debía haber una figura sacralizada, no queda más que un vacío doloroso:

> CURRA: ¿Qué estás disiendo, Rosío?
> Por tu mare, niña, caya.
> ¿Por qué tantas mardisiones?
> ROCÍO: ¿Por mi mare? No me yama
> ninguna vo su recuerdo;
> ni la conosí, ni en grasia
> de su queré, que no tuve,
> se va a contené mi rabia.
> Yo soy yo sola: Rosío,
> de apodo, "La Mejorana"
> iguá que eya. Fue su herensia.
> Ni otra ciudá ni otras armas.
> (...) p. 49

LA MADRE EN LA VIDA DEL HIJO

1.2.- Tipos

Aunque la cantidad dificulta la clasificación, los hemos tratado de agrupar en dos apartados, según comportamiento y carácter. En el primero se incluirá la amplia gama de madres que actúan entre la abnegación y el egoísmo; en el segundo, el espectro que va de la sensatez a la necedad.

1.2.1.- De la abnegada a la egoísta

La abnegación y la generosidad se dan como inseparables de la maternidad. Por eso Gustavo, en La otra Eva, trata de cambiar la decisión de su mujer de abandonarlo, apelando a su futura maternidad y la abnegación que ella debe traer consigo:

> GUSTAVO: (Llevándosela) ¡Ester!... Una madre no puede ser egoísta. Vuelve a tu casa.
>
> p. 79

La mayoría de las mujeres están de acuerdo con el juicio de Gustavo; más aún, lo amplían al agregarle la idea de sacrificio.

1.2.1.1.- Sacrificio de la tranquilidad

Daniela, en Como los propios ángeles, siente que esta forma del sacrificio está inevitablemente unida a la maternidad:

> DANIELA: ¡Qué entenderás tú de sacrificios! Pa conocer esas cosas hay que llegar a ser madre.
> CARMEN: Entonces... ¿cree usté que no la quiero?
> DANIELA: Me quieres mucho. Pero, si algún día tienes hijos comprenderás lo pequeño que es su cariño, si lo comparas con el tuyo.
>
> p. 47

Al sacrificio se une el sufrimiento, según la señora Inés, en El circo de la verbena:

SEÑORA INES: ¡Tenga usté hijos! Padecer
desde que están en pañales,
que los oye una toser,
y se nos clavan puñales.

p. 66

La Madre, en Bodas de sangre, agrega que sacrificios y sufrimiento durarán toda la vida del hijo. El padre de la novia, que cree que todo es muy fácil, desearía que los futuros esposos tuvieran pronto niños, que fuera cosa de un día:

MADRE: Pero no es así. Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotras nos ha costado años (...)

p. 368

Para Doña Solís, en En el nombre del padre, el sufrimiento del que hablan los anteriores personajes se ha doblado con la lucha entre padre e hijo. Por eso, destrozada, le recomienda a la muchacha enamorada de Bustillos que no traiga hijos al mundo:

DOÑA SOLIS: (Angustia indecible)
¡Toda la noche acribillada
de puñales que van de uno al otro,
y yo... a llorar sobre el que traigan!
(Irguiéndose, a Miquita, queriendo evitarle el cáliz de dolor que fue su vida)
¡No quieras hombre, Miquita, en el mundo!
y si lo quieres, antes de probárselo arranca
de tu carne el poder de engendrar
que llevamos en las entrañas.
¡No quieras hijo!
¿Para qué una herida
que eternamente será llaga?

Piensa que en tu cariño se juntarán...,¡y juntas
la leña y la llama!
El padre quieto; la columna hoy...
El hijo en vuelo: ¡el viento de mañana!
El uno, a tu derecha, otro a tu izquierda;
¡dos brazos de una cruz..., y entre los dos
una mujer crucificada!

p. 443

En cambio Yerma, que ansía tener hijos, está dispuesta a soportar todo el sufrimiento que sea necesario y desprecia a la mujer quejosa:

MARIA: Dicen que con los hijos se sufre mucho.
YERMA: Mentira. Eso lo dicen las madres débiles, las quejumbrosas. ¿Para qué los tienen? Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero eso es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí.

p. 428

Quienes sí tienen hijos encuentran, como Doña Solís, frecuentes motivos para quejarse. Muchas veces la incomprensión, la falta de tolerancia, da pie a discusiones.

En Para mal, el mío, madre e hija chocan. Sus temperamentos y hasta la visión del mundo de cada una son opuestos. Serafina se queja del egoísmo y la frivolidad de Beatriz:

SERAFINA: ¡Y cree la gente que yo tengo una hija! ¿Qué he de tenerla, si nunca está conmigo? ¿Adónde me acompaña? ¿Adónde la llevo? ¿Qué horas compartimos? ¿Qué expansión de mi ánimo puedo tener con ella ¿Cuándo se acerca a mí que no sea para darme un disgusto? ¿Qué hija es ésta, madre?
BEATRIZ: ¡Ay, mamá, mamaíta! ¡Avanza unos siglos,

por favor! ¡Que no aparezca en el horizonte el siglo quince!

p. 7060

Esta desaprensión desaparece cuando la hija, a su vez, se convierte en madre, pero entonces Beatriz tampoco vuelca su amor en Serafina sino exclusivamente en su propio hijo:

SERAFINA: ¿Ha visto usted, Beltrán? ¡El hijo! ¡Todo lo ha hecho el hijo! ¡Y sólo en él piensa! ¡Qué triste lógica tiene la vida! Yo, ya, apenas le importo...

p. 7104

En una obrita para niños, Pipo, Pipa y el lobo Tragalotodo, una canción en la que mamás e hijas hacen contrapunto marca la dicotomía entre los dos mundos y una incomprensión que nace de la separación generacional, lo que constituía también el corazón del conflicto entre Serafina y Beatriz:

MAMÁS:(...) Estas niñas del día
ya no saben jugar.(bis)
NIÑAS:(Cantando) Porque hay mamás que gozan
en venir a estorbar.(bis)
MAMÁS: Sólo hablan de trapos
y saben presumir. (bis)
NIÑAS: Más vale nos dejaran
solitas divertir. (bis)

p. 14

Esta intromisión que señalan las niñas y que no se limita a la infancia, ya que en muchos casos es una constante en la vida del hijo, nace del afán protector de la madre ante la inexperiencia y fragilidad que ve o supone en su criatura.

La abnegación por el hijo no siempre tiene correspondencia. Algunos abandonan a sus madres, como atestigua la marquesa de Memorias de un madrileño, anciana y sola:

MARQUESA: (...) Yo he sido tan desgraciada con los míos..., todos lejos, ninguno feliz y sin acordarse ninguno de su madre. Y tú sabes que yo buena madre sí he sido, que nuestra casa se ha arruinado por ellos (...)

p. 103

La señora Inés, en El circo de la verbena, comparte esa mala experiencia:

SEÑORA INES: ¡Hijos para que después
venga cualquier desastrada,
y, ahí te quedas, madre! Eso es.
Entonces una no es nada.

p. 67

Paloma, personaje de Antón Perulero condensa en sí todas las características de la hija desconsiderada. Trata a su madre, que la idolatra, con soberbia y desprecio, no hace más que su voluntad y termina abandonando la casa paterna para seguir a un hombre. Por él llega a robar lo poco que tiene su familia.

Patro, su madre, mujer temible por su mal carácter, es incapaz de poner freno a tiempo a una hija que se le parece demasiado:

PALOMA: ¡Que no como, madre! Que nos vamos yo y és
te y otras chicas y chicos a celebrar la boda de Pi
lín
PATRO: Es que...
PALOMA: Es que no me digas que no pue ser, porque
pue ser, y de tos modos voy. Así que hasta la noche
y recuerdos a la familia. Ahí está la llave. Conque
abur se ha dicho. (Tira la llave)
PATRO: (Recogiéndola) ¿ Y quién le dice que no?

p. 29

1.2.1.2.- El sacrificio del orgullo

Anular el amor propio cuando el bien del hijo así lo requiere es uno de los mayores sacrificios que la madre puede ofrendar, sobre todo si es de recio carácter y está acostumbrada a hacer siempre su voluntad, como Doña Sofía en Estudiantina, Isabel, en Los Reyes Católicos o Leonor de Aquitania.

Elena, en Batalla de rufianes, implora la ayuda de Ramón, antiguo peón de su padre y eterno enamorado suyo, para salvar a su hijo. El modo es casi humillante, poco acorde con su dignidad, pero resulta un instrumento eficaz para lograr la adhesión del hombre y ella lo da por bien empleado.

Ceferina se aviene a interpretar una absurda comedia con tal que su hijo sea aceptado por la madre de Blanquita, en Vivir de ilusiones y la Marquesa de Almanzar se ve obligada a ocultar la verdad para salvar al heredero perseguido, en Romance caballeresco. Celia, después de haber sido depuesta de su cargo en La Cartera de Marina, vive en un orgulloso exilio; pero accede a regresar a su patria, a pesar de la humillación que esto supone, para que su niño pueda criarse en ella y asimilar el amor a la propia tierra con el amor a la madre.

1.2.1.3.- El sacrificio del honor

Comenzamos este apartado con la madre soltera, que sacrifica a la vez su imagen social y su comodidad, al hacerse cargo, sin el respaldo de un hombre, del cuidado del hijo.

Un caso patético es el de La millona. Para criar a su niña debe prostituirse. Le deja una fortuna, pero vive separada de ella, protegiéndola desde lejos. Cuando un hombre la amenaza con dar a conocer su identidad, la angustiada mujer lo mata.

En el juicio se niega a defenderse, pero la hija se da cuenta de todo y la acepta plenamente, emocionada por su abnegación.

Entre las madres solteras, Martina, La millona, es la que ha tenido vida más desdichada; pero sin llegar al crimen, muchas la han tenido que acompañar en la prostitución: Pura, la Faneca, en La hija del tabernero, no se enorgullece de su profesión, pero sí de poder mantener a sus hijos; éste es también el consuelo de la Montañesa, en Prostitución.

Otras, más afortunadas, pueden sacar adelante al hijo con un trabajo honrado, aunque con muchos sacrificios, como la madre de Luis y Carmen, en ¡¡Cataplum!!; Antonia, en ¿Por qué te casas, Perico?; Soledad, en El debut de la Patro; Daniela, en Como los propios ángeles y Elisa, en Yo quiero.

Maruchi, en Un grito en la noche, persigue a su amante para obligarlo a casarse, pero la mayoría reaccionan con orgullo y dignidad. Así, Irene, en Adán, o El drama empieza mañana, no acepta ni siquiera que Alberto reconozca al chico si no se casa con ella:

> ALBERTO: Pero Irene, si es que no dejas hablar. Yo me encargo de todo; yo corro con todo; reconoceré al chico...
> IRENE: ¡Ca! Eso sí que no. ¿Reconocerlo para que luego le confieses a tu mujer la verdad, y ella perdone, y me lo quitéis? No.
> (...)
> IRENE: A mi hijo lo reconocerá quien viva conmigo, quien se quiera casar conmigo.
>
> p. 45

Irene consigue casarse con otro hombre y darle apellido paterno al niño. Y parece haber estado acertada en su decisión, porque en Mi vida es mía el hombre le quita el hijo a la madre por estar reconocido.

Entre las mujeres que no vacilan en sacrificar su honor a la hora de salvar a sus hijos encontramos a Carlota, en Aquella noche. Su hija adolescente ha asesinado a un actor. Arriesgando su prestigio y la paz de su matrimonio, Carlota confiesa haber sido amante del muerto y asume la autoría del crimen. Cuando se descubre la verdad, ella le ruega al jefe de policía que le permita mantener su declaración y aparecer como culpable:

> CARLOTA:(...) (Con exaltación) Si mi hija y yo estuviéramos en un naufragio y si no pudiera salvarse más que una de las dos, ¿acaso no tendría yo derecho a morir? Se lo pido por Dios; ayúdeme usted a salvarla.
>
> p. 86

Sin llegar a situaciones tan dramáticas, son varias las mujeres que, con tal de proteger al hijo, niegan al hombre la paternidad, aunque ellas queden deshonradas. Es lo que hace Soledad, protagonista de Noche de levante en calma, cuando su marido intenta llevar a Alba a una fiesta poco recomendable, para quedar bien con un señorito seductor.

La hija comprende el sacrificio de la madre, que en todo había vivido sometida al marido y se rebela para defenderla:

> SOLEDAD: Yo no he mentido del todo.
> Recogí lo que él renuncia.
> ¡Comenzó a no ser tu padre
> con sólo abrigar la duda!
> ALBA: ¡Pero has manchado tu honra!
> SOLEDAD: Hija, ¡por salvar la tuya!
>
> p. 377

Lo mismo hace Asunción, en ¡¡¡Oro!!!, para que su marido no involucre al hijo en sus turbios planes:

> DON GERARDO: Me engañó para salvar a Enrique. Lo

quiere más que yo, y por salvarle me ha clavado en el pecho el puñal de la duda...(...)

p. 73

También sufre una duda semejante Diego Lopillo, en Hombre de presa, lo que es para su mujer una salvaje revancha:

DIEGO: ¡Calla, te digo!
TRANSITO: ¡Callada para siempre! ¡No hablo más! ¡Algún negocio habías tú de perder... y alguno había de ganar yo!... Mi presa es mi secreto. ¡Quítamela si puedes, Diego Lopillo! ¡Quítamela si puedes!

p. 32

Mamá Inés ha sido abandonada por el padre de su hijo. El niño se cría como del dueño de casa. Muchos años después aparece el padre verdadero. Inés, para salvar la tranquilidad del muchacho, heredero de una fortuna, le dice al hombre que no es suyo:

PEPE: No. Yo necesito saber..., necesito que me prueben...
INES: Y eso ¿cómo se prueba, di? Si es la única venganza que tenemos sobre los hombres: que el secreto de los hijos lo tengamos las mujeres. Y yo tengo mi secreto aquí y te digo que no es tuyo. ¿Qué pasa?

p. 75

Inés resume la actitud de las mujeres de los ejemplos anteriores: elegir entre el bienestar del hijo y su propia imagen de honestidad no ofrece dudas, porque en la escala de valores el hijo siempre será lo primero:

INES: ¿Y qué me importa mi honra? ¡Me importa ser madre! Me importa mi hijo para que no me lo quiten. Y así es de los dos. Por muy sinvergüenza que yo resulte, a usted no le importa, que así es nuestro. La

> historia de siempre, ¿sabe usted?: que usted me pellizcó... y yo me puse tierna... y usted me daba achuchones por los pasillos... ¡Anda,que si eso de los achuchones hubiera sido verdad, menudo bofetón!
>
> p. 78

El engaño puede ser cierto, como en La guerrilla, La mentira mayor o Dan. Papá Charlot se entera de que las que cree hijas suyas lo son del amante de su mujer. De todos modos sigue considerándose el padre, por lo mucho que las quiere. La abnegación es el rasgo que lo distingue, en contraposición con la turbia figura de la madre.

En Papá tiene un hijo y en María o La hija de un tendero,la superchería se descubre a tiempo; Don Juan José Tenorio parodia con acierto esta situación y crea episodios muy cómicos.

1.2.1.4.- El abandono del hijo

Ester, en Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán, la madre de Inesilla, en ¡Soy un sinvergüenza!, La Chascarrillera y La Papirusa, han abandonado a sus hijos para vivir más libremente. Es una actitud nada convencional, que desentona con figura transmitida por la tradición. Corona, personaje de El Ex..., se pliega a ella para parecer moderna. Su aventura dura poco, ya que es rechazada por el hombre elegido para amante.

A otras no las mueve el egoísmo y si dejan u ocultan a sus hijos es por temor al terrible "qué dirán". Así Eulalia, en Fu-Chu-Ling, tiene una hija fuera del matrimonio y para que no se entere el marido, la da a criar, pero le asigna una espléndida mensualidad. Lo mismo hace la noble y rica madre de Tolete, en ¡Mi padre!. Pilar deja su niño a una hermana, en Almoneda.

Ya comentamos el arrepentimiento de María, en He encontrado

una hija, por habérsela dejado al padre para poder ella casarse sin sombras.

En La fama del tartanero encontramos otro caso de la mujer que deja a su hijo en manos del padre para que no se conozca su deshonra. Sólo que aquí el desenlace no es tan feliz como el de la obra anterior y la mujer muere sin recobrarla.

La irresponsabilidad con el hijo es una falta casi imperdonable. Judith Gardiner señala su peso en la moral social de nuestro tiempo usando como base la novela contemporánea, en especial la escrita por mujeres. Según esta investigadora, las faltas de responsabilidad maternal ocupan el lugar que han dejado vacante las relacionadas con la moral sexual:

> Some contemporany novels by women seem to accept a new double standard that differentiates morality by gender. The old double standard judged a man's honour by his deeds but a woman's only by her chaste not-doing. The new double standard stell tests men's courage and commitiment in the world, while censoring women, not for sexual liberty, but for faitures of maternal responsability.
> (5)

Otro motivo frecuentemente utilizado es el de la madre a la que se le arrebata el hijo y vuelve a encontrarlo cuando ya es adulto. La anagnórisis pasa ser uno de los núcleos de interés de la comedia. Responden a este esquema: Con las manos en la masa, ¡Qué solo me dejas! y El rey negro.

La Loba, protagonista de Prostitución, no tiene esa suerte. El amante abandonó a su hijo en un hospicio, sin ninguna señal. No lo encuentra nunca, pero cree adivinarlo en un joven, también huérfano, que aparece circunstancialmente en su vida.

1.2.2.- De la sabia a la necia

Si a la figura de la madre se unía casi consustancialmente el atributo de la abnegación al actuar, al tratarse de sus juicios y decisiones se los considera naturalmente atinados. Es como si con el hijo recibiera una notable carga de sabiduría, la necesaria para poder guiarlo. Sin embargo también aparecen ejemplos de madres equivocadas, pero lo común es que el hijo la considere infalible.

Un caso típico lo encontramos en Jesusa, la madre de Miss Cascorro. Comete muchos desafueros y se ciega más de lo conveniente para lograr que su hija sea proclamada reina de belleza. Sole se deja guiar confiadamente y hasta pelea con su novio, que pretende que renuncie a su cetro. Si no cede ante la presión del muchacho, más que por propia convicción, es por la plena confianza que tiene en los juicios de su madre:

> SOLE: Porque a mi madre no puede ocurrírsele nada que no sea por mi bien.
>
> p. 24

Esta certeza en la prudencia de la madre es el rasgo más frecuente en la imagen que tiene la hija, como la santificación, en el varón, y nos lleva al primer apartado:

1.2.2.1.- La sensata

Luisa, la protagonista de Mayo y Abril, dice de su madre:

> ROSARIO: Las madres estamos en todos los detalles. Usté la echará mucho de menos.
> LUISA: ¡Figúrese! Como que es la única persona de este mundo que me inspira confianza.
>
> p.68

La confianza nace en la sensatez que se intuye. Hay una lar-

ga lista de madres, personajes secundarios, que avalan con su prudencia el juicio de Luisa.

Pilar, en ¿Sería usted capaz de quererme?, convence a su hija de que dispense de su compromiso al novio para que Flores, la sobrina pueda amarlo libremente. La chica accede por el gran predicamento que tiene en ella la madre.

En El despertar de Fausto, Claudia aleja a su hijo de una mujer de vida licenciosa con gran astucia, pues la acepta hasta que el muchacho ve el abismo que hay entre los dos.

Gran cordura manifiesta Ruperta, madre de Juan Mostrenco en Los Julianes. Ha sido amante del amo y por eso menospreciada y relegada. Su hijo se ha enamorado de Fulgencia y le propone matrimonio. La muchacha le confiesa que ha vivido con el señorito y que está embarazada. Él la rechaza, pero interviene Ruperta y le demuestra que las dos mujeres están en el mismo caso, de modo que al condenar a Fulgencia lo hace también con su madre:

RUPERTA: (...) Es verdad
que si tu madre, cuando era
moza como esa infeliz
y desgraciada como ella,
da con un buen corazón
que por caridad siquiera,
la perdona..., hoy no sería
gastada, tullida, vieja,
tu madre, el ruin espantajo
que tienes en tu presencia,
ni tú el pobre Juan que has sido,
dando con quien te acogiera,
podía esperar... tu madre;
pero si tú la tropiezas,
¡la mandabas a pudrir,
noramala, en una ciénaga!

p. 135

La generosidad y el espíritu de justicia de Ruperta no son

comunes. Rebajarse al nivel de una mujer a la que el hijo está despreciando para que la defensa que él haga de la madre alcance a la futura esposa es algo que pocas mujeres hubieran hecho. Dolores, en Papeles, defiende de manera parecida a Clara. Sensata es también la madre de Paulino, en La diosa ríe. Ve sufrir al hijo, enamorado de una artista, y trata de apartarlo de una relación que no va a aportarle ninguna felicidad.

En Por tierra de hidalgos, Mariana intenta que su hija no se ilusione demasiado por el ahijado del ama:

> MARIANA: Ser..., todo puede ser; pero yo a la hija le debo consejo de comedida, que no es bueno hacer el nido en la torre no siendo cigüeña.
>
> p. 22

O, en El Tío Catorce, es otra madre que aconseja sobre su futuro a Sagrario, la hija. Funda sus juicios en que, para ella, la muchacha es transparente:

> O: (Comprensiva y dulcemente) Eso no es verdá. ¡Eso no es verdá! ¡Miguél te quiere y tú lo quieres!
> SAGRARIO: ¿Pero usté sabe?
> O: Antes de que tú lo quisieras, a él, y antes de que él te quisiera a ti, sabía yo que se ibais a querer los dos. ¿Qué sabes tú, hija mía, lo que sabe una madre?
>
> p. 14

También pendiente de su hija vive María "la Famosa", pero comprende que, en el fondo, Cristina esconde secretos a los que ella no puede llegar, a pesar de su amor y su constante trabajo de interpretación. Es otro ser, al que sólo entenderá en plenitud si se abre voluntariamente a ella:

> MARIA: Habla...,que te conosco. Háblale a tu madre

> que t'ha dao er sé y toavía no sabe cómo eres. Yo no me trago ese genio tuyo de cascabé, esa risa constante, ese revoloteo, esa túnica de chufla y de diversión que t'has echao por ensima pa que nadie conosca la verdá. La verdá tuya, Cristina, la verdá. ¿Cómo eres? Por Dios te lo pío. Habla.
>
> p. 22

Agudo entendimiento demuestra María, que no ve a Cristina como un apéndice de sí misma, sino como otro ser, independiente y complejo.

1.2.2.2.- La simple

Pero no todas las madres son tan sensatas como las anteriores. Felipa, en ¡Soy un sinvergüenza!, se conforma anodinamente con seguir al pie de la letra las directivas de su marido, un fresco, y aplaudir las gracias de su hija, que resulta tan lista como su progenitor. La madre aparece como un ser sin voluntad ni juicio propio.

Doña Esperanza, en No juguéis con esas cosas, es fatua, como también lo es Tula, en Para mal, el mío, que vive pendiente de conflictos amorosos que ella misma se inventa.

Laura, en Marquesa de Cairsan, ocupa más tiempo en su amante que en atender a sus muchos hijos. Tampoco cuida demasiado de los suyos Manola, en Las dichosas faldas, porque invierte todas sus energías en vigilar a un marido mujeriego. Nora, disparatado personaje de El peligro rosa, tiene suerte porque siempre hay alguien que se hace cargo de ella y sus chicos.

Estefanía, en Papá tiene un hijo, vive para su arreglo personal, mientras Rosita, la hija, que es un modelo de cordura, resuelve todos los problemas familiares. En una frase define a todas las mujeres vistas hasta ahora en este apartado:

> ROSITA: (...) Mira: a mi madre no la saques de sí misma (...)
>
> p. 19

Eusebia, en Las cuatro paredes, considera que sus propios errores nacen en el fatuo comportamiento de su madre.

A veces la madre débil, sin carácter, llega a perjudicar seriamente al hijo por ser incapaz de defenderlo cuando es preciso. La moza que yo quería presenta un claro ejemplo.

Nicasia se rebela contra el absurdo proceder de su madre que, aceptando la voluntad de un hombre que la domina, prefiere arruinar a sus hijas:

> FILO: ¡Nicasia, que es tu madre!
> NICASIA: Sí, señora; es mi madre, y además es tonta, y ella es la que tié la culpa de too lo que ocurre, por haberse conformao con las cuentas que le presentó el tío Bautista, que yo no puedo creerme que mi padre no dejase un chavo.
>
> p. 10

El citado tío Bautista no se conforma con el despojo e intenta violar a la otra hija que, desesperada, recurre a la madre. Pero ésta acepta las increíbles explicaciones del hombre y la muchacha debe optar por abandonar la casa, como había hecho Nicasia.

La madre anterior es una excepción, figura poco frecuente; lo común resulta que lo que las ciegue sea el desmedido amor por sus hijos. Por él, la madre de la protagonista de Margarita y los hombres, cree a pie juntillas todas las absurdas fantasías con que se consuela la muchacha, muy poco agraciada.

La madre de Agustín, en El rebelde, es otra víctima de su

simplicidad, que le impide sospechar el grave peligro que corre el joven, comprometido con elementos subversivos.

Cuando él regresa a casa de sus padres porque el plan de un atentado lo requiere, la pobre mujer no cabe en sí de gozo y cree modificar su conducta al mejorar su salud, a través de la comida, con la que le expresa su enorme amor:

> MADRE: Ahora mi hijo es buena persona ya... Bueno; nunca fue malo. Hija, tú no sabes cómo vino de desmejorado y de mala carucha. Lejos de mí comía de todo, hasta especias,que ya sabes lo mal que le han sentado siempre... Ahora le hago yo todos los días una comidita que estoy segura que no la mejora nadie.(...)
>
> p. 42

La madre de Celeste, El enemigo público número 1, acepta junto con su marido -otro simple-, todas las locuras de su hijo.

1.2.2.3.- La madre en acción

Algunas mujeres no se quedan en el consejo sino que intervienen activamente en la vida del hijo, con permanente afán protector, ante la inexperiencia y fragilidad que suponen en él.

Hay casos en que esa injerencia está justificada. En Mi casa es un infierno, Ángeles, con astucia, arregla la vida de una hija recién casada y muy incompetente. Y a falta de madre, es la abuela de Rosa, otra muchacha incapaz de imponerse, quien compone el matrimonio de su nieta, en Los gatos.

La Papirusa ha abandonado a su familia para vivir más libremente. La suerte le ha sonreído, pero no ha podido desterrar el sentimiento de responsabilidad hacia la hija. Cuando regresa bajo nombre supuesto, descubre que el matrimonio de la muchacha se tambalea. Con un procedimiento poco ortodoxo, aleja a la rival y devuelve el marido a atribulada esposa.

La conducta de La Papirusa es poco ética, sobre todo si la juzgamos como madre, pero ella no se fija en los medios a la hora de encauzar la vida de su hija, sólo busca que sean eficaces. La trama recuerda más o menos veladamente a la de El abanico de Lady Windermere, de Oscar Wilde.

Ya habíamos visto que también La millona, que vive de incógnito cerca de su hija, es una constante influencia benéfica.

Paca Faroles, una viuda con tanto ingenio como necesidad, emprende el oficio de manicura junto con su hija, para mantener la casa y pagar la carrera del varón:

> TONO: ¡Arquitecto! ¡Qué más quisiera yo!
> PACA: ¿Y por qué no has de serlo, teniendo a tu madre? (...)
>
> p. 22

Y no sólo es el dinero lo que impulsa los estudios de Tono; aunque él no lo sepa, mucho se lo debe a los conocimientos personales que entabla su madre en el trabajo:

> DON AQUI: ¿De modo que...recomendando al chico?
> PACA: Sí. El no lo sabe, pero yo, entre las relaciones que el ofisio me proporsiona...
>
> p. 67

Paca llega a meterse en *situaciones ambiguas y peligrosas*, de las que se libra por *milagro*. *Es consciente del riesgo*, pero declara que *haría cualquier cosa por sus hijos*:

> PACA: Yo por los hijos... Y lo que sea. Esta es mi divisa (...)
>
> p. 66

Elena, madre de tres niñas y un varón, en Mi distinguida familia, acuciada por la necesidad y creyendo interpretar la mar-

cha de los tiempos, determina que sus hijas deben ser mujeres activas:

> ELENA: ¿Qué más puede querer una madre? Que sus hijas salgan adelante, que triunfen en la vida, que valgan para algo. ¿Es que creéis que después de tantas fatigas os voy a dejar convertidas en dos angelitos del hogar? Que ya sabemos lo que es un ángel del hogar: estar mano sobre mano. En esta casa, el que no trabaja no come.
>
> p. 51

Y así, siguiendo las directivas de la madre, la más lista se dedica al comercio y las otras dos a la política, una a la extrema izquierda y otra a la extrema derecha, para tener todo el campo controlado. Al varón se lo prepara para casarse con una vieja rica, lo que beneficiará a todos al acabar con las angustias económicas.

Es Elena un personaje muy simpático, inmerso en una lucha que no buscó pero que tampoco la desanima. Todos los recursos le parecen válidos para ayudar a sus hijos, hasta amenazar al director del periódico en el que trabaja María, y del que la han echado, con revelar ciertos datos que lo comprometen seriamente, si no admite a la chica nuevamente:

> ELENA: No asustarse. Nos estábamos insultando, pero con toda etiqueta, como dos ministros.(...)
> MARIA: ¿Y me admitió?
> ELENA: Y te ha subido el sueldo. Entonces le presenté todas mis excusas, y él me contestó: "No hace falta, señora...Lo comprendo todo...Una madre siempre es una madre...¡Ah, si todos tuviéramos una madre que nos defendiera!" Y él se acordó de la mía, y yo me acordé de la suya...
>
> p. 52

Pero Elena no es tirana y cuando llega el momento abandona

el gobierno de la casa, y no le importa que el modelo de vida por ella impuesto se deshaga para volver a otro más convencional. Al fin y al cabo, el autor había definido a su obra como la caricatura de una familia moderna y como tal cumple sus objetivos: hace reír, presenta una leve crítica a la modernidad y termina reintegrando todo a los cauces tradicionales.

El mejor modo de asegurar el futuro del hijo es el casamiento ventajoso, según el criterio de las madres que aparecen en La risa, El despertar de Fausto, Cuidado con el amor, Los caimanes, ¿Quién tiene vergüenza aquí y Juan Simón, "el enterrador".

Cuando se trata expresamente de la hija, la madre, hasta no verla casada, muestra una especial preocupación por las relaciones que pueda entablar. Tanto es así que en Pluma en el viento se pontifica que si la madre muere, la huérfana será víctima de cualquier engaño.

Olga aprovecha que una muchacha del barrio ha quedado embarazada para frenar a su hija en Me llaman la presumida:

> OLGA: Tú, que también presumes de moderna. Ya ves que todo lo moderno va a parar a lo antiguo. ¿Te das cuenta?
> PEPA: Sí, señora.
> OLGA: Ya sé que no está bien que una madre, abra los ojos a su hija, pero en este caso, no voy a esperar que te los abra el teniente alcalde.
>
> p. 93

La relación madre-hija no parece muy abierta, quizás para preservar una ignorancia que debía ser prenda de la niña soltera, pero Olga prefiere dejar de lado las convenciones y encarar el supuesto peligro en un plano de sinceridad.

Las madres solteras manifiestan un celo enfermizo en estas cuestiones. Loreto, en Sevilla la mártir, no le pierde pisada

a Carmela. Razón tiene la pobre, pues no había ella logrado casarse todavía.

La Marquesona no se queda en amenazas. Tanto ella como su hija son artistas de variedades, así que los conquistadores abundan, pero tienen pocas posibilidades ante su ojo avizor. Así nos cuenta el fin de la aventura de un casado que rondaba a Rosa:

> MARQUESONA: Anoche sartó la tapia como un ladrón, er pobresito. Venía en busca de la niña y se encontró con la madre. Con muchísimo cariño lo bajé a la bodega, le di lo suyo, lo amarré de pies y mano y lo metí debajo de un toné.
>
> p. 25

De todos modos, la chica ya ha elegido a un señorito, y como no cree que se vaya a casar con ella ha decidido que su vida seguirá las huellas de la madre. Ésta trata de impedirlo, pero según Rosa todo es preferible a seguir con una profesión que detesta:

> ROSA: ¿A Qué? ¿A seguí dando bandaso por er mundo como dos borrachas? ¿A yenarme de fango los volante? ¿A morirme de tristesa y de fatiga a los veinte años?
> MARQUESONA: ¡A que no te devoren las fieras, infelí! ¿No estás viendo que por un arrebato como er tuyo t'he criao con pan de lágrimas?
> ROSA: ¿Y qué más puedo esperá que pareserme a mi madre? ¿Puedo yo elegí otra cosa? ¡Déjame libre el albedrío, que ya nos han tirao bastantes pimientos(...)
>
> p. 47

Rosa es una de las hijas más injustas. Abandona a su madre y casi la lleva al suicidio. La aparición providencial del padre que las había abandonado soluciona todo, y su prestigio

contribuye para que la boda se concrete.

Mucho más discreta, María "la Famosa" vigila sin ser notada los pasos de Cristina, y se entera de que frecuenta a un joven aristócrata que se hace pasar por dependiente:

> CRISTINA: No t'enfades, Rafaé. Es que mi mamá no sabe quién eres.
> MARIA: Quien no lo sabe eres tú. Ni este joven se yama Rafaé, (...) ni Prieto ni es dependiente de sastrería, ni sabe con qué se come la vergüenza.
> CRISTINA: ¿De verdá? ¡Qué tragedia más interesante! Sigue, sigue.
> MARIA: Niña, no te rías, que habla Dio. Ya un año que t'acompaña. Y yo cayá. Pero como usté no se pone claro y esto va tomando un coló que no me gusta, lo yamo a usté pa desirle qu'er que juega con ésta, juega con éste. (Se pasa las tijeras por el cuello) ¿Usté m'ha entendío?
>
> p. 21

No tendrá que cumplir su amenaza María, ni la vida de Cristina es tan sórdida como la de Rosa, ya que su madre, a pesar de ser soltera, la ha podido criar con mimo y hasta le ha dado una carrera universitaria.

1.2.2.4 La autoritaria

La prudente puede fácilmente convertirse en autoritaria. Así Paz, La marimandona, presenta el tipo de mujer de cierta edad, dueña de una voluntad de hierro y acostumbrada a dominar la vida de los demás. Insiste en intervenir en la de su hija, a pesar de la resistencia de ésta:

> LINDA: Yo soy mayor de edad, yo hago una vida que no quiero cambiar. Siendo muy joven me declaré libre

y libre quiero seguir siendo.
(...)
PAZ: ¿Le paece a usté? (Muy emocionada) ¡Decir eso de su madre! Crie usté una hija con tos los trabajos del mundo, sacrifíquese usté por ella como yo me he sacrificao siempre, pa recibir luego este pago, pa que después...(Rompe a llorar) ¡Maldita sea! (Transición)¡Te voy a dar un guantazo, chica, que te voy a quitar la cara!
LINDA ¡Madre!...
PAZ: Pero yo te aseguro que harás lo que yo te mande. ¡Por las buenas o por las malas! ¡Señor, es triste cosa que la maltraten a una, encima que se mete en lo que no la importa!

p. 40

Paz tiene una alta idea de sí misma como madre; habla de sus sacrificios por la hija, pero ésta había tenido que marcharse a servir a Madrid muy joven y sólo después de muchos años vuelve a ponerse en contacto con su familia. No parece que sus padres se hayan preocupado por su silencio, ni que la hayan buscado. En Madrid la chica conoce a un hombre que la abandona embarazada, se hace artista, acepta un amante como protector y tiene a su niña en un buen colegio.

Paz, al conocer esta realidad, intenta regularizar la vida de su hija:

PAZ: Yo pondré en orden esta casa, me cueste lo que me cueste. Yo he de enterarme quién fue el miserable que después de engañar a mi hija, la dejó...como la dejó... y le obligaré a que cumpla con sus deberes de padre, y arrojaré de aquí al amante de mi hija, y echaré en seguida a esas criadas que, viendo el ejemplo de su señorita, se atreven a abrir la puerta a sus novios... ¡Todo eso haré...y algo más!...
ROSO: Vamos, sí, ¡que te traes un programa de corrida extraordinaria y fuera de abono!

p. 29

También está muy orgullosa de su fuerza la Señá Rita, en Las doce en punto,y hasta le busca los novios a la hija, a gusto propio por supuesto:

> SEÑÁ RITA: Ésta estaba enamorada de un golfo pintu rero y guapito.
> (...)
> Hasta que un día me lié con él a bofetadas y lo echê escaleras abajo.
> (...)
> Cogí a ésta del pescuezo, y los junté a viva fuerza. Pues ahora se adoran. ¡Dile, dile a tu tío!
> SEVERINA: Pues nada: que yo lo que mi mamá me mande, y naa más. Me dice mi mamá que quiera a éste, pues a éste. Me dice que quiera a otro, pues a otro. ¡A siete que me dijera, a siete que yo querría!...
>
> p. 243

Severina, de apariencia tan tonta, proporciona un buen disgusto a su madre fugándose con quien ella quiere y volviendo embarazada. La humillación humaniza a la Señá Rita, que reconoce su error y empieza a pensar en el bien de la chica.

Como Rita, varias son las mujeres que no intervienen en la vida de sus hijos con el encomiable afán de allanarles las dificultades o, con su sabio consejo, ampliar la perspectiva de los jóvenes. Su fin es el perpetuo dominio, haciendo de la vida de los hijos un apéndice de la propia. Caso típico de madre tirana es la protagonista de La casa de Bernarda Alba:

> BERNARDA: (Golpeando en el suelo) No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante, mandaré en lo mío y en lo vuestro!
>
> p. 867

En La verdad inventada, el protagonista, un viudo, debe so

portar a su hermana y a su cuñada, rivales en su afán de conseguir el bienestar de sus respectivos hijos.

La injerencia de la primera en la vida del suyo es excesiva, y el marqués trata de ponerle freno:

> LAURA: ¿De qué tienes tú que sincerarte? ¿Qué tienes tú que decir a tu tío?
> MARQUES: No; si tu madre no te dejará hablar ni en trance de muerte. No he visto embarazo más largo en mi vida.
> LAURA: ¿Qué quieres decir?
> MARQUES: Nada, nueve meses y los veinticuatro años cumplidos que tiene tu hijo, y aún no has acabado de darle a luz. Ya es tiempo de que acabe de ser hijo y empiece a ser hombre. ¿Qué ibas a decirme?
>
> p. 1145

Agobiante es esta madre que pretende regir hasta los pensamientos del hijo y que no está dispuesta a cambiar. Sí terminará haciéndolo Domitila, madre de Gregoria, en Yo quiero, el personaje más duro de la obra.

Autoritaria e impenetrable, está acostumbrada a que su voluntad sea ley y jamás se preocupa por las necesidades de los otros.

En el momento en que su hija necesita apoyo porque su novio la ha traicionado, el que se lo proporciona es Juan de Dios, un pobre muchacho que ha llegado a la casa en busca de ayuda para su madre abandonada y al que Domitila hace la vida imposible.

Al ver que Juan de Dios logra el objetivo de dignificar a su madre, llena de ira, amenaza con abandonar la casa. Sólo se resquebraja su orgullo cuando el muchacho y Gregoria la rodean de afecto y le impiden que se vaya.

Cuando más se nota ese afán de dominio es en el momento en que el vástago elige a su pareja. Algunas madres lo toman como cuestión propia y se muestran intransigentes.

Águeda, en ¡Mi padre!, pone un sinnúmero de dificultades para la boda de su hija, lo mismo que la protagonista de ¡Caramba con la marquesa!, las dos por razones de abolengo.

Doña Eladia, nueva rica, en El atajo, tampoco permite el matrimonio de su hija, esta vez porque el elegido de la chica es miembro de la familia de antiguos ricos, ahora empobrecidos, a los que ella desprecia. Su decisión tiene mucho de revancha:

> DOÑA ELADIA: Sí, señor. Lo que se dice obligarla. Ya sabe usted que sí, señor. ¡Pues, hombre! Una madre... ¡Y yo soy una madre! ¡Hay que ver! (...) Una madre no ha de querer que su hija se vea en "las ruinas". Y por eso, ¡ea!, por eso. Yo soy quien se opone a lo de María. Ni más ni mangas. Y que no le escriba, porque no se entera.
>
> p. 35

Cada pareja consigue su solución. En este caso, María finge un embarazo para quebrar la voluntad de su madre.

La María de Las del sombrerito verde tiene menos suerte que las muchachas anteriores; no se entera de la maniobra de su madre y su noviazgo se rompe:

> MARIA: Más tarde. Mucho tiempo después. Mi madre, que abominaba de los maestros, no quiso que entrara un profesor en la familia, pero a mí no me lo consultó siquiera. Supe la verdad porque me lo dijo Clementina Clotard. Durante diez años pensé en el olvido de Ulises Jacinto (...)
>
> p. 27

Luego de la muerte de su madre y gracias a la casualidad, vuelve a encontrarse con su antiguo novio y se reanudan las

relaciones.

También debe esperar mucho tiempo Elisa, en Mi vida es mía, hasta que la madre del hombre que la ha abandonado se da cuenta de la injusticia que tanto ella como su hijo han cometido, y lo induce a casarse con la pobre mujer.

Pepa la Trueno tiene muy mal carácter, fruto de haber tenido que sacar adelante a sus dos hijos exclusivamente con su trabajo, porque el marido se había marchado. La lucha por la vida ha hecho que siempre quiera imponer su voluntad. La hija, cansada de intolerancia y tan rebelde como la madre, opta por fugarse con el novio:

> CECILIO: Pues agárrese usté a la postdata: "Perdóneme, madre, pero es que el genio que Dios le ha dao a usté no hay quien lo sufra. Por algo mi padre huyó de su lao ya hace más de quince años..."
>
> p. 14

Tampoco Cecilio tiene las cosas fáciles. Tal es el dominio de su madre, que las muchachas del barrio se burlan de él:

> SOLITA: Pero ¿tú no sabes que el mirar a este joven con un poco de malicia tiene pena de la vida?
> PAQUITA: ¿Es posible?
> SOLITA: ¡Ay, si te ve la señá Pepa!
> CECILIO: Oiga usté, vecina...; que yo ya he soltao los andadores.
> SOLITA: Pero debe hacer mu poquito a juzgar por el cuidao que tie con usté su mamá...,que no le deja ni un momento solo pa que no dé un mal paso.
>
> p. 7

Lo más frecuente no es que la madre se oponga sino que propicie la boda, como en Una americana para dos. Micaela y Berenguela luchan para que sus respectivos hijos, Enrique y Ataúlfo, se casen con la prima Chon, una millonaria.

Las dos mujeres son dignas rivales, en continuo contrapunto:

> FILOMENA: ¿Manda la señora?
> MICAELA: ¿Cómo que si manda? ¡La única que manda aquí!, me parece que te habrás dado cuenta.
>
> p. 6

El desmedido interés que tienen en la boda reside en que quien gane a la nuera rica acrecentará su poder:

> MICAELA: Es que además de la felicidad de mi hijo es la mía, y la de tos los que me rodean, pos figúrate: yo, suegra millonaria, a los tres días de casaos me hago el ama y mando en to, y dispongo de to.
> EPIFANIO: Conozco tu carácter autoritario e indómito (...)
>
> p. 11

Ni Micaela ni Berenguela logran cumplir el sueño de ser suegras de una millonaria: Chon no se deja influir.

Otra madre autoritaria, la de Napoleoncito, demuestra una incomprensión hacia el hijo que raya en la injusticia.

De niño se había enamorado de la maestra, que se da cuenta y llama a la madre para ponerle freno a la situación. Ésta lo humilla cruelmente frente a todas las autoridades de la escuela. Este hecho provoca un profundo trauma que marcará toda la vida del chico: como se rieron aquellas mujeres lo harán todas en lo sucesivo. De adulto, el miedo lo paraliza y es incapaz de iniciar ninguna relación.

La madre no llega a saber casi nunca que su exceso de autoridad puede perjudicar tanto la vida del hijo porque no tiene tiempo para ver las consecuencias a largo plazo. De todos modos, difícilmente se cuestionaría su conducta. La dominadora

no juzga sus propios actos.

El sueño de Jesusa, otra madre de férrea voluntad, es que su hija sea elegida Miss Cascorro, y para lograrlo lucha denodadamente:

> JESUSA: (...)¿Tú sabes la que s'armó en el salón de actos cuando el jurao falló a mi Sole?... Toas querían que las fallaran, y las madres, las primeras. Claro, que me he tenío que pegar con siete y ocho.
>
> p. 13

Jesusa está orgullosa de sus logros y no acepta las objeciones de Paca, la otra hija:

> JESUSA: ¡Eh!... Para el carro, que te veo las intenciones. Tú, a callar. Yo soy el ama de la guitarra y pongo los dedos donde se me antoja. Que para eso sos he criao a las dos y llevo veinte años partiéndome el pecho por esta casa.
> PACA: Mi padre también ha trabajao.
> JESUSA: ¿Qué dices, loca?... Aquí la que s'ha lidiao el torito del cocido diario he sido yo. El señor Pantaleón no ha hecho más que aplaudir. Y vamos; que la faena de hoy no me la critica a mí ni Corinto y Oro. Yo busco decentemente la felicidá de tu hermana. La crié pa campeona... y ahí la tienes.
> PACA: Y a mí..., ¿pa qué m'ha criao usté?
> JESUSA:(Haciéndola mimos) Ven acá, lucero... Si tú eres más bonita que nadie... Si no t'hemos presentao por miedo a quedarnos sin ti. (...)
>
> p. 15

Hay dos focos de interés en la conversación entre madre e hija. El primero, que Jesusa ha tenido que mantener, casi en soledad, a la familia. Este hecho, si bien se ha llevado sus esfuerzos, le ha dejado en cambio conciencia de su propia valía. Nadie tiene derecho a criticar sus decisiones, ya que es

la cabeza del hogar.

El segundo foco está relacionado con Paca; ella es la cenicienta de la casa, a pesar de la respuesta evasiva de la madre. También lo es Visi, una criatura de diez años, en Las dichosas faldas. Ella guisa y friega mientras su hermano estudia y su madre persigue a su conquistador marido. Como se ve, no es siempre equitativo el trato que se dispensa a los hijos. A veces se distribuyen arbitrariamente sus funciones, como en las obras citadas, pero peores son los casos en que la diferencia en el trato está basada en la simpatía o la antipatía. De muy buena familia proporciona un claro ejemplo.

Pilar se niega a creer que el suicidio de su hijo Manolo ha ya sido consecuencia de la turbia vida que llevaba. Ciega de dolor, acusa a Enrique de ser el causante de la muerte del hermano. Esta enorme injusticia provoca rupturas irreconciliables en la familia. Pilar pierde afectivamente a su otro hijo.

1.2.2.5.- La codiciosa

Hemos visto el tipo de madre que pretende imponer su voluntad a ultranza; todavía más rechazable es el personaje en el que priva la codicia.

La madre dominante actuaba casi siempre pensando en el bien de sus hijos y su error residía en creerse dueña absoluta de la verdad, pero la madre codiciosa piensa en sí misma y en el beneficio que le puede sacar a las circunstancias.

Así Ramona, madre de Conchita, en Cloti, la Corredora, se deslumbra con la propuesta de los padres del novio de la chica de pagarle una buena cantidad si comete perjurio en un juicio. El único atenuante es que el marido resulta peor que ella.

Por codicia quieren casar sus padres a Eladia, en La tonta del rizo, y María de la O acusa directamente a su madre de haberla vendido, aunque como adulta podía haberse resistido a la presión.

MARÍA: ¡Reniego de se gitana
hija de pare ladrón
y de mare que al más rico
de los payos me vendió!

p. 59

En Para mal, el mío, los padres de Nuncia inventan una sórdida historia en torno al deshonor de su hija, para sacar dinero, pero el caso más destacado de utilización del hijo en beneficio propio es el de El embrujado

Rosa Galana ha convencido a un rico terrateniente que acaba de perder a su único heredero, de que la criatura que ella tiene es su nieto. Es falso, pero el viejo, en su desesperación, lo cree y quiere quedarse con el niño.

DON PEDRO: ¿Rosa Galana, traes firmado el papel que declara la condición del niño y el permiso para que me lo confirmen por nieto?
LA GALANA: Firmado no traigo nada. Antes de firmar, razón es tratar.
DON PEDRO: Hagamos capítulo. Tengo manifestado mi deseo de calificar a este niño.
LA GALANA: ¡Muy bueno si busca eso! ¿Y si busca quitarse de más tratos con la madre del niño? Reconocido abuelo, a su lado lo guarda para mientras viva. Tengo consultado gente de leyes. Si el hijo goza grandezas, justo parece que goce la madre igual beneficio. ¡Y mi señor don Pedro no quiere eso!

p. 23

La codicia de Rosa Galana no tiene freno y usa al niño co-

mo un objeto valioso que puede ser canjeado por dinero.

> EL CIEGO: Que por ser tirana no prives al rapaz de verse algún día heredero de tanta riqueza...
>
> p. 40

Las palabras del ciego se convierten en profecía: el niño termina muerto y las esperanzas de don Pedro y Rosa, destruidas.

La Galana es un claro elemento del tenebroso cosmos de Valle-Inclán y en pocas obras se repiten ejemplos de pasiones tan primitivas. Sin embargo hay casos en que los hijos rechazan a sus madres porque se han sentido utilizados. En la comedia Broadway, una muchacha lamenta estar trabajando en el teatro de variedades desde los ocho años por no haber tenido una madre que la cuidara, mas su compañera parece haber corrido peor suerte todavía:

> EVA: De niña... sin madre.
> ANN: A veces es peor tenerla...
>
> p. 54

LA MADRE ENTRE EL HIJO Y EL ESPOSO

1.3.- Funciones

En este apartado trataremos el peso que para la mujer tienen las funciones de esposa y madre y las opciones que hace en el caso en que, en vez de desarrollarse armónicamente, entren en conflicto.

Agregaremos la especial función de madre adoptiva o suplente. Por último, estudiaremos el particular comportamiento de los personajes femeninos a los que se les ha negado la posibilidad de cumplir con esta misión en la vida.

1.3.1.- Madre antes que mujer

En tan alta estima tiene la mujer la misión de ser madre, que en el caso en que tenga que optar entre el marido y los hijos, lo normal es que se decida por éstos.

Así, en El pájaro pinto, Gabriela ve que su esposo, con la excusa de un viaje científico, está proyectando una aventura con otra mujer. Una amiga le aconseja que no lo deje ir solo:

> JULIETA: Plántate en el aeródromo y métete en "El pájaro pinto".
> GABRIELA: ¡Estás loca!... ¿Y mis hijos?
> JULIETA: ¡Bah! Eres más la madre de ellos que la mujer de Alegre.
>
> p. 9

La elección de Gabriela no nace en una preferencia por unos en detrimento del otro sino en la responsabilidad que entraña el cuidado de los hijos, algo que no puede declinar.

Casilda, en Las doce en punto, ama a su marido a pesar de sus arbitrariedades y por no herirlo ha soportado que cortara las relaciones de la familia con el hijo varón, que se había casado con una mujer a la que el padre no aceptaba. Sin embargo, cuando ve que va a ocurrir lo mismo con la hija se termina su paciencia y se pone abiertamente de parte de los muchachos:

> SEÑOR PEPE: Te dejé sin hijo porque no quise dar mi consentimiento para que se casara con una mujer de mala nota.
> CASILDA: Con una desgraciada, que luego ha sido una mujer ejemplar, una madre santa, que ayuda al marido a buscar pa sus hijos lo que tú les niegas.
> SEÑOR PEPE: Pero ¿tú?... ¿Cómo me hablas tú así?
> CASILDA: ¡Porque soy justa, soy mujer y soy madre!
>
> p. 238

Lo mismo hace Elena, de un nivel social muy superior, en El río dormido, cuando defiende el derecho de sus hijos a elegir trabajo y compañero.

Una de las madres más sacrificadas, que solo vive en función del hijo, es Tonecha, en Dueña y señora. Es la criada de la casa y ha tenido un hijo con el señorito. Éste se ha casado con una mujer de su clase, que ha aceptado al niño como propio.

Don Ricardo, amigo de Fernando, reconoce la abnegación de Tonecha, que se ha anulado totalmente como mujer:

> DON RICARDO: (...) No, no conoces a Tonecha. Tal es su amor por tu Luis, tan grande su corazón de madre... que por el placer y el orgullo de darle a tu hijo una madre como tu esposa bendijo los celos de ver en su puesto de hembra a otra mujer.
>
> p. 22

Pasan los años y, ya viudo, don Fernando lleva a la casa a Rosario, una muchacha joven, con el propósito de hacerla su esposa. Pero la chica y Luis se enamoran, desencadenando un violento conflicto.

Los celos son tales que el padre, para humillar al hijo, pretende decirle quién es la madre. La pobre Tonecha se horroriza ante la idea de que el muchacho pueda avergonzarse de ella:

> TONECHA: Por la Virgen, cállatelo... Antes muerta que vea a él avergonzarse de mí. Prométeme non decirle...
>
> p. 29

Pero el secreto se revela en un ataque de ira y celos:

> DON FERNANDO: No te pegaré, no; me bastará para castigarte, con decirte que eres como ella. Y no es extraño que salgas a ella, porque de ella naciste. ¡Los dos iguales, del mismo barro!
> TONECHA: ¡Non lo creas! ¡Non lo creas!
> LUIS: ¿Pero qué has dicho; qué has querido decir? ¿Que la Tona es mi madre?
> DON FERNANDO: Eso, eso que tú dices.
> LUIS: ¡Mientes!
>
> p. 56

A partir de ese momento, la actitud servil de Tonecha desaparece y se vuelca abiertamente a la defensa del hijo:

> TONECHA: Ya non grites más. Ya non te tengo miedo.
> DON FERNANDO: ¿Qué? ¿Qué dices?
> TONECHA: Ya non me importa nada. Hasta hoy todo era sumisión y miedo a esto. A que él supiera lo que nunca debió saber... Ahora ya non te temo. Ahora te grito y me rebelo contra ti por todo lo malo que para mí fuiste.
>
> p. 56

Luis se irá a París, pero antes su madre lo ayudará a consolidar su realción con Rosario. Para logralo, conquistará nuevamente al padre, aunque sólo como medio para llegar a sus fines. No le interesa el hombre, vive exclusivamente para el hijo.

Desde el punto de vista del varón, también se suele anteponer la función madre a la función mujer. Es lo que hace Juan frente al atormentado Alberto, en Adán o El drama empieza mañana.

Éste vive con Rosa María pero tiene por amante a una de las empleadas de la mujer, Irene. La chica queda embarazada y le ruega que se case con ella, ya que no hay impedimentos legales y le va a dar un hijo, cosa que no ha podido hacer la otra. Alberto se niega, y para que no vuelva a insistir se casa con Rosa María.

No es feliz. Juan, que no ha estado de acuerdo con el abandono de Irene, le comenta que ha perdido la oportunidad de ser responsable y digno. Ha elegido mal, debió optar por la madre de su hijo:

> JUAN (...) Donde está la madre del hijo, está la mujer, y donde están mujer e hijo está el hogar, y tú no lo has visto. Y no lo podías ver, no lo podías sentir, porque no has querido nunca a nadie.
>
> p. 60

La Marquesa, en La culpa es de ellos, quiere que su hijo elija esposa y, según ella, le ayudará a hacerlo el pensar cómo será la madre de los suyos. Focalizando en esta función debe buscar compañera:

> MARQUESA: Te gustan todas, porque no has sabido buscar en ellas lo que sólo podías encontrar en una...

> ¿Has pensado alguna vez cómo será la madre de tus hijos?
>
> p. 55

Ya habíamos visto que, en Siete puñales, Miguel abandona a Dolores y sus siete chicos para irse con una actriz. Lamenta el mal que causa y habla del hogar destruido, pero la mujer reacciona con orgullo: su hogar no es el marido, son los hijos. Su pensamiento sigue una línea semejante a la de Juan, en Adán o El drama empieza mañana:

> DOLORES: ¿Destruirlo? ¡Mi hogar no eres tú, y no se hundirá con tu ausencia!
>
> p. 57

Cuando, arrepentido, Miguel quiere regresar, la esposa lo recibe por el bien de los hijos, pero para ella ha dejado de ser el compañero.

Si entre marido e hijo, generalmente se elige al segundo, esta preferencia se destacará más todavía cuando el hombre en cuestión no es el padre, sino un nuevo amor de la mujer. La nueva relación estará condicionada a la reacción que pueda provocar en los jóvenes.

Esperanza, en Sevilla la mártir, es una bella viuda que ha criado a su hijo con enormes sacrificios. El muchacho es díscolo y prepotente, tanto que hasta llega a pegar a su madre. Arrastrado por otros, se compromete en actividades subversivas. Es rescatado de ese ambiente por Manuel, pretendiente de Esperanza, quien condiciona su respuesta afectiva a la salvación de su hijo.

Purita, en Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan, ha sido abandonada por su marido, que había marchado a América. Saca

adelante a su chico, cosiendo como Esperanza.

Con el tiempo se le acerca un hombre y ella empieza a disfrutar de su compañía y sus atenciones, pero pronto debe rechazarlo por temor a dañar su imagen ante el hijo:

> PURITA: Sí, Lorenzo,sí. La gente ha empezao a murmurar, a mi madre ya le han venido con el soplo de nuestras entrevistas...Yo soy casá, aunque no lo parezca; tengo un hijo, a quien me debo, y yo no quiero dar lugar a que mi hijo, interpretando mal esta amistá de usté y mía, si a sus oídos llega la murmuración, pueda pedirme cuentas y hasta escupirme a la cara.
>
> p. 37

Purita vive con su madre, que actúa como guardiana de la honra y fija las normas de conducta de su hija, como también lo hacía la Suegra, en Bodas de sangre, luego del abandono y la humillación sufridas por la mujer de Leonardo.

Aquí, la Señá Doro impide que Purita corra tras Lorenzo, hombre orgulloso y engreído, que ha reaccionado mal ante su rechazo:

> PURITA: (Llorando) ¡Se va y yo lo quiero,madre!
> SEÑA DORO: ¿Lo quieres? ¡Pos te aguantas!
> PURITA: (Implorante) ¡Madre!
> SEÑA DORO: (Con energía) Na más que eso. ¡Te aguantas!
>
> p. 38

Purita, que no parece tan fuerte, para permanecer intachable ante los ojos del hijo y de la sociedad, debe ser sostenida por la fuerza inquebrantable de su madre. Rosalía, en La casada sin marido, que también ha sido abandonada por el suyo, está sola, y sola debe hacer frente a la sospecha injuriosa de

la hija mayor.

Mujer de potente voluntad, logra dominar la situación y aumenta la admiración que Luciano siempre ha sentido por ella. A pesar de sus ruegos, seguirá sola porque no se considera libre. Purita, con más suerte, recibe la noticia de que ha queda do viuda y heredera de una considerable fortuna.

Estrella, dueña de una perfumería en La cursi del hongo, viu da, bonita y con apuros económicos, solucionaría su futuro acep tando a don Gonzalo. Pero la boda no se puede realizar hasta que se casen las dos hijas de la mujer, que se sentirían humilladas si su madre reincidiera antes de haber logrado ellas un marido. Estrella, como los anteriores personajes, condiciona su mundo afectivo a la voluntad de sus hijas.

En Aquella noche...,-de Figueroa- una mujer tiene oportunidad de unirse a quien había amado toda la vida. Pero al reconquistar al hombre, vence también a una rival. Ésta toma desquite seduciendo al hijo de la triunfadora.

Ante la posibilidad de que su hijo sea un desdichado, la madre reacciona sacrificando su futuro como mujer y deja libre el camino a la otra. En la lucha entre los dos cariños vence el del hijo, el más desinteresado.

En todas estas mujeres pesa mucho la responsabilidad. Su función no termina con dar y mantener la vida, también quieren conseguir la felicidad para los hijos.

A veces el conflicto es todavía mayor. Como le sucede a Daniela, en Como los propios ángeles.

Madre soltera, que ha vivido pendiente de su hija, un día se encuentra con el amor de Pepe Luis y lo acepta después de muchas dudas. Al anunciar su decisión de casarse a Carmela, le dice que lo hace para darle un apellido, pues se siente avergon-

zada de confesar su amor.

Esto crea el malentendido que va a formar el nudo de la comedia porque la chica, que piensa que es un matrimonio por conveniencia, le pide a su madre que desista, ya que ella está enamorada del mismo hombre.

Daniela rompe su compromiso, pero Pepe Luis no lo acepta y lucha hasta que la chica renuncia a sus pretensiones amorosas hacia él y las vuelca en un muchacho de su edad. El final resulta poco convincente, pero muestra una situación menos utilizada: la hija que se sacrifica por la madre.

Más compleja todavía resulta la relación entre Miguel, Isabel y Marisa, en Han cerrado el portal.

Por una causa fortuita, el hombre conoce a Marisa, una muchacha moderna, independiente y sensata. Se enamoran a pesar de la diferencia de edad, que la chica jamás parece notar.

Marisa es hija de Isabel, que había sido amiga de Miguel en la infancia. Los dos se atraían, pero la vida los aleja. Isabel se casa con un pintor que pronto enferma gravemente.

Vuelve a encontrar a su antiguo compañero de juegos y se dan cuenta del mutuo amor, pero se separan al estar ella casada.

Al tiempo queda viuda, y ante las dificultades económicas, acepta una nueva boda con un hombre al que no ama; todo para dar una vida cómoda a la hija.

Cuando se encuentra nuevamente con Miguel se entera de que éste se ha enamorado de Marisa, versión joven de sí misma. Debe aceptar la dolorosa sustitución que ha hecho su enamorado y la evidencia de su próxima vejez.

Sacrifica sus propios sentimientos para ayudar a concretar el amor de su hija, y ante el peligro de que se entere de la

relación que había tenido con su futuro esposo, le cuenta la historia de tal modo que Marisa cree que el enamorado de su madre había sido el padre de Miguel. La mujer no ha mentido, simplemente ha dejado que se equivocara según sus deseos. Quizás este frágil entramado caiga en el momento en que Marisa dé la más ligera mirada retrospectiva y haga un simple cálculo de edades, pero ya estará casada con el hombre que ella eligió. La madre se habrá sacrificado una vez más.

Hay hijos que rechazan violentamente la idea de una nueva boda de sus madres viudas, como Ernesto, en Estudiantina, o Eulalia, en Un grito en la noche. Lo frecuente es que sea para conservar la imagen idealizada de la unión de sus padres.

Rosario, madre de Eulalia, comenta con sus amigas la actitud de su hija:

> ROSARIO: ¡Ah, eso sí! Adora a su madre. Más de una vez la sorprendí elogiándome entre sus amigas. Siempre he creído ver en ella un celoso guardián de mi integridad moral. Cuando llegó a sus oídos que el conde de Aladares quería casarse conmigo, sus ojos eran los ojos de una espía. No me dejaba a solas un instante con él. Su cara parecía retratarme; después se convenció de que no me hallaba dispuesta a complacer al conde y su agradecimiento no tuvo límites.
>
> pp. 15-16

La situación se complica con el tiempo porque las dos se enamoran del mismo hombre, Agustín, sobrino de la mujer y de la edad de sus hijos.

El muchacho se convierte en amante de su tía, lo que transforma a las mujeres en rivales y hasta enemigas. Rosario sigue interpretando la hostilidad que percibe en la hija como censura ante sus desvíos, pero a ésta se une un elemento nue-

vo: los celos.

1.3.2.- Mujer antes que madre

Y así llegamos a la otra posibilidad que daba este apartado: la mujer que prefiere su realización sentimental aunque con ello deba transgredir alguno de los preceptos implícitos en la función de madre.

A Marcela, en Sol en la cumbre, madre de una muchacha, retomar su propio camino le parece algo natural.

Ha sacrificado muchos años a su marido y a su hija, pero ha quedado viuda y considera que es el momento de reanudar su relación con Manuel, el antiguo novio que había abandonado, forzada por la familia. Nadie, ni siquiera Isabel, tiene derecho a negarle esa nueva oportunidad:

> MARCELA: Que piense lo que le parezca. Nunca le di mal ejemplo con mi conducta, ni falté a ninguno de mis deberes. Yo soy una mujer que jamás...
>
> p. 9

De todos modos la conducta de Marcela se mantiene dentro de un marco de absoluta dignidad y respeto hacia los demás. Distinto es el proceder de la madre de Fermina en Agua de Mar. También es viuda y para mejorar su situación económica busca un amante. La hija, que ya es mayor, abandona la casa llena de vergüenza.

Volvamos a Un grito en la noche, en la que Rosario opta claramente por el amor de su sobrino, a pesar de la presión moral que ejercen los demás.

Eulalia se muestra continuamente hosca e inflexible, defensora de valores tradicionales como la honra, que debe presidir

la conducta femenina. Sin embargo, hay algo más.

Cuando en la escena final madre e hija quedan solas frente al cadáver de Agustín, muerto en un accidente, Eulalia manifiesta su envidia por la mujer que gozó del amor de su primo:

> EULALIA: ¡Muerto y todo, tú tienes siquiera el consuelo de saber que era tuyo! ¡Yo lo quería más que tú, y no fue nunca mío!
>
> p. 61

Y sus palabras se acercan mucho a las de Martirio, en La casa de Bernarda Alba, frente a la muerte de Adela:

> MARTIRIO: Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.
>
> p. 930

Las dos obras señalan la destrucción del lazo familiar, como marca La Poncia, testigo y comentadora de lo que sucede en la tragedia de García Lorca:

> LA PONCIA: Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre (...)
>
> p. 911

Si Marisa, en Han cerrado el portal, no percibe la relación entre Miguel y su madre, y Rosario tampoco interpreta correctamente la hostilidad de su hija, es porque las dos están cómodamente instaladas en la dicha. Pero mientras en la muchacha parece razonable, resulta ignominioso en la mayor, que ha traicionado a la sociedad en la que vive al distorsionar el papel de madre, convirtiéndose en amante del sobrino, lo que crea oscuras implicaciones psicológicas.

Otras obras utilizan el tema de la rivalidad madre-hija por el amor de un hombre, pero ninguna con la violencia de Un grito en la noche. Así en La marchosa, Maruja, celosa por el éxi-

to que tiene su garbosa madre, cree que Julio la prefiere, rechazándola a ella, lo que la hace agresiva y cruel; pero todo vuelve a sus carriles una vez disipada la confusión.

También un malentendido crea el conflicto en Con las manos en la masa o No hay mal que por bien no venga.

Luisa está celosa de Esperanza, su madrastra, a quien cree enamorada de su marido. Los acusa ante su padre, dando pie a una difícil situación. Pero Esperanza era la madre de Antonio, aunque él no lo sabía y de ahí nacían los mimos y la ternura. Conocida la verdad, se restablece el equilibrio.

En Literatura no es el malentendido sino la ambigüedad de una relación lo que crea el antagonismo entre la madre y la hija.

Matilde no sólo escribe sino que quiere vivir literariamente, así crea la fantasía de que un joven que frecuenta la casa la pretende, y la ha convertido en tema para una de sus novelas.

El marido, que advierte el escándalo que se avecina, toma cartas en el asunto, impidiendo que se publique. No teme el ridículo que pueda tocarle, porque cree en la fidelidad de su esposa, mas recela que la relación, deteriorada ya, entre la madre y la hija se haga insostenible.

El gran perjudicado ha sido Adrián, víctima de la imaginación de Matilde, que hubiera sido feliz casándose con Teresina, pero la chica lo rechaza violentamente y Valentín le aclara el por qué:

> VALENTIN:(...)Debo advertir a usted también que yo nunca he visto con malos ojos que usted pretendiera casarse con mi hija. Ella ha creído percibir en su madre una inclinación que era algo más que gratitud...Los hijos tienen un certero instinto para des-

> cubrir cualquier inclinación peligrosa en el corazón de los padres...Eso es lo que ha conseguido Matilde por buscar en su vida asunto para su literatura,(...)
>
> p. 725

En las obras anteriores los celos nacen en las hijas ante los éxitos, reales o no, de las madres, pero en Tú, el barco; yo, el navegante... quien los siente es la progenitora, que teme ser desplazada.

Consuelo, al quedar viuda,opta por convertirse en la amante de Antonio, para poder vivir con cierta holgura y dar carrera a las hijas. Refugio, que lo sabe, quiere terminar con esa situación que le parece indigna, más cuando el hombre pretende conquistarla. Al contárselo a su madre, nota que no reacciona como tal sino como rival ofendida:

> REFUGIO: Mira: de todo esto, tan turbio y tan amargo, lo único que me ofendería de verdad sería ver de nuevo en tus ojos la lumbre de celos con que has querido abrasarme ahora.
>
> p. 19

Con muchísimo esfuerzo la chica logra desembarazarse de la tutela de Antonio,pero cuando Consuelo ve a su amante vencido, elige seguirlo, porque su tesis -que es la de la comedia- reside en la absoluta dependencia afectiva de la mujer, que siempre será, por su propia voluntad, esclava del hombre, a la vez que su protectora.

Y como confirmación Refugio, a pesar de su carrera,su trabajo y su espíritu de lucha, va a repetir la historia de su madre.

En un tono mucho más grato se presentan en Los Reyes Católicos. los esfuerzos de Soledad, una viuda, por reincidir en

el matrimonio. Para ello y en competencia con sus hijas, ha puesto sus ojos en Melchorcito, el boticario, que encuentra más acorde con sus gustos a una de las muchachas:

> PACA: El boticario empeñao en pretender a la hija, y la madre empeñada en que la pretenda a ella.
>
> p. 28

Menos lobos... presenta una parodia de los celos entre madre o madrastra e hija, tópico frecuente en los dramas rurales. En Cuatro corazones con freno y marcha atrás, la abuela, rejuvenecida gracias a un suero milagroso, se convierte en una coqueta jovencita que intenta conquistar al marido de la nieta. Y en la misma línea cómica aparecen, en Escuela de millonarias, las Dupont, cuyos mutuos celos nacen de una furiosa competencia:

> DUPONT BIS: ¡Por favor, mamá! Conozco tus intenciones. Te he rogado que no asistieras a este baile. Esto es desesperante. Será la cuarta o la quinta vez que te cruzas en el camino de mi vida.
> DUPONT: ¡Pero niña!
> DUPONT BIS: Y es que me sucede una cosa terrible: que mi rival es mi madre.
> DUPONT: ¡Qué horror! Esta hija mía es capaz de hacerme quedar en ridículo. ¡Cuando es ella la que me quita todas las proposiciones! No me interrumpas. Yo estuve casada tres veces y ella dos. Pues esas dos fueron dos trastadas que me hizo, que yo pude estar casada las cinco.
>
> p. 31

De la otra cara de la rivalidad, la que se da entre padre e hijo, elegimos un ejemplo de En el nombre del padre. Fernán Bustos y Bustillos parecen haber sentido unos celos enfermizos

al competir por el amor de Doña Solís:

> BUSTILLOS: (...) ¡Ya de niño...! ¡Una mujer,
> mi madre; yo no quería
> más en el mundo; era mía!
> Pero él se vino a poner
> entre los dos...¡Y él vencía!
> La pobre, humilde acechaba
> mi sueño; yo despertaba;
> iba ella a besarme, loca.
> ¡Y él, riendo me robaba
> los besos que yo esperaba,
> tomándolos de su boca!...
> ¡No es de hoy la rivalidad!
> Nació en los dos con la vida...
>
> p. 391

Doña Solís es el sufrido trofeo de la competencia padre- hijo. Sin embargo, con el tiempo la situación se vuelve a repetir con otra mujer, amada por los dos hombres.

Elisabeth Franzel en su compilación de motivos de la literatura universal, generaliza así estas complejas relaciones:

> El amor del hijo a la madre, que daba lugar a que de un argumento en el que no se da propiamente enemistad entre padre e hijo pudiera derivarse una enemistad inconsciente como "complejo de Edipo" contribuye en muchas tramas a agudizar los contrastes. En la mayoría de los casos, sin embargo no rivalizan padre e hijo en el amor a la madre, sino que el hijo toma partido a favor de la madre en contra de un padre desafecto a ella.
> (6)

En Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán se presenta una ambigua situación: una mujer estaría seduciendo, sin saberlo, al hijo que abandonó al nacer. El descubrimiento de esa posibilidad la aleja del muchacho, aunque todo parece haber

sido una maniobra del esposo abandonado y resentido. En Las cinco advertencias de Satanás. se repite el nudo del conflicto,cambiando el sexo de los protagonistas: Félix se enamora de una hija cuya existencia ignoraba.

El caso más trágico de elección entre el hombre amado y los hijos se da en Asia, una recreación que hace Lenormand de la Medea clásica y que en Madrid se estrenó traducida por Arturo Mori. La protagonista, ante el abandono del esposo, reacciona como mujer humillada exclusivamente. Así es como termina matando a sus hijos y suicidándose. El castigo al traidor resulta desmesurado.

1.3.3.- El esposo como hijo

Frente a la mujer resignada y pasiva, aparece otra cuya energía hace que el afán de protección se extienda no sólo a los hijos sino también al marido. Madres primordiales, únicamente buscan cumplir esa función. Generalmente son mujeres activas y fuertes, acostumbradas a ejercer su poder sobre los demás.

Así es Adelina, personaje de El pan comido en la mano. Como ella no se da cuenta, su tío le explica el por qué de su comportamiento:

> BAUTISTA: No quiero ponerte en cuidado. No querías que hubiera ningún hombre porque sólo querías que hubiera hijos. Hay mujeres para las que el instinto sexual es sólo un camino para la satisfacción de la maternidad; sólo saben querer como madres, y para querer con todo su corazón a un hombre necesitan que ese hombre sea entre sus brazos como un niño, como una criatura débil y protegida; si el hombre no se resigna a serlo, acabarán por odiarle; si tienen hijos pondrán en ellos todo su cariño, llegarán a in-

> cubar en ellos el odio hacia el padre que no quiso ser hijo también como ellos.(...)
>
> p. 1183

Los negocios de Pepe, esposo de Adelina, han quebrado y está sin trabajo. Se siente humillado. Su mujer, en cambio, es muy feliz manteniéndolos a todos. Cuando por fin el hombre puede colocarse nuevamente en el mundo laboral, Adelina se vuelve hosca, no lo acompaña y lamenta sus progresos. Afortunadamente las palabras de su tío Bautista la hacen recapacitar y salvar su matrimonio.

Rosalía, La casada sin marido, ha sido abandonada por Julián y trabaja duramente para mantener a sus hijos. A pesar de las dificultades, se cree compensada. Además, está orgullosa de sus propias fuerzas y reconoce que, de volver el marido, lo recibiría y le daría asilo, pues ante ella es un ser débil:

> ROSALIA: (...) Yo no sé si aún quiero al Julián como lo quise; yo no sé si sería capaz de perdonarle todas las que me tiene hechas; pero sí sé que si un día cualquiera lo viera aparecer por esa puerta roto, lleno de hambres, me iría hacia él, lo metería a empujones en la casa y, ¡qué remedio!, le echaría de comer como si fuera un hijo más.
>
> p. 43

María, en El báculo y el paraguas, deja a Joaquín, un triunfador, por Pedro, un hombre de mucho mérito. pero débil y poco exitoso. Al analizar su actitud, llega a la conclusión de que en él busca al hijo que no tiene:

> MARIA: (...) ¿A quién buscaba? Lo vi claro. Me buscaba a mí. Buscaba mi ser, que se me había perdido

> desmigajado. Y a su lado lo encontré. ¡Ah, sí, sí! Pedro ha sido para mí como el hijo que Joaquín pudo haberme dado. He hecho por él las mismas cosas que hubiera hecho por mi hijo.
>
> p. 71

Laura, otra mujer activa y voluntariosa, protagonista de Llévame en tus alas, une en un abrazo y un mismo nombre al marido y al hijo:

> LAURA: Hijo..., hijos míos, los dos. Los dos.
>
> p. 63

El ama, en El otro, explica el por qué de la rivalidad de las mujeres, esposas del protagonista y su hermano. Las dos aman furiosamente al que creen asesino del otro. Primero, porque imaginan que han sido causa del crimen y eso las llena de orgullo; y luego, porque toda mujer se inclina por el más débil, por el que sufre, dando así cauce a su espíritu maternal:

> AMA: (...) Una mujer que sea mujer, es decir, madre, se enamora de Caín y no de Abel, porque es Caín el que sufre, el que padece... Nadie ha inspirado más grandes amores que los grandes criminales...
>
> pp. 127-128

1.3.4.- La madre suplente

Ser madre es parte de la esencia de la mujer y no necesita haber gestado y dado a luz un hijo para cumplir esa función.

Concha Moreno se tuvo que hacer cargo de sus tres hermanos menores en la adolescencia. Trabajó día y noche, hasta que la

boda con un hombre rico le alivió de las fatigas.

Les da carrera y sigue vigilando sus vidas. En el caso del varón, no descansa hasta apartarlo de una mujer que está arruinando su futuro; en el de las chicas, no se detiene hasta casarlas convenientemente. Cuando parece alcanzar el descanso, aún joven y con un pretendiente, reaparece un antiguo novio que la había abandonado, ahora fracasado y con dos niños. Éstos quedarán a cargo de Concha, que vuelve a emprender su tarea de madre.

También Lucila, en La melodía del jazz-band, compensa muchas frustraciones tomando a su cuidado a la hija del hombre que la había dejado para casarse con otra:

> JUANIN:(...) y el cariño que la señorita ha tomado a la niña que ya parece otra. ¡Pobrecita, estaba tan palidilla!...¡Y tan escuchimizada!... No tenía más que ojos, y hoy da gusto verla. La señorita la ha vestido de todo; y aquí come y aquí pasa los días... ¡Y la pobrecita nos ha tomado un cariño! A la señorita la llama "mamita Luci". Yo creo que la señorita como estaba tan enamorada del padre, se ha ilusionado hasta creerse que la criatura es hija suya... y vean ustedes: cuanto más cariño toma a la niña menos se acuerda del padre...¡En cambio, con la madre se lleva como una hermana!... Ya ven ustedes que lo natural era que no la viera con buenos ojos, porque al fin es la mujer del hombre que ella más ha querido. Pues no, señor.¡No sabe qué hacerse con ella!... Es que, como yo digo, el corazón tiene muchos misterios...
>
> FULGENCIO: Así es. Y el de las mujeres,misterios y sorpresas...
>
> p. 765

Simona, en La casa de la bruja, cuida de Blasito, el niño que como ella es explotado por Candelas. Los dos logran librarse y se van a casa de Miguel, enamorado de la chica. Pero allí

la bruja y sus secuaces raptan a Blasito.

Simona reacciona violentamente, más sabiendo que el niño la ha llamado madre, que es realmente como ella se siente:

> SIMONA: (A Miguel) ¡Suelta! ¡Si me llama madre, cómo voy a consentir que me lo roben! Tú déjame marchar, que si tanto me quieres, ya darás conmigo, aunque me escondan bajo tierra.
>
> p. 47

A María del Valle le ha tocado un destino similar al de Concha Moreno, pues ha tenido que hacer de madre de sus cinco sobrinos.

Cuando los tiene a todos colocados y está a punto de casarse con su antiguo novio, aparece una de las chicas a la que ha dejado el marido, con tres niños. María del Valle echa a un lado la idea de su boda y se vuelca a los recién llegados, como cree que es su deber. Pero con el tiempo se da cuenta de lo egoísta que es la sobrina y, sin abandonarla, decide que también ella tiene derecho a hacer su vida.

En El Creso de Burgos, Encarna hace de madre de Carmen y relega la posibilidad de casarse hasta que no lo haya hecho la muchacha.

En Seis meses y un día, Angustias se considera madre de su sobrina Araceli y como tal la defiende.

En ¡Mi padre!, Elena se ha hecho cargo de Tolete, hijo de una noble y su amante. Cuando el muchacho se va a casar, la madre de la novia no autoriza el matrimonio si no legaliza su situación. Esto podría lograrse con la boda de Elena y Quirós, otro benefactor de Tolete, pero los dos personajes se odian.

Sara, con mucho ingenio, expone ante Águeda y Elena que,

mientras una sí cedería por amor a su hija, la otra no, porque no es realmente madre, con lo que logra una reacción positiva en la mujer:

> SARA: Sí, tú cederías. ¡Ellos, no! Cuando las dos madres se disputaban a un mismo hijo, acudieron a Salomón, y éste mandó dar medio niño a cada una de ellas, la verdadera madre, aterrada, cedió su parte a la rival; lo harías tú, madrecita, porque tú eres mi madre, porque tú me quieres de verdad; porque ante tu cariño cedería el orgullo y el amor propio y todas las demás consideraciones. Pero a ellos ¿qué les importa Tolete? ¿A nombre de qué afecto van a sacrificar por él su egoísmo? Este señor no es su padre. Esta señora no es su madre.
> (...)
> ELENA: ¿Eh? ¿Cómo? ¿Qué?...¿ Qué dice esta tonta?
> (...)
> ¡Tonta, retonta, eso es! ¡Pues, hijo! A ti no te querrá este tío, que no sé si es tu padre, ojalá no lo sea; pero yo, que no soy tu madre, te quiero más que todas las madres juntas ¡Ya está dicho!
> (...)
> Yo me guardo mi orgullo, que lo tengo, y mi amor propio, que lo tengo también, y tiro por la ventana lo que más me importa para que mi hijo ¡¡mi hijo!! ¿Lo oyen ustedes bien? ¡¡¡Mi hijo!!!, no pase penas.
> (...)
> Y así se hace. ¿Qué es menester para que tú no sufras? ¿Que yo me sangre las venas? Pues aquí están mis brazos. ¿Que me case con un tío sinvergüenza? ¡Ea, pues hala, Quirós! ¡A la Vicaría!
>
> p. 70

A pesar de las palabras de Sara, totalmente intencionadas, es claro el abismo entre las dos mujeres: Elena es generosa y abnegada, Águeda tozuda y fatua. No resulta difícil ver cuál de las dos es la madre, en este nuevo juicio salomónico, que al revés de su modelo demuestra que no es el aspecto físico el que

determina el amor maternal.

Ya habíamos visto que en Madre Alegría se da otra confrontación entre la madre real y la adoptiva, en la que gana la segunda.

Gloria ha sido abandonada en un hospicio. Por ser la primera que recogió al ingresar como monja, Madre Alegría la quiere más que a nadie. Inesperadamente aparece la madre, una prostituta enriquecida que al hacerse mayor, busca la compañía de la chica.

La monja se opone porque Gloria cree ser hija de nobles y no quiere desilusionarla:

> LOLA: ¿Qué dice usted? El bien de esa chica es estar junto a su madre.
> MADRE ALEGRIA: No se preocupe de eso; hace años que no la necesita. Su madre soy yo.
>
> p. 52

En sucesivas visitas, Lola se va dando cuenta de que la Madre Alegría tiene razón. Gloria es feliz, ha recibido una esmerada educación y se va a casar con el médico del establecimiento, otro huérfano como ella.

Lola desiste de su propósito, dota magníficamente a la chica y reconoce ante la monja quién es la verdadera madre:

> LOLA: Yo no la buscaré. No la haré desgraciada con mi pasado. Mi hija es suya, sólo suya.
>
> p. 74

También Las tres Marías se hacen cargo de Rosalinda cuando su abuelo la manda dejar en un hospicio. La cuidan y la quieren como a una hija. Luego de muchos años y por una causa fortuita, el hombre se encuentra con su nieta y quiere recobrarla.

Las mujeres se resisten y María Josefa, la mayor, con violencia:

> DUQUE: (Irónico)¡Es cierto! ¡Tu cariño es tan gran de que la acaparas para ti solita!... ¡Qué te importa su porvenir obscuro y su miseria, si la tienes a tu lado mientras vivas para saciar ese amor tan intenso que no sé cómo calificar!
>
> JOSEFA : ¡Pues tiene un nombre que todos conocemos: se llama maternal!
>
> DUQUE: (Ríe) ¡Madre es lo único que en este caso te falta ser! Has hecho por ella todo lo que las ma dres hacen, menos traerla al mundo.¡Y eso es lo que se necesita para sacrificarse! ¡Si fuera hija de una de vosotras, a estas horas Rosalinda sería feliz y millonaria, aunque te hubieras triturado el alma al entregármela! ¡La palabra madre es muy fácil de pronunciar, pero muy difícil de poner en práctica!
>
> JOSEFA: Madre no se es sólo por traerlos al mundo,señor duque, porque tanto si quieres como si no quieres, ¡madre tienes que ser! Lo son después porqué los crían, los enseñan a andar por el camino recto, a ser buenos y honrados. ¡Esa es la verdade ra madre y esas somos nosotras para Rosalinda, aun que no quiera usté!...
>
> pp. 86-87

El duque utiliza el mismo argumento que Sara, en¡Mi padre!: el amor de la madre biológica es superior al de la adoptiva; y, como Elena, María Josefa lo rechaza y expone otro: no se ama por ser madre, se es madre por amar. Así, la verdadera es la que cuida, educa y comprende al hijo.

Otra idea es el determinismo: se quiera o no se quiera, se terminará siendo madre. Es parte de la esencia del ser mujer, y de un modo u otro, el destino se cumple.

1.3.5.- La maternidad frustrada

La mujer a la que se le niega la maternidad es uno de los personajes más patéticos que ha presentado siempre la literatura. Refleja el dolor más antiguo de la mujer, como se atestigua en la Biblia y en la tradición, según María del Carmen Simón.

La mujer en ese caso vive en un estado de perpetua angustia de concentración en sí misma, como si fuera el hijo el único que pudiera abrirla al mundo.

La autocompasión es constante, como le sucede a Simona, personaje episódico de Madreselva:

SIMONA: Y pasaron seis años
en espera creciente,
y Dios no consentía
que mi ilusión cumpliese.
¡Ay, Madre, qué mañana,
qué aurora más alegre,
aquella en que me dijo:
"Aguárdalo, que viene"!
¡qué locura dichosa!
¡qué sentirme valiente!
¡qué mirar sin envidia
a las demás mujeres!

p. 6216

Pero el hijo muere, ya no habrá consuelo y busca comprensión en otra madre que vive alejada del suyo, la protagonista. El grito de Simona es incapaz de entender la magnitud del dolor de la madre frustrada.

La sociedad ve a la casada sin hijos como algo incompleto que provoca conmiseración. Habrá vivencias que se le escapen, por no haber cumplido con un paso previsto por la Naturaleza. Ángeles, en Vaya usted con Dios, amigo, rechaza esta idea:

ÁNGELES: Está usté equivocado. No hay mujer, muje

> que no sepa sentir como madre, haya o no tenido hijos. ¿Es preciso traerlos a la vida para saber lo que se les quiere? ¡No! Más fuerte que el dolor de parirlos es el dolor de desearlos, el de verlos en la imaginación sin que este deseo se haga carne en los brazos de una (...) Que yo no haya parido un hijo no quiere decir que no sea madre. Yo no lo he sentido en mi vientre, pero lo he llevado siempre en el corazón.
>
> p. 50

Al propio deseo se une la necesidad de cumplir con el papel frente al varón. Doña Sole, en María o La hija de un tendero, acepta una supuesta hija que le presenta su marido sin ningún reproche, más aún, con afán de cuidarla. El que no sea propia es lo que ella se echa en cara a sí misma:

> DOÑA SOLE: Basta. No me digas más. Bastante pena tengo yo por no haberte dado una hija... Ya veremos lo que se puede hacer
>
> p. 24

Agustina, en Lo que hablan las mujeres y Rosario, en La razón del silencio, confiesan que les haría desgraciadas saber que sus esposos habían tenido hijos fuera del matrimonio. Para la protagonista de la última obra citada, el hijo representa "la corona de la mujer y la gala de la esposa" (p. 16) y no poder ser madre anula cualquier otro rasgo positivo que su sexo pueda aportar. Por eso vive cargada de envidia y desesperación:

> MANOLO: ¡Es usted una santa, madrina!
> DOÑA ROSARIO: No, al contrario; más que de mis santidades, debías hablar de mis envidias. Tú dices, todos dicen, que soy muy buena, ¿verdad? Pues,no; mis bondades, estas pequeñas bondades de los que, por limpieza, por buen gusto, ni aún sabemos ser malos, se

> paran y se anulan y hasta se visten de pecados cuando miro a una mujer que me lleve de ventaja para ser lo ese resplandor sagrado de la maternidad. Sí, sí; es la lavandera, y la ayudanta, y la mendiga... ¡Todas son más que yo, todas valen más que yo, todas -¡fíjate bien!- han podido eternizar en otra vida la vida del hombre que quieren!... Y las miro, y las envidio, y hasta -¡Dios me perdone!- parece que las odio. Y pienso, y rezo, y lloro, y me pregundo a mí misma, y le pregunto a Dios: ¿Por qué,por qué?...
>
> p. 16

Casi ninguna piensa en el hijo como en un ser independiente, sujeto a las contingencias de la vida. Es una prolongación de sí misma o, como dice Rosario, del hombre al que se quiere. Y esa prolongación parece adornar y completar a la mujer, de manera que sin ella se figura mutilada, incompleta.

Otra cuestión que atormenta a Rosario está relacionada con quién de los dos es estéril. A Agustina, en Lo que hablan las mujeres, no le dolía que su marido pudiera tener hijos sino su falta de solidaridad hacia ella, pero lo que el personaje que tratamos ahora no puede soportar es saberse ella misma causa de su desdicha. Su marido trata de alejarla de tan negros pensamientos:

> DON EMILIO: ¡Qué tontería!... Ni ¿quién sabe siquiera a cuál de los dos debe cargarse la culpa?
> DOÑA ROSARIO: Ese es mi consuelo; sería terriblemente desdichada si al casarnos tú hubieras sido, por ejemplo, viudo y tuvieras un hijo.
>
> p. 19

Don Emilio no es viudo pero tiene una hija, que ha regresado a su vida después de muchos años y a la que quiere

incorporar a la familia. La muchacha comprende el dolor de Rosario y se niega a que se conozca su identidad. Prefiere pasar inadvertida, como una empleada, antes que humillar a la mujer estéril:

> CARMEN: (...) Dile tengo una hija, y la habrás empequeñecido para siempre a sus propios ojos. Tu verdad de padre será su definitiva humillación de mujer; ¡de mujer, entiéndelo así! Y esto... ¡esto sí que es difícil de perdonar, te lo aseguro! Esa debe ser la razón de tu silencio.
>
> p. 45

Carmen se coloca en la posición de doña Rosario, por eso su comprensión es mayor que la de don Emilio. Ella razona y siente como mujer y capta matices que a él, varón, se le escapan.

De todos modos y a pesar de las prevenciones, doña Rosario termina por enterarse de la filiación de Carmen y la acepta con alegría. Una alegría que ni ella misma soñaba con poder sentir.

Ama Isabel es una recia ganadera, una mujer fuerte y dinámica. Está enamorada de Ricardo, que comparte sus sentimientos.

Como consecuencia de una operación, Isabel no puede tener hijos y renuncia a su boda con Ricardo. Éste insiste, pues puede en él más el amor a la mujer que el deseo de ser padre. Sin embargo, es sistemáticamente rechazado. Por fin recurre a una estratagema: se atribuye la paternidad de un niño cuyos padres habían muerto. Isabel lo recibe como propio, creyendo que es del hombre amado. Así ve cumplida su misión.

En La chica de Buenos Aires, Ramona, que ama a su marido y

es tratada con toda consideración por él, se queja continuamente, porque nada puede consolarla de no ser madre:

> RAMONA: (Llorando)¡Ay, Dios mío! Si un matrimonio sin hijos es un infierno. ¡Si siquiera me hubiera dado un hijo! ¡Uno!
>
> p. 12

Queja que comparte Aurora, en Fu-Chu-Ling:

> AURORA: Santa,no; soy una pobre mujer para la que también el matrimonio fue abrojo de espinas sin el consuelo de la rosa que para mí hubiera sido el tener un hijo.
>
> p. 30

Elvira,protagonista de Santa Marina, también ha quedado viuda sin hijos. Sufre el vacío, pero no con tanta desesperación, probablemente porque su vida es más activa y comprometida. Tanto que termina encabezando una rebelión. De todos modos, esto no anula su ternura de madre:

> ELVIRA:(Mirando al niño dormido en sus brazos) Ya veis, ahora que ya no podré ser madre, porque ya no existe el hombre al que hubiera querido darle el hijo, todos me parecen hijos míos...(...)
>
> p.45

Los que rodean a la estéril pueden solidarizarse o rechazarla. Esto último es lo que sucede en Fuente escondida.

Berta no ha dado en cinco años ningún hijo al dueño de la finca. A ella no le importa; es una mujer frívola que sólo piensa en sí misma, pero los demás no terminan de aceptarla. No ha cumplido con el requisito de dar un heredero y no se la considera parte del grupo:

> MERENSIANA: Por mucho que haga y que diga

la Berta y ate al marido,
siempre es...la sobrevenida.
Le hubiera dado al Ramón
un hijo, y otra sería,(...)

p. 876

Otros más caritativos, como los criados de El tercer mundo, justifican la melancolía de su señora:

PEDRO:¡Claro! como no tiene hijos, acaso los desee; y además, que los niños alegran la vida

p. 113

En Pluma en el viento, Mari-Blanca recuerda a una monja de su colegio, una mujer muy tierna, a quien ella veía como una madre frustrada, cuyo corazón era una cuna vacía. La muchacha, con el tiempo, va a repetir el mismo destino.

En El nublado, Paulina reprueba la actitud de la Niceta,que no cuida a sus hijos y vive de forma desordenada, siguiendo los pasos de un marido irrespondable:

PAULINA: Si yo tuviá hijos iban a ir más brillantes que el sol y más derechos que un huso.

p. 11

Pero por una de esas injusticias de la vida a ella, que sería buena madre, no se le han dado. No manifiesta la desesperación de otras mujeres, pero va siendo cada vez más intolerante con los demás. Su marido llega a creer que está enferma. El médico desvanece sus temores:

ESTEBAN: Hombre, si creyera algo te diría que fueses mañana mismo. Nada, pequeñeces, desarreglos nerviosos, cosas naturales. Es una lástima que no hayáis tenido hijos. Para todas las mujeres y más cuando se llega a la edad de Paulina, los hijos son muy convenientes por muchísimas razones. Los hijos dan

muchos disgustos, pero evitan muchas contrariedades.

p. 16

Algunas mujeres terminan por consolarse con hijos ajenos, muchas veces del marido. Es lo que hace Jacoba, en Los Julianes.

Antes de casarse Julián había tenido un niño con la criada, que se va de la casa. En su matrimonio no tiene hijos. A la esposa no parece afectarle demasiado, pero sí a él, que se vuelve hosco y reconcentrado.

Con el tiempo aparece Fulgencia, la antigua criada, llevando al muchacho para trabajar en la finca. Jacoba lo acepta con alegría. Lo adoptarán, así su marido podrá estar contento de tener un heredero:

JACOBA:(...)¡Sí...,hijo mío!...En"Los Julianes"
para la vida te quedas;
y no de bracero... ¡fijo!
viviendo y después que mueran
sus dueños...Lo prohijamos.
Julián...,¡a ver si te alegra
la vida, y siendo tres...,pones
cara de Pascua en la mesa!

p. 150

Ramona, en La chica de Buenos Aires, se conforma con engordar a los sirvientes. Así lo explica su sobrina, también esposa sin hijos:

> JULIA: ¡Niño, más respeto! Qué sabes tú de la ternura de una pobre mujer que le falta en la vida lo más hermoso para vivir: los hijos. Y que por eso, por exceso de ternura, por cariño mal contenido, tiene que engordar a alguien.

p. 8

Los maridos de Ramona y Julia encuentran una extraña solu-

ción: llevan a una chica a su casa y dicen que puede ser hija de cualquiera de los dos, por haber sido ambos amantes de la madre.

La aceptan con gusto, pero luego las peleas por atribuírsela cada una a su marido son tales que los hombres optan por confesar la verdad.

Tampoco es convencional la solución que busca Elena a su frustración en Al margen de la ciudad.

Vive con su marido, al que detesta,y tres hermanos de éste en un ambiente opresivo. Leoncio, uno de los cuñados, la acosa continuamente y la hiere en su punto más vulnerable, sus ansias de tener hijos:

> ELENA:¡Ah, calla, calla, no sigas arañando en mi dolor y fracaso!... ¡No seas infame!...(Tremante)
> LEONCIO: ¡Yo, yo te daría el hijo "que nunca llega"!... (Con cinismo y saña)
>
> p. 52

Alidra, una muchacha criada fuera de los convencionalismos sociales, que se encariña con Elena, ve el peligro que corre de caer en brazos de su cuñado y toma su lugar, para preservar lo único de lo que la mujer se siente orgullosa: su inexpugnable honradez.

La chica queda embarazada y se va de la casa. Elena le pide a Leoncio que la busque. Al niño que está gestando lo considera propio, ya que ella era el objeto de los deseos del hombre. Alidra no hizo más que tomar momentáneamente su lugar:

> ELENA: Si...Ese hijo que puede venir a la vida es mío...Quiero cuidarlo desde su primer latir y ya en la persona de su madre...¿No comprendes?¡Es el hijo que, a gritos, mis entrañas no fecundadas, te hubieran pedido en limosna de cariño!...(...) Ese es mi

> hijo... El que va a nacer del inconsciente instinto de una alocada criatura encontrada al azar y de la incontinencia exacerbada de un hombre que amé, si no del todo malvado, aturdido siempre... ¡Ah, pero -con remordimiento he de confesarlo- ese hijo nace también de la conciencia mía!...
>
> p. 84

Elena podría haber adoptado cualquier niño, pero no sería tan suyo como ése, nacido por su causa. Es la responsable de que llegue a la vida, la que, de un modo oscuro, estaba deseando y propiciando esa concepción. No era a Leoncio a quien buscaba. sino al hijo, a través de él. Así lo comprende éste, decepcionado:

> ELENA:(...) Ve Leoncio... ¡Ve a buscarla! Es mi grito de madre frustrada quien te lo reclama... La razón de mi vivir late en sus entrañas...(...)
> LEONCIO: La entiendo, Elena.¡La entiendo!... Ver cuajado tu amor... o tu "sacrificio", ¡era toda la "tentación" que de mí para tí había!...
>
> p. 85

Para Elena, como para muchas mujeres, según los ejemplos que hemos visto, el hombre es el medio para cumplir su principal misión, en la que encuentran su razón de ser. Incomprensible resultaría para ellas una actitud como la de Mariquita, en El rinconcito.

Su padre, que no la cree preparada para casarse, pone en antecedentes al novio:

> DON SIRO: Prosigo el capítulo de cargos. Descargos para mi conciencia. Mi hija no sé yo con qué fin se casa.
> MARIQUITA:¡Porque me divierte!
> DON SIRO: Porque le divierte: ya usted lo oye. Razón suprema. Mi hija no quiere tener hijos.

MARIQUITA: ¡Porque no me divierte!

p. 655}

Pero tampoco es para creerle a pie juntillas. Mariquita juega más a parecer frívola que lo que es en realidad. Puede cambiar de opinión.

La que no parece haber cambiado de modo de pensar, a pesar de su matrimonio, es una de las muchachas de Yerma, muy contenta por la falta de niños;

> MUCHACHA 2ª: De todos modos, tú y yo con no tenerlos vivimos más tranquilas.
>
> p. 437

Y ya que hemos llegado a esta obra nos detendremos un momento en ella, porqué es la sumatoria de todas las frustraciones que han desgranado los personajes femeninos de este pequeño apartado. Los análisis de Yerma han llenado innumerables páginas; por eso, y para atenernos a la brevedad de este trabajo, lo abordaremos exclusivamente en relación con los textos anteriores, considerando como coincide, se separa o potencia el dolor de las otras madres frustradas.

Si Yerma no habría podido entender la actitud desaprensiva de la Muchacha 2ª, la frase de Mariquita, en El rinconcito, de haberla escuchado, le hubiera sonado a blasfemia. Ella se casa pensando en los hijos. Ese es el fin del matrimonio;

> YERMA: Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé... en los hijos...Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable como si yo misma fuera hija mía.
>
> p. 434

No sólo desea el hijo:acepta por anticipado todo el dolor

y todas las fatigas que traiga consigo:

> MARIA: Dicen que con los hijos se sufre mucho.
> YERMA: Mentira. Eso lo dicen las madres débiles, las quejumbrosas. ¿Para qué los tienen? Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero eso es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí.
>
> p. 428

Es que le pesa el tiempo, como a Simona, en Madreselva; la espera es una angustia constante. Y con Doña Sole, en María o la hija de un tendero, Agustina, en Lo que hablan las mujeres, y Rosario, en La razón del silencio, comparte la sensación de fracaso, que puede llevar hasta al odio:

> YERMA: No, vacía no, porque me estoy llenando de odio.(...)
>
> p. 435

El hijo es un fantasma que Ángeles, en Vaya usted con Dios, amigo, ve en su imaginación y que a Yerma la ronda constantemente:

> YERMA: (...) Aunque yo supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala, que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mi corazón.
>
> p. 474

Como Rosario, en La razón del silencio, siente envidia de las mujeres más felices que han cumplido satisfactoriamente con su papel ante el marido y la sociedad:

> YERMA: Las mujeres cuando tenéis hijos no podéis

pensar en las que no los tenemos. Os quedáis frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce no tiene idea de la sed.

p. 474

Yerma amplía el matiz del sentimiento de envidia. No es la mezquindad de desear lo que tienen otros lo que le atormenta, no quiere lo de los demás, lo que pide es lo suyo, lo que se le debe, lo que terminará con su carencia:

YERMA: No es envida lo que tengo; es pobreza.

p. 462

A Berta, en Fuente escondida, no la consideraban parte del grupo al no haber dado un hijo al dueño de la finca. También Yerma es criticada por sus vecinas. Su conducta sale un poco fuera de lo convencional, pero no para provocar habladurías, que sólo nacen en el gusto morboso de la gente:

LAVANDERA 1ª: Pero ¿vosotras la habéis visto con otro?
LAVANDERA 4ª: Nosotras no, pero las gentes sí.
LAVANDERA 1ª: ¡Siempre las gentes!

p. 448

María y una de las lavanderas la compadecen: no es como las demás, sólo es un ser incompleto:

LAVANDERA 1ª: ¡Pero, ay de la casada seca! ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

p. 455

Menos comprensivo que los criados de El tercer mundo, que atribuían la melancolía de su señora a la carencia de niños que alegraran la casa, Juan, el marido, exige a Yerma que se quede dentro de la suya. No la ve vacía, helada, inhóspita,

como su mujer, porque al revés que ella él no siente la ausencia del hijo:

> JUAN:¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?
> YERMA: Justo. Las mujeres dentro de sus casas cuando las casas no son tumbas.(...)
>
> p. 458

Para Ramona, en La chica de Buenos Aires, esposa feliz, y para Aurora, en Fu-Chu-Ling, esposa desgraciada, el matrimonio sin hijos carece de sentido. Yerma comparte la idea; la posibilidad de tenerlos es lo único que la une a su marido:

> YERMA: (...) Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando por ver si llega, pero nunca por divertirme.
>
> p. 435

Como Elena, en Al margen de la ciudad, busca al hombre exclusivamente por el hijo:

> YERMA: No soy una casada indecente; pero yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!
>
> p. 475

Tanto a Elena como a Yerma se les sugiere la misma solución: otro hombre. Para la primera, Leoncio, su cuñado; para la segunda, Víctor; Yerma llega a oir llorar a un niño cuando habla con él, el hijo que le podría haber dado. Pero ninguna de las dos puede aceptar por honra.

Yerma no tiene en quién volcar el cariño, ni siquiera puede convertir en hijo al esposo, no es el tipo de hombre que acepta apoyo o protección. Tampoco adopta el hijo de otra, como Jacoba, en Los Julianes, y tantas como ella. Según Yerma el amor nacería

con el niño, sin él no tiene nada que dar:

> JUAN: Todo el mundo no es igual. ¿Por qué no te traes un hijo de tu hermano? Yo no me opongo.
> YERMA: No quiero cuidar hijos de otros, me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos.
>
> p. 459

Y aquí llegamos al fondo del problema, porque Yerma no necesita un hijo, lo que necesita es ser madre. Cumplir con su función, servir para lo que la mujer debe servir:

> YERMA: La mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinas, y hasta mala, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios.
>
> p. 462

Ninguna de las mujeres de ejemplos anteriores llega a esta vivencia tan sobrecogedora. Quizás el ámbito de Yerma sea el más opresivo. La división de tareas de hombres y mujeres está rígidamente establecida, y son las femeninas de estrecho horizonte:

> YERMA: Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría.
>
> p. 459

Yerma no se rebela contra estas restricciones. Si es su destino, lo quiere cumplir; pero como Rosario, en La razón del silencio, que tampoco comprendía el por qué de su esterilidad, no entiende una vida en la que sea mujer, pero no madre:

> YERMA: Lo tendré porque lo tengo que tener. O no entiendo al mundo (...)
>
> p. 473

Y tal es la presión que este hecho ejerce en su percepción

ontológica que, al no poder concretarse en la maternidad, parece ir perdiendo su identidad femenina, como si la lógica fuera si no soy madre, no soy mujer:

> JUAN: No maldigas. Está feo en una mujer.
> YERMA: Ojalá fuera yo una mujer.
>
> p. 444

Y así llega a una obsesión que nos hace recordar las palabras de Esteban, el médico de El nublado, cuando dice que los hijos dan muchos dolores de cabeza, pero también evitan muchos inconvenientes. En el caso de Paulina como en el de Yerma, demasiado tiempo para pensar en sus propios problemas:

> YERMA: Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo. Muchas veces bajo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre.
>
> p. 463

Como ya hemos dicho, Yerma ha dado pie a innumerables interpretaciones, desde las que encuentran apoyo en lo mítico(8), hasta las que ven en la acción la lucha de la protagonista contra un ambiente opresor(9) o la injusticia que puede representar el matrimonio para la mujer(10). Sin embargo, no nos parece que Yerma esté en pugna con la sociedad en que le toca vivir, lo está en contra de su particular destino. En circunstancias normales no habría nacido en ella ninguna rebeldía. En cambio coincidimos con el enfoque de Carmen Bobes Naves, quien considera que la tragedia de Yerma, como la de muchos personajes femeninos de García Lorca, nace en no encontrar un lugar adecuado en la sociedad(11). Esto la convierte en un ser marginal, diferente, no integrado, que está de más.

Yerma se siente acosada. No puede cumplir con el papel fijado tradicionalmente para su sexo. Y si no llega a ser lo que debe, aquello a lo que está obligada, no será nada y nada valdrá. Su esencia de mujer se va desvaneciendo.

Ante un estado tan angustioso es lógico su grito después de matar a Juan: "Marchita, pero segura." Ya tiene una certeza: nunca será madre, pero también una tranquilidad: nadie podrá exigirle ya que cumpla esa función.

NOTAS

(1) SASSONE, Felipe; "La mujer en el aire", ABC, 1º de junio de 1932, pp. 3-4

(2) SALAVERRÍA, José María; "Fémina triunfadora", ABC, 9 de julio de 1935, p. 3

(3) BUENO, Manuel; "Las madres postizas", ABC, 7 de septiembre de 1934, p. 3

(4) SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía; "La cuestión femenina en nuestros días", Solidaridad obrera, 15 de octubre de 1935; citado por Mary Nash en Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936), Antropos, Barcelona, 1984, p. 76

(5) GARDINER, Judith; "Mind mother: psichoanalysis and feminism", Making a Difference. Feminist Literary Criticism, Methuen, New York, 1985, p. 125

(6) FRENZEL, Elisabeth; Diccionario de motivos de la literatura universal, Gredos, Madrid, 1980, p. 60

(7) SIMON PALMER, María del Carmen; El trance de la maternidad: vida, folklore y literatura. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1985, p. 6

(8) SULLIVAN, Patricia L.; "The Mythic Tragedy of Yerma", Bulletin of Hispanic Studies, nº 49, julio de 1972, pp. 265-278

(9) OLMOS GARCÍA, Francisco; "Yerma o la lucha de la mujer española. El sentido social y político de una 'tragedia de la esterilidad'", Tiempo de Historia, nº 29, Madrid, 1977 pp. 80-90

(10) GREENFIELD, Sumner M.; "Yerma, the woman and the work: some reconsiderations". Estreno, VII, primavera de 1981, nº1 pp. 18-21

(11) BOBES NAVES, María del Carmen; Estudios de semiología del teatro, Coedición de Aceña y La Avispa, Madrid, 1987, p. 173

2.- La mujer como esposa 201

2.1.- Ideas sobre el matrimonio 208

2.1.1.- ¿Fuente o límite de la libertad personal? 208

2.1.2.- Entre la inquietud y el sosiego 213

2.1.3.- Entre el interés y el amor 217

2.1.4.- Convivencia ideal 219

2.1.5.- Expectativas 223

2.1.5.1.- De la felicidad a la desdicha 223

2.1.5.2.- Dominio del uno sobre el otro 233

2.2.- El matrimonio para la mujer 243

2.2.1.- La cristalización de un sueño 243

2.2.2.- Un modo de supervivencia o mejora social 244

2.2.3.- El cumplimiento de una función tradicional 256

2.2.3.1.- La búsqueda del amor 265

2.2.3.2.- El abandono del trabajo 271

2.2.3.3.- La estabilidad emocional 273

2.2.3.4.- El esposo ideal 275

2.2.4.- Rechazo del matrimonio 284

2.2.4.1.- Por frivolidad 284

2.2.4.2.- Por deseo de independencia 285

2.2.4.3.- Por miedo al fracaso 292

2.2.4.4.- Por dignidad 293

2.2.5.- La soltería 298

2.3.- El matrimonio para el varón 312

2.3.1.- La cristalización de un sueño 312

2.3.2.- Un modo de supervivencia ó mejora social 313

2.3.3.- El cumplimiento de una función tradicional 329
2.3.3.1.- La búsqueda del amor 329
2.3.3.2.- La búsqueda de la comodidad 331
2.3.3.3.- La esposa ideal 333
2.3.4.- El rechazo del matrimonio 335
2.3.4.1.- La postergación 336
2.3.4.2.- Rechazo por dignidad 338
2.3.4.3.- Rechazo por egoísmo 339

2.4.- El matrimonio condicionado por la familia 344
2.4.1.- Las necesidades económicas 345
2.4.2.- Las conveniencias sociales 350
2.4.3.- El deseo de proteger a la hija 355
2.4.4.- La mujer soltera como carga 357
2.4.5.- Prohibición de contraer matrimonio 360

2.5.- El matrimonio equilibrado 362
2.5.1.- Esposos compañeros 362
2.5.2.- La lucha por el equilibrio 370
2.5.3.- Las consecuencias de la incomunicación 384

Notas 390

La relación entre el hombre y la mujer genera los asuntos de la mayoría de las obras literarias. Consecuentemente, la búsqueda o el descubrimiento del amor, su triunfo o su fracaso, las trasformaciones personales que conlleva, los problemas sociales que lo condicionan,constituyen el más alto porcentaje de las situaciones desencadenantes de conflictos en subgéneros como la comedia y sus múltiples combinaciones. Y dado que el desenlace está condicionado por las características del género, se tenderá al equilibrio del mundo representado, momentáneamente alterado, con la reconciliación de parejas distanciadas o con la concreción del matrimonio de las nuevas.

Cómo experimentan los personajes femeninos el amor ampliaría este trabajo en proporciones inabarcables. Cada obra presenta una o varias mujeres enamoradas, con su propia historia más o menos esbozada. Si se tabularan en grandes apartados, se perdería el valor que reside no en la generalidad sino en la combinatoria de tipos y situaciones. Lo que Carmen Martín Gaite apunta sobre la mujer persona sirve muy bien para la mujer personaje.

> La mujer enamorada siempre está trabada por las repercusiones de algún patrón literario, que a su vez suele hacerse eco del sistema moralista vigente. Pero el amor mismo, como experiencia personal, la mujer lo vive de forma inédita y secreta.
>
> (1)

La individualidad que trata de plasmar la obra la aleja de lo estadístico, pero acrecienta su valor. Por eso, ante la imposibilidad de abarcar tan complejo espectro, hemos elegido los aspectos de la relación que están más en contacto con la sociedad, y que, por eso mismo, más pueden reflejarla.

El capítulo se abre con un apartado sobre las ideas que varones y mujeres tienen del matrimonio. La primera está relacionada con la libertad personal; mientras los personajes femeninos creen en su mayoría que la boda les brindará libertad de acción y de decisión -La Papirusa, La luz-, los masculinos, también en su mayoría, piensan todo lo contrario -Un grito en la noche, ¡Tómame en serio!-, y esta característica común es utilizada frecuentemente como un recurso cómico dentro de la comedia.

La segunda idea está emparentada con el tipo de relación que los cónyuges desean. En este apartado las preferencias no están separadas tajantemente por sexos. Los unos y las otras pueden manifestar su predilección por una convivencia en calma -La novia de Reverte-, o por una relación tempestuosa pero entretenida -La guapa, El peligro rosa-. El mayor peligro de la pareja parece ser el aburrimiento -Los Reyes Católicos, El pájaro pinto-. Así llegamos a algunas recetas sobre la convivencia ideal en las que la mutua tolerancia, el cariño sosegado y hasta la buena educación pesan más que los amores apasionados -¡Todo para ti!, La moral del divorcio-.

¿Qué espera cada parte del matrimonio? A pesar de que la mujer lo considera su más segura fuente de realización personal no siempre aguarda ser feliz en él -Batalla de rufianes, La mujer de cera-. Algunas muchachas basan su desconfianza en las experiencias de las madres -Guillermo Roldán-, en las conclusiones que han sacado por sí mismas sobre el funcionamiento de la trama social en cuestiones como la tolerancia de la infidelidad masculina -Las desencantadas, María del Valle-, o, sencillamente en un ligero cálculo de probabilidades -Los Julianes-. Para varios personajes, la clave de la dicha está en el dominio

que pueda ejercer un miembro de la pareja sobre el otro -Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba, Bacarrat-.

En el apartado que estudia en especial a la mujer en relación con el matrimonio podemos apreciar que lo común es que ella lo busque como el medio más idóneo para dar y recibir amor -Los amores de la Nati, Madrileña bonita-, pero también, consciente o inconscientemente, como una manera de adquirir en la sociedad un puesto de privilegio -¿Quién tiene vergüenza aquí?,Madre Alegría-. Tan importante es cumplir con el papel de esposa, el tradicional que reserva la sociedad para la mujer, que la conquista del futuro marido puede ser causa de agrias disputas entre hermanas o amigas -Yo soy la Greta Garbo, Los caimanes-. Tantos sus beneficios,que el matrimonio es considerado como la principal causa de la estabilidad emocional de la mujer -El bandido generoso, Escuela de millonarias, ¡No hay no!-.

Lamentablemente varios personajes femeninos no tienen la autonomía suficiente para elegir al compañero impulsadas por el amor, pues sus propias necesidades o las de sus familias las obligan a buscar en "un buen partido" la solución a los males más inmediatos -Concha Moreno, El hogar, Antón Perulero-. Las virtudes del esposo convierten muchas veces estas uniones en ejemplo de felicidad.

De lo anterior puede extraerse que es difícil saber quién podrá convertirse en el marido ideal. Desde el punto de vista de las madres o consejeras mayores -y dentro de un tono jocoso- el muchacho más simple, tonto y dócil que pueda hallarse -El despertar de Fausto, El alma de Corcho-. Si además de estas virtudes, posee dinero, mucho mejor. El punto de vista de las

niñas casaderas no siempre sigue los rumbos dictados por las experimentadas madres y por eso ellas prefieren héroes de vida turbulenta, a ser posible, intransigentes y celosos -La frontera, Yo soy un asesino, La culpa es de Calderón-.

Ya sea que predomine el aspecto cómico, como en la mayoría de las piezas hace un momento citadas, o se trate el tema con seriedad, el que un futuro marido tenga fortuna o medios para conseguirla a través del trabajo es mirado como una garantía de éxito para la unión.

Las diferencias sociales están dejando de tener importancia. En La Plataforma de la Risa y La loca juventud, se lamenta haber abandonado a la persona amada para cumplir con una obligación que ha perdido sentido con el tiempo. Una muchacha se queja del vacío que le hace la familia del marido en Una mujer simpática y La del manojo de rosas teme sufrir desplantes como los que padeció su madre, pero la tónica general es que muchos no tengan en cuenta los blasones y hasta agradezcan que se hayan suprimido por decreto -El refugio, El río dormido-. De todos modos la alianza matrimonial entre la nobleza arruinada y el dinero se sigue dando -Mamá Inés-.

A pesar de que el matrimonio se mantiene como la principal aspiración femenina, aparecen algunos casos en que la mujer se niega a contraerlo o retrasa su concreción. Dejando de lado la frivolidad de creer que es ésta una postura moderna -Me llaman la presumida-, varios personajes declaran que temen perder su independencia -El peligro rosa-, su tranquilidad -La risa- o su carrera -Llévame en tus alas-.

A veces, la protagonista rehúsa casarse por orgullo y dignidad, a pesar de que la boda acallaría murmuraciones o le brin

daría nuevamente un honroso puesto dentro de su ambiente, -Eva Quintanas, La casa del olvido-. Son mujeres muy valientes, si tenemos en cuenta la patética imagen de la solterona que todavía tiene vigencia en el momento: personas sin ninguna función social, que no encuentran un lugar en el mundo -Las del sombrerito verde, La cursi del hongo-.

En cuanto al varón, sus aspiraciones coinciden notablemente con las de la mujer, y si bien es cierto que un alto porcentaje de personajes masculinos buscan amor y comprensión en el matrimonio -El príncipe que todo lo aprendió en la vida, María del Valle-, también podemos hallar muchos casos en los que recurren a él para solucionar sus problemas económicos -Jabalí, La millona-, ascender en la escala social -La prima Fernanda-, o simplemente estar bien atendidos -La tonta del rizo-

Un breve apartado mostrará las presiones que las familias ejercen sobre sus miembros jóvenes a la hora de elegir pareja. Como ya hemos adelantado, las más importantes están relacionadas con el aspecto económico y con el ascenso en la escala social -Los quince millones, Pluma en el viento, ¡¡¡Oro!!!, ¡Caramba con la marquesa!-.

El capítulo se cierra con el estudio del funcionamiento de algunas parejas representativas. El compañerismo, la tolerancia, la sinceridad y el buen humor, sumados al fundamental cariño, son los ingredientes del matrimonio equilibrado y feliz.-Cuidado con el amor,¡Oh, oh, el amor!, Tu vida no me importa-. Pero no todos tienen tanta suerte; varios ejemplos mostrarán el fracaso y sus posibles causas -Guillermo Roldán, La risa-, o, en el mejor de los casos, las crisis. La falta de diálogo en la pareja es la principal causa de conflictos y rup

turas -El río dormido, La moral del divorcio-. De todos modos una oportuna toma de conciencia de la situación y el reconocimiento de los propios errores remedian las fisuras de más de un matrimonio -El pan comido en la mano, María o La hija de un tendero-. Los esfuerzos para salvar la unión que naufraga corresponden tanto a varones como a mujeres, según la obra. La perseverancia de Julia dará frutos en Entre todas las mujeres y la astucia de Carmen devolverá el brillo a un matrimonio aburrido en Tres líneas de "El liberal", pero también la cordura de Ignacio salvará al suyo en El susto y el entrañable Cristóbal de En la pantalla las prefieren rubias, renunciará a su brillante carrera de actor para no ensombrecer la fama de su arrogante esposa, último recurso para salvar una pareja que tambalea. Cristóbal actúa con la abnegación propia de tantas mujeres que relegan los triunfos individuales con tal de lograr la felicidad en el hogar.

Referencias estadísticas

¿Cómo incluir en los límites de este trabajo que ya de por sí tiende a la generalización, la historia de tantos personajes que pretenden ser individuales y únicos?

Esa individualidad que trata de plasmar la obra es la que la acercará al arte, pero ante la imposibilidad de abarcarla, se han elegido los aspectos de la relación de la pareja que están más en contacto con la sociedad y por eso mismo más pueden reflejarla.

Estudiar el matrimonio solamente desde la perspectiva femenina nos parece tergiversar una realidad en la que hombre y mujer son dos caras de una misma realidad por eso se incluye el apartado que capta el punto de vista del personaje masculino.

También nos parece interesante ver en qué proporción influye la familia y la sociedad en general en la formación y funcionamiento de las parejas y por eso se agregan esos apartados.

Entre las 400 obras consultadas se han escogido 257 que proporcionan unos 350 ejemplos para este capítulo.

IDEAS SOBRE EL MATRIMONIO

2.1.- Concepciones

El matrimonio, la vida en pareja en su forma tan estable, es la relación más importante y compleja que se establece entre el hombre y la mujer. El choque de individualidades, el ensamblaje de caracteres, el equilibrio o el predominio de un sexo sobre otro estallan o se resuelven en este estado. Así lo afirma Nelly Furman en el comienzo de un artículo:

> In our culture, marriage is a privileged place for the interaction of sexes. Marriage can be viewed as the blissful coming together of equal voices speaking in unison, or as an ongoing dialogue between individuals affirming in turn their differences. In the first instance, mariage is seen as a social structure where equality and unity can be achieved; in the second, it is the place which allows the play of difference. (...)
>
> (2)

Como se ha apuntado, es además el fiel espejo de una sociedad, porque su funcionamiento no sólo afecta a los cónyuges sino que se irradia a las familias y al entorno social a través de amplios círculos concéntricos.

En este apartado trataremos de ver qué buscan en el matrimonio el hombre y la mujer, así como la idea que sobre él tengan.

2.1.1.- ¿Fuente o límite de la libertad personal?

Simpática y original es la opinión del protagonista de *Julieta y Romeo*: el matrimonio es un castigo divino que ni el hombre ni la mujer deben esquivar. Con este argumento trata de convencer a la reacia Julieta:

> ROMEO: (...) Tú fíjate, Julieta: ni tu vida ni la mía podían continuar así. Éramos dos seres inútiles en la vida. Dios castigó al hombre y a la mujer sobre la tierra. Al hombre le dijo: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente". A la mujer: "Tendrás hijos con dolor". Pero nosotros, reconozcámoslo, nos habíamos escabullido del castigo divino. Éramos dos amnistiados. Es preciso que nos unamos y agachemos la cabeza ante el castigo divino. Yo trabajaré. Tú tendrás un hijo... ¿Qué le vamos a hacer?
>
> p. 318

Cuando se presenta a una pareja estereotipada es frecuente que se recurra a ciertos lugares comunes para fomentar la comicidad. Uno de ellos es la prisa de la mujer por casarse frente a la reticencia del varón. Es lo que ocurre entre Moñitos y Maruja, personajes secundarios de Los Reyes Católicos. El novio, que pretende retrasar la boda todo lo posible, elabora una ingeniosa metáfora sobre el noviazgo y el matrimonio que a la chica, a pesar de su sutileza, no le hace ninguna gracia:

> MOÑITOS: Er noviajo es lo bonito. Es como viajá; que vas en tren, asomao a la ventaniya, tan contento, viendo este río y este olivá y aqueya torrentera y aquer monte y un pueblesiyo y otro y er de más ayá... Pero yegas a donde ibas... ¡Y eso es casarse! A lo dos meses, que te sabes er pueblo de memoria, ya estás deseando viajá de nuevo.
>
> p. 24

Mientras la mujer ve en el matrimonio una forma de realización personal y social, el hombre, el modo en que se restringe su libertad. Por eso Joaquín, personaje de Un grito en la noche, lo rechaza de plano:

JOAQUÍN: Palabrerías, Agustinito, palabrerías. El sentimentalismo conduce en poco tiempo al matrimonio y eso del casorio no conviene a nadie. ¿Para qué casarse pudiéndose dar una vida tan espléndida y entretenida como la de ahora? Una amante es mucho más segura y cómoda que una esposa. (...)

p. 9

Máximo, en ¡Tómame en serio!, comparte la opinión de Joaquín de que el hombre desea conservar su independencia en el amor y es el matrimonio el que va a poner los límites, pero los acepta con más optimismo que el cínico personaje de la obra anterior:

MÁXIMO: (...) Pues como le decía pollito, todos los hombres deseamos la libertad en el amor, pero el matrimonio es la barrera que se opone a nuestro deseo, porque supongo que usted será católico, apostólico y romano.

p. 14

Máximo siente la presencia de normas ético-religiosas en la vida que regularán su comportamiento. Joaquín deja de lado toda regla, no reconoce ninguna responsabilidad, utiliza a las personas.

Tanto les pesa perder su libertad, que algunos personajes masculinos llegan a comparar al matrimonio con la muerte. Es lo que hace Tony, noble arruinado, de La millona. Ya no le queda ningún recurso y confiesa a su criado que ha decidido casarse:

TONY: Así es... Y ahora... Ha llegado el momento...
DAMIÁN: ¿El momento de qué, señor?

TONY: De morir.
DAMIÁN: O de casarse.
TONY: A eso me refería. (...)

p. 9

Tony se casa exclusivamente por interés, sin embargo su matrimonio resulta un éxito. No sabemos qué sucederá con Luis, protagonista de Mañana me mato, que intenta suicidarse en varias oportunidades y al no poder cumplir con su propósito, ve en el matrimonio una alternativa:

HERMINIA: (Llorando) ¿Entonces no se mata?
LUIS: Me caso, que es lo mismo.

p. 71

La mujer no parece sentir la pérdida de su libertad; ya comentamos que la mayor parte de las veces ve el matrimonio como fuente de realización, no de límites. Sin embargo la idea que transmite la Madre en Bodas de Sangre no es prometedora: a la mujer casada se le cierran las puertas, las de su propia casa, quedando ella adentro, prisionera de ancestrales leyes. La imagen de la pared evoca cárcel, no cálido hogar:

MADRE: (...) ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura
NOVIA: (Seria) Lo sé.
MADRE: Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.

p. 339

No es alentador el futuro que se pinta, pero es el esperado en el ámbito de la novia y se acepta naturalmente.

En el otro extremo, Carmela, en La Papirusa y Soledad, en La

luz, ven el matrimonio como la puerta de su libertad.

La libertad de la que hablan es el acceso a una serie de actividades sociales que les estaban vedadas como solteras, por temor al qué dirán:

> CARMELA: (Alzando una copa) ¡Por mi libertad! Se acabó la señora de compañía. Se acabaron los comentarios, los atrevimientos... ¡Voy a hacer lo que me dé la gana! ¡Me caso para ir a todas partes! ¡Para verlo todo, para que sea muy elegante lo que antes de casarme ha sido muy atrevido! ¡Por mi libertad!
>
> p. 7

Carmela pertenece a la alta burguesía, Soledad, la protagonista de La luz, a una clase más baja, sin embargo las restricciones son las mismas. Y así envidia a su tía, que puede aceptar invitaciones y pasarse las noches de juerga porque ya es mayor. Hasta diversiones más inocentes le están prohibidas a ella por ser joven y soltera:

> SOLEDAD: ¡Ay! ¡Le tengo una envidia a tita Juana! ¡Eso de que las mositas no puedan i a ninguna parte! Arguna vese me casaría con usté nada más que por eso.
>
> p. 43

Benita, personaje de El nublado, en un ambiente rural, tiene aspiraciones más humildes. Lo que ella quiere es liberarse de una tutela que le resulta insoportable:

> BENITA: (...) tengo muchísimas ganas de casarme ¿y sabes tú por qué?
> SANTAS: Digo yo que por todo será.
> BENITA: Pues, principalmente, por salir de esta casa y no tener que aguantar a mi tía.
>
> p. 26

Todas sueñan con la libertad social que les proporcionará ser mujeres casadas, pero el grado en que puedan disfrutar esos privilegios depende de la clase a la que pertenezcan.

2.1.2.- Entre la inquietud y el sosiego

En Los Reyes Católicos Moñitos no sólo le escapaba al matrimonio por miedo a perder su libertad sinó por el aburrimiento que suponía una relación permanente. Hay muchos que comparten su opinión. Entre ellos Nora, en El peligro rosa. Ha enviudado dos veces y nuevamente se ha vuelto a casar. Ama las emociones fuertes y si no le llegan, las provoca. Lo que normalmente sería definido como caótico es el ambiente propicio para ella:

> NORA: ¿Tú crees que el amor en el matrimonio consiste en esa calma chicha insoportable con que sueñan algunos, en ese deslizarse las horas sin ningún accidente? ¡Qué gran tontería! El amor y el matrimonio para ser agradables, requieren gresca, sobresaltos, disputas, movimiento. Es como el mar, ¿sabes? El mar en calma es aburrido. ¡No me lo niegues! En cambio el mar revuelto, con grandes olas, con mucha espuma, con nubes de tormenta, con truenos, con relámpagos, con fragor... es precioso. ¡Precioso!
>
> p. 6307

No parecería fácil la vida con Nora y su perpetua movilidad, sin embargo su tercer marido, a quien ella maneja a su antojo, se adapta y es feliz en ese ambiente:

> BENITO: Sí, chico, sí. El estado perfecto del hombre y la mujer. (...)
>
> p. 6339

Virginia, una joven novia de La culpa es de ellos, sigue

los pasos de Nora:

> VIRGINIA: Desengáñate: la inquietud es la salsa del amor.
>
> p. 37

Un ingrediente para dicha salsa parecen ser las peleas. Así en El rinconcito, Mariquita comunica a su padre su decisión de casarse con Ismael porque como riñen constantemente ya están los dos preparados para la vida en común:

> ISMAEL: (...)¡Nos pasamos el día riñendo!
> MARIQUITA: ¡Un matrimonio anticipado!
>
> p. 6552

Y en Margarita, Armendo y su padre, la doncella y el sereno comentan la relación de una pareja y sostienen la misma teoría:

> ROMÁN: Oye una curiosidad. La Flora y su novio, ¿cuántas veces se pelearán al cabo del mes?
> JULIA: Unas treinta y ocho, calculo yo.
> ROMÁN: ¡Pobrecitos! Los veo casados.
>
> p. 134

La versión masculina de Nora es Juan, protagonista de Oro y marfil. Teme al aburrimiento y busca constantes motivos de inquietud y zozobra:

> JUAN: Porque no puedo resistir la tentasión de pelearme contigo. Yo sé que quien busca el peligro, tarde o temprano perese en é. Yo sé que en una de esas luchas me ganas la pelea y me caso contigo. Pero tiene que sé por la fuerza, por el engaño, por la habilidá. Er cariño solo es muy aburrío. Y de que nos queremos estamos seguros los do. Pero yo, si no te engaño no me divierto.
>
> p. 60

Las discusiones continuas pueden crear una segunda naturaleza. En Manola-Manolo don Blas, que lleva muchos años de casado, ya no puede pasar sin ellas:

> DON BLAS:¡Claro, como que ahora eres tú solo! Bueno; voy a pasar a tu despacho y les voy a contestar a las viajeras. También yo me aburro sin mi mujer, ¿sabes? ¡Estoy tan acostumbrado a que me lleve la contraria!...
>
> p. 63

En El pájaro pinto Alegre enjuicia su matrimonio y al no poder soportar el hastío y las pequeñas miserias de la vida en común, decide abandonar el hogar e iniciar una aventura con otra mujer:

> ROSITA: ¿Y tu mujer?
> ALEGRE: Mi mujer, como todas las esposas, ha sido siempre la gran desilusión de mi vida.
> ROSITA: Pero, ¿tú la querías?
> ALEGRE: No sé. Ningún matrimonio a los quince años puede afirmar su cariño. El mismo techo durante ese tiempo nos cambia las cosas y los sentimientos en torno. Estrecheces, enfados pueriles, lloros de chiquillos... Esa, esa es la grotesca realidad de los hogares tranquilos...
>
> p. 47

Alegre también fracasa en su nueva vida. El problema no nace én la esposa ni en el matrimonio tedioso sino en él, soñador e inadaptado.

Paulo, en¡Déjate querer, hombre!, generaliza sus quejas y las hace extensibles a todas las esposas, aunque la propia sea un modelo de ama de casa:

> PAULO: Lo más tragico del matrimonio es que la mu-

> jer salga mala..., ¡convenido!, pero lo más molesto es que salga buena.
>
> p. 9

Sin embargo para otros tranquilidad no es sinónimo de aburrimiento y consideran que la calma es requisito fundamental en el matrimonio. Es el caso de Lolita, personaje secundario de La novia de Reverte:

> ROSARIO: ¡Tu boda!
> LOLITA: Fue hace dos años.
> ROSARIO: ¿Eres feliz?
> LOLITA: Tengo carma,
> que no es poco.
>
> p. 89

Juan, confidente y consejero de Alberto en Adán o El drama empieza mañana, está en total desacuerdo con la idea sustentada por algunos personajes de obras anteriormente citadas. Para él la inquietud no puede ser base de la felicidad. El caso de su amigo, que se debate entre la pasión y los celos, le da la razón:

> JUAN: ¡Nunca! ¡El amor no es eso! Eso es... voluptuosidad, vicio, gusto. Amor del propio placer, amor de sí mismo. El amor verdadero no puede ser un sentimiento furioso, una exigencia hecha de celos y de rencores y de venganza. El amor es perdón, ternura, renunciación, sacrificio, entrega... ¡no dominio!
>
> p. 60

En La guapa se dan las dos concepciones contrapuestas, esta vez encarnadas en la pareja protagónica. La muchacha idealiza las relaciones de un matrimonio vecino que vive entre peleas y golpes. A Marquitos, hombre sensato, le desespera esa situa-

ción y trata de que la novia se vuelva más sensata:

> GUAPA: ¡Ese es un hombre queriendo!
> MARQUITOS: ¡Ese es un tío ridículo!
> GUAPA: ¿Ah, sí?
> MARQUITOS: ¡Natural! Y tú y yo tenemos que hablá bien en serio. ¿Tú piensas que er matrimonio pue se na de eso que tú estás viendo? (...)
>
> p. 43

2.1.3.- Entre el interés y el amor

Las miras puestas en el matrimonio son diversas y múltiples. En Un pregón sevillano dos muchachas hablan sobre él. Reglita desecha todo romanticismo y se vuelca hacia el dinero que puede proporcionarle una buena vida:

> REGLITA: El dinero no se desprecia más que en las comedias cursis: "¡Hija!" "¡Padre!" "¡No quieras a ese hombre por dinero! ¡La felisidá es esta otra!" Un ofisinista con rodiyeras en los pantalones y las suelas rotas. ¡Que no, hombre, que no!
>
> p. 6711

Y Eusebia, ama de llaves de El peligro rosa es de la misma opinión. Sin embargo la mayoría de los personajes coinciden con la creencia general en que el matrimonio feliz debe basarse en el amor. Román hace suya esa idea en ¡Yo no quiero líos!:

> ROMÁN: Sí, es como para pensarlo. Un matrimonio sin amor es como una casa sin calefacción. Frío, siempre frío.
>
> p. 16

Con él está de acuerdo Adelina, la famosa cantante de La española. Se ha casado por conveniencia y termina divorciándose.

En el mismo caso está Marcela, protagonista de Guillermo Roldán. Ella no es feliz a pesar de tener un marido comprensivo y

una excelente posición. Aconseja a su hermana de acuerdo con su experiencia:

> MARCELA: (...) Trata de que él te quiera, pero trata, y este es mi consejo, de querer tú. Si eres feliz, lo serás por lo que quieras y no por lo que te quieran. Por mucho que te amen, puedes ser desgraciada, pero si amas mucho, todas las desventuras se atenúan con el amor que se siente.
>
> p. 46

Marcela se había casado con un ser ideal, creado por su fantasía. Su amor muere al encontrarse con el hombre real. Sara, en ¡Todo para ti!, opta abiertamente por el dinero. Al poco tiempo su pensamiento se acerca al de Marcela:

> SARA: ¿Temes ver en ellos el mismo cansancio y la misma tristeza que yo veo en los tuyos o que yo vea en los tuyos el mismo deseo que hay en los míos? (Pausa, César se sienta y oculta la cabeza entre las manos) ¡Me da tanta lástima de ti como de mí misma! Los dos hemos equivocado nuestro camino, César. Tú, por bueno, sacrificándote sin ilusiones al cariño de una mujer; yo, por ambiciosa, uniéndome sin cariño a la pasión casi senil de un pobre hombre. Pero la vida no es eso; la felicidad no está en que nos quieran sino en querer nosotros. Más disfruta el que quiere, aunque no sea correspondido, que el que se limita estúpidamente a dejarse querer. ¡Y yo quiero querer, César! Yo estoy cansada de que me quieran; y este cansancio mío busca una alianza en el tuyo, ya que fuiste tú lo que yo sacrifiqué al casarme con mi marido y fui yo a lo que tu renunciaste al casarte con tu mujer.
>
> pp. 532-533

Eva Quintanas había sido abandonada por su novio que prefiere casarse con la hija de su jefe. Cuando regresa después de su fracasado matrimonio, la chica lo rechaza. La desilusión ha

matado su amor y el de él ya no le sirve:

EVA: ¡Para qué quiero el tuyo faltándome el mío!...

p. 56

En Las llamas del convento, Consuelo se decide por Ricardo al ver que no puede conquistar al hombre al que siempre ha amado. Teme el fracaso por su falta de pasión, pero pondrá su mejor buena voluntad porque el futuro esposo se lo merece:

CONSUELO: Que yo ya estoy curada de pasiones
y que Ricardo es bueno y que me ama.
No le quiero, verdad, y esto es lo grave
porque en amor no importa ser amadas
sino amar... Mas con todo... Como Paco
se acabó para mí, la cosa es clara;
haré dichoso al médico...(...)

p. 91

Sin embargo, la idea de que la mujer no tiene por qué estar enamorada al casarse también es frecuentemente reiterada. En Fuente escondida, Berta insta a Nadala a que acepte a Miquel basándose en esta premisa:

BERTA: No temas.
Se trata de quien te quiere.
No digo de quien tú quieras,
porque el amor, en nosotras,
nace luego (...)

p. 988

2.1.4.- Convivencia ideal

Valentín, en Literatura, no considera indispensable el amor como cimiento de un buen matrimonio, pero sí la estima y la tolerancia. Así lo comenta con su esposa, que vive un período muy feliz como consecuencia de sus triunfos literarios:

MATILDE: Sí, Valentín, muy contenta... Estos días son los más dichosos que he tenido en mi vida.

VALENTIN: ¡Si vieras lo que me alegra oirte! ¡Estaba siempre tan poco seguro de poder hacerte dichosa! Yo sabía que no te habías casado enamorada de mí... No, no te disculpes... Si yo no he creído nunca que los matrimonios por amor y mucho menos por apasionados, sean los mejores... El matrimonio es otra cosa... Es... esto... La mutua estimación, la mutua tolerancia de nuestros defectos. ¿Quién puede estar exento de ellos? Y es algo más..., algo que ya no somos nosotros... Es la casa, la familia, los hijos... Porque nosotros solos, uno solo, ¿qué significa, qué vale? Nada... ¿Qué viven esos que dicen: "Quiero vivir mi vida"?, una vida no puede ser singular nunca... La vida es más que nuestra vida, es un poco de la vida de todos... ¿Te admiras de oírme? ¿Es esto también literatura?...

pp. 684-685

Las ideas de Julia, en La moral del divorcio, se acercan a las de Valentín: el matrimonio no puede fundarse sólo en el amor porque no involucra únicamente a la pareja sino al entorno social en el que se encuentra inmersa:

JULIA: ¡Querer, querer!... Tienes un modo de apreciar las cosas... Lo de menos en un matrimonio es quererse. Hay algo que está sobre el cariño... La posición social, la casa... En este mundo no hemos nacido para andar en parejas, desatendidos de todos. Una casa no es sólo la alcoba.

p. 1002

Julia parece acentuar aquí el aspecto social en detrimento de la convivencia de los dos cónyuges; un poco más adelante insiste en los mismos conceptos, pero con más equilibrio:

JULIA: En el cariño pesa todo. Y en la convivencia también. Y el matrimonio es un cocktail: para estar

> bien debe de llevar muchas cosas y saber a una sola... A matrimonio. (...)
>
> p. 1036

En ¡Todo para ti!, Gemelo trata de convencer a César de la conveniencia de casarse con Amalia, quien lo ama devotamente. Él no experimenta el mismo sentimiento por ella, a lo sumo un profundo agradecimiento porque lo ayuda con su fortuna. César está enamorado de Sara, una artista ambiciosa que sólo le podría ofrecer un futuro lleno de sobresaltos.

El argumento que utiliza Gemelo parte de que la base de la convivencia no es el amor apasionado sino el cariño, la bondad, el sacrificio: cualidades que abundan en Amalia a falta de belleza:

> GEMELO: (...) Una cosa es querer y otra es amar.
> CÉSAR: ¿Crees tú?
> GEMELO: Lo creo yo y lo cree Solón. Amalia, porque como mujer no te electriza, no despierta en ti amor; pero cariño sí, hombre. Quien la haya tratado nada más que un poco tiene que quererla por fuerza; porque el cariño es eso, algo que nace de la convivencia y del trato. El amor, en cambio, surge antes de que se haya convivido; por eso en tantos casos no resiste la convivencia y muere en la prueba. Y te soy franco; apagados ya los fuegos de la juventud, te aseguro que el amor no sirve para vivir. Para vivir lo que vale es el cariño, y cuando se asienta sobre bondades, sacrificios y buena educación, se afirma de tal modo, se agiganta de tal suerte, que no es raro ver que lo que empezó en afecto tranquilo se convierte en verdadera pasión y esa pasión sí que es de las que no se extinguen jamás.
>
> pp. 512-513

El tiempo dará la razón a Gemelo y la unión entre César y

Amalia será estable y feliz, fundada en valores tradicionales.

Entre los ingredientes que tan convincente consejero considera indispensables para un buen matrimonio figura la urbanidad y aunque no aparezca en muchos ejemplos es fundamental en el caso de Rosita y Alegre, pareja de El pájaro pinto.

Un aviador y una periodista se enamoran y deciden desaparecer del mundo en que son conocidos para vivir su amor en una isla desierta. El hombre abandona a Gabriela, su mujer, porque como vimos al comienzo, la vida en común le resulta tediosa y sin alicientes. Parten en un avión y fingen un accidende. Logran lo propuesto, pero pronto se decepcionan.

Luego de varios años llega un navegante a la isla y libera a los amantes de la obligación de vivir juntos. Rosita achaca el fracaso a la brutalidad en que ha caído Alegre, quien por estar fuera de la sociedad se ha creído libre de sus convenciones, lo que la mujer considera una falta de respeto hacia ella:

> ROSITA: Agradezco mucho su galantería. Hace (calcula) lo menos cuatro años y ocho meses que sólo escucho las ordinarieces del ¡hombre! (con rabia)
> EDUARDO: (Extrañado) ¿Cómo del hombre? ¡Será de su esposo!
> ROSITA: Esposo es, en el mundo civilizado un ser con corbata que se afeita a diario, que nos paga las facturas y carga con los paquetes de los grandes almacenes, y que, aunque no sea más que delante de la gente, se cree obligado a decirnos alguna cosa grata. En plena naturaleza, aquí, el esposo es un animal que se da cuenta de su fuerza, feo y barbudo, que se cree con derecho a todo porque lleva un garrote para la caza... o para convencer a la hembra.
>
> pp. 77- 78

Al fin Rosita ha terminado considerando como fundamentales

los condicionamientos sociales que tanto pesaban en la visión de Julia, personaje de La moral del divorcio. También ellos luego de su experiencia deben aceptar que no se puede andar en pareja desatendiendo a todo lo demás.

2.1.5.- Expectativas

¿Qué esperan los cónyuges del matrimonio? La respuesta no se agota en el término felicidad aunque sea el que presenta mayor frecuencia; hay un amplio espectro que va de lo positivo a lo negativo.

2.1.5.1.- De la felicidad a la desdicha

Lógico es que se espere la felicidad, sin embargo según Fulgencia en Los Julianes, ésta no depende de las buenas intenciones de la pareja sino de la suerte:

FULGENCIA: (...)
Jugáis una lotería
vuestra cuenta habéis echado;
pero del azar, ¿quién fía?
¿Por qué os felicitaría
sin saber el resultado?
¡La enhorabuena al final
cuando, después de vivir
no os tengáis que arrepentir
de haberos puesto un dogal!

p. 31

En el punto 2.1.1. de este capítulo veíamos cómo en Bodas de sangre, la madre presentaba el matrimonio en forma poco halagüeña -una restricción de la libertad personal- a pesar de que el propio había sido tan bueno como breve. En la misma obra, la criada pone el acento en el aspecto erótico, como si éste

compensara las demás carencias:

> CRIADA: ¡Pero niña! ¿Una boda, qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.
>
> p. 347

La novia no comparte su entusiasmo. Corta la conversación con la excusa de que toca el cenagoso terreno de la obscenidad pero en realidad es porque la pone frente a un hecho que no quiere asumir:

> NOVIA: No se debe decir.
> CRIADA: Eso es otra cosa. ¡Pero es bien alegre!
> NOVIA: O bien amargo.
>
> p. 348

Como muchas otras, se casa porque la mujer debe hacerlo para cumplir con su destino. Teme quedar soltera y ser motivo de irrisión y menosprecio. No desea más que escapar de una fuerte presión social.

En Batalla de rufianes, Luisita hace suyo el escepticismo que manifestaban Fulgencia y la novia. Ella es joven y de familia adinerada, sin embargo vive con una permanente sensación de fracaso:

> RAFAEL: Esperaré primero que se case usted.
> LUISITA: ¿Por qué?
> RAFAEL: Para animarme, si veo que le va bien de casada.
> LUISITA: Me irá mal.
> RAFAEL: ¿Por qué?
> LUISITA: Porque tengo pasta de desgraciada.
> RAFAEL: Todo consiste en que sepa usted elegir.
> LUISITA: ¿Elegir? Buenos están los tiempos para elegir. El que venga y gracias, y muchas gracias.
>
> p. 82

La protagonista de Margarita y los hombres es otra desengañada:

> MARGARITA: Que no se mueva ninguno, ni de arriba ni de abajo. Ya no creo que me puedan traer la felicidad.
> MADRE: No hables así, hay hombres posibles; por lo menos al principio.
> MARGARITA: No, no quiero contar más con ellos para mi felicidad.
>
> p. 30

La vecina de María Eugenia, en La mujer de cera, coincide con la madre de Margarita en que es al principio del matrimonio cuando el hombre se preocupa por su mujer. Pero la etapa del cariño dura poco y a la esposa sólo le queda la resignación:

> VECINA: No te cases, María Eugenia: pa obligaciones ya tienes bastante. Los hombres al principio, too se les vuelve arrumacos y contemplaciones por aquí y por allí, pero a los pocos meses te tratan como a un tiesto inservible. ¿Y los hijos? Los hijos sólo dan disgustos y sofocones. No te cases, tonta, hazme caso. (...)
>
> p. 23

En Noche de levante en calma Manuel Cantares lamenta la vida de abandono que lleva Soledad y como ella, la mayoría de las mujeres de la región:

> MANUEL: La mujer que aquí se casa
> ya sabe su sino.
> SOLEDAD: ¿Cuál?
> MANUEL: El primer año, ideal,
> al otro, falta él de casa
> y empieza la historia igual:

le espera la vez primera,
en la ventana llorando;
la segunda ya no espera;
se acuesta, pero rezando
y con la luz encendida;
y al llegar la vez tercera,
de la más dulce manera,
como cosa convenida,
pregunta medio dormida:
"¿Hace frío por ahí fuera?"
Y así, hallando disculpadas
en su fuero de varones
sus traiciones por hombradas,
ellos,matando ilusiones,
van llenando los balcones
de mujeres resignadas. (...)

p. 338

La Poncia, en La casa de Bernarda Alba, vaticina el mismo porvenir para las muchachas que la rodean:

LA PONCIA:(...) A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.

p. 875

En El amo, Rafaela se enfrenta con un panorama similar y decide que lo mejor es no casarse:

RAFAELA: Por nada
Porque no estaré casada
tan bien como estoy soltera.
Ya sabe usted que casar
en Castilla una mujer
es no vivir, es penar,
es enterrarse; es tener
cada año un hijo, un dolor
cada día una amargura
cada nuevo sinsabor.

Esto es casarse: sentir
que saben a hiel los besos;
dar la vida sin morir,
y al poco tiempo advertir
que es una un montón de huesos.

p. 42

Rafaela cambia de opinión en cuanto se enamora. Camino inverso al que recorre Ana María, protagonista de Las desencantadas. Se ha casado muy enamorada, pero el marido la ha decepcionado al serle infiel. Una amiga trata de consolarla:

LOLA: Y yo que os creía tan felices...
ANA MARIA:¿No dices que no crees en la felicidad del matrimonio?
LOLA: Te diré. Partiendo de la base de que los hombres son un asquito, se puede llegar a un concordato bastante agradable.
ANA MARIA: La que pueda. Yo no.
LOLA: Pues esa es mi sorpresa. Yo creí que tú podías.
ANA MARIA: Pues te equivocas. Yo quiero a Arturo ¿comprendes? Le quiero. Y le quiero para mí... Y para mí sola.

p. 11

Ana María y Lola no van a aceptar las infidelidades de los maridos y reaccionan abandonándolos para darles una lección. Ellas ven la infidelidad como una traba insuperable para la convivencia, pero otras no le dan importancia, considerándola un mal no erradicable. Así Agustina presenta como un ejemplo el matrimonio de sus padres. Para preservar su tranquilidad, la madre había cerrado los ojos reiteradamente ante las infidelidades del esposo.La obra es Lo que hablan las mujeres:

FELIPA: ¡Qué tonterías, hija, las de tu madre!

> Se podría escribir con ellas el libro de las casadas tontas!
>
> AGUSTINA: Tonta o no, ella supo ignorar muchas veces, y fue muy feliz. (...)
>
> p. 6610

El cómodo procedimiento que emplea la madre de Agustina de pensar que por ignorar algo, ese algo no existe, no le sirve a Ana María, el personaje de la obra anterior. Sin embargo es el corriente en muchos casos y el que María del Valle recomienda a su sobrina como base de un matrimonio afortunado:

> MARIA: (...) Te digo esto pa que sepa haserte valé, que a mí me parese que ese e er to en er matrimonio, y er mando que le quea a la mujé donde to er mando es del hombre. Llévale er genio... Y de las cosas de la casa y de arministrá na te digo, porque soy yo la que te he enseñao. Asiértale con er gusto y dale bien de comé, que mi padre, que era un santo, no riñó con mi madre más que por las cosa de la comía. Aguántalo, y considera que una borrachera no es ningún terremoto. De otras cosa, mientras las haga por fuera, tú, por dignidá, has como que no lo sabe; que lo que e en esto llevamo ventaja las mujere, que una mujé engañá e una víctima, y un hombre engañao e una irrisión. Ahora si te mete una mujé en tu casa, sarte en seguía de ella, que grasia a Dio tienes pa donde vorvé la cara.
>
> p. 18

Ana María ve el engaño de su marido como una afrenta personal. El matrimonio no puede seguir funcionando porque se ha destruido la confianza. Para María del Valle es tan alto el índice de probabilidad que se adjudica a la traición, que ésta se convierte en algo esperado y el engaño casi no existe. La mujer está preparada para él.

Además Ana María sufre la traición desde adentro, mientras

que María del Valle la ve desde afuera. Por eso se atiene a los comentarios que los demás harían sobre la situación. Desde esa perspectiva es lógico su argumento: es preferible provocar lástima que ridículo.

No sólo es recomendable ignorar las infidelidades sino también aceptar el desapego y el abandono como hechos inevitables. Bernarda Alba pontifica cuál debe ser la respuesta de su hija ante el áspero trato masculino:

> ANGUSTIAS: Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otras cosas. Si le pregunto qué le pasa, me contesta: "Los hombres tenemos nuestras preocupaciones."
> BERNARDA: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.
>
> p. 911

Bernarda no le presenta a su hija un porvenir muy venturoso. Tampoco lo hace la madre de Gimena y Marcela en Guillermo Roldán:

> GIMENA: Mamá decía que el hombre va al matrimonio diciéndose: "¿Me hará feliz?" y la mujer, en cambio, se dice: "¿Le haré feliz?" Mamá sostenía que el hombre piensa en la felicidad que ella le proporcionará y no piensa en si él se la proporcionará a ella.
> MARCELA: Mamá no tenía un concepto muy elevado del hombre. Lo juzgaba egoísta, terriblemente egoísta.
>
> p. 45

Ninguna de las dos hermanas logra un matrimonio feliz, una por faltas del marido y la otra por poseer un espíritu desasosegado, semejante al de Alegre en El pájaro pinto. De todos modos, no esperaban mejores resultados, influidas como estaban por los prejuicios adversos de la madre.

En La moral del divorcio se presenta la contrapartida. Una situación semejante desde el punto de vista del varón:

> MAXIMO: (...) Yo no sé, como dicen ustedes, si es que los hombres no conocemos a las mujeres; pero sé que las mujeres todavía nos conocen mucho menos. Nos creen egoístas, y no es verdad; la mayor satisfacción para el hombre que quiere a una mujer no es estar él contento, sino verla contenta a ella. Pero a la mujer le gusta estar siempre un poco en papel de víctima, de sacrificada y... La verdad, un víctima es siempre un remordimiento, y con remordimiento no es la vida agradable. Mi vida no lo era. (...)
>
> p. 1030

Máximo señala dos puntos interesantes: el primero se relaciona con la cómoda posición de víctima que adopta la mujer y su rédito social, porque como decía María del Valle, es preferible la lástima al ridículo. El segundo, mucho más complejo, apunta a las dificultades de comprensión entre los dos sexos.

El bandido Generoso no llega a tales sutilezas, pero como Máximo es un desencantado del matrimonio:

> GENEROSO: (...) El hombre se cree que el amó le va a serví pa di siempre bien remendao, sin tomate en los carsetines, con too sus botones en su sitio, tu puchero calentito a la hora de comé, esétera. Pero sí, sí. Resurta que como el amó es siego, pues ni se entera. Y empiesa tú a yevá lo botones pegao con alambre, a no usá carsetines, sino mitones, a comé er cosído salao y ensima el amó se lía a armarte escándalos y a tirarte cosas a la cabesa, que e una bendisión. (Rotundo) No creo en el amó...
>
> p. 47

Algunos tienen presentes estos malos resultados y apelan al matrimonio como un modo de venganza. Es el caso de Rafaela en La culpa fue de aquel maldito tango:

RAFAELA: Le odio. Quiero vengarme de él.
DON JUAN: ¿Vengarte? ¿Qué piensas hacerle?
RAFAELA: Que se case conmigo.

p. 32

Y la idea de la venganza es compartida por mujeres y varones, porque Harri, en ¡No hay no!, también piensa ponerla en práctica. Así lo declara en su defectuoso y cómico castellano:

HARRI: Mi papá se casó con mi mamá y la hizo desgraciadísima porque para vengarse se la pagó [sic] con 614 mujeres, y eso es lo que piensa [sic] hacer con la señorita Mas Pérez que me ha pegado.

p. 447

Algunos personajes, previendo un mal resultado y en consonancia con su tiempo, suman a la idea de matrimonio la de divorcio. En El rinconcito, Mariquita llega a horrorizar a su padre al encarar con frívola displicencia su futuro matrimonio:

DON SIRO: Pero ¿ustedes ignoran que el matrimonio es cabalmente eso: soportar?
MARIQUITA: En estos tiempos, no: ¡ya hay divorcio!
(...)

p. 6552

El tío de la protagonista de Escuela de millonarias está deseando que se case y ante los reparos que presentan su sobrina y el novio opone la idea del divorcio como rápida solución:

CALIXTO: Un momento, señores. Yo opino que esto tiene arreglo. ¿Por qué no se casan para probar? Si sale mal, cada uno por su lado, y ya está. Hoy en día una boda no tiene ninguna importancia.

p. 59

Y en María "la Famosa", Mamá Séneca, que no quiere perder su poder sobre la protagonista, apela a la facilidad con que se podría deshacer el matrimonio para amenazar al flamante marido:

> MAMÁ SÉNECA: (...) ¿De qué te la das? ¿De que te has casao con María la Famosa? Pues te advierto que hoy un matrimonio se deshace antes que un biscocho. Conque no me tires de la lengua porque yo soy muy prudente y no te quiero fartá el respeto. (...)
>
> p. 48

Sin llegar al divorcio, Luis, personaje de Jabalí, también basa sus esperanzas en un matrimonio moderno, fundado en la libertad de los cónyuges. Sólo que al hacer el reparto de los beneficios, estos resultan tan desparejos que hasta su novia, modelo de niña simple y sin carácter, se rebela:

> LUIS: (...) Un matrimonio moderno. Nada de encerrarse como dos idiotas en una unión a la antigua, sin separarse el uno del otro o viviendo pendientes de la hora, del método y del hogar. ¡No! ¡Libres los dos! ¿Que tú quieres distraerte, por ejemplo, en la iglesia o quedándote en casa? Pues de casa a la iglesia y de la iglesia a casa! ¿Que yo quiero hacer turismo? ¡Pos a volar por ahí! Que sargo, que no entro, que vuervo, que no vuervo, ¿qué más da? Queriéndote como te quiero y teniéndote en casa al abrigo de peligros y murmuraciones ¿qué puede importarnos el qué diran?
>
> NIEVES: A ver, a ver. ¿De modo que yo en casita y tú divirtiéndote por ahí?
>
> p. 49

Casilda, la sensata protagonista de Las doce en punto, cierra con su opinión este apartado sobre las expectativas de acierto o desacierto que torturan a la pareja y a sus allegados. Su cuñada Rita teme que la hija haga un mal matrimonio; se basa en el trabajo del muchacho:

SEÑÁ RITA: ¿Y tú crees que con un municipal será feliz?
CASILDA:¡Mujer, qué sé yo!...¡Eso es harina de otro costal! Ya ves; yo siempre creí que el peor marido era un sereno, y una amiga mía se casó con uno, le pregunté si era feliz, y me dijo: "Muchísimo,porque de noche no le veo, y de día se duerme." Y es que pa cada mujer la felicidad es una cosa diferente.

p. 298

2.1.5.2.- Dominio del uno sobre el otro

Algunos personajes ven muy claro el camino de la felicidad: el dominio que puedan ejercer sobre su pareja. Así lo pontifica el Vecino, en La mujer de cera:

VECINO: (Con seriedad ridícula) El matrimonio es una felicidad, según como se tome y siempre que el hombre mande, ordene y dirija.
AMALIA: (Interrumpiéndole) ¿Usted cree?
VECINO: Pero si se dejare uno dominar,¡apañao estaba! A la mujer, de por sí, díscola y maniosa, es necesario hacerla entrar por las sonraderas, quiera o no: por las malas, si por las buenas es imposible, no hay duda (todo este final lo ha oído la Vecina casi sin poderse contener, y cuando su rabia llega a un extremo peligroso, entra en escena hecha un basilisco. El vecino tiembla de pavor)
VECINA: ¡Anda, anda, repítelo otra vez, bragazas!

p. 30

La cuestión parece reducirse a quién domina a quién. La Madre de Bodas de Sangre considera lógico que sea el varón y por eso aconseja a su hijo sobre la importancia de marcar su predominio en la pareja:

MADRE: Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notaras infatuada o arisca, hazle una caricia

> que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas.
>
> p. 380

En su breve matrimonio la Madre había sido feliz. Mientras vivió el esposo, había aceptado su superioridad como algo natural, con total adhesión. De todos modos insiste en la necesidad de algún rasgo de ternura compensadora.

En Los caballeros, Amapola promete a su novio que cuando se casen él será el marido y ella la esclava, pero esta declaración es sólo un lugar común, repetido por la costumbre y que la muchacha no piensa cumplir.

Madre Alegría le aconseja prudencia y sensatez a Mariquita, que confiesa abiertamente querer dominar a su futuro marido:

> MADRE ALEGRÍA: Ese ya es otro cantar. Tampoco tú eres mala; pero tienes tus defectos, que nadie conoce mejor que yo, y ese va a ser el primer punto de mis consejos. No trates de imponerte nunca por la fuerza a tu marido: persuasión, dulzura; con dulzura se consigue todo, ¿entiendes?
>
> MARIQUITA: Lo había pensado. Yo lo manejaré con dulzura. Qué más da. Como lo importante es que se haga lo que yo quiera.
>
> MADRE ALEGRÍA: ¡Ah! ¿Eso es lo importante?
>
> MARIQUITA: Le parece a una servidora.
>
> MADRE ALEGRÍA: Te parece mal. Tú puedes querer muchas cosas que no sean razonables.
>
> p. 57

La ternura y serenidad de la Madre Alegría contrastan con la crítica punzante que Domitila hace sobre la actitud de su hermana en Los Julianes:

DOMITILA: Pero... me quiere y le quiero.
¿No es un pasar, entre tanto?
Los manejos de mi hermana
son con miras a otros sembrados;
el cariño y la afición,
lo de menos, en su caso.
Nos casamos yo y ella;
pero con distintos ánimos:
yo para tener marido,
mi hermana, para mandarlo.

p. 41

Domitila habla movida por la envidia, ya que su novio no puede compararse en nada con el rico heredero que pretende a su hermana y que le proporcionará poder y prestigio social.

Según Matilde, eso mismo es lo que un fatuo politiquillo en ascenso puede proporcionarle a La prima Fernanda si se casa con él y lo maneja:

MATILDE: Román puede ser la boda
que te conviene... Si sabes
sujetarlo...

p. 128

Fernanda, viuda de un príncipe polaco, no necesita ayuda, brilla en sociedad por su cuenta y a quien busca es a Leonardo, el marido de Matilde. Huyen juntos, pero su amor fracasa porque el hombre se niega a dejar su forma de vida, a pesar de las presiones de la mujer:

LEONARDO: No es cosa
por quererte, de dejar
de ser quien soy.
FERNANDA: Mas...
LEONARDO: No logras
convertirme en un muñeco,
Fernanda.(...)

p. 163

En La paz de Dios es el hombre quien pretende imponerse. Carmona se ha casado con una mujer de clase alta. En un momento determinado quiere alejarla de un ambiente peligroso. Tiene razón, pero es torpe para demostrarlo e intenta dominarla, con lo que consigue sólo mayor hostilidad por parte de Elvira que le echa en cara su inferioridad:

> CARMONA: Así: tú me obedecerás.
> ELVIRA: Pero por mi gusto; (...) porque es mi voluntad obedecerte, Pepe. ¡No por otra razón!
> CARMONA:¿Es que un mandato mío no significa nada?
> ELVIRA: Cuando tus mandatos me agravian, yo no debo aceptarlos. Y si los acepto es por compasión hacia ti, porque me dan lástima tu torpeza y tu ignorancia.
>
> p. 53

En cambio en Tres líneas de "El Liberal" lo que se aconseja a la protagonista es la sumisión porque no se ve otro camino:

> ANGUSTIAS: (...) Y lo dicho, hija: paciencia con Ricardo, y a no tomarle en serio sus cosas. Los hombres son como son, y las mujeres tienen que aguantarse.(...)
>
> p. 39 -1º acto

Ya habíamos visto que La Poncia, en La casa de Bernarda Alba, augura un triste futuro a la mujer que se casa, salvo que se conforme con su suerte o que sea lo suficientemente fuerte como para manejar a su arbitrio la relación:

> AMELIA: Tú te conformaste.
> PONCIA: ¡Yo pude con él!
> MARTIRIO: ¿Es verdad que le pegaste algunas veces?
> LA PONCIA: Sí, y por poco si le dejo tuerto.
> MAGDALENA: ¡Así debían ser todas las mujeres!
> LA PONCIA: Yo tengo la escuela de tu madre (...)
>
> p. 875

Y a la misma escuela debe pertenecer María Manuela, personaje secundario de El susto. En cuanto nota que el marido pre-

tende transitar por las sendas ya descriptas en tantos ejemplos, toma ella la delantera y se convierte en la dominadora:

> MARIA MANUELA: Te aseguro que el mío era igual. ¡Cuántas veces lo hemos comentao! Era de esa casta. Desdeñoso, indiferente, insensible... casi renegando a toas horas de mí. De estos que se creen que una vez que se casan ya han acabao de sé finos con una. Y yo comprendí tó lo que me iba en demostrarle que cuando tenía que empesá a sé fino de veras, era entonses. ¡Y se lo demostré! ¡Vaya! Como que desde aqueya prueba vive día y noche pendiente de mí, y ni de tirante se cambia sin pedirme permiso. Somos un matrimonio modelo. Pregúntalo en el barrio.
>
> p. 6743

Y probablemente tenga razón, pues algunos maridos no sólo soportan mujeres dominadoras y declaran abiertamente su dependencia sin prejuicios ni falsos pudores, sino que en caso de faltarles, tanto es lo que las extrañan que buscan un sustituto semejante. Es lo que hace Riley en Bacarrat:

> RILEY: (...) Mi esposa -que tuvo fama en Nueva York por sus excentricidades- me dominaba, me manejaba como un muñeco. ¡Qué años más dolorosos pasé cuando se me murió y eché de menos su tiranía!... Por suerte, al salir Clara del colegio observé que había heredado el temperamento de su madre.
>
> p. 19

Riley, como Gumersindo en El bandido Generoso o el Vecino en La mujer de cera, son personajes cómicos. Los autores encuentran una rica veta de humor en la mujer que domina al hombre. Este recurso se aprecia en Anacleto se divorcia, Cuidado con el amor, El abuelo Curro, Jabalí, La voz de su amo, Manola-Manolo, Mi chica, Papá Charlot y muchos más.

Esta faceta de mostrar a la mujer imponiéndose a su marido a través del chiste o del refrán, saca de quicio a Marisa, la muchacha moderna y luchadora de Cinco Lobitos:

> DON FÉLIX: Ahí tiene usted: yo opinaba de otra manera. Yo creía que, hasta el matrimonio precisamente, no era la mujer dueña verdadera del hombre.
> MARISA: ¡Está usted fresco! En todo matrimonio se ríe el marido de la mujer.
> DON FÉLIX: ¡O viceversa!
> MARISA: ¡Nada de viceversa!
> DON FÉLIX: Oiga usted la voz general. Refranes, sentencias, aforismos...
> MARISA: ¡Bah! ¡Literatura de los hombres, sátira de los hombres, befa de los hombres!...
> DON FÉLIX: Y ¿Por qué esa befa?
> MARISA: ¡Por su egoísmo repugnante! ¡Porque sobre hacerlas esclavas, quieren fingirse víctimas!
>
> p. 6910

Marisa, personaje literario, se queja de las representaciones tergiversadas que la literatura puede hacer de la realidad. Presiente una insidiosa campaña tan ancestral como para refugiarse en refranes o sentencias que ridiculizan a la mujer para que, ante el miedo de reflejarse en ese ejemplo, se mantenga sumisa. La comedia no aclara si sus apreciaciones son acertadas o no, pero sí las presenta como exageradas.

La obra presenta otro punto interesante: la mujer enamorada declina su voluntad en favor de la del varón. Marisa y sus hermanas inician la comedia haciéndoles la competencia a los hombres para ganarse la vida. Esta competencia no nace de una posición contraria al varón sino de una necesidad económica. Su desempeño laboral es inmejorable hasta que se enamoran, entonces dejan de pensar en sí mismas y toda la actividad se centra en favorecer a sus enamorados.

Lo que la protagonista no puede soportar es que pierdan eficiencia en sus trabajos y lo que teme es que, una vez casadas, dependan incondicionalmente de la voluntad del marido para todas sus acciones:

> DON FÉLIX:¡Todavía no son más que novios... y ya flaquea bastante en su obligación!
> MARISA: ¡Ah! ¡Pues ése es mi disgusto! ¿Cree usted que no he visto el trastorno presente y que no adivino el porvenir? Yayata, como llegue a casarse, no hará ya más que lo que quiera su marido. ¡Como todas las mujeres que se casan!
>
> pp. 6909-6910

Pompeyo, en El gran ciudadano, cree que las ideas del marido terminan pasando a ser las de la mujer. Por eso teme que su hija, al casarse con un hombre no creyente, abandone su fe:

> POMPEYO:(...) No me importa tu boda ni la de tu hermano. Sé que Reyes es buena y que Laureano vale, y transijo. Tú dices que él es hasta creyente, y allá tú con él y con sus ideas, que, desgraciadamente acabarán siendo también las tuyas.
> COMPASION: ¡O no!
>
> p. 1073

Esta idea que también indicaría la más refinada forma de dominio, está tan arraigada que es esgrimida contra el sufragio femenino porque la mujer casada votaría indefectiblemente como el marido. En un artículo del ABC, favorable a este derecho para la mujer y escrito muy próximo a la decisión de las Cámaras, se lee:

> Precisamente, al tratarse en estos últimos años en que la Dictadura inició la concesión hecha a la mujer por la República, se discutió si deberían votar las mujeres, y sostenían algunos que debiera conce-

> derse el voto sólo a las solteras o viudas, alegando que el votar las casadas sería, en general, duplicar el voto de los maridos.(3)

Lo que podría suponerse no es que la mujer sufriera la presión del marido hasta tener que asumir como propias sus ideas, sino que las asimilara por no tener ninguna, como consecuencia de una educación deficiente y una desidia intelectual fomentada por el entorno. Sin embargo se habla de reconocer el voto a solteras y viudas, que no tendrían por qué estar mejor formadas.

Lo mismo sucede con la actuación en el área pública. Geraldine Scanlon comenta que durante la Dictadura accede la mujer a varios cargos políticos. Llega a ocupar quince escaños en la Asamblea Nacional y algunos puestos de concejal municipal. Sin embargo para acceder a ellos debía ser cabeza de familia y no estar bajo la jurisdicción del marido.(4)

Así se llega a la evidencia de que si socialmente la mujer ganaba con el matrimonio, política y jurídicamente se la hacía más vulnerable.

Y esto nos lleva a la "licencia marital", conjunto de atribuciones que la ley concede al marido y que lo colocan en una posición de superioridad y privilegio.

Según María del Pilar de la Peña en su investigación sobre la condición jurídica de la mujer en España,(5) la licencia marital, con el carácter que se la conocía en el período estudiado, surge en 1889 por influencia del Código Napoleónico. Así, en el Código Civil de ese año se establece que el marido es el representante de la mujer y ésta necesita su autorización para comparecer en juicios, por sí o a través de procura

dores, (art. 60); realizar operaciones de compra, salvo las de consumo habitual de la familia (artículos 61 y 62); enajenar sus propios bienes, obligarse en general y celebrar contratos.

Tampoco puede formar parte del consejo de familia ni ser tutor o albacea, salvo que esté legalmente separada. Mary Nash apunta que esta inhabilitación sólo la sufrían, además, los malvados, los criminales y las personas de mala conducta.(6)

La patria potestad es exclusiva del padre y sólo en su defecto pasa a la madre. Si la viuda se casa nuevamente la pierde, salvo que el difunto marido hubiera dispuesto lo contrario. Si una mujer pierde su autoridad sobre los hijos por casarse nuevamente, es porque se supone que no dependen de ella sino del nuevo marido, que pasará a ser el único que pueda decidir sobre bienes y formas de vida.

En una situación de tal proteccionismo y dependencia no es raro que se haya pensado que si la mujer casada no era hábil como tutor, menos lo sería como votante.

Al concederse la igualdad legal a los dos sexos, durante la Segunda República, el anterior enfoque jurídico no tiene razón para seguir existiendo.

El Código Civil no es fuente habitual de los autores dramáticos, sin embargo la "licencia marital" aparece en Rincón y Cortado (S.A.).

Niní ha firmado pagarés a un prestamista para comprarse ropa. Luego no puede pagarlos y Rincón la salva haciéndole ver al acreedor que no son válidos por carecer de la autorización del marido. Niní es el tipo de mujer frívola que sólo vive para lucirse, modelo ideal que hace recomendable la aplicación de esta ley.

La casa de Bernarda Alba, tan ajena a esté referente ideológico y jurídico, presenta uno de los ejemplos más cabales de la aceptación plena del dominio del hombre por parte de la mujer enamorada. Situación que enfurecía a Marisa, en ~~Cinco lobitos.~~

Adela se alza apasionadamente contra la tiranía de su madre y logra romperla como al bastón simbólico, pero no es para hacer uso de su libertad personal sino para poner ésta en manos del hombre amado, a modo de homenaje. Adela no pretende liberarse, se conforma con cambiar de amo. La diferencia está en que éste último es voluntariamente elegido:

> ADELA: (Haciéndole frente) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebata el bastón a su madre y lo parte en dos) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe.
>
> p. 927

2.2.- El matrimonio para la mujer

Nos ocuparemos ahora de estudiar en particular cómo encara la mujer una cuestión tan trascendental para su vida. Las obras presentan variedad de enfoques que probablemente reflejen con fidelidad a sus referentes.

2.2.1.- La cristalización de un sueño

En Un negocio con América, Alma repite la imagen de la lotería que también emplea la Fulgencia de Los Julianes en el apartado de "expectativas". Pero ésta última la utilizaba como sinónimo de un futuro incierto, en cambio Alma se apoya en su acepción básica de juego de azar.

Ella es una empleada de Pablo, trabajadora y llena de recursos. En su vida aparece un millonario, el futuro socio de su jefe, y aplica todos esos recursos a un objetivo único: conquistarlo:

> PABLO: ¿Y usted cree que podrá alcanzar lo que se propone?
> ALMA: Con un número se puede ganar un premio. Cada muchacha pobre no juega en su vida más que un número... ¿Quiere usted que lo tire ahora, antes del sorteo?¿Quiere que no sea hasta morirme, a los sesenta años más que una simple oficinista? ¡No! No es ése mi sueño dorado. Mi sueño está ahí dentro: el americano que todavía se imagina que quiere a su señora. (...)
>
> p. 54

En Una gran señora, Denys y sus compañeras, modelos de una casa de alta costura, también sueñan con casarse con algún millonario. El ambiente abona sus aspiraciones.

Inesperadamente a Denys se le presenta la oportunidad de ha

cerse pasar por una dama de la alta sociedad. Entra en la farsa aprovechando la ropa de sus empleadores. Éstos se dan cuenta, pero en vez de descubrirla, le facilitan las cosas porque notan que puede conquistar a un joven millonario. Cuando Denys quiere confesar el engaño, porque se ha enamorado, no la dejan: ese matrimonio es un buen negocio para todos. En esta moderna versión de "La Cenicienta", los que cubren las funciones de hadas madrinas tienen los pies bien asentados sobre la tierra, su magia es una inversión:

> DENYS: Perfectamente. Mi boda va a ser un símbolo de nuestros tiempos. ¡La última palabra del negocio matrimonial! ¡Me voy a casar por acciones!
> RAYMOND: No hay que extrañarse, señorita Denys. Esto de las bodas ha dado siempre mucho resultado. No hemos inventado nada, es un negocio muy viejo. Por otra parte, la más interesada es usted. Los demás no representamos más que un humilde tanto por ciento.
>
> p. 50

Fiel a la coherencia interna de este cuento de hadas con ropaje burgués, la protagonista revela su condición humilde pero termina casándose con el noble de todos modos.

2.2.2.- <u>El modo de supervivencia o mejora social</u>.

La mayoría de los personajes femeninos no tienen las altas pretensiones de las anteriores, pero sí son muchos los que buscan en la buena boda la solución al problema de la subsistencia.

Unos años antes del período estudiado, Margarita Nelken consideraba el matrimonio como la única salida para la señorita de la baja burguesía que, en caso contrario, era condenada a la miseria:

> La mujer sin fortuna y sin medios de ganarse la vida conforme a sus necesidades, ha de considerar fatalmente el matrimonio como una salvación, como un refugio contra la implacable lucha por el sustento.(...)
>
> (7)

Es un problema cotidiano que encuentra eco frecuentemente en lo literario. Un personaje de Proa al sol es tajante en su juicio : la mujer si no se casa lleva una vida miserable. La tía María lo considera una injusticia irremediable y por lo tanto agradece no tener hijas:

> TIA MARIA: Yo, en buena hora lo diga,
> tuve suerte en no tener
> hijas. Mala ley que obliga
> -no sé por qué- a la mujer
> a miseria o matrimonio.
> CRUZ: ¡Y tan mala!
>
> p. 15

Duro destino que convierte a la mujer en mártir, según Manolita, en La comiquilla:

> MANOLITA: (...)¡Las mujeres que,sin querer a un hombre, por necesidad le mienten cariño, ésas irán al cielo todas! (...)
>
> p. 7296

En Cinco lobitos Marisa y Lisardo, dos jóvenes que se pliegan gozosos a las conquistas de la mujer en el plano laboral, hablan de ese problema como de algo ya pasado:

> LISARDO:¡Ah! ¡Mi libro! "Se acabaron las cursis". Pinto en él a aquellas pobrecitas muchachas, tan siglo XIX que se marchitaban, que envejecían detrás de los cristales de sus balcones esperando al novio, al marido probable, como única solución de su vida.
> MARISA:¡Ay, sí! Mi madre nos ha hablado a nosotras

> mucho de esos tiempos... ¡Pobres chicas! ¡Qué trágicos esfuerzos para vestir decentemente, cosiendo, recosiendo y tiñendo cien veces los mismos trapitos humildes! Se hacían blusas y faldas y abriguitos que daba pena verlos... Y sombreros adornados con frutas contrahechas, con alas de pájaros. Y por las tardes se iban a Recoletos, a lucir las miserables galas, y a misa los domingos y fiestas de guardar, sin más pensamiento en las frentes de madres y de hijas que enganchar en el camino a otro cursi que las siguiera hasta su casa. ¡Un oso, como le decían!
>
> pp. 6887-6888

A pesar del optimismo de los jóvenes, el tipo de mujer pervive en la época y aparece en obras como La cursi del hongo. Luisa Fernanda y su madre -huérfana y viuda de un respetable burgués- no tienen dinero ni para comer, pero continúan engañando patéticamente a los demás con tal de no perder la aureola de glorias pasadas.

Estrella, que tiene una perfumería con la que mantiene a sus hijas y es, por su vida activa, el contrapunto de la burguesita cursi, la estima y quiere buscarle un marido, ya que es la única solución para alguien de tan estrechas miras. Ve que Blas, un cuarentón que necesita una mujer que lo cuide, es el más adecuado y trata de convencerlo:

> ESTRELLA: Usted necesita casarse, y Luisa es la mujer pintiparada para usted.
> (...)
> ESTRELLA: Se trata de una verdadera señorita, muy digna y muy educada. Créame que haría usted una obra de caridad.
> VICTORIA: ¡Y Luisa Fernanda se volvería loca!
> DON BLAS: ¡Y yo!
> ESTRELLA: No tanto, no tanto. Las buenas cualidades de mi vecina merecen que lo piense usted.
> DON BLAS: ¿Pensarlo tratándose de una señorita tan

cursi?

ESTRELLA: La cursilería no es más que falta de dinero. Si ella pudiera disponer de lo que disponen otras tal vez no resultase tan grotesca.

DON BLAS: Necesitaría verlo para convencerme.

ESTRELLA: Se lo aseguro. Y tendría usted a su lado, ahora que se ha quedado tan solo, a una mujer agradecida y enamorada, pendiente de su voluntad y de su capricho. ¿No vale un pequeño sacrificio todo eso?

p. 14

Sin ser tan estereotipados como Luisa Fernanda, varios personajes confiesan abiertamente que el matrimonio es la solución para sus vidas, como lo hace Isabel, en El hogar.

Ha quedado huérfana y se ve obligada a transitar por las casas de sus tíos. Su escape es el matrimonio.

Primero le atrae su vecino Santiago, pero éste no se fija en ella. Al tiempo conoce a Fernando, que sí se muestra interesado. Antes de decidirse por él, consulta con el primero pensando que su actitud indiferente puede cambiar:

ISABEL: (...) Yo me encuentro sola en el mundo y ansiosa de un cariño, usted lo sabe; Fernando me gusta y el casarme con él pudiera ser para mí una solución. Pero, antes de normalizar el noviazgo, consideraba yo como un deber de conciencia hablar con usted y preguntarle: a usted ¿qué le parece el que yo me case, Santiago?

p. 29

Por sus palabras no parecería descabellado pensar que le da lo mismo uno que otro, porque lo indispensable para ella es la boda. Sin embargo la obra nos confirma que el matrimonio de Fernando e Isabel resulta muy feliz.

Algunas mujeres ven la unión con el hombre tan ligada a las

soluciones económicas que usan "venderse"como sinónimo de casarse. Así lo hace Isabel, que ha contraído un nuevo matrimonio para proporcionarle una vida mejor a su hija, en Han cerrado el portal. Y Concha Moreno, que se ha casado casi adolescente con un hombre mucho mayor para poder mantener a sus hermanos.

Menos resignación manifiesta María Eugenia, La mujer de cera, aunque sabe que su boda es el único modo de salvar lo poco que queda de la hacienda familiar. También Paloma, en Romance de fieras se muestra reticente, pero termina por aceptar a don Vitorio movida por el hambre. Sin embargo su destino no será tan negro como ella presiente; ha hallado un hombre de bien.

Concha Moreno, orgullosa de haber dado carrera a todos sus hemanos, resume la historia de muchas mujeres como ella:

> CONCHA: (...) ¿Se explica usted ahora por qué no me arrepiento ni de lo del matrimonio... ¡Si no hubiera que vivir más que de sueños!... Pero hay que comer para vivir...
>
> p. 21

Paloma, Concha y Consuelo, la esposa de Antón Perulero, confiesan que al casarse, se vendían, pero son mujeres sensatas y les están agradecidas a los hombres que invirtieron direno, cariño y confianza en ellas. Otras muchachas, sin verse arrastradas por la necesidad, también acceden a formar pareja con hombres mayores sencillamente por su dinero. Es el caso de Elena, en Usted tiene ojos de mujer fatal.

De ella se ha enamorado un anciano marqués, ante la desesperación de los sobrinos, que ven esfumarse la herencia:

> ELENA: (...) Porque he visto en el marqués interés por mí, adhesión y ternura paternal, y como ya no me

> atrevo a esperar más de la vida, he resuelto casarme con él, puesto que ésa es su mayor ilusión, para pagarle así su interés, su adhesión y su ternura...
> (...)
> JULIA: ¿Pues no dice que se va a casar con tío Ernesto porque ha visto en él ternura paternal?
> PANTICOSTI: Lo que ha visto es dieciocho millones de pesetas uno detrás de otro.
>
> p. 305

Salva a los herederos la aparición del hombre a quien ella quería, un seductor que la había despreciado, pero que se arrepiente y la busca. Él no puede creer en esa boda absurda, que al fin se desbarata:

> SERGIO: No es posible que te cases por amor.
> ELENA: No. No me caso por amor. ¿Y qué importa? Se cae en ciertos matrimonios como se cae en el suicidio; cuando el corazón ha fracasado y ya no tiene nada adonde asirse.(...)
>
> p. 324

En Dueña y señora es la abnegada criada quien libera a Rosario de un pesado compromiso:

> TONECHA: (...) y sé de su corazón más que usted misma. Que usted vino a esta casa por el desamparo de fuera y sus años de moza se le rebelan ahora contra las canas del viejo. ¿Es así o no es así?
>
> p. 47

Ramón, protagonista de Un soltero difícil, considera que la boda con un hombre mayor puede ser un buen consuelo para la muchacha que ha sufrido un desengaño.

Curiosamente Armando Palacio Valdés, por esa época y en un artículo del periódico ABC, aún opina que el matrimonio con un hombre de fortuna puede ser una compensación para la mujer.

Comenta el caso de una muchacha famosa por su belleza y distinción que, como muchas, debe sufrir la ruina de su familia. Las oportunidades de casarse disminuyen, tanto que sólo hubiera podido hacerlo con un hombre pobre al que tampoco amaba. Al fin se queda soltera.El autor está plenamente de acuerdo con la decisión tomada:

> Esa es la razón verdadera. Casarse con un rico sin estar enamorada se comprende porque hay compensación, pero con un pobre, es incomprensible.
>
> (8)

En El despertar de Fausto, Luciana quiere convencer a su hija de las ventajas que le ofrece don Fustino, aunque sea viejo para ella. Margarita se resiste débilmente porque quiere a un muchacho joven, pero la madre le muestra con su vida lo poco que duran las ilusiones y lo duro que resulta para una mujer sacar la casa adelante:

> LUCIANA:¡Que te crees tú eso! Don Faustino no es un viejo canene. Es... un hombre de cierta edad. Le pelas, le vistes mejor, y te resulta un figurín. A la vuelta de seis meses, tanto te da haberte casado con él como con otro...
>
> MARGARITA: Sí; pero las ilusiones...
>
> LUCIANA: Claro. Preferirías casarte con un pollo bien. Pues yo te aseguro que los pollos bien sirven para con tomate, pero no para maridos. Lo sé por triste experiencia. Tu padre era un pollo bien de aquellos tiempos. Gomoso se llamaba entonces. Presumía más que una titiritera y me lo envidiaban las amigas. Pues nada; nos casamos, y en lo mejor de su vida se le acabaron las ganas de trabajar, y tuve yo que ingeniármelas para salir adelante.(...)
>
> p. 8

Por otro de esos milagros de la intriga, también aquí apa-

rece el joven a quien Margarita ama. Es el sobrino de don Faustino. Éste no sólo los casa sino que promete mantenerlos, ya que el elegido de la muchacha es tan irresponsable como lo fue su famoso padre.

Luciana se había casado por amor y para ella el matrimonio había resultado un fracaso, pero también lo es para Paulina,en El nublado, que lo hace por interés. Y no con un viejo, sino con un hombre totalmente adecuado:

> PAULINA: No hablemos si no quieres. Ya sé que tú no eres interesao. Y no te creas que por eso desmereces pa mí. Yo en esto de los intereses estoy muy desengañá. Por interés me casé yo con Ambrosio, y ya ves cómo me ha ido.
> ÁNGEL: ¡Sí que tendrá usté queja del Ambrosio!
> (...)
> PAULINA: Me quiere... a su manera.
> ÁNGEL: Y qué manera hay de querer.
> PAULINA: No sé..., no sé, pero debe haber otra. El Ambrosio es muy bueno, muy honrao, to lo que tú quieras, pero yo te digo que no basta la honradez y la bondá y la hombría de bien pa hacer a una mujer feliz...; hace falta algo más que to eso.
>
> p. 22

Paulina y otro personaje conocido, Matilde, protagonista de Literatura, se han casado por conveniencia. Los maridos son sensatos y generosos. No les falta nada y les sobra tiempo.Quizás por eso, cuando declina la juventud empiezan a soñar con amores fogosos e imposibles, que encarnan en muchachos mucho más jóvenes que ellas -el pretendiente de la sobrina en un caso y de la hija en el otro-, que no tienen ningún interés en verse involucrados en situaciones ambiguas. Los maridos, Ambrosio y Valentín, logran encauzar sus respectivos matrimonios con tacto y paciencia.

En El cuento del lobo Vilma teje fantasías con respecto a un supuesto enamorado que vuelve a buscarla luego de haber alcanzado el triunfo impulsado por su recuerdo. Pero termina rechazando estos sueños y aceptando la realidad cotidiana que incluye al marido vulgar pero generoso.

El caso de Ataúlfa, en Don Juan José Tenorio, es más simple. Se ha casado y vive oscuramente en el pueblo de su marido, pero siente nostalgia de sus épocas de actriz. Así lo confiesa a un antiguo compañero de elenco:

> CALVETE: ¿Por qué te casaste con él?
> ATAULFA: Me dedicó un soneto..., yo era muy romántica, me enteré de que tenía bastante dinero...
>
> p. 77

Damián, el protagonista de La luz comprende lo fácil que es para una muchacha llegar al matrimonio acosada por la necesidad y quiere evitar que ese sea el caso de Soledad.

Durante mucho tiempo Damián sólo había vivido para hacer dinero, pero un día se enamora de su cajera y cambia por completo. Como no quiere que la chica lo acepte para librarse de las penurias económicas por las que atraviesa, le traspasa su fortuna, haciéndole creer que el padre que la había abandonado, al morir en América, la había convertido en rica heredera.

Un amigo le pregunta por qué no le ofrece directamente matrimonio:

> DAMIAN: Porque tiene hambre. Y cuando las personas tienen hambre empeñan o venden lo más sagrao. ¡Lo sabré yo! Y si yo ahora le digo: "Envío" y ella dise "Quiero" me expongo a que no sea ella quien lo diga, sino el hambre. "Quiero" "Quiero comé" "Quiero triunfá" "Quiero tu riquesa" y quiero quedarme viuda lo antes posible. No. A mí, no. Primero le

quito el hambre, y luego, como pueda le quito er tipo.

p. 41

Soledad reacciona con soberbia al verse rica, pero cuando se entera de que todo había sido preparado por Damián para no presionarla se enamora de su abnegación.

Como Damián temía, varios personajes femeninos reciben la viudez como una bendición porque les otorga una segunda oportunidad. Así Aurora, en Fu-Chu-Ling, se considera más afortunada que una amiga que vive en continua pelea con el marido:

> AURORA: Me salió... Pero, en fin, respetemos su memoria, porque en esto sí tuve más suerte que Eulalia. Mi *marido murió.*
>
> p. 30

En La plasmatoria, Panchita confiesa que se casó no con quien quería sino con quien pudo. No tuvo ninguna queja de su marido, hombre extremadamente considerado, pero está más cómoda en su estado de viudez. Y si considera la posibilidad de reincidir en el matrimonio es porque ha encontrado a alguien totalmente opuesto al difunto:

> PANCHITA: ¡Ay, si yo hubiera podido escoger cuando tenía tu edad! Pero en mis tiempos había que pechar con lo que se presentara buenamente, y yo pechó con mi pobre Aníbal, que en paz descanse, que muy bueno y muy santo, y... ¡Lo que quieras!, pero él tuvo en vida la culpa de que ahora me parezca a mí simpático "er ganaero". Vosotras le conocisteis. (A Carlos) ¿Tú no?
>
> CARLOS: Yo, de vista. Excelente persona. ¡Correctísimo!
>
> *PANCHITA:¡Eso! ¡Eso! ¡¡¡Correctísimo!!! ¡Ahí* me apretaba a mí el zapato! ¡Uf, qué a gusto me he que

dado descalza!

p. 1028

Muchas veces La viudita se quiere casar nuevamente. Laura, que ha quedado en buena posición, busca reincidir como Panchita porque piensa que no ha nacido para soltera.

En Julieta y Romeo la protagonista es joven, viuda y rica, pero no tan libre como las anteriores. Ha heredado un marquesado, sin embargo aparece otro candidato que le presenta querella. Si pierde el juicio, todos los beneficios se esfumarán. Y no sólo será suya la pérdida, sino de las hermanas de su difunto marido. Estas proponen otra boda por interés, esta vez con el litigante:

> JULIETA: Hoy mismo, sin ir más lejos, ante la catástrofe, que ya parecía segura, de la no aparición de las cartas, mis cuñadas me habían propuesto terminar el pleito -¿cómo diré?- con un convenio, con una alianza de familia... Mi boda con el primo Jerónimo.

p. 316

Julieta termina rebelándose porque se ha enamorado y esta vez quiere seguir el camino que le marcan los sentimientos, pero como el amado resulta ser su enemigo, el conflicto desaparece.

Algunas viudas aprovechan para volver por sus antiguos amores, a los que habían dejado por un casamiento ventajoso. Es el caso de Esperanza, enamorada en su juventud de un apuesto verdulero, El Niño de las Coles. La familia la había obligado a casarse con un rico hacendado, pero en cuanto él muere, la mujer decide no desperdiciar esa nueva oportunidad de dicha.

Tampoco lo va a hacer Marcela, en Sol en la cumbre. Ha enviudado y piensa reanudar sus relaciones con Manuel:

> DOÑA SINFOROSA: Pronto me parece. Todavía no hace un año que enviudó usté, y..., ¿qué dirá la gente?
> MARCELA: Me tiene sin cuidado lo que diga. ¿Qué dijo la gente cuando casi niña me obligó mi padre a casarme con un hombre que no quería sabiendo que Manuel y yo nos adorábamos?
> DOÑA SINFOROSA: Es verdá.
> MARCELA: Bastante hice en respetar siempre a mi marido, a pesar de no quererlo.

p. 8

La prima Fernanda regresa viuda, rica y poderosa luego de algunos años de matrimonio con un noble polaco. A un personaje femenino de Las vampiresas el marido le ha durado todavía menos y ha quedado tan bien acomodada que su situación provoca envidia:

> DOÑA SINDULFA: Como que era una chiquilla cuando se casó el año pasado con Míster Flójiman, el célebre constructor de aeroplanos de Washington; y a los seis meses de matrimonio, quedó viuda y multimillonaria.
> PATRO: ¡El estao perfecto de la mujer!

p. 15

Las anteriores buscan nuevo marido, Gumersinda, la mujer de El bandido Generoso, se conforma humildemente con la pensión que éste puede dejarle en caso de fallecer:

> GENEROSO:(...) ¡Con escopeta! Que tú sabes que no las entiendo... Y se me pue disparár y matarme...¿Qué vas tú a hasé con seis criaturas y viuda?
> GUMERSINDA: Cobrá la viudedá y tené a tus huérfanos como prínsipes. ¡Na más que eso!(...)

p. 33

2.2.3.- El cumplimiento de una función tradicional

El impulso natural que lleva a la mujer hacia el matrimonio nace en su lógico deseo de ser esposa y madre. Cumplir con estos papeles hará de ella un ser completo. Por eso es razonable que emplee todas sus energías en ellos.

La tía Filo, en La moza que yo quería, confirma que la boda es el único tema de conversación de las chicas:

> MOZA 1: Nosotras hablábamos de casarse, tía Filo.
> FILO: Ya, ya lo sé, hijas mías. Si no tenéis otra conversación desde que salís de los pañales
>
> p. 8

Pepilla, la criada de Los Reyes Católicos, parece haber encontrado un remedio eficaz que le proporcionará novio:

> PEPILLA:(...) Aquí me tiene usté ahora que no sé si desidirme por las lentejas en ayunas o por er pan mojao en aseite al acostarme.
> TOBÍAS: Y eso, ¿qué es?
> PEPILLA: Pos dos cosas güenísimas que las recomien dan tos los libros pa sacá novio
>
> p. 40

La muchacha ve recompensada su fe en tan extrañas recetas.

Desde el punto de vista masculino, la pócima infalible es la belleza de la mujer. Así piensan don Emiliano en La niña de la bola y el alcalde de Los Julianes. Este último ve la solución de la desamparada Fulgencia en el matrimonio y considera que será fácil llegar a él teniendo en cuenta lo bonita que es:

> ALCALDE: Pobres, con el añadido
> de tu estampa de mujer,
> siempre tuvieron partido;
> de modo que es menester
> echarse a buscar marido.
>
> p. 18

No es muy halagüeño el futuro para Fulgencia, pero si en vez de ser bonita fuese fea, no habría para ella mejora posible.

Andresito es de la misma opinión que el alcalde, por eso en Los caballeros consuela a una muchacha que sufre un desengaño amoroso mostrándole las posiblilidades que le otorga su atractivo:

> ANDRESITO: ¿Pa qué sufres, tontaina? Si con esa cara que tienes te vas a casá con er Papa.
>
> p. 38

Y en La mujer que se vendió, Victoria es consciente de la fuerza que le da su belleza y la utiliza para conquistar al hombre que le interesa:

> VICTORIA: Es que, francamente, una misma no sabe como es; pero vamos..., tan fea, tan fea como para morirme soltera... no creo que sea.
>
> p. 56

La pobre Clotilde, en ¿Quién tiene vergüenza aquí? se desvive por casarse y emplea todos sus recursos de seducción, pero no parece obtener los resultados esperados:

> ANTONIA: Entonces ya sabes cuál es el mejor plan: un marido.
> CLOTILDE: Lo sé; pero no lo encuentro, y eso que hago cuanto puedo por conseguirlo. No me visto mal, me retoco con arte, me desnudo lo necesario, sonrío a tiempo; en una palabra, tengo la caña siempre puesta, ¡pero no pican! ¿qué me aconsejas para atrapar a uno que merezca la pena?
> ANTONIA: No impacientarte. Llegará cuando menos lo esperes.

CLOTILDE: Entonces nunca; porque yo lo espero a todas horas.

p. 8

En situación parecida está Gloria, en Adiós, muchachos. Tiene enormes deseos de casarse, pero no se presenta ningún candidato. Una amiga le comenta que ha elegido para sí una boda íntima:

ALICIA: Las cosas íntimas, para uno mismo. ¿Tú no te casarías así, Gloria?
GLORIA: Bueno, eso es otra cosa. Yo me casaría de cualquier manera.

p. 79

Y en ¡Allá películas!, Angelita, que por fin ha conseguido novio, lo defiende con todas sus fuerzas:

ANGELITA: (...)¡Y sobre tóo, no me dejes a mí sin el señor Andrés, que es el primer novio que me sale!

p.54

En una familia de ¿Quién tiene vergüenza aquí?, el ansia por casarse está potenciada por seis, lo que hace la situación muy peligrosa para los personajes masculinos:

JOAQUÍN: Una mujer insoportable y seis niñas como la madre, y las seis con unos deseos de casarse que están que arañan. Figúrate cómo será la madre que la gente asegura que ha prometido que al que se case con una de las niñas le regala otra.
LUIS: ¡Cualquiera se atreve!

p. 38

Solita, personaje episódico de Literatura, aunque mucho más joven que las anteriores, también está dedicada a la búsqueda de

un marido. Sigue los consejos de su madre, aunque sin demasiado éxito:

> SOLITA: Mamá dice que con este sistema me casaré antes... Pero por las trazas...
> ESPERANZA: Pero ¿tantas ganas tienes de casarte, Solita? ¿Cuándo vas a estar mejor que con tus padres?
> SOLITA: Ya lo sé. Pero ¿usted cree que en la vida lo que se desea es estar mejor? Lo que se desea es estar de otro modo, de cualquiera que no sea como se está.
>
> p. 718

También "para estar de otro modo" se casa Mariquita en Madre Alegría. Siempre ha vivido en el hospicio y de pronto se le presenta la oportunidad de formar su propia familia. Está entusiasmadísima con su novio y la posibilidad de una vida distinta:

> MADRE ALEGRÍA: (...) La verdad es que no sé de qué se habrá enamorado Mariquita. ¿Usted lo sospecha?
> LEONARDO: Del casamiento, de lo que se enamoran muchas, y en éstas sí que tiene justificación.
>
> p. 61

Con el matrimonio la mujer conquistará su lugar en el mundo; no es raro entonces que para cumplir con este objetivo sacrifique otros afectos y valores como la lealtad debida a una amiga o a un pariente. Más frecuente todavía es que el noviazgo y el matrimonio aparezcan como detonantes de la rivalidad entre hermanas.

En Yo soy la Greta Garbo, Sinda y Amalia ejemplifican esta rivalidad. Esta última está orgullosa de su belleza, la otra, fea, se consuela con sueños. Quiere ser actriz de cine y como vive imitando a las que ve, resulta ridícula.

El padre está arruinado y Sinda le propone que la case con un rico:

> SINDA: Sí, señor. Cáseme usted con un rico, aunque sea viejo, aunque sea gordo, aunque esté lleno de achaques...; siendo rico cerraré los ojos. Una hija debe sacrificarse por su padre. La semana pasá han estado dando en el Monumental "La esclava de su deber", y...
>
> p. 18

Pero ningún rico quiere a Sinda y sí a Amalia:

> AMALIA: Sí, padre, sí. Y no pue ser. Ya sabe usted lo que pretende ese hombre... Yo no me caso con él...
> SINDA: ¡Lo que es la vida! A ésta le ruegan y a mí ni hacerme caso.
>
> p. 18

Sin embargo es Sinda la que salva a la familia ya que termina siendo una famosa actriz cómica. Le ha costado desprenderse de sus ilusiones y se siente humillada por tanto ridículo, pero lo acepta por el bien común.

Cuando regresa a su casa, Amalia, envidiosa de su posición le hace ver que, a pesar de su fama, nadie se va a casar con ella por su falta de atractivos. Sinda reacciona desafiante:

> SINDA: ¿Y yo por qué no? ¿Porque tú eres más guapa? Pues a veces a las guapas tarda más en llegar esa ilusión, mejor dicho, ese hombre; en cambio, yo, si tarda en llegar, lo compro.
> AMALIA: ¿Que lo compras?
> SINDA: Como lo oyes. Con el dinero se tiene todo. ¿Un hombre? ¡Un regimiento! ¿Un novio?¡Cuatro para alternar! ¿Un marido? El más guapo. Organizo un concurso de belleza y escojo entre los primeros premios.
> AMALIA:¡Tú estás loca!

SINDA: ¿Loca? Cuando quieras te lo demuestro. Ahora no pensaba casarme, porque hoy día están los hombres que el mejor pa el gato Félix, pero ya que te pones así, me voy a casar.

p. 41

Sinda concierta un noviazgo con Florencio. Siempre lo había amado, pero él se desvivía por su bonita hermana, que lo despreciaba continuamente.

Cuando ve Amalia que Sinda se casa, despechada busca a Baldomero; lo importante es no quedarse atrás:

AMALIA: Sí, padre, sí... Feliz, soy feliz... Es rico, ciega por mí... Tendré automóvil, trajes, alhajas... Me llevará a correr el mundo, lo veré todo, todo. (Cambiando poco a poco de tono para llegar al efecto final) ¡A qué esperar más una ilusión que pue que no llegue nunca! Lo importante es el porvenir y el porvenir ya es mío. A falta de dinero para comprarmelo, lo he comprado con mi cara y con mi cuerpo. Feliz, sí, muy feliz. (Cae sollozando en una silla)

p. 46

Sinda no es cruel como su hermana y se sacrifica una vez más al facilitar que sean Florencio y Amalia los que lleguen al matrimonio.

En Los caimanes ninguna de las muchachas está dispuesta a ceder, sino que se disputan al supuesto candidato encarnizadamente:

PANCHITA: Desde hoy déjame a Ricardo como cosa mía.
NINÍ: Con franqueza, chica: no sé yo por qué he de cederte a ti la delantera. De una casa de estas depende a veces la felicidad de toda la vida.
PANCHITA: Esta bien, mujer. ¿Te pones en ese plan? Pues ya veremos quién puede más.
NINÍ: Estúpida. Siempre has de ser una envidiosa.

PANCHITA: Eso tú, rica, que me lo pisas.
NINÍ: Mira qué graciosa la niña sentimental.
PANCHITA: Cállese la vampiresa del sex-appeal, que se le ve el plumero.
NINÍ: Eso a ti.
PANCHITA: ¿A que te doy un tortazo?
NINÍ: ¿A mí? Ten cuidado no sea yo la que te arran que las pestañas.

p.38

Varias muchachas se ven en inferioridad de condiciones si sus hermanas se casan y ellas no. Es lo que le pasa a Nati, en Concha Moreno:

NATI: ¡Me encuentro tan desairada, Maldonado!... Yo soy la única de mis hermanas que queda soltera en es ta casa.
MALDONADO: ¿Y eso qué importa?
NATI: ¡No le importará a usted, hijo!
MALDONADO: Ni a usted, Nati, que una muchacha independiente, libre, con su carrera de maestra, dedicada a la dulce misión de educar ángeles...
MALDONADO: ¡Es que a mí me gustaría más educar sola mente a los míos..., aunque fuesen demonios!

p. 8

Afortunadamente Nati tiene una hermana que va a labrar para ella el matrimonio soñado. Y es que es el mayor logro de la mujer, según nos dice Paca cuando ve que Soledad pone en peligro su boda por intervenir en un concurso para ser Miss Cascorro:

PACA: Un novio como este tie derecho a to. A mandar en mi hermana, y en mí, y en toos los de esta casa, que teníamos que ir besando los adoquines que él pisa. ¡Conmigo tenía que haber dao! Y entonces vería la gente cuál es la mejor corona que pue ponerse una mujer.

p. 12

Manolo rompe su compromiso con la reina y termina proponiéndole matrimonio a Paca, que enamorada como está ve el cielo abierto y ni se detiene a pensar que el cambio de sentimientos es demasiado rápido, hasta para un ágil sainete.

Ya hemos visto que la rivalidad se desvanece cuando una de las hermanas se sacrifica por la otra, ejemplo: ¡Como una torre! en la que Isabel acepta resignada y firme el hecho de que Carmen se case con el hombre al que ella ama; pero otras veces llega a proporciones irreconciliables. Tal es el caso de las hermanas que aparecen en Antón Perulero.

Mauricio, novio de Hortensia, se enamora de Consuelo. Ésta lo rechaza violentamente y el hombre desaparece. Tiempo después, Consuelo se casa sin amor, para proporcionar un buen pasar a toda la familia.

Un día regresa Mauricio. Hortensia lo perdona, pero su hermana no soporta su presencia. Es porque conoce su ruindad, pero la otra lo atribuye a celos, los mismos que ella había sentido al verse desplazada:

> CONSUELO: ¿Qué quieres decir?
> HORTENSIA: Lo que nunca te he dicho. Que tu oposición, que tus insultos son sólo desesperación...¡Envidia!
> CONSUELO: ¡¡De ti!!
> (...)
> HORTENSIA: Te duele, ¿eh? Te asusta la verdad.
> CONSUELO: La verdad, no. Me asusta lo que haya podido mentirte ese malvado.
> HORTENSIA: ¡Bah! No se ocupa de ti. ¡Y esa es tu rabia!
> CONSUELO: ¡Hortensia!
> DOÑA CLEO: ¡Hija!
> HORTENSIA: (A su madre) ¿No ves que era este su príncipe azul y se le va de las manos?
> DOÑA CLEO: (Asustada) ¡Por Dios, hija; Hortensia!

(hay un silencio aterrador)
CONSUELO: (Venciendo su repugnancia y su indignación; gravemente) He oído lo que jamás esperaba de ti. Ya es bastante. Por respeto a nuestra madre y a mí misma, no te contesto como mereces, arrojándote de esta casa para siempre.
DOÑA CLEO:¡Consuelo!
CONSUELO: (Ahogando las lágrimas) Pero eres mi hermana, te quiero tanto y me das tal compasión,que, porque no me veas llorar tu desgracia, me marcho.

p. 69

Cuando las dos son mezquinas se llega a los extremos de María del Valle. Carmen le ha sacado el novio a Ana, se ha casado y se ha marchado del pueblo. Con el tiempo, busca la reconciliación, pero no halla eco:

ANA: (...) Fue mucho escándalo, y mucho ridículo, y mucho andá en boca de la gente, pa que luego se arregle to con unas cartas y un abrazo.

p. 17

El reencuentro se da,pero no como Carmen suponía. Ana vuelve a enamorar a su antiguo novio y ambos huyen:

CARMEN: Un crimen como no se ha visto en er mundo que no hay castigo pa é.
AGUILAR: Se ha vengao.

p. 52

En La casa de Bernarda Alba esta competencia desleal borra hasta los lazos de sangre:

MARTIRIO: ¡No me abraces! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es la tuya. Aunque quisiera verte como hermana, no te miro más que como mujer.

p. 925

Y como en la obra anterior, el rencor se hace carne en la venganza:

> MAGDALENA: ¿Por qué lo has dicho entonces?
> MARTIRIO: ¡Por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.
>
> p. 929

Vemos entonces que el impulso que lleva a la mujer a buscar su pareja se gradúa desde la simple aspiración a un compañero cariñoso y una vida socialmente aceptable, hasta el deseo vehemente que no conoce límites.

2.2.3.1.- La búsqueda del amor

La mujer libre de las angustias por la supervivencia -que ya tratamos en un apartado anterior- se vuelca mayoritariamente a alcanzar la compañía que la apuntale afectivamente por el resto de su vida. Y hallar el ser adecuado es fuente de tal felicidad que hasta se la teme; como le sucede a la protagonista de Los amores de la Nati cuando se entera de que el señorito con el que sale piensa hacerla su esposa:

> NATI: (Le abraza) ¡Ay, Visita de mi alma, si me veo en la Vicaría con él, tienen que sacarme de la parroquia en parihuelas! (...)
>
> p. 34

En páginas anteriores habíamos escuchado a Paca, la hermana de Miss Cascorro, afirmar que la mejor corona de la mujer es la de azahares y que la gloria y el poder de un triunfo en cualquier actividad no podían compararse con el amor de un hombre. La madre de Paulino, en La diosa ríe, comparte esta opi-

nión.

El muchacho se ha enamorado insensatamente de una famosa estrella y mantiene con ella una corta relación, pero la mujer se da cuenta de que las diferencias entre los dos son irreconciliables y lo abandona:

> DOLORES: (Al ver a su hijo de bruces sobre la mesa llorando) ¡Y lo deja!... ¡Pobre hijo!... ¡Qué mujeres!... ¡Y a esto le llaman querer!... ¡Ay, si hubiera sido yo!... ¡Dejo los coches, los trajes, las joyas, la gloria, todo! ¡Pa una mujer no hay más gloria que un hombre!...¡Un hombre que la quiera!... ¡No saben querer, no saben, no saben!... (...)
>
> p. 1195

Un entusiasmo semejante experimenta Charito en Un soltero difícil:

> CHARITO: (...) Cuando una mujé se hase novia de alguien, se dise: Una que se va a colocá. Pero en mí ser tu novia no es una colocasión que espero. Es un afán, una ansiedá, un deseo. Y yo digo: novia como yo tie que habé muy pocas, si las hay.
>
> p. 34

Cada mujer cree que su dicha es inigualable e irrepetible, pero Milagritos, en Madrileña bonita, sí puede decir que su caso es único. Había quedado muda en la infancia, a causa de una terrible impresión, y así permanece varios años hasta que el día de su boda, al verse vestida de novia, recobra nuevamente la voz:

> PASCUALIRRIS: Muchas palabras, muchas palabras... ¿De modo que el matrimonio para usted fue un susto?
> MILAGRITOS: ¡Pero después!... ¡Después a empezar a vivir como yo necesitaba vivir! ¡Con alegría, con cariño, con celos!... ¡Porque también los celos son

bonitos cuando hay mucho cariño y no hay motivos pa tener celos! (...)

p. 58

María del Valle quiere que su unión con Miguel sea el acontecimiento de mayor peso en la vida de ambos. No quiere que esté condicionada en modo alguno y se niega a casarse hasta no haber acomodado a todos sus sobrinos, porque éstos le robarían energías:

> MARÍA: (...) Lo nuestro de se, tie que se má grande: Tú er so y yo una estrella ar reó tuyo. Tú amparando hijos de otros, no. Pa ti no pue habé ma hijo que lo que tú me diera, si me los daba.

p. 75

En Sevilla la mártir, Esperanza también exige que el amor por ella sea total:

> ESPERANZA: Cariño que me socorra, no. Quien compadese no armira, y yo soy orguyosa en mis querere. Quiero sé yo quien regale alegría, no quien resiba limosnas de consuelo.
> MANUEL: Es que yo la quiero a usté como quien pide y no como quien ofrece.

p. 17

Y lo mismo piensa Asunción, en Entre la Cruz y el Diablo, que también se niega a aceptar a Juan Manuel pensando que su mala experiencia anterior no puede ser olvidada:

> JUAN MANUEL: Entonces, ¿qué te impide quererme? ¿Dudas de mí? ¿Desconfías de que pueda querêrte?
> ASUNCIÓN: Un poco. Pienso que para el amor soy egoísta y soberbia. Yo querría (si llegara a querer) con ansia de que el hombre fuera mío de siempre,¿entiendes?... Y como a ti también te concedo el mismo

> deseo..., al pensar que no lo puedo ser sufro y mi orgullo se rebela desesperado de su impotencia por no poder remediar lo que ya no tiene remedio...
>
> p. 30

En Vaya usted con Dios, amigo, Ángeles confiesa que ha vivido ese amor pleno del que hablan los personajes anteriores. Ha quedado viuda y se niega a iniciar una nueva relación porque no cree que pueda volver a repetir una unión como la que tuvo con su difunto marido:

> ÁNGELES: Como yo he querido a Paco, como su hijo me ha querido a mí, no se quiere más que una sola vez en la vida. Diez años de casaos. ¡Diez años de felicidá! El corazón agota en un cariño así to lo que hay en él de juventud, de ternura, de ilusiones... Si nosotros no tuvimos hijos, como si la suerte se hubiera propuesto que no pusiéramos nuestro cariño, fuera de nosotros mismos, ni siquiera en una cosa tan sagrada. Después de eso, ¿qué puede quedar en el alma de una mujer? (...)
>
> p. 16

Flores, en ¿Sería usted capaz de quererme?, sacrifica su seguridad porque cree haber encontrado a ese hombre ideal.

Vive protegida en casa de su tía. Allí conoce al novio de su prima, de quien se enamora. El muchacho también se vuelca hacia ella, cansado de las humillaciones que sufre por parte de la novia. Flores, por dignidad, decide irse:

> FLORES: ¡No me llame usted ingrata, que bien que la he agradecido a usted siempre su comportamiento conmigo; pero cuando una se cree que una persona va a estar a su lao pa compartir las alegrías y las penas que se tercien y to,se vuelve una tan loca,¡tanto!, que se figura que la vida va a ser ya otra muy distinta y que sólo va a necesitar el amparo de esa per-

sona! ¿Si se espera algo mejor que lo que nos rodea -¡no se ofenda usted por esto!- qué de particular tiene que no se piense más que en esa esperanza?(...)

p. 73

La pobre Flores, que lucha desde su infancia, no sólo ve en su novio el móvil más importante de su vida sino el que la va a proteger siempre. Quien realmente la ampara es la tía, que consigue que su hija renuncie al muchacho y Flores se sienta libre.

Berta, al hablar con su cuñada Nadala, en Fuente escondida, también pone el acento en el amparo que proporciona la presencia de un marido:

BERTA: (Más suave, más afectuosa aún)
El Ramón
lo que quiere es que tú seas
feliz. Lo que quiere es verte
querida, segura, dueña
de tu casa; junto a un hombre
que te ampare y te defienda...

p. 999

No es sincera, sólo desea verse libre de una mujer que tiene más poder que ella en la casa, pero su discurso engloba todas las aspiraciones que, según ella, puede tener una muchacha. Nadala no se presta al juego porque está enamorada de otro hombre y no le interesa la oferta.

Tambien rechaza un excelente partido Conchita, la ahijada de Cloti, la Corredora por amor a Rafael.

En Esta noche o nunca, a Bienca se le presenta una difícil disyuntiva: casarse con su antiguo amante, un director de orquesta que la ayudará en su carrera, o huir con un joven desconocido del que se ha enamorado. Se decide por este último y acierta.

Cruz, en Proa al sol, pensaba que podía casarse por amor ya

que su trabajo le posibilita mantenerse:

CRUZ: ¡Soñaba
con amarle, amor de veras!,
porque ya entonces mi vida
ganaba como maestra,
y en mí no era el matrimonio
una solución cualquiera.
¡Qué dicha no darse más
que al hombre que una desea!

p. 20

Cruz es independiente y puede elegir. Pero César, el hombre al que ama, no ve como ella en el trabajo una honrosa salida y la deja para casarse con una joven rica; porque si la mujer llega al matrimonio por necesidad, el hombre, por codicia:

CÉSAR: ¡No tuve
el valor de mi pobreza!
Me casé por interés.
Pensé que tal vez pudiera
llegar a querer, no pude,
y no sé hacer la comedia.
(...)

p. 44

Egoísta e irresponsable, César arruina su vida, la de su esposa, la de Cruz y la de un enamorado de ésta, creando una cadena de amores frustrados. No tiene la sensatez de la mujer a la que le bastaba su trabajo para mirar con optimismo el porvenir.

Rosalinda, la hija adoptiva de Las tres Marías, también comparte la opinión de Cruz:

ROSALINDA: Yo voy a estudiar una carrera, porque me quiero casar por amor y no por conveniencia.
MARÍA DE LA O: ¡Casarte para trabajar! Tú mereces

mucho más que eso.

p. 14

2.2.3.2.- El abandono del trabajo

La frase de María de la O, que trabajó toda su vida, más que una experiencia personal refleja una concepción colectiva firmemente arraigada: la mujer casada debe ser mantenida por su marido. Esto se correspondía con una realidad que si bien era anterior y será posterior, estudia estadísticamente Rosa María Capel Martínez para el período 1900- 1930:

> El peso de esta tradición ideológica, la trascendencia concedida al matrimonio, la exclusividad de las labores domésticas, hacen que la mujer española se incorpore pronto al trabajo -a partir de los doce o catorce años- para abandonarlo de forma si no masiva, sí importante, entre los veinticinco y los treinta años, inmediatamente después de casarse, y reincorporarse, en algunos casos, con la viudedad. (9)

Por cierto que en los niveles de más bajos ingresos retirarse del mundo laboral resultaría imposible, y en los casos de las carreras profesionales, dependería de la concepción que tuvieran los cónyuges y de la compatibilidad del hogar con el trabajo.

En forma mucho más cruda expresa Raimunda, en Los amores de la Nati, la idea de que la esposa debe ser mantenida por el esposo:

> RAIMUNDA: Pues entonces cásate en seguida y come tú a su costa, que es lo que debe ser.

p. 34

Por cierto que Nati no espera eso de su boda, ella paga sin que se entere, la mitad del sueldo de su novio para que no se sienta disminuido y es la que está pensando continuamente en cómo mejorar de posición.

Manolita, La comiquilla y Mari Pi, en Como tú, ninguna, sueñan con casarse para dejar de trabajar:

> MARI-PI: ¡Nada! Que se casa conmigo y me quita de trabajar. ¡Fíjate! ¡Y luego dicen que los hombres son malos!
>
> p. 39

La idea de que debe ser el esposo quien mantenga el hogar es compartida por el hombre. Así lo demuestra Miguel en Una mujer simpática:

> MILAGROS: ¿Y cómo piensa usted?
> MIGUELITO: De otra manera, Milagritos. Yo no me casaría nunca con una mujer que estuviese empleada... Quiero tener el orgullo de que en mi casa no entre más dinero que el que yo gane.
>
> p. 57

Sin embargo las comedias repiten insistentemente el tipo de mujer fuerte, generalmente madre, que debe mantener el hogar porque el marido no se hace cargo de sus deberes, por ejemplo en Venancia, la pitonisa, El despertar de Fausto, La pícara vida, Miss Guindalera, El agraducho, La casada sin marido, La mercería de la Dalia Roja, Los pellizcos, Los restos, Pepa la Trueno, Seis meses y un día, etc.

El tipo se da casi siempre en las clases bajas, pero no con exclusividad. Elena, en El río dormido, presenta a la mujer luchadora frente al marido abúlico e impasible que perderá junto

con su título de nobleza, todos los bienes familiares:

> ELENA: ¿No encontrarás todavía algún medio...?
> FEDERICO: ¡Ninguno, mujer, ninguno!
> ELENA: ¡Pues yo lo tendré! ¡Yo iré a buscarlo!
> FEDERICO: ¿Adónde?
> ELENA: ¡Ay, si yo lo supiera!... Pero... ¡cuántas madres salen cada día en busca del pan de sus hijos, y no saben dónde está... y lo encuentran, Federico, lo encuentran! Y eso tengo yo que defender ahora: el pan de mis hijos, metido en esas tierras que tú dejarás perder como un cobarde.
>
> p. 43

2.2.3.3.- La estabilidad emocional

Poder encauzarse en la función para la que ha sido preparada desde su nacimiento proporciona a la mujer una seguridad en sí misma que equilibra su temperamento, según parecen pensar varios personajes. De todos modos el enfoque es siempre cómico.

En El bandido Generoso, Josefina pasa de una crisis de histeria a otra. Su padre ya no sabe qué hacer y se lo comenta a la madre, que sí tiene la solución:

> RAFAEL: (Indignado a Cecilia) ¿Ves, tú? ¿Me quie desí que hasemo con ella?
> CECILIA: Casarla, Rafaé... ¡Casarla! Too esto son nervios. Iguá me pasaba a mí, y en cuanto me casé me quedé tan tranquila.
>
> p. 13

Y la misma solución propone su tío para Dora, la inaguantable protagonista de Escuela de millonarias.

Según parientes y amigos, las rarezas de Sabina, en ¡No hay no! nacen de su prolongada soltería y terminarán si logran casarla:

ORIHUELA: ¡Calle usté, hombre! No he visto una mujé más chalá que esa mujé. Estos días está fatá: ¡lo que se dice fatá!

(...)

Flaquesas humanas; la pobre se está pasando de la edá casadera...

CIPRIANO: ¿Pasándose? Pero ¡si yo creí que estaba ya de vuerta! ¿No es viuda?

ORIHUELA: Quita, hombre; sortera. Pues ¡eso es lo malo! ¡Sortera y a su edá, figúrate: la catombe histérica! La mujé ha tenío confidencias íntimas conmigo, de resurta de las cuales he venío en conocimiento de que ni antes ni ahora ni nunca le ha dicho un hombre: "Buenos ojos tienes", a pesar de haber tenío ella siempre muchísima urgencia por casarse, lo cual que eso hay que disculparlo.

p. 414

No es extraño el mal carácter de Sabina ya que todos la consideran una fracasada y debe soportar frecuentes burlas.

Y en estas burlas son particularmente crueles las mismas mujeres; así ocurre en Como los propios ángeles entre Pura y sus compañeras de taller:

PILI: Lo que tie esta es un mal humoritis crónico que no la deja vivir.

PURA: ¿Sí, va? ¿Y eso con qué se cura?

ENRIQUETA: Con ejercicios al aire en la Casa de Campo.

PILI: O con un novio.

p. 9

Y puesto que el matrimonio es el estado óptimo para la salud física y psíquica de la mujer, según los juicios anteriores, pasemos a ver cuál es el mejor compañero al que puede aspirar.

2.2.3.4.- El marido ideal

Si Josefina, Dora y Sabina llegan al matrimonio por motivos de salud, Cleopatra lo hace impulsada por cuestiones científicas, en Korolenko, divertida caricatura de la vida moderna.

A su padre le parecen absurdas las razones de la muchacha, pero ella sigue adelante:

> CLEOPATRA: Tampoco voy a renunciar yo a un éxito en mi carrera por un capricho tuyo. En el próximo Congreso Antropológico lo presentaré, ya marido mío, como el último ejemplar de várdulo puro.
>
> p. 11

Luis, el supuesto "várdulo", tiene otras ventajas además de las académicas. Una de las más notables: lo fácil que es de manejar. Y en eso se parece a Juanito, el novio de Angelita en Cuidado con el amor. La chica es frívola y rebelde. La madre no sabe cómo hacer para sacársela de encima y la solución que encuentra es Juanito:

> ALEJANDRINA: ¿Pero ella, le quiere al chico?
> DOÑA CLODOMIRA: Creo que no, pero, vamos, eso no es dificultad, porque si no la caso con este tonto, ¿con quién la caso?... (...)
>
> p. 15

Alejandrina, que ha prometido interceder, muestra a Angelita las ventajas de su novio:

> ALEJANDRINA: Bueno, no regatees. Piensa que para poner un término a tus ligerezas pocos te convienen como ese chico. No es feito.
> (...)
> Tiene dinero, hijo único, no trae suegra...
> (...)

Y es así, a propósito para casarse: jovencito, y no te dará guerra, porque es bueno y menos listo que tú. ¿Qué más vas a pedir?

p. 27

Claudia y Luciana comparten la opinión de los personajes anteriores en El despertar de Fausto:

CLAUDIA: Es un infelizote.
LUCIANA: Es un tonto, señora.
CLAUDIA: El tipo ideal para marido.

p. 21

Un muchacho que pretende a Maruja en El alma de Corcho resume en sí todas las virtudes. Pili no comprende cómo la protagonista puede rechazarlo:

PILI: ¿Pero llamas sacrificio a casarse con un burri-tonto cargado de dinero? ¡Pero si ese es el ideal femenino!

p. 15

En La plasmatoria, Efigenia agrega una nota más al modelo cuando habla de Carlos, pretendiente de su sobrina:

EFIGENIA: Ve poquísimo. ¡El marido ideal!

p. 1029

Algunas mujeres los prefieren mayores y reposados. Laura expone su punto de vista en La viudita se quiere casar:

LAURA: Mire, tío: los maridos jóvenes tienen muchos inconvenientes. Son autoritarios, presumidos, castigadores..., y en cambio cuando tienen algunos años más que su esposa, como se ven en condiciones de inferioridad, pues se esfuerzan para hacerse gratos, y son amables, sumisos, complacientes, cariño-

sos...

p. 15

Otras, de espíritu más romántico y soñador prefieren la zozobra a la tranquilidad. Es lo que le sucede a Aurora, casada con un profesional como ella, en Las doctoras:

> AURORA: ¿Tú sabes lo que vale ser querida por un hombre desposeído de preocupaciones científicas? Por un hombre arbitrario, terco, brusco, brutal, pero que no es más que eso: un hombre enamorado?

p. 54

En La frontera, Odette llega a parecer extremista en sus gustos. Por ser extranjera, encuentra en los celos color local:

> ODETTE: ... Un marido español, seloso, orgulloso, tirano, árabe, y yo ser su esclava, su cosa... ¿Me pegarás tú algunas veses? Si flirteo un poco demasiado debes haserlo. Es tu deber...

p. 54

Y si Odette ansiaba una paliza de vez en cuando, Luisa Fernanda, La cursi del hongo, hasta idealiza la muerte a manos de un marido celoso y brutal:

> DON BLAS: El crimen de anoche. ¡Qué cosa más horrible!
> LUISA: ¿Quién ha matado a quién?
> BLAS: Un marido que ha degollado por celos a su esposa.
> LUISA: ¿Por celos?... ¡Qué hermosura!
> BLAS: ¡Pero, Luisa!
> LUISA: ¡Dime que tú también serías capaz de matar por celos!
> BLAS: ¿Yo? ¡Vamos, anda!... (¡Hoy está tremenda!)

p. 42

Aunque Blas no lo crea, son muchas las que piensan como Luisa Fernanda. Lo atestigua el protagonista de ~~Yo soy un asesino.~~ Era una bellísima persona, pero nadie se fijaba en él. Sin embargo bastó con que tomara el lugar de un amigo declarándose culpable de un crimen pasional para que le llovieran enamoradas:

> BERMUDO: ¡Y cómo ha terminao¡Casándose con una mujer reteguapísima, con más dinero que Urquijo y Calamante empalmaos y que lo quiere a cegar.
>
> p. 33

Consciente del gusto de las mujeres, Juanita promociona a su sobrino en ~~La culpa es de Calderón,~~ presentándolo como a un conquistador sin escrúpulos. El pobre muchacho está tan lejos de esa imagen como el de la obra anterior de ser asesino:

> JAIME: ¿Qué pretendes con todo esto?
> JUANITA: Haserte un héroe.
> JAIME: ¿Para qué?
> JUANITA: Para casarte.
> (...)
> JAIME: ¡Pero si me presentas a ellas como un charrán¡
> JUANITA: ¡Cucha! ¿Y cómo querías que te presentara? ¿Como un canónigo? Las mujeres no nos enamoramos más que de los charranes. En cuanto dises: "Ahí va fulano; trabajaó y más formá que un astrónomo", ninguna hase caso; pero dises: "Ahí va er sinvergüensa de mengano", y toas se suertan el ondulao permanente. ¿Comprendes ahora por qué te invento estas historias?
>
> pp.21-22

Y razón parece tener esta avispada señora, pues el tema de la muchacha que elige a un sinvergüenza que la va a hacer desdichada se repite con mucha frecuencia.

De todos modos son más las que prefieren vivir con tranquilidad y desean, junto a un carácter compatible, la estabilidad económica.

En Una mujer simpática, Milagros y Miguel hablan de sus respectivos trabajos, consideran lo que ganan y resultan buenos partidos:

> MIGUELITO: ¿Y con qué sueldo ingresa usted?
> (...)
> VENTURA: Con diez mil realitos anuales, don Miguel
> MIGUELITO: ¡Bonito porvenir!
> MILAGROS: (Animándose) ¿Usted cree?
> MIGUEL: Ya verá usted los golosos que acuden ahora a solicitar su blanca mano.
> MILAGROS: Tal vez..., tal vez...
> MIGUELITO: ¡Menuda bicoca!... Una mujer que gana lo que un segundo violín...

p. 57

> MIGUELITO: Me voy defendiendo. Entre el teatro, las misas a gran orquesta y las canciones que me maullan cuatro "vedettes", he salido este mes por setecientas pesetas...
> MILAGROS: (Suspirando muy significativamente) ¡Ay, las golosas que van a acudir a solicitar su blanca mano!
> MIGUELITO: Psch...
> MILAGROS: ¡Menuda bicoca!...¡Un hombre que gana lo que un jefe de Administración de tercera clase!

p. 58

Estos dos personajes nos muestran que los deseos y expectativas son comunes en ambos sexos. La posición de Milagros la hace enviable a los ojos de Miguel y la de éste es tentadora para la mujer. Claro que en esta comedia entran otros ingredientes que oscurecen tan buenas posiciones económicas: Milagros está enamorada de Miguel y lo aceptaría de cualquier mo-

do. A él no le interesa Milagros; además como vimos en páginas anteriores, su orgullo exige ser el único que mantenga la casa.

La animosa Leonor, protagonista de Vivir de ilusiones, hace tiempo que lucha con la miseria. Es lógico que la imagen que tenga del marido ideal para su hija sea la de un hombre rico. Y cuando cree encontrarlo no es fácil detenerla:

> LEONOR: ¡Pero hija! ¿Crees tú que a un hombre que puede tener diecinueve millones, le dejo yo pasar sin que se pare y nos hable?...
> BLANQUITA: Pero ¿qué vas a hacer?
> LEONOR: No sé, pero le paro. Con menos motivo paró Josué al sol, ¿verdad?
>
> p. 1030

Sin embargo Leonor tiene una aspiración mayor para su hija: un noble. En mantener y aumentar sus blasones se ha pasado la vida. Blanquita no comparte esta ilusión y elige con gran criterio un buen muchacho de clase media.

Y es que la imagen que se forman los padres no coincide amenudo con la de los hijos. Así surgen los conflictos en El río dormido

Federico sueña con un noble para su hija. Ella se ha enamorado de un ingeniero que se abre paso a fuerza de trabajo. La madre la comprende y apoya. Está orgullosa de la sensatez de la muchacha. Además no quiere que repita su historia; asistir impotente a la decadencia de una familia:

> FEDERICO: ¡Espléndido panorama, entonces! No te importa entregar nuestra hija a un desconocido, que no sabes qué intenciones lleva; ni que conducta sigue.
> ELENA: ¿Intenciones? Casarse con ella; trabajar para ella... ¿Te parece poco? Pues, ¿qué más pode-

mos esperar, tal como están los tiempos?

FEDERICO: ¡Quién sabe!... No hemos caído tan bajo que tengamos que renunciar a darle a nuestra hija un marido digno de su rango y de sus blasones. ¿Por qué humillarnos hasta el punto de consentir que Aurora admita al primer patán encallecido que se le presente?

ELENA: ¿Con quién soñabas para ella? ¿Qué príncipe de leyenda había de venir en su busca?... Quizá tú pienses que es más cómodo que Aurora siga aguardando a que tú y yo le concertemos un matrimonio ventajoso. Y hasta adivino la ventaja. Encontrarle un señorito elegante, distinguidísimo, que añada unos cuarteles a vuestros escudos, y que mañana, cuando las cosas no tengan remedio, la ofrezca a la criatura el mismo espéctáculo de languidez, y desaliento y decadencia que yo tuve que soportar, Federico. Ese es tu panorama, ¿verdad? ¡Pues, no!... ¡Ya hay bastante con mi lección! ¡Que no tenga ella que aprenderla, y que los sufrimientos míos sirvan, al menos, para evitar los suyos!...(...)

p. 65

El ascenso a una clase superior debería parecer una ventaja, sin embargo Justo no cree que en él pueda fundarse la felicidad de su hija, la protagonista de ¡Te quiero, Pepe!:

JUSTO: (...) ¡Levanta esa cara, mujer! Puedes levantarla dignamente porque no has hecho otra cosa que dejarte llevar por tu corazón. Ya se te pasará el arrechucho y encontrarás a alguno de tu categoría con quien emparejarte. Eso de los casamientos con condes millonarios se queda para las películas. Anda, vámonos. (...)

p. 735

En La Plataforma de la Risa, Olvido acepta a un hombre peligroso para su hija sencillamente por ser noble como ellas. Como son pobres, no pueden aspirar a nada mejor. Don Ramón, anti

guo enamorado de la madre, a quien ella había dejado por no ser de su clase, trata de convencerla de su error. Socorro pue de empezar una vida con el joven trabajador que la ama y no repetir la equivocación de sus mayores:

> OLVIDO: Oponte... ¡Es tan fácil de decir! Pero Socorrito es pobre, no tiene uno de esos nombres que deslumbran... Él es de su clase, y... ¿cómo encontrar?
>
> DON RAMON: ¿Su clase? Ya estamos con aquello, y no has escarmentado. Todo el dolor de la vida, todas las crueldades del Destino, todas las amarguras y tristezas pasaron por ti sin dejar huella. ¡Su clase! Qué importa, qué más da una filiación política: República o monarquía, aristocracia o pueblo; si es bueno, honrado, inteligente y tiene salud y voluntad; un hombre y una mujer que se quieran, que sean resueltos, audaces, trabajadores, que luchen apoyándose y sosteniéndose serán de la clase donde quieran llegar.

p. 41

En los ejemplos anteriores son los padres los que pesan la conveniencia de un buen marido para sus hijas, en La del manojo de rosas, es la interesada quien hace valer su opinión.

Ha nacido en el seno de la alta burguesía, pero su padre se ha arruinado y ella gana el sustento en un comercio. Un señorito se la declara, pero lo rechaza de plano porque no quiere que alguna vez la señalen por haber ascendido gracias a una boda:

> ASCENSION: ¿Una razón? Ahí va: mi madre, que era de clase distinta a la de mi padre, fue muy desgraciada. Desde muy niña vi y sentí su dolor, y desde muy niña me hice a la idea de no casarme sino con un hombre que no tenga que reprocharme ni su dinero ni su educación.

RICARDO: Usted se ha educado como una señorita.
ASCENSION: Pero soy una señorita... que vende flores.

pp. 16-17

Carmen, en Una mujer simpática, sufre en carne propia la humillación que Ascensión quiere evitar. Se ha casado con un noble, pero la familia no la acepta. Está muy arrepentida de su decisión, por eso secunda los juicios del abuelo de su marido:

BLAS: ¡Cada oveja con su pareja, Juanín!
CARMEN: ¡Cada uno con los de su clase!
BLAS: Las bodas de reyes y pastoras para "El rey que rabió"...
CARMEN: (Con profunda convicción) Dice muy bien, don Blas, dice muy bien...

p. 36

La maternidad parece ser el camino por el que Carmen va a ser aceptada, pero nadie le quita la amargura del continuo menosprecio sufrido, a pesar del aparente final feliz.

Pitita, sobrina de Marcelino fue por vino piensa que soñar con un noble es algo insensato. Prefiere la lucha con uno de su nivel y ascender los dos a la vez, como recomendaba Ramón en La Plataforma de la Risa. De todos modos ella se casará con un noble, porque lo frecuente es que al fin la pareja se olvide de las clases sociales y haya boda.

En Margarita y los hombres apunta una nueva e interesante tendencia: la sustitución del noble por el actor de cine en las fantasías femeninas del momento.

2.2.4.- Rechazo del matrimonio

A pesar de que la mayoría de los personajes femeninos se caracterizan por sus deseos de casarse -ya sea para lograr amor y compañía, ya para escapar a la presión social-, aparecen algunos que se niegan a contraer matrimonio o, sin ser tan tajantes, lo retrasan lo más que pueden.

La literatura ha presentado frecuentemente, aunque sea como excepción, a alguna muchacha refractaria al matrimonio, una posición generalmente asumida por el varón. En el Siglo de Oro, el tipo de "la mujer esquiva" adquiere importancia. La Serrana de la Vera, de Vélez de Guevara -cuya adaptación vuelve al escenario justamente en los años objeto de nuestro estudio- es un buen ejemplo.(10)

Melveena Mc Kendrick ve en el tratamiento de la mujer esquiva por parte del teatro clásico un incipiente germen del feminismo, pues denuncia las desigualdades entre los sexos y propende a un orden más equitativo. El amor será quien logre un compromiso de equidad en las relaciones entre el hombre y la mujer y ésta accederá al fin a cumplir con su función de esposa.(11)

Salvando las distancias, las obras que estamos estudiando presentan situaciones parecidas: el deseo de conservar la independencia o el miedo al fracaso hacen que la mujer rechace la idea de una próxima boda, pero en la mayoría de los casos sus aprensiones desaparecen en cuanto se enamora realmente.

2.2.4.1.- Por frivolidad

Lola y Pepa, en Me llaman la presumida, se ufanan de no querer casarse. La obra se burla de esta actitud, que ellas interpretan como signo de modernidad:

LOLA: Naturalmente. ¿En lo mejor de la vida se va a casar una?
PEPA: Con lo que una puede disfrutar, ¿verdad, Loli?

p. 58

Esta postura frívola se termina en cuanto Lola queda embarazada. Y así cae el pobre Cayetano, que le ofrece matrimonio a Pepa seguro de no ser aceptado:

CAYETANO: Con los papeles debajo del brazo vengo, tú verás.
PEPA: ¡Ay, qué alegría me das!
CAYETANO: (Desconcertado) Pero oye, que es pa casarse de verdá, por la Iglesia y to...
PEPA: ¡Aunque sea por lo laico! Después de lo que le ha pasao a la Lola, soy otra mujer.
CAYETANO: ¡Eso se avisa, tú!... ¡Me ha cazao!

p. 97

2.2.4.2.- Por deseo de independencia.

Mary Nash encuentra que hacia los años 30 se puede vislumbrar un ligero cambio en la concepción que las jóvenes tienen del matrimonio. Aparecen focos de mujeres, generalmente con carrera o profesión rentable que no lo consideran como la única salida posible. No hay que pensar por esto que durante la Segunda República se modificó radicalmente la actitud frente a los papeles que la mujer debía jugar en el contexto social.(12)

La misma investigadora cita un artículo de Joan Gaya del año 1936 en el que advierte a los padres de los peligros que entraña el dar a sus hijas una educación universitaria, ya que las deformaría como mujeres, porque podrían sentirse fuertes y rechazar el matrimonio, prefiriendo ejercer una carrera

de la que solo deberían servirse en caso de necesidad. (13)

Está claro que se ve como incompatible el ejercicio de una profesión con el matrimonio.

En páginas anteriores habíamos señalado que la mujer, además de cumplir su papel tradicional, buscaba en la boda más o menos ventajosa la oportunidad para abandonar su trabajo. En un reportaje del ABC a muchachitas empleadas encontramos este ejemplo: la chica habla de sus aspiraciones -un matrimonio con el hombre adecuado- pero lamenta que para cumplirlas tenga que sacrificar un trabajo que le proporciona independencia:

> -¡Si son tan sencillos! No espero un príncipe ruso. No lo deseo, tampoco. Un hombre bueno, "honrao"... ¿Qué más pedir?
> -Y unos hijos- insinúo.
> -Y unos hijos -repite-. Pero el caso es que no tengo novio y... y que si llego a casarme voy a echar mucho de menos todo esto -termina reflexiva.
>
> (14)

En el mismo artículo, una mecanógrafa de veinte años es todavía más radical. Con lo que gana puede ayudar a mantener su casa y darse pequeños lujos, pero sobre todo, está libre de la presión masculina:

> -¿Casarme?- habla otra vez-, ¡No! ¡mon dieu! Si me basto a mí misma, ¿por qué y para qué aguantar las impertinencias de un hombre, sus iras y soberbias, sus manías e imposiciones? ¡Uff! No. ¿Qué mejor que como estoy ahora? Trabajo, me divierto, me dedico a toda clase de deportes...
>
> (15)

En total acuerdo con esa muchacha está la tía María, en Proa al sol: el amor termina con las libertades de la mujer. Pone como ejemplo a Cruz. Joven, con una carrera, tiene todo

lo necesario para poder disfrutar de la vida, sin embargo su amor por César y el posterior casamiento de él con otra la desquicia tanto que hasta decide emigrar:

> TÍA MARÍA: Maestra eres, tu sustento
> no se lo debes a nadie,
> cumplida y honradamente
> puedes la vida ganarte.
> ¿No era para ser feliz
> como el pájaro en el aire?
> Pues viene un querer y acaban
> entonces tus libertades.
>
> p. 32

Y en El peligro rosa Blanca actúa exactamente como la muchachita entrevistada por el periódico:

> BLANCA: (...) No, no, Feliciano. Soy y quiero seguir siendo toda mi vida una mujer libre. No he nacido para aguantar el yugo de ningún sultán.
>
> p. 6319

Pero Blanca terminará enamorándose de su jefe y aceptándolo como compañero.

La que no cambia de opinión es Elvira, en La risa; parece haber presenciado tan malos ejemplos que decide borrar el matrimonio de sus miras. Trabaja y logra una vida estable y sin dependencia:

> ANITA: Eres tú la mujer más tranquila que he visto yo, junto a los hombres.
> ELVIRA: ¡Y tan tranquila! Los conocí bien siendo muy niña, y me formé la idea de que mi vida no dependiera de ellos, como la de tantas. Por eso copio cuadros.
>
> p. 6998

En este mundo, en el que todas las mujeres viven suspirando por un marido, la postura de Elvira no es fácil de comprender. Como tampoco entiende a su hija la madre de Margarita y los hombres. La chica se escuda en un desencanto incomprensible para las mujeres mayores con las que habla:

> DOLORES: ¿Y si te enamoras?
> MARGARITA: No hay cuidado; los conozco mucho, y no los admiro lo bastante. Prefiero vivir como ahora, libre.
> MADRE: ¡Qué atrocidad! ¿Pero tú oyes a esta chica?
>
> p. 23

En Anita, la protagonista de Oro y marfil, un carácter orgulloso y poco propenso a la sumisión hace alianza con el dolor íntimo de un desengaño amoroso:

> ANITA: (...) (Coge una muñeca y le dice) Esta es la vida...¿Te enteras? La vida de los matrimonios. El remate de la felicidad que hemos visto tú y yo por debajo de las pestañas. ¿No nos conviene? ¿Verdá que no? Solteras y soberanas de nuestro albedrío. Marquesas de nosotras mismas. Los hombres, a morirse toos menos los que hagan farta pa desir misa.
>
> p. 56

Blanca, Margarita y Anita se casarán al fin. En cambio la cantante de Llévame en tus alas, en un ambiente de alto nivel económico y mucha sofisticación, actúa como un hombre y prefiere su carrera al amor. El amante abandonado no comprende su postura y se queja amargamente, de esta actitud insólita dentro de lo que se espera de la conducta femenina.

Otros personajes hacen el camino en un sentido inverso y se deciden por la independencia luego de una convivencia no demasiado buena. Se han desprendido de algún amante y rechazan

cualquier nueva relación. Como hace la protagonista del Romance de Lola Montes:

> LOLA: (...) Pero mira,
> por hoy, no me interesa. Soy feliz
> MARÍA LUZ: ¿De veras?
> LOLA: Ya lo ves. Vivo tranquila
> y no quiero perder mi libertad,
> que es lo que vale más en esta vida.
>
> p. 24

En ¡La maté porque era mía!, Carmen despide en forma airada a su antiguo amante:

> TINO: Er saludo no se le niega a naide, mujé.
> CARMEN: Es que a ti te doy el saludo y me pides la llave del portal, guapo. Y tengo hambre de libertá, ¿te enteras? ¡Quiero hacer lo que me dé la repotentísima gana sin que haya ningún tío que me mande!
>
> p. 37

Y Margarita piensa librarse de los suyos en Margarita, Armando y su padre:

> MARGARITA: Landaluce no me interesa, Julia, ni me interesa ninguno ya. Pero necesito alguien que me empuje a decidirme, y ahora estoy resuelta a recobrar hoy mismo mi libertad y mi independencia.
>
> p. 195

Lola y Margarita terminan desencantadas del mundo. Carmen encontrará un buen hombre y lo seguirá, su destino es un poco mejor que el de sus compañeras. En cambio un personaje de La mujer de cera, al fin de la vida, se considera feliz -como Elvira en La risa- por haber elegido la independencia:

> TÍA CAPARROSA: ¿He tenido yo hombre nunca? ¡Y tan tranquila! ¡Y tan feliz! Si está perdido el mundo es

por esas tontunas. Hacedme caso.

p. 55

Otras, mucho más jóvenes, no consideran al matrimonio como indispensable o inevitable. Es lo que sucede con Chon en Una americana para dos.

Llega a España para conocer la tierra de sus padres. Inmediatamente sus dos tías obligan a sus respectivos hijos a que inicien la conquista de la prima millonaria. Pero nada está más lejos de la chica que desear ser conquistada:

> CHON: Yo no he venido aquí con el cartel de mi dinero a comprarme un marido. El matrimonio no entra aún en mis cálculos. Amo demasiado mi libertad. Yo he venido a un viaje de placer, pero sin complicaciones sentimentales.(...)

p. 52

No es que rechace abiertamente el matrimonio, pero siente que no debe ocupar su juventud solamente en la búsqueda de un marido. Más tajante, Marta, en Estudiantina, cree que debe emplear sus jóvenes años en terminar una carrera y labrarse un porvenir:

> SHUN: ¿Luego es cuando toca enamorarse?
> MARTA: O no toca. No creo que sea imprescindible el amor para vivir a gusto. Nuestros padres pensaban de otro modo y se amargaban la vida.

p. 31

Marta no sabe si encontrará al hombre apropiado o no, pero no está dispuesta a vivir pendiente de esa espera. Si no llega, su futuro no tiene por qué ser incierto.

Algo está cambiando y Bibiana y Liborio, padres de dos mu-

chachas en La duquesa gitana, lo notan:

> LIBORIO: (...) De ti no digo, porque estas chicas, que si de algo pecaban era de recogimiento, tanto, que yo creí que no se casarían nunca por demasiado tontas, y ahora ya creo que no se casarán por demasiado listas.
> BIBIANA: Ni falta que les hace. La mujer tiene hoy muchos caminos que no son los del matrimonio.
>
> p. 968

Para María Teresa, personaje de Las doctoras, el principal camino es el trabajo y se lo recomienda a una clienta que ha sido abandonada con un hijo:

> SOLEDAD: En realidad, yo era una buena muchacha que no sabía más que querer.
> MARÍA TERESA: Antes le bastaba esa ciencia a la mujer. ¿Para qué saber más si su fin era el matrimonio? Hoy es insuficiente. Los matrimonios son cada vez más raros y la vida más dura. Somos muchos y muchas a disputárnosla. Pero no hay que acobardarse. Usted trabajará para su hijo. Es mi consejo.
>
> p. 47

Antes de cerrar este apartado sobre el deseo de independencia nos detendremos en la opinión de Nadala, protagonista de Fuente escondida.

Mientras casi todos los razonamientos anteriores se basaban en la libertad exterior -hacer o dejar de hacer-,Nadala se refiere a la interior -aceptar, pertenecer-; y la pérdida de esa libertad es tan dura, los límites tan difíciles de asimilar, que se rebela y reacciona con hosquedad frente al hombre que va a obligarla a dejar de pensar en sí misma para focalizar toda su vida en el otro:

NADALA: Desde el día
de aquella dura mirada.
Libre como el aire, fue
sentirme, de pronto, esclava;
cosa... tuya... ¿de qué modo
querías que te mirara?
¿Nacemos para ser de otros?...
Pues...; ¡hasta que gusta, amarga!

p. 1013

2.2.4.3.- Por miedo al fracaso

Al comienzo de este capítulo, al hablar de las expectativas, ya habíamos hecho notar que son varios los personajes femeninos que dan más probabilidades al fracaso que al logro de una convivencia armoniosa. Guillermo Roldán, La mujer de cera, La casa de Bernarda Alba, Batalla de rufianes y Margarita y los hombres proporcionan ejemplos. También en Anita, la protagonista de Oro y marfil, se une el ansia de conservar su independencia con el temor a embarcarse en una unión conflictiva.

Rafaela, en El ama y la Novia, en Bodas de sangre, se muestran reticentes porque no están enamoradas de sus novios sino de otros. Aún así las dos llegan a la boda, que en el segundo caso concluirá en tragedia.

Elisabeth, la mujer sin hombre, recrea la figura de la reina Isabel I de Inglaterra. Este personaje manifiesta un miedo morboso al matrimonio que nace en el trauma de una violación.

Personaje complejo es el de María, en El báculo y el paraguas. Ha vivido unos años con Joaquín. Lo deja y se instala casi por la fuerza en la vida de Pedro, pero se niega a casarse con él, pues no se siente segura. Con el tiempo aparece el juvenil Pepe y le propone huir con él. Ella duda, pero al fin decide quedarse con Pedro. Ha logrado conocerse a sí misma

y ahora sabe con quién debe compartir su vida. Joaquín era demasiado fuerte; Pedro, débil y eso la atrae porque ella necesita proteger. Cuando cree haberse enamorado de Pepe, recurre a una imaginaria enfermedad de Pedro, que la obligará a quedarse a su lado. Hasta que lúcidamente se da cuenta de que vivir con ese hombre es lo que desea. Antes, no había querido casarse, pero a partir del momento en que toma la decisión, es ella la que pide formalizar la unión con una boda:

> MARÍA: Un día me dijiste que si nos casáramos serías otro hombre porque yo sería otra mujer. Entonces te dije que no lo creía necesario. Ahora no tendría inconveniente. Si tú quieres...
>
> p. 92

2.2.4.4.- Por dignidad

Es frecuente que la boda sirva para acallar murmuraciones al legalizar uniones de hecho -Sol y sombra, ¡¡¡Oro!!!, Las llamas del convento-. El interés de la novia o su familia se incrementa si aquella espera la llegada de un niño -Me llaman la presumida, Cualquiera lo sabe, Romance de Lola Montes, El atajo, En el nombre del padre-; en este último caso suele ser tanta la prisa que ni siquiera importa que el marido no sea también el padre de la criatura -Marquesa de Cairsan, Los Julianes-. Pero frente a la caza del marido apelando al honor mancillado se alzan muchos personajes femeninos que se niegan por dignidad a recurrir a ese medio para recobrar la buena fama.

Sagrario, hija de El tío Catorce, es víctima de la maledicencia que la relaciona con don Paco, el típico señorito seductor. El hombre se presenta para casarse y restaurar la honra

de la muchacha, ante el alborozo de la familia. Pero Sagrario se niega, porque no hay falta que borrar y su propia estima va le para ella mucho más que la opinión de todo el pueblo:

> SAGRARIO: (Gallardamente) ¡No! ¡Eso, no! Eso sería iguá que darle la rasón a la gente: "Cuando se ha casado con ella, era verdá lo que se desía". ¡Y eso,no! ¡Porque eso no es verdá! Pa er caso, iguá sería que yo, como la Fulana o la Mengana, ar verme señalá me entregara a usté sin pasá por la iglesia. ¿Qué más da? La bendisión del cura borraría allá arriba lo que quieran borrá allá arriba...; pero aquí no somos santos, ni siquiera buenos, y no es rasón que yo lleve de por vía una mancha sobre mi fama sin curpa ni motivo.

p. 69

En Barrios bajos, Paloma en su áfán de proteger a José compromete su buen nombre. Rivadeo, que la desea, aprovecha la oportunidad creyendo que con tal de recobrar la estima social va a acceder a ser su esposa:

> RIVADEO: La verdad, no la entiendo.
> Si no tiene para ello otras razones
> permita que me asombre
> al ver que se le brinda una ocasión
> en la que usted podría recobrar su buen nombre
> volviendo a disfrutar de excelente opinión
> y la desdeña usted, con gran torpeza.

p. 52

La respuesta podría ser semejante a la de Mercedes en Como tú, ninguna. Rafael se ha burlado de ella con una falsa identidad. Arrepentido de los trastornos que le causa, le propone una boda que le reportará dinero e importancia social:

> DON PABLO: Y una fortuna y un acta de matrimonio.
> A tal agravio, tal honor.

MERCEDES: El agravio pasó ya. Honor me sobra y no necesito el suyo. Dele usted las gracias de mi parte.

p. 53

María de la O condiciona su unión con Miguel a que éste borre las murmuraciones que corren sobre la gitana. Algo que sí consigue el enamorado de La serrana más serrana, porque descubre al calumniador y lo hace retractarse.

En Papeles, Clara, forzada por la necesidad accede a ser la amante del jefe de la compañía en la que trabaja. Con el tiempo se retira al cortijo de su tía. Allí Luis se enamora de la chica, pero la rechaza al conocer su pasado. La abuela del muchacho lo convence para que le ofrezca matrimonio, pero esta vez es ella la que se niega:

CLARA: (Saltando furiosa) ¡Yo no quiero favores de nadie, ni nadie tiene que redimirme tampoco, porque yo he sabido redimirme sola!
DOLORES: ¡Mujé!...
CLARA: El hombre que se case conmigo no deberá pensar que me favorece ni tampoco que le favorezco yo a él. Ni en su corazón ni en el mío deberá caber otro sentimiento que el cariño. Por no estar dispuesta a recibir esa clase de favores no quise que nadie me hablara de cariño. No estaba dispuesta a confesar mi falta, ni a engañar a nadie, ni a recibir la protección de nadie. No quiero a nadie, ni necesito a nadie. Sé ganarme la vida dignamente. Cuando me canse de estar con mi tía, o cuando convenga, me iré por ahí a trabajar (A Luis, agresivamente) ¿Lo oye usted bien? ¡¡A trabajar por ahí!!

p. 959

Clara termina por casarse con Luis porque lo quiere. En el cortijo hay otro hombre enamorado de ella, Rebenque. Para él, el pasado de Clara no tiene ninguna importancia y en ningún mo

mento se tambalean sus sentimientos. Pero Rebenque no encuentra correspondencia a su amor, por su humildad es prácticamente ignorado.

Eva Quintanas toma una actitud semejante a la de Clara y logra un honor más permanente gracias a su prestigioso trabajo. Por eso rechaza con soberbia el matrimonio que el amante que la había abandonado termina por ofrecer.

En La casa del olvido encontramos a la hermana Consuelo que ha entrado en religión luego de un desengaño amoroso. Varios años después se entera de que una de las chicas a las que acogen en el convento también ha sido seducida por el hombre al que ella había amado. A partir de ese momento, lucha por casar a María de la O con Fernando. Él se niega hasta que la muerte de su madre y la soledad lo inducen a cambiar de vida. Pero se encuentra con una mujer nueva a quien no le interesa recuperar el puesto perdido en la sociedad. Ahora tiene otras aspiraciones:

> Ha.CONSUELO: Me parece insuficiente: usted le debe a María de la O algo más que un nombre: le debe un cariño y una felicidad.
> FERNANDO: Recuerde usted, hermana, que aún no hace dos meses me pedía aquí, de rodillas, lo que yo vengo ahora a ofrecer.
> Ha.CONSUELO: Es que entonces lo que yo hubiera logrado lo hubiera hecho usted por ella, y ahora lo ofrece por egoísmo, por miedo.
>
> p. 76

La interesada confirma lo dicho por la hermana Consuelo:

> FERNANDO: Yo vengo a remediur el mal que te hice.
> MARIA DE LA O: No hase farta. Yo no pueo viví a la vera de quien no quiero.
>
> p.77

Julia, en ¡Me sacrificaré! duda en aceptar el matrimonio que le proponen porque se siente indigna. Luisa, en La frontera, no puede superar su trauma y obliga a irse a su enamorado. Su actitud es en extremo intransigente y desesperanzada; contrasta con la de Elisa, en Mi vida es mía, que confía ciegamente en su merecida rehabilitación.

Su caso es patético: se cree la esposa legítima de Felipe, pero la ceremonia ha sido un fraude. Años después él se casa con otra y hasta le saca el hijo porque lo tenía reconocido. Uno de los amigos de Felipe le propone matrimonio, lo que emociona a Elisa. De todos modos rehúsa aceptarlo. No quiere utilizarlo como recurso contra la necesidad y el descrédito:

> ELISA: Me defendió mi orgullo de mujer, de mujer honrada, honrada a pesar de todo. Porque yo estaba segura de serlo, y no quería renunciar a esta aureola que más pronto o más tarde había de resplandecer como resplandece ahora con tus palabras tan generosas, con tu proposición, que nunca agradeceré bastante, porque me vuelves con ella a mi mundo, al mundo de las personas decentes.
>
> FLORENCIO: Y sin embargo, la rechazas.
>
> ELISA: Porque no te quiero de amor, Florencio. Siempre tuviste mi simpatía. Desde hoy cuentas además con mi gratitud más profunda. Pero esto no basta, y al aceptar la boda que noblemente me ofreces sería una más de las que toman un marido para tener quien las mantenga. Y no es que no lo necesite. Ya ves: mis ojos empiezan a marchitarse a fuerza de trabajar de noche y mis dedos están picados por la aguja... Pero no sería digna de mí esta claudicación... Perdóname, Florencio... Y déjame ahora, que mis nervios necesitan reposo.
>
> p. 74

Elisa pasa muchos años de soledad y penurias hasta que la

madre de Felipe se convence de la profunda honestidad que rodea a la mujer a quien su hijo había abandonado. Como éste ha quedado viudo, la buena señora prepara un nuevo matrimonio, ahora para reparar la antigua falta. Elisa acepta porque es el camino para recobrar al hijo arrebatado y, también, porque lo ve como la compensación que la vida le debía y ella esperaba con tanto ahínco. Su actitud tan íntegra contrasta con la que propone Rosario a su hija embarazada en Mayo y Abril:

> ROSARIO: Mira, niña, lo que hase farta es piyá un esposo, que con er tiempo a to s'acostumbra una.
>
> p. 64

2.2.5.- La soltería

En el apartado anterior consideramos los casos en que la mujer, por decisión propia, retrasa el momento de casarse o se niega a hacerlo. Aquí nos dedicaremos a la que, a pesar de buscarlo, no ha encontrado un compañero que la elija por esposa.

Mary Salas explica muy claramente la posición de la soltera en la sociedad:

> La situación social de la mujer soltera se expresa gráficamente en esta frase tomada de un manual de buenas maneras: "Las esposas de los invitados de mayor categoría se sentarán a la derecha y a la izquierda del anfitrión... Los jóvenes y las solteras ocuparán los asientos de los extremos de la mesa".
> Así, el hecho de ser soltera supone una inferioridad social. A nadie se le ocurriría semejante cosa de tratarse de un varón. Su estado civil no influye para nada en su valoración social. Pero no nos engañemos. No se trata de un mayor o menor prestigio de la casada sobre la soltera. En el fondo, lo que se marca es la superioridad del varón, que se transmite,

> naturalmente a la esposa. Pero la soltera no tiene esposo que la respalde.(16)

Aunque la consideración que recibe la mujer casada no vaya dirigida directamente hacia ella sino hacia el marido al que representa, lo cierto es que existe y los personajes femeninos que no han logrado ascender a la categoría de esposas sufren la diferencia en el trato.

Arturo Jiménez Vera extrae algunas características de tipo sociológico sobre la falta de libertad en la mujer de la época a través de la literatura. Una de ellas es que con la boda la muchacha no consigue libertad, pero sí prestigio.(17) Pues aunque más no fuera por eso, la joven desprotegida y humillada en su entorno, buscaría con ahínco poder ingresar en la categoría de mujeres más favorecidas. María del Carmen Simón Palmer, al estudiar a la mujer madrileña del siglo XIX, descubre una curiosa agencia matrimonial, creada en 1835, con el nombre de"Museo de la juventud".(18) Todo recurso es bueno.

Carmen Martín Gaite agrega al prestigio la independencia que adquiere la mujer casada y a la que aspiraban muchas jóvenes, según lo visto en las primeras páginas de este capítulo:

> De hecho, siempre, incluso en épocas en que la autoridad del marido pudiera parecer insoslayable, una casada ha sido más tenida en consideración que una soltera, se ha sentido más persona, más segura y de ahí, entre otras razones, el afán de las mujeres por casarse. Toda la literatura española nos muestra cómo la autoridad del marido era más fácil de burlar que la del padre y que las casadas, por el mero hecho de serlo, habían ascendido a un rango desde el cual podían otear mejor sus posibilidades de libertad,por limitadas y monótonas que éstas fueran, ya que, por desgracia (como en gran medida sigue aún pasando hoy), se reducían a la evasión por el sexo.(19)

Volvamos a nuestras obras. Pocos personajes femeninos asumen con tanta serenidad como Manatica, en La mentira mayor, su soltería. Es la excepción a una rigurosa regla.

Mujer de cierta edad, vive con la familia de su hermano, un hindú afincado en Andalucía. Cuando el hombre organiza un disparatado concurso para casar a la hija y librarse de la multitud de pretendientes, Manatica sugiere que deje elegir a la chica, pues aún soltera podrá vivir bien, como hace ella.

Manatica le saca provecho a la vida, pero es rica y con una libertad de criterio poco frecuente. Su existencia no se parece en nada a la de Angustias, en Tres líneas de "El Liberal".

Vive malamente, de pequeños corretajes, y por cierto que todavía aspira a que alguien se fije en ella, aunque sabe que tiene pocas posibilidades. Cuando la protagonista se queja de estar casada, ella salta contradiciéndola:

> CARMEN: (...) ¡Ay, usté la asertó no casándose!
> ANGUSTIAS: (Saltando como un cohete) ¡Eso sí que no! Casá con don Juan Tenorio se pasará mal; pero peor se pasa sin casarse, Carmela.
> CARMEN: Tampoco tiene usted que desesperarse, porque a lo mejó... Yo la encuentro todavía en estado de meresé.
> ANGUSTIAS: Te agradesco la intensión, hija; pero tu voto no vale (A Miguel muy insinuante) ¿Verdá que no? En lo der casorio no es como en la política; no cuenta el voto femenino. Son ustedes, los hombres, los que desiden.
>
> p. 29 - 1º acto

La tía María, en Proa al sol, considera injusto el destino de muchas mujeres a las que se preparó exclusivamente para el matrimonio. Al no poder concretarlo tienen que ocuparse de tareas denigrantes si quieren subsistir:

MARÍA: Luego vienen
esas historias que tienen
trazas del mismo demonio.
Rapazas que hubieran sido
amas de casa cabales,
no encontraron un marido,
y andan por los arrabales
¿No es dolor que ande tirada
la que nació para esposa?
(...)
Eso de las bendiciones
cada día anda más mal.
¡Ay, dichosos pantalones!

p. 15

La edad, la belleza y hasta la proporción demográfica son factores -todos inmanejables- que determinan el contexto dentro del cual la mujer será valorada por el hombre. Así, las competidoras favorecidas con el matrimonio resultan confirmadas en sus valores y a las excluidas les sigue el desprestigio social. Por eso tanto Angustias como María piensan que casarse no es una decisión de la mujer sino del hombre y en esto reside la tragedia femenina.

En El alma de Corcho, Maruja, que es muy joven y tiene pretendientes,-aunque no el que ella quiere-, enfoca la cuestión desde el punto de vista afectivo. También aquí el que elige es el hombre, a la mujer sólo le queda aceptar o negarse:

MARUJA: (...) Porque es que yo digo que cada corazón es una caja con su cerradura y su llavín, solo que el llavín no lo tiene una y hay que esperar a que llegue el que lo tiene, que unas veces llega y otras no, y algunas veces llega y... no le da la gana de abrir, que es lo más horroroso...

p. 25

Por eso no hay que dejar pasar la oportunidad. Ese es el

consejo de una amiga a otra en Adiós, muchachos:

GLORIA: No. Ni me callo. Mírate en mí. Una vez pasó el amor en mi vida. Y por un tiquismiquis lo dejé ir. Le dije "hasta luego", y en amor los hasta luego son "hasta nunca", y aquí me tienes tomando vela en todos los entierros. ¿Te gusta mi ocupación?

ALICIA: No.

GLORIA: Ni a mí; pero no hay más remedio. Créeme chiquilla, créeme... Que Rafael no se vaya solo, ¿tú no has oído que cuando pasan rábanos hay que comprarlos? Pues con el amor hay que tener más cuidado que con los rábanos.

ALICIA: Está bien. Sé lo que debo hacer. Y perdona.

GLORIA: Perdóname tú a mí. Si otras veces me he metido en lo que no me importa era distracción. Ahora, no; te lo juro; ahora era cariño.

ALICIA: Gracias.

p. 14

La cursi del hongo consigue un pretendiente gracias a los buenos oficios de una vecina y la necesidad de aquel de tener una mujer que lo atienda. Concha lo ve como un milagro y siente no haber sido ella la agraciada:

CONCHA: ¡Cómo te envidio, chica!... Tengo muchísimas ganas de casarme -¿a qué negarlo?-; pero, francamente, no encuentro ocasión y se me está pasando la edad.

LUISA FERNANDA: No, mujer.

CONCHA: ¡Sí, Luisa! ¡Pasando la edad... y pasando las horas! ¡Ay, si yo encontrase un alma caritativa como la señora de abajo, la que arregló lo tuyo con don Blas!...

LUISA FERNANDA: Lo arregló porque coincidimos una tarde en la perfumería

CONCHA: ¡Pues eso es lo que yo pretendo: coincidir con alguno! ¡Y me da lo mismo que sea en una perfumería... o en un taxi!

p. 32

Concha inicia su intervención en este fragmento del diálogo con una palabra clave: envidia. Confiesa que siente envidia por el destino más afortunado de Luisa Fernanda. Y esa característica es señalada con frecuencia en las mujeres que como ésta quedan al margen de una vida social plena.

Tan internalizada está que una obrita como Entre la gloria y la suerte en la que actúan vicios y virtudes, personaliza a la Envidia como una solterona.

De ella se burla la Suerte, que por cierto tiene gran éxito entre los hombres:

> ENVIDIA: Que ella no podía hacer caso a la Envidia que por ser una solterona que nadie me había dicho por ahí te pudras estaba así.
>
> p. 3

Cuando no es envidia, se le atribuye a la solterona mal carácter, como sucede en la acotación con la que se presenta a Chacha Remedios en Como los propios ángeles:

> Cincuenta años, lleva el timón de la casa. En el fondo es un alma de Dios; pero el hecho de haber llegado a su edad no ya solterona, sino sin escuchar jamás de un hombre una sola frase de amor, le hace tener un carácter insoportable y traérselas con todo el mundo.
>
> p. 12

Y así también aparece caracterizada Dámasa en Los quince millones. Sin embargo a todas ellas se las justifica o se les atribuyen rasgos compensadores. Para encontrar figuras femeninas verdaderamente antipáticas hay que buscarlas entre las solteras exitosas y soberbias o entre las casadas tiranas.

En La risa el personaje de Pepa Juana, la solterona, se presenta en forma estereotipada y así, en esta y otras obras se convierte en uno de los papeles activadores de comicidad.

Pepa Juana desfallece por un marido y encontrarlo es el único objetivo de su vida:

> PEPA JUANA: Lo que mucho vale mucho cuesta. ¡Y un hombre valé mucho! ¡Para una soltera no hay nada que más valga en la vida! ¡Un hombre! ¡Un hombre! ¡La mitad! ¡La mitad mayor!
>
> p. 6991

La mitad mayor: esta paradoja es carne en Pepa Juana y no comprende cómo Estrella que se ha casado por poder, esté tan tranquila a pesar de que su marido no ha aparecido:

> ESTRELLA: Yo no lo voy a tomar como tú, que eres la soltera que más rabia de no casarse.
> PEPA JUANA: Rabio, rabio y no lo disimulo. Por supuesto; yo rabio como todas; como todas. Todas rabian, aunque la procesión vaya por dentro. Y ¡qué procesión! La del "Silencio", pero ¡qué procesión! En cambio, yo grito y alboroto.
>
> p. 6992

Por fin Pepa cree enterarse de la existencia del marido de Estrella y esto la llena de alegría porque saca a una de la dura competencia por el hombre:

> PEPA JUANA: (...)¡Ya sabe que tiene marido! ¡Y con ella nos alegramos todas las solteras! Porque como ella cuenta ya con su hombre, otro que pudiera haberse dirigido a ella creyéndola viuda, queda ya para una de nosotras. Y no digo que sea para mí; pero es un hombre disponible. Adiós, Elvira.
>
> p. 7003

A los demás personajes la franqueza de Pepa les resulta grotesca. Entre ellos a Elvira, que como vimos en el apartado de rechazo del matrimonio, ha elegido la soltería como forma de vida:

> JOSÉ CARLOS: Es indudable que una soltería tan aguda puede arrastrar a los mayores disparates.
> (...)
> ELVIRA: ¡Y que no tiene otro pensamiento! Es su obsesión. (...) Desde que se levanta hasta que se acuesta. El novio, el pretendiente, el marido... Un farolero que la siga, porque vaya por el mismo camino... la trastorna de júbilo. ¡Y la de noviazgos y enredos amorosos de todo el mundo que lleva en la cabeza! Ella podrá perdonarle a un hombre que tenga dos mujeres, pero como averigüe que una mujer tiene dos hombres, ¡le avisa a la guardia civil!
>
> p. 7003

Elvira y José Carlos no comprenden la tragedia de Pepa Juana, que ve que se le acaba el tiempo de coronar su vida con el único objetivo que la sociedad le tiene marcado: el matrimonio. No la comprenden pero al menos no se burlan de ella, como hacen las crueles muchachas de Doña Rosita la soltera con las pobres solteronas de la obra. Además insisten en el tema poniéndose ellas como ejemplo, ellas que se ven jóvenes y atractivas, en contraste con las otras, que ya no tienen posibilidades:

> AYOLA 1º: (...) En cuanto yo pueda, me caso.
> TÍA: ¡Niña!
> AYOLA 1º: Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera.
>
> p. 796

También para la protagonista llegará el tiempo de la conmiseración y de las burlas. Lo más difícil de soportar no es

la propia soledad y el desencanto que la acompaña, sino el reflejo de éstos en los ojos de los demás. Ante el desprecio o la risa hiriente del otro, este personaje se desmorona:

> ROSITA: (...) y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo , y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen cosas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso, y uno dice: " Ahí está la solterona"; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A esa no hay quien le clave el diente" y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón.
>
> p. 825

Rosita es ya un ser estático, para ella no pasa nada, como si estuviera muerta. El movimiento está afuera, en los otros, por ellos sabe que la vida sigue, pero para los demás; ella ha sido echada a un costado del camino y lo mejor que le puede suceder es pasar inadvertida, como una piedra.

Télcida, la hermana mayor de ~~Las del sombrerito verde,~~ comparte la opinión de Angustias -~~Tres líneas de "El Liberal"~~- y de las chicas de Ayolas: más vale un matrimonio malo que la soltería. Y la razón que expone enlaza con la de Rosita:de no conseguirlo la mujer queda inmovilizada, fuera de su tiempo y su espacio, como un objeto inútil.

Elena, que al principio había chocado con sus primas mayores descubre la enorme ternura que hay en ellas, sobre todo en Télcida y se da cuenta de que son víctimas de una situación que no buscaron, les fue impuesta.

Antes de pasar al texto puede resultar interesante ponernos al tanto del argumento de Las del sombrerito verde.

Elena queda huérfana y se ve obligada a vivir con sus primas, unas mujeres ya mayores que llevan una vida monótona y sin ninguna posibilidad de cambio. El ambiente provinciano y la presión agobiante de las normas austeras de la casa son causa de profunda angustia para la joven, acostumbrada a una existencia más liberal y alegre.

Entre las hermanas sobresale Télcida. Es la mayor, parece haber heredado el mando de la madre muerta y maneja a las otras como quien mueve los hilos de un títere. Elena chocа inmediatamente con ella. Por otro lado siente cariño por la menor, María, quien con el tiempo le confía su historia a la muchacha. María había estado enamorada en su juventud de un maestro y éste le correspondía. Lamentablemente no pueden llegar al matrimonio porque la madre de la muchacha se opone tercamente. La razón es absurda: ella odia a los maestros. Pero es tanta su fuerza y las hijas temen de tal manera su tiranía que consigue separar a la pareja.

Elena se entera de que luego de muchos años de ausencia, el antiguo novio ha regresado al pueblo y aprovecha para convencer a los dos de que aún están a tiempo de unir sus vidas. Ambos temen el encuentro, pero la perseverancia de Elena da su fruto y la pareja se une nuevamente.

Paralelamente Elena se distancia de su novio por una tontería. Como ya se ha encariñado con las primas declara que piensa quedarse soltera y vivir como ellas. Télcida interviene para sacarle esa idea de la cabeza y se pone como ejemplo de lo que no debe ser la vida de una mujer:

ELENA: No pienso casarme, me quedaré soltera como vosotras. Dentro de la calma, el orden, la sabiduría y la abnegación, ¿no es vuestra existencia la más feliz?

TÉLCIDA: La vida de las mujeres ya viejas que se han quedado solteras puede ser tranquila y ordenada, pero no puede ser feliz, porque no es humana. Nos parecemos a esas lámparas que se arrinconan, que no dan luz a nadie y que van olvidándose poco a poco en la memoria de todos. (Más particularmente hablando a Elena) Claro está que te asombra el oirme hablar así. Esta comprobación la harás tú misma el día de mañana. No me desagrada que sepáis que yo la he hecho antes que vosotras. ¡Solteronas! Así nos llaman al vernos pasar, es casi una injuria que nos dicen en la propia cara. Se burlan de nuestros defectos, critican nuestro carácter, reprochan nuestros egoísmos. ¡Solteras!... ¿Pero por qué estamos solteras?¿Se preocupa nadie de preguntárselo ni de pensarlo siquiera? Desde luego hay mujeres que a los veinte años son demasiado ambiciosas y deciden casarse con un príncipe o millonario, pero estos no se presentaron y ellas quedaron bien castigadas con su soltería perpetua. Las hay que a los dieciocho afirmaban que solo se casarían con un general o un coronel y a los treinta y cinco se hubieran vuelto locas por un teniente...,¡pero demasiado tarde!... Todas esas solteronas no son simpáticas... Pero hay otras... ¡Las mujeres que no han tenido ni un solo amor y que han esperado siempre la declaración que se llevó otra! ¡Están las mujeres que cumpliendo un deber consagraron su juventud a cuidar parientes enfermos, niños huérfanos, y que se encontraron con demasiados años para aprovecharse de la libertad cuando les fue devuelta! ¡Están las mujeres pobres cuyo solo delito es no haber tenido dote!... Hay otra infinidad de ellas...,¡pero sobre todo están el montón trágico de las mujeres que no han sido bonitas!, poco importa que fuesen buenas e inteligentes..., los hombres han pasado desdeñándolas y diciendo "te adoro" a otras mujeres secas de corazón, pero ricas de una belleza que no depende de ellas. ¡Solteronas! ¡Quién sabe lo que este estado puede representar de rencores y desi

lusiones!

ELENA: (Abrazando a Télcida) ¿Cómo puede estar una persona tan cerca de otra sin conocerse?

TÉLCIDA: ¡Hija mía! Yo bendeciría hoy a mi madre si, usando de su autoridad, me hubiese obligado a casarme con un hombre que pidió mi mano y que rechacé porque se vestía mal.

ELENA: Yo tampoco me casaría con un hombre ridículo.

TÉLCIDA: Eso es lo que dije a mi madre. Pero no se volvió a presentar ningún hombre más para casarse. Yo he pensado muchas veces que vale más un mal matrimonio que quedarse soltera. Si el marido no es bueno queda el consuelo de los hijos, con ellos la vida tiene una finalidad. (...)

p. 52

Hay dos vertientes que convergen en el río de amargura que destila Télcida: la personal y la social. La primera por la soledad y abandono en que quedan sumidas las solteronas; la segunda, por la conmiseración y el desprecio con que son tratadas por los otros. Y como a Rosita, esto le resulta todavía más doloroso.

No se lamenta Télcida de la falta de amor, comprensión y compañía que le pudiera haber aportado un esposo. También podría haber sido infiel, egoísta y cruel, pero los hijos hubieran compensado al otorgar finalidad a la vida. Y aunque no se presentaran los hijos, el hombre hubiera aportado lo principal: estatus, un lugar en el mundo para la mujer cuyo fin en la vida es cumplir con los papeles de esposa y madre. En ningún momento se habla de la felicidad como aspiración, sólo de ubicación. Télcida y sus hermanas están fuera de contexto, no hay lugar ni papel para ellas. Son atípicas y superfluas para su sociedad y sería preferible que no existieran.

La mujer soltera es un ser en potencia que se realizará al cumplir con las funciones de esposa y madre.Y es tal la presión que no se busca sólo cumplirlas para colmar una aspiración intrínseca sino también para ser aceptada y respetada socialmente, aunque no sea por los valores propios y sí por ser el complemento de alguien que tiene representatividad.

La mujer,si quiere existir,debe casarse. Pero el matrimonio no depende de ella la mayoría de las veces; es aleatorio, casual, debe ser elegida.

Cruel destino sin alternativas el que presenta Télcida. Y algunas no pueden soportarlo, como una muchacha de Las de los ojos en blanco, que al verse sistemáticamente rechazada por su fealdad opta por el suicidio.

Geraldine Scanlon presenta un ejemplo notable en el que la mujer soltera - no solterona- es considerada como un ser incompleto, carenciado cuando no anormal. Pertenece al periódico Informaciones del año 1931. Al hablar de las dos mujeres que en ese momento ocupaban puestos en las Cortes -Victoria Kent y Clara Campoamor- se lamenta el que sean de tipo excepcional porque estaban solteras a una edad en que ya debían ser esposas y madres. Este estado de cosas, según el citado artículo, demostraba inadaptación y anormalidad social. Si estaban solteras por propia voluntad demostraban cierta misantropía, si eran solteronas involuntarias, abrigarían rencor por los hombres. Así que, o consideraban al varón demasiado poco para tenerlo en cuenta, o, por haber sido desdeñadas por ellos y haber tenido que depositar sus afectos en un loro o un gato, eran unas resentidas.(20)

Ante un comentario tan despectivo y cruel sobre mujeres rea

les, que se movían en la esfera pública, que ocupaban una posición de privilegio, sólo por no encajar del todo en un tipo convencional, la lectora media, si es soltera, intentará por todos los medios dejar de serlo para no convertirse en objeto de un escarnio parecido.

Y este afán por casarse de cualquier modo puede llevar a peligrosos extremos no solo a la mujer sino también al hombre, según comenta Carolyn Heilbrun al estudiar la obra de Jane Austen:

> No doubt women are more aware of the necessity of marrying, but Jane Austen enables us to understand that the system which forces women to find husband at almost any cost imprisons the men who are the victims of the victims of the system. (21)

El coro de oficialas de La chulapona da una idea exacta del sentir general sobre el tema:

> OFICIALAS: La que tiene un novio
> puede presumir.
> ¡La que tiene un hombre
> tiene un potosí!
> (...)
>
> p. 25

2.3.- El matrimonio para el varón

Los enfoques sobre el matrimonio atribuidos al personaje masculino pueden concordar o diferir de los expuestos en el apartado anterior. Trataremos de agrupar esas semejanzas y diferencias.

2.3.1.- La cristalización de un sueño

También el varón tiene sueños de Cenicienta. Jacinto, en La pícara vida, anhela una boda que lo eleve de la miseria en que vive a la alta sociedad:

> JACINTO: Conoces mis sueños, sabes adonde he apuntado siempre.
> CLAUDIO: ¿Una buena boda?
> JACINTO: ¡Para redondearme de una vez; para situarme definitivamente en la vida! Esta vida, Claudio, es un gran banquete. Tú no quieres sentarte a la mesa y te contentas con las sobras que te arrojan por la ventana; yo, no. Yo he de ocupar un sitio entre los comensales. ¡Y un buen sitio! Estoy resuelto. Ya lo verás.
> CLAUDIO: Y, por lo que hablas, andas a caza de la invitación.
>
> p. 6649

Las aspiraciones de Jacinto coinciden notablemente con las de Alma -Un negocio con América-, que se utilizaron como ejemplo para el mismo apartado pero desde la perspectiva de la mujer. Hasta se asemejan en los discursos. Y es que esta sencilla forma de promoción es vista como salida tanto por hombres como por mujeres. Sólo que en las mujeres se ve como algo normal y se trata a sus sueños con simpatía mientras que en el varón esos mismos sueños suelen aparecer como cínicas maquinaciones de personajes de la picaresca.

Alma comparaba a un marido bueno y millonario con el premio mayor de la lotería y en Manola-Manola, Arturo hace lo mismo al comentar la boda de su amigo Greogorio:

> ARTURO: No te puedes quejar. Has hecho una buena boda: guapa, con carrera y el ojito derecho de sus acaudalados tíos, un pleno.
>
> p. 23

2.3.2.- Un modo de supervivencia o mejora social

No todos pretenden tener la suerte de Gregorio y hallar una mujer buena, bonita, rica y, además, enamorada; pero son muchos los que a la hora de elegir colocan el dinero de la futura esposa como el más alto valor de la escala. Un personaje de El hombre que se deja querer lo confiesa abiertamente:

> CRAVEN: Pues si te he de ser franco, yo me casé por su dinero.
> CUTHBERSON: (Animándole) ¿Y qué tiene eso de particular? Al fin y al cabo, no podemos pasar sin el dinero.
> CRAVEN: (Con sincero sentimiento) Luego me enamoré de ella. Mientras vivió tuve un hogar feliz; (...)
>
> p. 28

Craven ha sido afortunado, ha buscado el dinero pero la vida le ha dado la felicidad por añadidura; su historia tiene final de cuento de hadas.

No le ocurre lo mismo a Jorge Bial, novio de Eva Quintanas. Su ambición desmedida hace que abandone a la muchacha para casarse con la hija del director del banco en el que trabaja:

> JORGE: No hay otra solución.
> EVA: Yo te creía fuerte, animoso, audaz... ¡Un hom

bre! Tú, más modesto, no te crees sino un yerno. Pues cásate, ya que es la única manera de ser eso.

p. 41

No es la necesidad la que lleva a Jorge a tomar esa decisión, tanto él como Eva son brillantes profesionales. No es cuestión de dinero sino de poder.

No tiene la suerte de Craven. Su matrimonio fracasa y cuando regresa en busca de su antiguo amor es rechazado violentamente por una mujer que ha aprendido a vivir sola y que le demuestra que no lo necesita.

La prima Fernanda acusa a Leonardo de haber actuado de la misma manera que Jorge Bial:

FERNANDA: Tú querías una esposa,
no un amor. Frío y certero
lo echaste a un lado.
LEONARDO: ¡Fernanda!
FERNANDA: Estabas en tu derecho.
Por otra parte, Matilde
rica, aceptada en el medio
social en que tú vivías,
realizaba por completo
tus cálculos. Incapaz
de inquietarte, era el modelo
para dar a tu salón
político financiero
la necesaria etiqueta
de un tono elegante y serio...
Yo era la parienta pobre
entonces. Y, si un momento
tuve la ilusión, ¿la tuve,
Leonardo? -está ya tan lejos-
de ser la elegida, pronto
le cortaste tú los vuelos.

p. 138

A Craven lo movía el dinero; a Jorge Bial, el poder. Leonar-

nardo agrega una nota más a las anteriores: la figuración.

Arrepentido de su mala elección se vuelve hacia su prima, pero esta relación también fracasa: con ella tiene el amor, mas le falta el mundillo de ambiciones al que estaba acostumbrado y al que finalmente regresa.

También parece estar arrepentido de su elección don Juan, en El paleto de Bórox. Habla con doña Higinia, la maestra jubilada que ha permanecido soltera:

> DOÑA HIGINIA: (Mirando a los muchachos) ¿Te acuerdas, Juan?
> DON JUAN: Me acuerdo, mujer.
> DOÑA HIGINIA: Pero tú encontraste tu don Leandro... Tu suegro.
> DON JUAN: ¡Cómo lo pagué!
> DOÑA HIGINIA: Lo pagamos.
> DON JUAN: Yo más que tú.
> DOÑA HIGINIA: Es verdad... Que tú te casaste.
>
> p. 25

El tiempo ha borrado todo resentimiento entre Juan e Higinia. Sólo les queda una melancólica resignación y una tranquila amistad.

La mujer apunta algo que está implícito en las historias de Eva y Fernanda: los errores del hombre también los paga la mujer. A Eva le cuesta muchísimo rehacer su vida sentimental, Fernanda no logra hacerlo a pesar de haberlo intentado, Higinia se condena a la soledad.

Cruz, la valiente maestra de Proa al sol, repite el destino de la de El paleto de Bórox. César la ha dejado para casarse con una rica heredera, pero cuando ve que va a emigrar buscando nuevos horizontes, abandona a la esposa y marcha tras la antigua novia. Cruz no puede aceptarlo, le resulta imposi-

ble reiniciar la relación que el hombre libremente había roto. César no soporta el fracaso que él mismo se ha labrado y termina suicidándose. Cruz jura no formar pareja, no se sabe si por no poder superar su amor por el novio traidor o como autocasti go por una muerte de la que no es culpable. Su decisión termina con las esperanzas de Sebastián, un eslabón más de la larga cadena de seres desdichados que presenta la obra.

Eva Quintanas y Cruz son mujeres llenas de dignidad que no pueden comprender los mezquinos comportamientos de sus novios, pero las hay de convicciones menos fuertes que pueden abrirles nuevamente los brazos. Es lo que piensa Felipe al regresar por Araceli en Seis meses y un día:

> FELIPE:(Hablando de sí mismo) (...) Pero tú eras pobre, soñabas con casarte ¡y tenías seis pesetas de jornal! Ya te digo que soñabas. De pronto una mu jer que podía ser tu madre, una mujer rica, de pueblo, se prendó de tu tipo -dispensa el piropo- y te habló de casamiento.
> ARACELI: ¡Canalla!
> FELIPE: Y tú dijiste: Por muy duro que esta señora tenga el pellejo, ¿qué puede vivir? No creo que llegue a viajar en autogiro. Esta es la fortuna pa ti y pa la mujer que quieres porque pronto te vas a ver solo y rico.
> ARACELI: ¡Y te vendiste!
> FELIPE: Por ti.
> ARACELI: ¡Qué asco!
>
> p. 16

A pesar de esta primera reacción, cuando Felipe le explica que es viudo la actitud de Araceli cambia y termina por aceptarlo. La familia se da cuenta de que todo es un engaño y que el hombre sólo la busca por conveniencia; como ella se niega a creérlo, le pagan a Felipe para que vuelva a desaparecer.

Aparte de estos detalles de la trama, es interesante hacer notar en el diálogo dos aspectos que también aparecían al estudiar las motivaciones de la mujer: la idea de la venta y la viudedad como una excelente solución.

Luis, en Jabalí, ni siquiera se plantea el enviudar para volver por la mujer amada. Piensa casarse con Nieves, una muchacha rica y algo tonta y paralelamente, con el dinero de ella, darse una buena vida con su amante, con la que además tiene un hijo:

> LUIS: (...) ¡Qué mujer! Bonita, buena, queriéndome... Pero a dos velas ella y yo; y como hay que vivi y to está tan difísil y no va uno a echarse a robá por los camino... Esto de aquí me convenía mucho, Perete, los sien mil duro de aquí pa que a la otra no le faltara na.
>
> p. 59

A la hermana, que no puede creer que se haya enamorado de Nieves, le da una respuesta tan cínica como su plan:

> CHUCHA: (En tono de reconvención) Mira, hermano... Luis, por Dios... que yo no paso a creé... ¿Es posible que te guste Nieves?
> LUIS: Lo que conviene muchísimo gusta siempre, no seas tonta.
>
> p. 39

Luis no tiene oportunidad de llevar a cabo su proyecto porque su boda no se realiza, pero el celoso marido de Margot, en ¡Aquí está mi mujer! sí piensa mantener a su antigua amante con la dote de la esposa. Ésta, para compensar, lo engaña con otro. De todos modos el tema está tratado con absoluta superficialidad, como corresponde a un vodevil que no intenta transmitir

ninguna opinión.

La idea del matrimonio como solución económica acampa en todos los niveles sociales y en hombres de diversas edades. Quizás el caso más patético sea el del pobre marqués de Vivir de ilusiones, casi anciano y sin tener ni para comer. Cuando encuentra a Ceferina, viuda, rica, dueña de una fábrica de pastas para sopa, ve el cielo abierto:

> MARQUÉS: (Aparte) ¡Sopa!... ¡Una fortunita!... ¡Una mujer opulenta!... ¿Habré dado con lo mío?... ¡Milhambres!, ¿te habrás quedado sin la última, que era la canina? ¡Probemos!

p. 1089

El marqués es un personaje grotesco hasta en el nombre: Milhambres y su función en la obra consiste en mostrar la propia claudicación mientras la protagonista femenina defiende sus sueños de grandeza a costa de los mayores sacrificios.

De todos modos Milhambres no inspira más que lástima. No ha sido capaz de ganar su sustento de joven y ya es tarde para empezar a hacerlo. Tony, otro noble arruinado, protagonista de La millona, está en la flor de la edad pero tampoco se decide a trabajar:

> DAMIÁN: No trabajaron sus padres ni sus abuelos... y en todo su árbol genealógico... no se movió ni una rama.

p. 15

Tony acepta casarse con una mujer a la que desprecia con tal de verse fuera del pozo y si Pedrín, el hijo de nobles arruinados de El Creso de Burgos, pretende a Carmen también es exclusivamente por su dinero. Y es que el aristócrata sin fortuna

que busca su solución en un matrimonio ventajoso se ha convertido en un tipo de los más utilizados por las comedias del momento.

A la alta sociedad pertenece también Pololo, que aspira a casarse con Mari Bel:

> POLOLO: Pues nada, chicos, ni la menor idea de que estábais aquí... Yo vine de excursión con mi novia... Ya sabéis, la condesita... Ese matrimonio de conveniencia. De conveniencia para mí.
>
> p. 52

Casualmente la novia lo escucha y da por tierra con las esperanzas de Pololo.

Tato y Arturito son muchachos de la alta burguesía en Para mal, el mío. Al segundo le gusta la hija del administrador de Serafina, una viuda rica, pero sólo se decidirá por ella si el padre se casa con su administrada, porque la chica se convertiría en heredera:

> TATO: ¿Sí, eh? ¡Pura ficción! La que me trae sin sentido es ésta (por Beatriz, hija de la dueña de casa) ¡Tú lo sabes! Como a ti Coquita, la hija de don Beltrán.
> ARTURITO: No te precipites. La hija de don Beltrán no es que me gusta: es que me gustará muchísimo...si don Beltrán llega a casarse con tu suegra.
>
> p. 7057

Coquita es consciente de que sus posibilidades dependen del dinero. No se siente humillada, ya que parece ser lo frecuente en su ambiente, incluso insta al padre para que concrete su unión con Serafina:

> COQUITA: (...) ¡Verás tú lo que tardo en casarme

> cuando pase, de ser la pobre hija del administrador, a ser la hijastra de doña Serafina Marondo, que no hay quien cuente el dinero que tiene!
>
> p. 7050

No va a tener mucha suerte Coquita. La rica viuda no se casa con su padre y así se deshacen sus esperanzan de boda.

En Han cerrado el portal, Juanito coincide con los personajes de la obra anterior y ve su posible boda con Marisa como una excelente inversión, pues la muchacha es dueña de una considerable fortuna.

Entre los intelectuales, a falta de mecenas, también se busca una esposa con dinero. Al menos es lo que hace Adrián, según le confiesa a don Estanislao, abuelo de la muchacha a la que pretende en Literatura:

> ADRIÁN: Don Estanislao, usted es un hombre comprensivo..., usted que ha casado a su única hija, tan bella, tan inteligente, con un fabricante de jabones y bujías, excelente persona, pero de una aplastante vulgaridad..., usted ha de comprender mejor que nadie la necesidad, en los tiempos modernos, de estas alianzas, compensadoras de las injusticias y desigualdades sociales.
>
> ESTANISLAO: No hay duda, no hay duda...
>
> ADRIÁN: Salvo la belleza, estoy en el mismo caso que su hija de usted... Mi inteligencia necesita también alianzas con el dinero.
>
> p. 675

Adrián no logra conquistar a la nieta de don Estanislao, pero el comprensivo fabricante de jabones, que lamenta su fracaso, le consigue un puesto junto a un brillante escritor, padre de una muchacha casadera:

> VALENTÍN: Le advierto a usted que la chica de don

> Joaquín no es mal partido, porque las comedias..., gracias a la intervención de doña Paca, dan mucho dinero... Y una vez en la casa y como de la familia... (...)
>
> p. 726

No todos los padres y abuelos son tan comprensivos, Juan Simón, "el enterrador", que a pesar de su apelativo es un hombre muy rico, teme que se acerquen a la hija por su dinero y vigila celosamente a los pretendientes.

Frecuentemente no es sólo el marido el que se beneficia con estas alianzas ventajosas. En ¡Allá películas! los más interesados y felices por la concreción de un matrimonio son los sufridos acreedores del novio:

> TOMASA: Pues por qué es la boda más que por la dote. (Con misterio) La mitad de los invitados son acreédores del novio, que vienen a convencerse de la boda por sus propios ojos (...)
>
> p. 35

No sólo la nobleza y la burguesía proporcionan ejemplos; las clases más bajas también tienen sus ambiciones.

En Papá tiene un hijo, Rogelio es empleado del dueño de casa. Se entera de que en la familia hay un escándalo y están buscando un marido para una madre soltera. Él cree que la involucrada es la hija de su patrón y ofrece casarse y reconocer al niño, pensando en el dinero de la muchacha:

> ROGELIO:(...) Ya ves que mis ideas son morales. ¡Casarme a toda costa!...¡Pero no quiero casarme por pasión!... No debemos dejarnos arrastrar por nuestras pasiones, sino guiarnos por nuestra razón, que nos dicta no menospreciarnos; es decir: no darnos por me

nos precio del que podamos obtener.

p. 57

Rogelio está equivocado, la mujer con la que se debe casar es una zafia campesina a la que cree haber embarazado el señor. Se salva milagrosamente porque se descubre que el padre de la criatura es un mozo tan bruto como ella.

Otros no tienen miras tan altas y sí logran sus objetivos, como Nolasco, personaje secundario de El despertar de Fausto, a quien le gusta la buena vida sin tener que trabajar y opta por una mujer adinerada de ambiente semejante al suyo:

> NOLASCO: Doña Facunda es una fiadora. Hemos hecho varios negocios juntos. Simpática, adinerada, de buen ver. Chico, yo estoy harto de trabajar y quiero darme buena vida los cuatro días que me quedan. Al fin y al cabo me llamo Domingo, y los domingos se han hecho para el descanso. La ocasión es impepinable. ¿Qué te parece el proyecto?
> FAUSTINO: Hombre, tú que conoces a la interesada... Dices que es buena persona...
> NOLASCO: Buena persona. Pasta abundante. Seriedad absoluta. Discurre como una mujer de sesenta años.
> FAUSTINO: ¿Cuántos tiene?
> NOLASCO: Cincuanta y nueve cumpliditos. Eso es lo malo. ¡Si pudiera cambiarla por tres de veinte!... Pero, chico, para quien soy, no iré mal servido. Ahora voy a su casa. Me va a dar un pápiro de los mayores para que le compre el regalo de boda. Quiere un collar... Yo le pienso añadir una cadena, porque la pobre es un chucho.
> FAUSTINO: Siendo así no te cases.
> NOLASCO: Estoy curado de espanto. Lo primero es vivir(...)

p. 30

Tartana es el sinvergüenza de Pepa la Trueno que ha aprove-

chado casa y comida gratis con la promesa de un futuro matrimonio. Con el cuento de sufrir de amnesia, siempre se desentiende de su compromiso, hasta que la mujer se cansa y lo obliga:

> TARTANA: Sí, señor. Una mañana que salía yo pa que me viera el médico nuevo me dice la Romualda, que ya saben ustedes que era mi patrona...
> SERAPIO: Lo sabemos.
> TARTANA: Bueno. Pues me dice: "A la salida de la consulta te vas a la Vicaría, donde ya tengo los papeles preparados pa casarnos. Si esta vez, como otras, se te olvida ir... que se te olviden también las señas de esta casa, porque esta puerta no se vuelve a abrir más pa tí". Me lo dijo de una forma que yo comprendí que estaba dispuesta a cumplir su amenaza y ponerme a dieta.
>
> p. 79

En ¡Qué solo me dejas! encontramos a Tolomeo, un joven avispado, que vive mimado por su patrona para quien es ya su futuro yerno.

Mientras en las obras anteriores las mujeres eran mayores y conscientes de que compraban un marido, en ésta la novia en cuestión es una muchacha enamorada que ve dolorida como sus ilusiones se desvanecen; Tolomeo ha aprovechado las buenas intenciones de la madre de colocarla lo mejor posible y su propia ingenuidad:

> ÁFRICA: Sí, señor. Me imagino que Tolomeo, ahora que va a ser rico, con la mar de millones y la mar de fincas, gracias a que usted se ha muerto, acabará por no casarse conmigo. Y yo a Tolomeo lo quiero sin dinero, como antes, que usted no sabe lo que es querer a un hombre.
> (...)
> CARRILES: Pero, mujer... ¿Cómo te va a tomar el pelo?... Tú eres una muchacha joven, alegre, bonita...

ÁFRICA: Yo soy una birria, señor Carriles. ¿Se cree usted que yo soy tonta o que no tengo espejos en mi cuarto? Cada vez que me miro en alguno es cuando pienso que Tolomeo no puede hablarme en serio.Sí sí; si hasta ahora ha fingido, sabe Dios por qué será.

CARRILES: (Distraído) Por el miserable cocido.

ÁFRICA: ¿Cómo?... ¿Luego usted sabe?...

CARRILES: No, no... Yo no sé nada. Es que me obligas a sospechar también. (Aparte) ¡Caray con la tonta!... ¡Sabe más que Unamuno!

p. 72

En ocasiones no es el hombre el que va en busca de los beneficios que pueda aportar el matrimonio, se le acercan a ofrecérselos. Es el caso de Menos lobos..., en el que el cura se encarga de transmitir la oferta del padre de la novia:

CURA: Hoy me decía el Juanón:
"El día que encuentre un yerno
como es debido, lo doto
con mil reales en dinero."

COLÁS: (Despectivo)
¡Siempre el maldito interés!...

CURA: También le dará el majuelo
que tiene en el chaparral,
y los ocho o nueve almendros
que le compró al tío "Vedija";
diez fanegas de centeno
y el eriazo que tiene
del lado allá del otero

p. 18

Colás está enamorado de otra mujer que espera de él un hijo, sin embargo las listas de propiedades empiezan a hacer su efecto. Un recurso cómico más en esta parodia del drama rural:

COLÁS: Es que si fua verdá eso...
De modo que ice usté
que las mulas, el majuelo,

el almendral, un borrico,
el eriazo, el otero...
Pal rumbo que tie el Juanón,
me se hace mu poco eso.
(Pequeña pausa)
Más por Colás que no quede.
Dígale usté que yo aceto
si encima da a la Sabina
la media parte del güerto,
un cebón pa Nochegüena,
el carro con sus aperos,
¡La cabra que me crió,
que le tengo mucho afeto!
(Despectivo)
¡El interés quea a un lao
cuando hay un queré por medio!

p. 19

Y en Barrios bajos es la madre de Guadalupe la que intenta conquistar al supuesto yerno enumerando la riqueza y las prendas personales de la hija.

Colás inicia su noviaggo con Sabina a pesar de los celos rabiosos de su amante, a la que tampoco deja de ver. No llega a la boda porque esta ingeniosa parodia termina con la absurda muerte de los protagonistas. Sin embargo Alfonso sí abandona a Paula en La marimandona, a pesar de que tienen una niña, y decide casarse con la hija de una corredora de alhajas que posee mucho dinero.

Tampoco se ha casado Carlos con María en He encontrado una hija, aunque no ha dejado a la criatura desprotegida. A la hora de pensar en hacerlo, su intención es la misma que la de los anteriores:

CARLOS: (...) He encontrado una mujer que asegurará mi porvenir.

p. 11

Carlos no es un joven desorientado que busca asentarse en un medio difícil, ni un viejo que se debate entre el orgullo y la miseria. Tiene la edad y la preparación suficiente como para haberse forjado una estabilidad con su propio esfuerzo, por eso su confesión lo hace más desagradable que al pícaro miserable o al cínico cazafortunas. De él se hubiera esperado otra cosa. Es el típico ser que defrauda.

En algunos casos la mujer tampoco sale muy bien parada de un matrimonio por interés. Es lo que augura Julia para su cocinera en La moral del divorcio:

> JULIA: Conquistar a una cocinera no es tan fácil como parece. Se me ha despedido la mía; se casa;con mi vengador, como yo digo, porque es un sinvergüenza, que va derecho por todo lo que ella me ha sisado en los siete años que lleva en casa. (...)
>
> p. 1036

No es que Julia piense que el amor es el único elemento deseable para formar un matrimonio, para ella casi pesan más algunas convenciones sociales, pero lo que ve aquí es que la pareja formada por su cocinera va a durar lo que el dinero.

En ¿Qué pasa en Cádiz?, las penurias se las llevan Crisanto y Severino. Se han casado con mujeres ricas, pero viven obsesionados con la idea de que ellas puedan solicitar el divorcio y dejarnos nuevamente en la pobreza.

Habíamos comentado que mientras en la mujer el matrimonio por interés movía a la compasión cuando surgía de la necesidad y al rechazo cuando nacía de la ambición, en el varón sólo se daba este último aspecto. También son utilizados sus afanes como elemento cómico.

Así en Los niños sevillanos encontramos una pareja de graciosos, Doroteo y la Chacha, que se llevan muy mal. Para dar celos, ella le paga a un pícaro con el objeto de que le haga la corte. Al fin se llega hasta la posible boda:

> DOROTEO: ¿Que te casas tú con mi mujer? ¡Tú con la Chacha!... ¿Que tú te casas con ella por la Iglesia?
> RAFAELILLO: Y por ocho mir reales, sí, señó, y porque me da pena y la he tomao cariño..., y porque todavía no está de mal ver.

p. 77

A veces aparecen escrúpulos. En Margarita, Armando y su padre, el protagonista considera indigno que su amante lo mantenga, algo que para Antoñito no sólo es natural sino deseable y que pone continuamente en práctica:

> ARMANDO: Porque..., ¡escúchame, Antoñito! porque no quiero pensar que sea Margarita la que con sus recursos...
> ANTOÑITO: ¡Oh! Yo, en tu lugar, lo habría pensado ya. Y me habría frotado las manos de gusto. ¡Ahí es nada! ¡Una mujer con la está todo pagado!

p. 174

Antoñito logra su propósito y vive a costa de su mujer. En Adiós,muchachos, Jacinto sueña con poder hacer lo mismo, más cuando presencia que una compañera de cabaret se ha casado con un hombre de excelente posición.

En Las doctoras se caricaturiza la inversión de los papeles tradicionales que puede llegar a provocar la inserción de la mujer en el mundo del trabajo, sobre todo como profesional.

Si el personaje femenino toma el puesto del hombre, a éste no le queda más remedio que replegarse al que ha quedado vacan

te.

Cachito busca trabajo y no lo encuentra: siempre han tomado una chica; González ve que su futuro depende de un buen matrimonio. Es su caso. Está casado con una doctora en Derecho y vive feliz a su sombra:

> GONZÁLEZ: ¡Bah, tú tienes un gran porvenir, Cachito!
> CACHITO: ¿Yo?
> GONZÁLEZ: Marido de una doctora; de la encantadora Carmencita, futura doctora en Ciencias Naturales.
> CACHITO: Es una solución. En mi casa somos tres hermanos y mi mamá dice que no estará tranquila hasta que nos vea casados a los tres: El mayor (...) ya se ha tomado los dichos con una botidaria. Y el pequeño habla con una auxiliar de Hacienda.
> GONZÁLEZ: Un horizonte nuevo para el hombre de bien.

p. 20

Este cambio de los papeles tradicionales se repite en Mi distinguida familia: las tres muchachas de la casa trabajan y al varón se lo prepara para la boda con una vieja rica.

Cleopatra, en Korolenko, tiene un estricto programa para hacer de su novio un hombre a su gusto: primero se fortalecerá con gimnasia y luego estudiará. Mientras, ella será quien mantenga el hogar. Su padre no puede comprenderlo:

> CLEOPATRA: Que se haga un hombre fuerte y ya tendrá tiempo de estudiar, Además, yo tengo mi carrera y nada nos ha de faltar.
> SEVERO: Pero ¿oye usted esto, Tomasa? El hombre viviendo a costa de la esposa. ¿Y dices que es un vándulo? ¡Lo que es es un sinvergüenza!

p. 15

Lo notable es que se presenta como ridículo que el hombre viva del salario de su mujer, pero no de su herencia, algo

aceptado por tradición y ni siquiera mal visto. Si como apunta Geraldine Scanlon (22) "la riqueza es sinónimo de dignidad", está claro que procurarla hacía al hombre digno, aunque el camino fuera un matrimonio por interés. Y en el mismo esquema social, el tener que trabajar la mujer por carecer de ella sería humillante. Y más si era casada, porque entonces la humillación alcanzaría al marido.

2.3.3.- El cumplimiento de una función tradicional

Es natural que el varón, como la mujer, vea en el matrimonio la mejor forma de lograr su plenitud afectiva y a la vez una estabilidad deseable.

2.3.3.1.- La búsqueda del amor

En el apartado correspondiente a los personajes femeninos iniciamos este grupo con un ejemplo de Los amores de la Nati. La misma obra nos va a servir ahora: en correspondencia con el tipo tan explotado por la comedia de la muchacha que sacrifica un brillante porvenir por seguir los impulsos de su corazón se nos presenta Guillermo, que rechaza un matrimonio ventajoso preparado por su madre para unir su destino al de Nati:

> GUILLERMO: Y a mí quiere endosarme una niña estúpida con muchos millones, pero no me gusta nada... Y eso no, don Licurgo; si tengo la desgracia de haber nacido sin fortuna, viviré de mi trabajo, porque estoy firmemente decidido a casarme sólo con la mujer que amo, pese a quien pese...
>
> p. 29

El hombre que llega al matrimonio por amor es frecuente, pero no aparece como motivo fundamental de la obra, algo que

sí ocurre cuando la elección la hace el personaje femenino. De todos modos se destaca la figura del varón enamorado en Antón Perulero, Ama Isabel, Cinco lobitos, Cisneros, Cloti, la corredora, Como los propios ángeles, Como tú, ninguna, Con las manos en la masa, Cuidado con el amor, Cuatro corazones con freno y marcha atrás, Don Cascabeles, Doña Herodes, El ama, El báculo y el paraguas, El balcón de la felicidad, El casto don José, El circo de la verbena, El cuento del lobo, El debut de la Patro, El despertar de Fausto, El gran ciudadano, El hogar, El loco de la masía, El nublado, El pan comido en la mano, El peligro rosa, El príncipe que todo lo aprendió en la vida, El refugio, El susto, El Tío Catorce, ¡Engáñala, Constante!, Entre la Cruz y el Diablo, Equilibrios, Era una vez en Bagdad...,Esta noche o nunca, Eva Quintanas, Fuente escondida, Guillermo Roldán, Han cerrado el portal, He encontrado una hija, La comiquilla, La corona, La culpa es de Calderón, La culpa es de ellos, La chica de Buenos Aires, La danza de los velos, La del manojo de rosas, La diosa ríe, La duquesa de Benamejí, La duquesa gitana, La españolita, La fama del tartanero, La frontera, La fuga de Bach, La guapa, La guerrilla, La inglesa sevillana, La locatis, La luz, ¡La maté porque era mía!, La mentira mayor, La mercería de la Dalia Roja, La "miss" más "miss", La mujer que se vendió, La pícara vida, Latigazos, Las del sombrerito verde, Las dichosas faldas, Las doce en punto, Las llamas del convento, Leonor de Aquitania, Literatura, Lo que hablan las mujeres, Los caimanes, Los gatos, Los niños sevillanos, Los Reyes Católicos, Manola-Manolo, Manón Lescaut, Mamá ilustre, Marcelino fue por vino, María del Valle, María "la Famosa", Más bueno que el pan,¡Mi padre!, Ni al amor ni al mar...,

Papá Charlot, Papeles, Por tierra de hidalgos, Romance de fieras, Sevilla, la mártir, ¡Sola!, Sol en la cumbre, Solera, Tabaco y cerillas, Todo Madrid lo sabía..., Trastos viejos, Tu vida no me importa, Tú y yo solos, "Un momento", Una gran señora, Vaya usted con Dios, amigo, Venancia, la pitonisa, Vivir de ilusiones, Yo soy la Greta Garbo, Yo soy un asesino.

El listado no es exhaustivo y podemos encontrar más ejemplos dentro de las obras estudiadas.

A menudo las muestras más grandes de amor, que hasta llegan al sacrificio, las dan personajes secundarios.

2.3.3.2.- La búsqueda de la comodidad

Hay un grupo, que generalmente se acerca a la madurez, cuyo objetivo es estar bien atendido para el resto de sus días. Es lo que piensa Benigno, en La tonta del rizo, que pretende casarse con su sobrina porque la ve de pocas luces y ágil para el trabajo:

> ELADIA: Porque ha llegado de Andalucía, a pasar aquí un mes, mi tío Benigno, el primo hermano de mi madre, que parece que ha hecho allá mucho dinero, y dice que le convendría casarse, porque necesita allí una mujer que le tenga limpia la casa y que no piense en perifollos ni en tonterías...
>
> p. 1215

Por cierto que el interesado no consigue su propósito. Eladia solo es tonta en el apodo y no trabaja como los demás suponen, ni está dispuesta a casarse con quien no quiere.

En Mi querido enemigo, Perales tiene el mismo objetivo que Benigno, pero es un hombre de más tino y elige una mujer adecuada a su edad y condición:

PERALES: Yo he descuidao mucho esto del casamiento. Ahora noto la falta de una mujer que me atienda. Como me he pasado la vida viajando, pues es que no he tenido tiempo.

REGLA: ¡Hombre, no diga usted eso! unas bendiciones se echan en la estación.

p. 41

En La cursi del hongo, Blas Lechuga piensa en el matrimonio cuando se ve acuciado por la necesidad. Cuarentón acostumbrado a que lo atendiera la hermana, se siente desprotegido al casarse ésta. Estrella aprovecha para convencerlo de la conveniencia de cortejar a su vecina Luisa Fernanda, una señorita que está en la indigencia. La relación que comienza por interés, termina signada por el afecto común.

En ciertos casos la comodidad no se busca para sí, sino para los hijos huérfanos. Con esta intención se acerca Juan Manuel a Asunción en Entre la Cruz y el Diablo. También en ésta el interés se transforma en amor.

La causa de que la protagonista de Lo que fue de la Dolores llegara al matrimonio a pesar del escándalo fue que se la necesitara:

DON TOMÁS: (...) Además, que... tu marido nunca te quiso. Se casó contigo, pasando por todo y olvidando lo que tú habías sido, porque te necesitaba. En su viudez la casa iba manga por hombro y le hacía falta una mujer que le atendiera su casa, educara a su hija y cuidara de él; y esa mujer fuiste tú. ¿Entiendes? (...)

p. 17

No todos tienen suerte. En el apartado de expectativas, ya habíamos visto como El bandido Generoso se quejaba amargamente

de no ser atendido tal como había soñado antes de su boda. Y en La viudita se quiere casar, un personaje ve a otro predestinado a las tareas domésticas:

> GUMERSINDO: Mal principio. Como se llegue a casar... usted limpiará los dorados y le dará cera al piso...¡que se lo noto, hombre, que se lo noto!... ¡Que tiene usted una cara de atontao!...
>
> p. 41

2.3.3.3.- La esposa ideal

Ya habíamos presentado a La tonta del rizo, a quien quieren casar sus aprovechados padres con un pariente acomodado. Éste tiene algún recelo, pero un amigo le hace ver que es la esposa ideal:

> BENIGNO: ¿Hablas en serio? No; si la muchacha es mona y a mí me gusta; pero..., en confianza, Graciano, ¿No la encuentras tú tonta?
> GRACIANO: De la cabeza. Pero eso, bien mirado, tiene sus ventajas. Una mujer que sea buena y trabajadora, si, además, es tonta, es algo así como la felicidad, porque puedes hacer de ella lo que te dé la gana. Las peligrosas son las otras, las listas, las de iniciativas. (...)
>
> p. 1215

Para la mayoría, la esposa ideal es la acomodada. En La plasmatoria, Efigenia piensa que una viuda rica es lo que su primo necesita:

> EFIGENIA: Sobrina también. La marquesa viuda de Almiares, hombre.
> BARTOLO: ¡Ah, sí! No, no la conozco. Pero esa debe ser ya purí. Más de treinta y cinco desde luego.
> EFIGENIA: Sí, pero guapa, Bartolo.

BARTOLO: ¡Prima!
EFIGENIA: Metidita en carnes..., pero bien.
BARTOLO: ¡Efigenia!...
EFIGENIA: Sola en el mundo... con diez millones de pesetas...
BARTOLO: ¡La pobre!
EFIGENIA: Y tú soltero y sin linda...

p. 1026

La tía de Jaime en La culpa es de Calderón, tiene las mismas miras de Efigenia:

JAIME: ¡Pero tía!
JUANITA: ¡Pero zobrino! ¿A qué aguardas? Te rodean buenos partidos. Tienes 29 años -que es lo único que tienes- y pensando en los secretarios de embajada puso Dios en er mundo a las hijas de los millonarios.

p. 21

Como las mujeres no se entusiasmaban con el joven formal y trabajador, tampoco los varones lo hacen con la muchachita hogareña y dulce. Lo atestigua Juan Leandro, en La inglesa sevillana:

DOÑA FLORA: A ti, sobrino, por muchas vueltas que le des, lo que te conviene es una sevillanita casera, hacendosa, de buenas costumbres, de familia conocida...
JUAN LEANDRO: Sosa como una novela blanca.

p. 7326

Y en algunos casos resulta verdad. En ¡Todo para ti!, César se enamora de una artista de vida turbulenta y desdeña a Amalia, la mujer fiel y abnegada. Se casa con esta última por simple agradecimiento y si llega a amarla es porque los años de pacífica convivencia lo han vuelto sensato y porque la comedia

necesita un final feliz que ensalce los valores tradicionales.

Como César, Paulino, en La diosa ríe, se enamora de Rosita de Oro y rechaza cruelmente a Consuelito, en todo adecuada para él. Y es que el tema de "el príncipe azul" no es solo un sueño femenino.

Al revés de los anteriores, Tanito ha elegido esposa entre sus compañeras de hospicio. Como con su dedicación ha logrado hacerse médico, el director del establecimiento considera que Gloria es poco para él, que ha logrado ascender en la escala social:

> LEONARDO: Sí, sí; pero Tanito puede esperar algo más, y perdone;no es que yo desprecie a la chica; pero un hombre como él..., vamos, tiene derecho a llevarse una mujer bien acomodada.
> MADRE ALEGRÍA: ¡Le parece a usted! Está usted razonando como un prestamista.(...)
>
> p. 59

Lo que mueve al director es su inmenso cariño por el muchacho, pero Madre Alegría va a tener razón y Tanito se casará con Gloria y la pareja será feliz.

2.3.4.- El rechazo del matrimonio

Un tópico muy utilizado en su vertiente cómica es el del horror que le causa al hombre el matrimonio: el listo trata escapar del compromiso y es el tonto el que cae en él. En ¿Qué pasa en Cádiz? lo atestiguan dos casados.

> ZÓTICO: Ci, me cacé cuando era más bruto.
> RECAREDO: ¡Como todo el mundo!
>
> p. 33

Y en Me llaman la presumida, otros dos alardean de despiertos, aunque también acabarán casados:

> CAYETANO: Es que si fuera espabilao, no se casaba.
> BASILIO: De vez en cuando, atinas.
>
> p. 56

Como el marqués de La culpa es de ellos, que le ha escapado por años al matrimonio considerándolo un desatino hasta que se enamora de Carlota y decide hacerla su esposa:

> DON BRAULIO: Es una virtud romana.
> TITO: Y por lo mismo, me trae loco. Estoy viendo que el día menos pensado hago un disparate.
> DON BRAULIO: ¿Un crimen pasional, señor marqués?
> TITO: ¡Hombre, no! Me refiero a la Vicaría.
>
> p. 52

2.3.4.1.- La postergación

Alargar la soltería y aún el noviazgo es otro de los lugares comunes de la comedia. Ya lo habíamos visto al comienzo del capítulo: para la mujer el matrimonio es su modo de realización, para el hombre, la pérdida de su libertad. Algunos convencen a sus novias con excusas muy razonables, como este personaje de Pepa la Trueno, que quiere estar seguro antes de tomar tan importante decisión:

> BENITA: Lorenzo de mi vida: bien que pienses las cosas; pero es que tú eres un exagerao. ¡Seis años estuvo pensando si se casaría conmigo!
> LORENZO: Y así me ha salido de bien el matrimonio. Porque me casé cuando me convencí de que debía hacerlo.
> BENITA: Claro que mientras lo pensaba tuvimos tres niños.
>
> p. 77

También es partidario de las relaciones largas Nislo, en La moral del divorcio y sus razones muy sutiles e irónicas:

> NISLO: El matrimonio ideal es el que llega por sus pasos contados, Usted tiene un amigo..., un amigo soltero como usted... Me he convencido de que la igualdad de estado es indispensable... Ustedes se quieren; no se habla nunca de matrimonio entre ustedes, por lo mismo que pueden ustedes casarse cuando quieran... Pasan los años.
> ADELA: ¿Los años, dice usted?
> NISLO: ¡Los años! Cuanto más años más bonito. Llega el invierno; el amigo fiel coge un catarro pulmonar; se asusta, piensa en que ya no es una criatura, piensa por primera vez en la muerte que acecha; piensa por primera vez en que debe testar a favor de la fiel compañera, que lo tiene muy merecido; piensa en lo que va a llevarse la Hacienda, de derechos reales, si la fiel compañera sólo hereda a título de amiga... Y el matrimonio llega por sus pasos contados traído por el natural deseo de todo ciudadano de defraudar en todo lo que pueda a la Hacienda pública.
>
> p. 1022

De todas las razones que se han dado para llegar al matrimonio, probablemente esta sea la más ingeniosa. Pero no es exclusiva de Nislo; Román, en La Eme, aconseja al protagonista que se case con Esperanza, apelando a los mismos motivos:

> ROMÁN: (...) y si ella te demuestra con su conducta que, aunque hija de un Tacón, digo Tocón, es digna de ser hija de un Amadís, ¿por qué, pedazo de mulo, para ahorrarte derechos reales, no te casas con ella?
> (...)
> Casándote con ella todo vuelve a ti, y los notarios y la Hacienda se quedan mirando el camino.
>
> p. 923

Indudablemente es una sencilla solución para recobrar la

herencia que el administrador le ha robado a Pepe y que la hija quiere reintegrar, solo que él se resiste por parecerle un camino indigno. El amor de la muchacha y la insistencia de todos terminarán por convencerlo.

2.3.4.2.- Rechazo por dignidad

Si Pepe se negaba a casarse era porque su honorabilidad pesaba más que cualquier beneficio, aunque en definitiva, el dinero que la novia aportara fuera por derecho de él. Como este personaje, también Iñigo se niega, por dignidad, a casarse con Aurelia. Sus millones son una barrera que impide el amor de ambos. Sólo accede cuando también él ha conseguido una brillante posición y no tiene por qué sentirse humillado ante Los quince millones de su mujer.

Aunque sus escrúpulos no son tan intensos como los de Iñigo, el novio de Rosita, en Papá tiene un hijo, también se encuentra molesto ante la fortuna de la familia. La chica le quita importancia e insiste en apurar la boda:

> ROSITA: ¡Yo no me fío ni de mi padre! Tranquila estaré viéndote siempre a mi lado. Conque, anímate, ricura; no seas tontito, precioso... ¡Si ya sabemos que no te casas por el interés! ¡Lo sé yo, que será quien te importe! Nada, nada; te dejas de remilgos y dígnate señalar un plazo breve y perentorio... ya que no tienes que consultar con tus papás. Y tu tío, o quien sea, que pida pronto mi mano.
>
> p. 20

De mucho más peso es la negativa de Carlón en Almoneda. Su dignidad le impide casarse con Cecilia porque la reconoce intelectualmente muy superior a él:

> CARLÓN: Señor: que uno sabe cuál es su sitio... Mi

> ra: si yo no fuera bruto, me casaría contigo, porque te merecería; y si fuera bruto del todo, también me casaría contigo, porque, aunque no me lo mereciera, no sería capaz de comprenderlo. Pero estoy en una situación intermedia, que es la peor, porque me doy cuenta de mis limitaciones. Me han lanzado a la vida con una brutalidad media y consciente, la más difícil de llevar: una brutalidad de bachillerato...
>
> p. 466

En ningún momento se pregunta Carlón por los sentimientos y expectativas de Cecilia, que sí lo ama y tiene que verlo partir. Por lo visto la decisión de ella no tiene por qué ser considerada.

Tampoco tiene en cuenta Fernando el deseo de su novia de seguir ejerciendo su profesión una vez casada, en Las doctoras. Y apelando a una supuesta dignidad la abandona embarazada, porque se sentiría humillado al ser mantenido por una mujer superior a él en el plano laboral.

2·3·4·3.- *Rechazo por egoísmo*

Fernando regresa a asumir sus responsabilidades cuando consigue un nivel económico aceptable, pero en Adán o El drama empieza mañana, Alberto *se niega a casarse con Irene, también em*barazada, *y cumplir con las suyas como padre.*

Hay hombres que buscan una salida intermedia: el matrimonio con un substituto para cubrir la deshonra de la mujer o para dar nombre al niño. El nuevo esposo suele recibir una suculenta compensación económica por el favor que hace al verdadero responsable. Es esta una fórmula harto frecuente que se caricaturiza en Papá tiene un hijo.

Y no es difícil encontrar substituto. Miguel, en Lo que ha-

blan las mujeres, lo ha buscado tan sofisticado que hasta tiene su mismo apellido, así la hija se llamará igual que él:

> CURRO: (...) Tú hiciste lo que debiste hacer para lavar tu falta: le buscaste a tu amante un marido, que además se llama Cortina, como tú, para que la criatura llevase tu apellido, y ese matrimonio se consolidó, y hemos vivido veinte años felices y contentos. La pobrecita llegó a tomarme ley. Te aseguro que a los pocos años de casados, ya no se acordaba de ti... más que cuando te retardabas en mandar la mesada, por ejemplo.
>
> p. 6576

Modelos de cinismo Miguel, Curro y la mujer en cuestión. El primero, tapando un engaño con otro, los demás viviendo de los beneficios económicos de ese engaño.

El protagonista de ~~Juanito Arroyo se casa~~ todavía es más sinvergüenza que Miguel. Éste todo lo que pretende es que su esposa no se entere, aquél, que ha tenido un hijo con una pobre muchacha, casarla y evitar que sea impedimento para su boda con una niña de la alta sociedad.

Primero le hace creer al candidato a marido que le está otorgando un señalado favor:

> JUANITO: ¡A cualquier hora, si no es a un hombre como tú le propongo yo a nadie casarlo con Pepiya, pa que le dé nombre a mi hijo! ¡A cualquier horita! ¡Esto es un regalo, Conejero!
>
> p. 6805

Luego trata de convencer a la madre del niño de que debe casarse con el sustituto:

> JUANITO: ¿De manera que tú sabes que me quita el sueño la criatura, que estoy queriendo asegurarle

el porvenir y darle un nombre...?
PEPILLA: Er que le corresponde es er tuyo, Juan.
JUANITO: Y ¿quién se lo niega? ¡Hijo de mi sangre! Pero la vida empuja, la vida empuja.
PEPILLA: Pos si empuja la vía y a ti te empuja a casarte con otra, vete ya y no te ocupes más de mí, ni der niño, que yo lo ganaré pa é.

p. 6807

Tan dignos propósitos quedan en la nada y Juanito termina por convencerla de su honestidad fingida diciéndole que se casa por el dinero de la novia:

JUANITO: (...) Sí; no me eches esos ojos; a la forzosa. Esa boda es un cable que me tiende la suerte pa que no me ahogue. Estoy arruinado.

p. 6808

Pepilla acaba por aceptar al padre sustituto y deja a Juanito con la buena conciencia del deber cumplido. Sabe que, de todos modos, no se hubiera casado con ella. Los que la rodean la felicitan por su decisión. Así solucionará el aspecto social y el económico:

CAROLA: Y tú, no seas tonta. Desídete. Lo que Juanito te propone es la sarvasión tuya, y la de tu niño... y la de tu viejo...

p. 6804

Miguelón, en Pluma en el viento, actúa igual que Juanito, con la tranquilidad de poder afrontar todas las indemnizaciones que sean necesarias:

JOSÉ LUIS:
Desde que murió el padre, Miguelón es el amo del pueblo, y como es joven y buen mozo y muy rico a él acuden lo mismo que alondras al reclamo,

> las mozas. Las engaña, coge la que le gusta,
> si hay un padre que grita, le calla con dinero;
> si un hermano protesta, con el hambre le asusta;
> si una moza le aburre no falta un jornalero
> que, por un par de mulas o un pedazo de tierra,
> de su nombre hace capa que tapa el deshonor...;
> (...)
>
> p. 293

Según el relato de José Luis, que no es aliado de Miguelón, las muchachas acuden entusiasmadas en busca de este candidato joven, buen mozo y rico; también conocen su fama, así que hablar de engaño es una exageración. Lo que sí existe es una total falta de responsabilidad, de la que es cómplice, como en el caso de Juanito, una sociedad que aplaude sus hazañas.

Paralelo al de la campesina y el señorito se da el caso del amo y la criada; La verdad inventada es un buen ejemplo. El protagonista había mantenido relaciones con una doncella de la familia. Como queda embarazada, la casa con otro, al que insta la un buen comercio de antigüedades. Con el tiempo muere la amante y también la esposa, entonces el marqués quiere llevarse a la muchacha para que viva con él. Son muchos los que piensan que en realidad Almudena es hija de otro criado que también tenía relaciones con la madre:

> JESUSA: ¡Que es hija suya, que es hija suya! Eso cree él y eso se ha creído ella, y eso cree también el panarra de tu tío Braulio, que por eso se casó sin mirar más que el señor Marqués le daba muy buenos cuartos (...)
>
> p. 1092

Tiene un atenuante la actitud de Braulio: el estar enamorado de la mujer, que no se hubiera fijado nunca en él sin la

necesidad de legalizar su situación. Jesusa, la hermana, es muy cruel al señalarlo:

> JESUSA: ¿Qué tiene que ver una cosa con otra? Él se casó como se casó porque no podía desairar al señor Marqués, a quien se lo debe todo, a más que él estaba *muy enamorado de su mujer, y el que no tiene* una posición y quiere llevarse una mujer guapa y vistosa, ya sabe que tiene que ser de segunda mano, y mejor es que haya sido antes que no después, que para un marido siempre es más desairado (...)
>
> p. 1095

Mientras los demás maridos sustitutos que hemos visto son tan despreciables como los que los buscan para ocupar su lugar, porque los mueve la codicia, la figura de Braulio es patética: él ama a la mujer que lo acepta sólo para que sea su pantalla. Además quiere profundamente a la niña que motiva la boda, aunque en situación de permanente inferioridad, ya que ella también *prefiere* al *citado marqués.*

Hagamos un rápido balance de la postura que las obras asumen frente a la conducta reprobable de estos personajes. Adan o El drama empieza mañana (Felipe Sassone) presenta a Alberto como a un campeón de la cobardía y el egoísmo. Por eso labrará su propia desdicha y la de Rosa María; sólo Irene podrá rehacer su vida y ser feliz junto a su hijo. En Pluma en el viento (Joaquín Dicenta, hijo), la crítica hacia el señorito *inmoral es clara y directa también;* en cambio en Papá tiene un hijo, se da a través de la caricatura de un hecho desgraciadamente frecuente. Pero el supuesto seductor -rico, viejo y muy ingenuo- recibe su merecido castigo ante el regocijo del espectador.

2.4.- El matrimonio condicionado por la familia

Luis Araquistain, al hacer la crítica de las obras de Ibsen en España, se detiene un momento para considerar un fenómeno que puede haber afectado a la recepción. Está relacionado con la presión que las familias suelen ejercer a la hora de formarse un matrimonio:

> Es natural que un teatro así haya sido mirado con recelo en España, por la sencilla razón de que pocos pueblos habrá que sacrifiquen tan frecuentemente como el español la personalidad del individuo a los cálculos de la familia. Desde niños se nos educa a hombres y mujeres en la idea de que el matrimonio debe ser un buen partido, un buen pacto económico. Sobre todo, en las clases media y alta. El noble arruinado buscará en la advenediza pero próspera burguesía una coyunda que le permita desempolvar y dorar sus empobrecidos blasones. La muchacha mesocrática, que sólo ha aprendido a tocar el piano y a vestirse a costa de no comer, porque no le parece de buen tono ganarse la vida con un oficio honesto, esperará ávidamente al novio rico, vigilada y asesorada por su mamá, mujer de mucha experiencia y poco paciente con los amoríos románticos. Y el muchacho sin carrera, o con una carrera para cuyo éxito no tiene fe en sí mismo, porque no han sabido prepararle para la vida, buscará también una mujer que, con su dote, le evite las molestias del trabajo y los dolores de la lucha. En la propia existencia rural, tan ingenua y pura en los poemas pastorales, veremos que el mozo o la moza no miran tanto las prendas físicas y morales del pretendiente como la extensión de sus tierras y el número de sus cabezas de ganado. Hay, claro está, excepciones en las clases indicadas. ¡Cómo no habría de haberlas! Pero la mala distribución de la riqueza y una cobardía general ante la vida, fruto de una educación familiar lamentable, han viciado hondamente el matrimonio en España.(24)

Las reflexiones de Araquistain están muy bien representa-

das en el teatro de la época, y aunque no son los únicos motivos para la presión sobre los jóvenes, tenemos que reconocer que el aspecto económico y las conveniencias sociales resultan los de más peso.

2.4.1.- Las necesidades económicas

La protagonista de Prostitución confiesa que la llevó al matrimonio el deseo de evitar a toda costa, la desastrosa ruina de su padre:

> LOBA: (...) Me casé para salvar
> a mi padre del presidio.
> Un desfalco que tapar,
> y yo, forzada a evitar
> la deshonra o el suicidio.
>
> p. 18

El destino de la Loba ha sido muy duro. No ha podido resistir un matrimonio forzado y abandona a su marido en cuanto se enamora de otro hombre. Pero elige mal, pues Julián es un ser abyecto que la sumerge en la prostitución y la explota económicamente, hasta que desesperada, la mujer llega al crimen. De todos modos, el suyo es un caso límite. Lo frecuente es que el matrimonio se mantenga, aunque varíe el grado de buena convivencia.

Otra excepción es Elisabeth, en Martes 13. Tampoco soporta al marido impuesto y lo abandona:

> DIONISIO: (...) Pero ¿cómo pudo usted dar en sus brazos, Elisabeth?
> ELISABETH: ¡Ah! ¿Cómo dio usted en los de la boba? ¡Dieciséis años, dieciséis millones... y dieciséis parientes acuciándome!
>
> p. 7136

De todos modos tiene más suerte que la Loba, pues Elisabeth consigue la anulación de su matrimonio.

En Las víctimas de Chevalier, doña Hipólita, a pesar de haberse casado por voluntad familiar, no puede quejarse de su marido. Sin embargo sigue soñando con amores románticos:

> FELISA: Una fortuna tan grande como la de su marido trae en sí preocupaciones, le robará todo el tiempo.
> HIPÓLITA: ¡Su fortuna! Esa fue la primera equivocación de mi vida; por su fortuna me casaron con él, cuando yo, más que el dinero, soñaba con lo que sueñan todas las mujeres jóvenes, con lo que sueña usted seguramente.
>
> p. 8

Al final de la obra, Hipólita decide dejar de tejer ilusiones sin asidero para volcarse a remozar su matrimonio.

En Los quince millones, Aurelia heredará a una tía cuando contraiga matrimonio. Su padre, un sinvergüenza que está en la ruina, presiona a la muchacha:

> MAX: (Temeroso) No tengo derecho a exigirte nada; pero... tú me salvarás ¿verdad, hijita?
> AURELIA: (Doblando pausadamente el papel y devolviéndoselo) Cien vidas que tuviera daría por salvarte. Ya sabes que eres lo que más quiero en el mundo.
> MAX: (Besándola conmovido) ¡Hijita bonita y buena!... (...)
>
> p. 857

Como ya habíamos comentado, Aurelia e Iñigo se quieren, pero él se muestra reticente pues teme qué lo crean interesado. Max no está dispuesto a afrontar la quiebra porque su futuro yerno tenga una visión de la vida distinta de la suya:

MAX: Tú eres el Quijote con mancha y todo, y tú te casas antes del veinte de diciembre o ella se casa con otro, porque para ella (Abrazándola) ¡Hijita buena, corazón de pajarito, pecho de pluma!... Para ella lo primero soy yo.

p. 876

La aflicción de la pobre Aurelia, presionada por su padre y su novio, llega al máximo cuando aquél decide suicidarse, así ella cobraría la fortuna y pagaría las deudas. Por cierto que la hija prefiere sacrificar su dicha y casarse con cualquiera.

Todo se arregla gracias a la ingeniosa intervención de la hermana de Iñigo, pero queda flotando la impresión de que a nadie le importa Aurelia: para su padre es un medio para salir del paso, su novio sólo la acepta si se pliega totalmente a sus condiciones. Es un peón entre dos jugadores.

Muñoz Seca presenta una larga lista de padres que utilizan a sus hijas: Manolito, en Mi chica, quiere casar a la suya con el socio para disponer de más poder; Rosendo, en Papeles, pretende que Clara tape una estafa; el administrador de ¡Zape! busca unir a su niña con el sobrino del dueño para no perder el puesto; León, en La Oca vive del trabajo de Adela y Agapito; en ¡Soy un sinvergüenza! sueña con el marido que Elvira pueda conseguir:

AGAPITO: ¡Mírela ahí! ¡Corasón de su padre! ¡Er báculo de su vejé tiene que sé ésa! En cuanto yo la vista y la arregle...

GABINA: La casa usté con un prínsipe.

AGAPITO: Con un prínsipe, no; pero con un güen menestrá que trabaje y traiga los sábados sus seis jornales a casa, usté calcule, comadre: séis por doce cincuenta que gane... son... espérese usté: setenta y sinco pesetas! ¡Y en er mundo yo, con quince duros todas las semanas pa mí!

GABINA: ¿Pa usté, compadre? ¿No se da usté cuenta de que los quince duros son der menestrá?

p. 848

Acorde con el título, de todos los del grupo, Agapito es el más sinvergüenza pero no el más codicioso, se conforma con poco. Peores son los padres de Eladia, La tonta del rizo, ya que primero la quieren casar con un tío de buena posición y después con el amo, porque les parece mejor partido. Sólo que como habíamos apuntado, Eladia es el prototipo de la muchacha astuta en quien nadie puede influir.

Moyante, en Pitos y palmas, busca vivir a costa de algún rico que se lleve a su hija. Aparece uno, pero sus intenciones son no casarse. Al padre no le importa con tal de poder disfrutar del dinero. Una amiga de la chica lo ve como una maniobra indigna:

MOYATE: Lo que te dé la gana.¡Pero no he traído yo ar mundo una criatura tan cumplida como mi hija pa morirme de camarero de un cormao!

pp. 6448-9

Don Felipe, el padre de Milagritos, en Entre todas las mujeres, la ve como una inversión y la lleva a Madrid donde cree que hallará mejores partidos. Ella quiere a un muchacho del pueblo, pero teme que su padre lo rechace. Y él lo hubiera hecho de no enterarse que es heredero de una floreciente pastelería y, por lo tanto, resultará un excelente yerno:

DON FELIPE: Un negocio así endulza las penas, no ya de mi niña, sino de toda la familia.

p. 67

Claro que no todos los padres son iguales. Buenaventura, en

El alma de Corcho, a pesar de su ruina no busca una salida en el matrimonio de su hija, más aún, cuando ella la propone, no duda en rechazarla:

> MARUJA: Aquí lo que hay que hacer es sostenerse hasta que papá termine su invento: eso es. Y si para eso es necesario que me case con Salomón, me caso con Salomón. No me gusta... pero tiene dinero y me caso con Salomón.
> BUENAVENTURA: ¡Ese sacrificio, nunca, hija mía!
>
> pp. 14-15

A veces lo que hay que salvar es la heredad familiar, como en el caso de La mujer de cera. María Eugenia accede de muy mala gana a comprometerse con un joven rico para rescatar los bienes suyos y de su hermano. No llega a casarse: su antiguo novio mata al futuro marido, desencadenando una tragedia.

Al revés de María Eugenia, una muchacha a quien le sobran lamentos y le falta voluntad, Victoria, La mujer que se vendió, está dispuesta a cualquier sacrificio con tal de conservar la casona en la que viven su abuelo y su hermana. La solución que encuentra es conquistar al comprador y casarse con él:

> VICTORIA: Vamos ¡Viejo castillo! No saldremos de ti. ¡Entre tus muros se acaba de encerrar la mayor ilusión de una mujer! ¡Pero yo te acabo de ganar, viejo palacio de mis mayores!...
>
> p. 62

Para Victoria, salvar a los suyos de la miseria total es algo semejante a una cruzada, en cambio el caso que presenta Pluma en el viento es francamente mezquino.

El padre de Mari-Blanca quiere casarla con un joven rico pero de pésimos antecedentes, porque con ese matrimonio se

valorizarán sus tierras, próximas a las del futuro yerno.

La prima Fernanda es el ejemplo de la boda entre una muchachita y un viejo rico. Mamá Inés, Adiós muchachos y Equilibrios presentan uniones que salvarán a la nobleza arruinada, aunque en las dos últimas obras prime el amor de la pareja.

2.4.2.- Las conveniencias sociales

Como se ha visto, es muy frecuente que la aristocracia empobrecida busque alivio en el seno de una familia burguesa y enriquecida. Ésta acepta la unión de buen grado como puerta de acceso a un mundo que les estaba vedado.

El duro protagonista de ¡¡¡Oro!!! busca insertar a su hijo en una escala social más alta:

> GERARDO: He puesto toda mi ilusión en mi hijo. Aspiro a colocarlo muy alto. (...) Comprenderá mi deseo de que se case con una mujer que lleve al matrimonio, si no dinero, que él tiene de sobra, un nombre, una reputación que le abra de par en par las puertas del mundo.
>
> p. 22

Antón, el nuevo rico de La Papirusa, cree tocar el cielo con las manos porque casa a Carmela con el hijo de sus antiguos amos. La madre de la chica no comparte su entusiasmo:

> PAPIRUSA: Tú sólo piensas en la boda con el hijo de los que fueron tus amos. Estás orgulloso de eso, obsesionado. Yo tal vez veo a más distancia. Para una mujer como yo hay algo que no pueden ver tus ojos. Yo quiero que Carmela sea marquesa, pero antes quiero que sea feliz, que es lo más importante.
>
> p. 24

María o La hija de un tendero presenta un caso semejante,

aunque no se llega a la boda. Tampoco logran sus objetivos, Federico, en El río dormido, Leonor, en Vivir de ilusiones o el duque de Las tres Marías. Los jóvenes imponen su voluntad.

¡Caramba con la marquesa! caricaturiza las aspiraciones de una arbitraria dama a mantener sus blasones. La hija se va a casar con un joven de su misma condición, pero ella lo impide cuando se entera de que su futuro yerno ha recibido sangre de un plebeyo en una transfusión que le habían hecho para salvarle la vida. También aquí los novios arreglan la situación con una mentira.

A veces los jóvenes no se rebelan como en los casos anteriores. En Un señor de horca y cuchillo se sigue la tradición de casar a los primogénitos de dos familias de alcurnia. Chicho tiene que cumplir con su obligación:

> CHICHO: ¡Claro que la tengo!... Pero la tengo porque en mi casa no hay una peseta, y como por el testamento de nuestro tío abuelo, el barón de la Quinta del Manchao, fiel a la tradición queda dispuesto que al cumplir Paz Victoria los veinticinco años entre en posesión de la baronía con la obligación de efectuar su casamiento conmigo, para disfrutar de la renta del famoso señorío de los doce millones de pesetas, hete,tía, que romántico no te diré que yo no sea romántico; pero ¿quién desperdicia una disposición testamentaria tan... saneada? Ahora que maldita la gracia que me hace Paz Victoria ni la que yo le hago a ella.
>
> p. 21

Chicho se sacrifica por el dinero. Paz Victoria que debe hacerlo por la tradición se muestra más reticente. Por fortuna, la aparición de otro personaje que sería la verdadera heredera, perdida en un naufragio, los libera del compromiso. Paz Victoria y Chicho podrán casarse con sus elegidos,libremente.

Sin aspirar a la aristocracia, varios padres buscan que sus hijos mejoren socialmente. Por eso un hombre que ha ganado la lotería en Paloma de Embajadores, cambia de barrio y prohíbe a los jóvenes de la familia seguir con sus noviazgos; aspira a algo mejor. Un amigo le demuestra que es absurda su pretensión:

> EUSTAQUIO:¡A ver si quies la Raquel Meller pa el Cayetano y un niño del Bienvenida pa la Encarna!
>
> p. 14

Por cierto que no le hacen caso y él mismo termina volviendo a lo que había dejado.

Margot, en¡Aquí está mi mujer! se queja de que sus padres, dueños de una gran fortuna, la casaran con un hombre al que ella no quería porque tenía carrera, que es otra forma de lucimiento en la sociedad.

Justiniano, en El juzgado se divierte, busca un buen partido para su hija dentro de su misma profesión:

> JUSTINIANO: Hemos de estar en Sevilla dentro de unos días porque quiero ver si arreglo su boda con un teniente fiscal que lleva una carrera preciosa.
>
> p. 36

Matilde ya ha elegido por su cuenta y su decisión es la que prevalece. En cambio en El Niño de las Coles, los padres de Esperanza rompen su incipiente romance con un verdulero y la casan con un hacendado.

En¡Yo no quiero líos! ni el protagonista masculino ni el femenino están de acuerdo con que sea la familia la que determine el matrimonio, pero como parece inevitable, Gerardo prepara una estratagema para saber si su futura novia lo acepta por cariño o por presiones: como todavía no se conocen hace que su

criado lo reemplace y él toma el lugar del otro:

> GERARDO: Sencillísimo. Tú te presentas como yo y yo me presento como tú. Si, como recelo, la chica viene obligada por los padres a casarse, no pondrá ningún reparo y te acogerá con los brazos abiertos a pesar de tu facha.
>
> p. 17

Julia, como era de suponer, se enamora del apuesto Gerardo. Pesa en ella la obediencia a sus padres, pero no tanto como para sacrificar sus sentimientos:

> JULIA: (Sola) ¡Y pensar que tengo que casarme con quien ellos quieran! ¡No, pues yo no me someto! ¿No dijo el padrino que siempre que fuera de mi gusto? Se lo recordaré y que sostenga lo que dijo. Todo antes que casarme con un hombre tan vulgar y tan feo.
>
> p. 29

Como resumen es de hacer notar que los hijos aceptan el matrimonio impuesto por sus padres cuando es la solución a la miseria o la quiebra. Ven que el sacrificio traerá como compensación el bienestar de toda la familia. Se muestran más reticentes o se rebelan abiertamente si lo que se busca es el ascenso social. Las nuevas generaciones son las que presentan mayor oposición.

También se puede oponer uno de los cónyuges a la voluntad del otro.y luchar a favor de la libertad de elección del hijo como hace Elena en El río dormido, doña Irene en ¡Dispensa, Perico!... o Asunción en ¡¡¡Oro!!!

El de esta última ha sido un típico matrimonio de conveniencia mal avenido, tanto que al cabo de los años es la peor enemiga de su marido:

ASUNCIÓN: ¡Pues oye bien! ¿Tú recuerdas lo que hiciste para que fuera tu esposa?
GERARDO: Sí.
ASUNCIÓN: ¿Lo recuerdas bien? ¡Me compraste!

p. 45

Asunción, que está colmada de rencor, no va a permitir que el marido interfiera en la boda de su hijo:

ASUNCIÓN: (...) ¡Yo he sido una mujer sacrificada! Para mí la vida no tuvo más que amarguras. Y como tengo una triste experiencia de lo que es eso, no consentiré que hagas con Enrique lo que has hecho conmigo. ¡Enrique se casará con Amalia!

p. 47

No siempre son los padres los que condicionan los matrimonios de los hijos, a veces ocurre al revés, como en Han cerrado el portal. En ésta, Isabel acepta una boda para proporcionar a su hija un mejor futuro:

ISABEL: Mi hija era una mujer. No podía abandonarla. Su padre no me había dejado más que deudas.
MIGUEL: Se te ofreció este hombre generosamente, y te casaste.
ISABEL: No hay más historia. Una historia vulgar. En realidad me casó mi hija sin saberlo.

p. 23

María "la Famosa" se casa para beneficiar a Cristina con un apellido paterno, aunque en el fondo está enamorada y no quiere reconocerlo por orgullo. En Como los propios ángeles, Danie la utiliza la misma explicación. Le avergüenza que su hija sepa que ama a Pepe Luis.

En Adiós, muchachos, el padre se casa para que Alicia no se sienta responsable de su futuro y siga a su marido. Y en Mi ca-

sa es un infierno, Ángeles, para sacar al suegro del hogar de su hija, porque es fuente de problemas, lo convierte en su esposo.

El niño que va a nacer es el que impone que la relación de una pareja en Cualquiera lo sabe termine en boda:

> BENITO: (...) hoy he tenido carta de mi hermana, de la Julita; ha tenido un chico.
> PAULA: ¡Jesús! ¡Si no hace un mes que se han casado!...
> BENITO: Pues ¿por qué cree usted que se han casado?
> PAULA: ¡Qué vergüenza!... ¿Quieres decirme que si no hubiera sido por eso no se hubieran casado?
> BENITO: Mire usted: siempre estarán mejor casados los que se casan por sus hijos que los que se casan por sus padres.
>
> p. 283

2.4.3.- El deseo de proteger a la hija

No siempre los padres persuaden a sus hijos para que se casen por fines económicos o de prestigio, a veces lo hacen por temor a un futuro lleno de soledad. Lo que se busca en este caso es seguridad, sobre todo para la mujer.

En La risa, Estrella acepta una boda por poder para tranquilizar a su madre, que al quedar viuda ve muy negro su porvenir y el de su hija:

> ESTRELLA: A esa vida me arrastró ciegamente, a la muerte de mi pobre padre, el miedo que a mi madre le entró: "¿Qué iba a ser de nosotras?" ¡Se vio pidiendo limosna por las calles! Y puso los ojos en Hipólito, a quien yo conocí y traté sólo de niño,(...) En resumen: que un buen día me propuso casarnos...¡Y mi madre perdió la cabeza!
>
> p. 7010

El marido no aparece, lo que destruye más las ilusiones de la madre que de la hija y las obliga a mantenerse por cuenta propia después de todo.

También Carmen, en Tabaco y cerillas, sa casa para dejar tranquila a su madre, pero desprecia a su marido:

> JIMENA: ¿Y por qué te casaste con él?
> CARMEN: Por darte el gusto; porque yo tenía veinti ocho años, ya habían desfilado una infinidad de novios y tú llorabas cada vez que se iba uno de ellos. (...)
>
> p.16

A Jimena no la mueve el miedo a quedar en la indigencia ni el deseo de mejorar su situación. Ella trabaja y gana su sustento y el de las hijas. Su intención es más desinteresada que la de la madre de La risa, solo pretende ver a Carmen bien colocada y mejor conceptuada en la sociedad.

Su deseo coincide con el de don Agustín en ~~Ni el amor ni el mar...~~ Desea morir con la tranquilidad de haber dejado a Paulina amparada por un buen hombre y como no tiene ningún pretendiente, le sugiere la boda con don Víctor, un médico mayor:

> AGUSTÍN: Ya lo sé; pero me apena oírte; yo no quisiera... No me atrevo a pensar en otra solución...: un matrimonio... de conveniencia, claro es; un marido que fuera como un padre (...)
>
> p. 18

Paulina acepta sin titubeos. El padre, muy considerado, insiste en que no quiere un sacrificio. La respuesta de la mucha cha es sincera: se casa para no desairar a un buen amigo, para dejar tranquilo al padre y porque también a ella le conviene frente a la soledad y el desamparo que le aguardan en el mundo.

En la misma obra don Víctor casa a su sobrina con un discípulo utilizando argumentos semejantes a los de don Agustín. Pero sus intenciones no son tan limpias, ha visto que Paulina y el joven médico se atraen y quiere poner una barrera entre ambos.

Su plan no tendrá éxito y la inocente sobrina será la principal víctima.

2.4.4.- La mujer soltera como carga

En Fuente escondida, Berta intenta casar a su cuñada Nadala y sacarla así del hogar para que ella pueda ser reconocida como señora. La joven es una molestia para el matrimonio de su hermano, no por ser carga económica, ya que es ella la que lleva la explotación de la finca, sino por su incuestionable superioridad.

Pero el caso de Nadala no es el frecuente. Lo común es que la soltera que no sabe ganarse la vida, una vez muertos los padres, resulte una gravosa carga para los deudos masculinos. Pocos años antes de la época que nos ocupa, Margarita Nelken protestaba airadamente contra esta costumbre, tan cómoda para algunas y tan injusta para otros, que no tendría razón de ser si la mujer fuera capaz de mantenerse:

> Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer; pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiendo por completo del trabajo, no ya de un padre o un marido, sino de un hermano, de un tío o de cualquier deudo masculino; y una muchacha, sana y fuerte, vive muy cómoda y muy naturalmente a costa, por ejemplo, de un hermano al cual esta carga servirá de impedimento para todo el porvenir. Y ¿cómo no ha de ser déspota, cómo no ha de sentirse agraviado el hombre que no se puede casar porque tiene que mantener a sus hermanas, o el hombre

> casado que ha de vivir miserablemente porque, además de los gastos de su hogar, ha de sufragar las necesidades de una hermana, de una tía, de una cuñada, jóvenes y robustas como él? (...)
>
> (24)

Carmita, en El hogar, es consciente de ser un peso en la vida de su hermana y su cuñado y ansía casarse como solución propia y de los demás:

> CARMITA: ¡Pero, si es mi caso! Yo, como Isabel, no tengo padres; vivo recogida por una hermana casada. Mi cuñado es buenísimo y mi hermana -¿qué le voy a decir?- es una santa. Pues, a pesar de ello, en los ratos de felicidad, el matrimonio se aísla con sus hijos y a mí me dejan abandonada en mi cuarto, sola con mis pesares, como si les molestase mi presencia o quisieran darme a entender que no tengo derecho a participar de sus alegrías. ¡Soy la que estorba! Por eso, siempre que le escribo a mi novio le digo lo mismo: ven pronto a sacarme de esta cárcel.
>
> p. 12

Carmita no tiene novio, sus cartas son el resultado del buen humor que pone para permanecer a flote en un mundo que siente ajeno. Insiste tanto en casarse que logra convencer a Santiago que, ya que no ha conseguido hacerlo con la mujer que le gustaba, ella es el mejor sustituto que puede encontrar.

En ¿Quién tiene vergüenza aquí?, Joaquín está desesperado por casar a su hermana:

> JOAQUÍN: Lo que hace falta, Dios clemente, es que te apiades de mí. ¡Un novio!... ¡Un marido! Alguien que la aguante...
>
> p. 10

Clotilde, que hace todo lo que puede, pone sus ojos en Luis.

Como éste huye del matrimonio y más de las solteras, para conquistarlo se hace pasar por esposa del hermano. Las cosas se enredan y Joaquín no puede formalizar su relación con Antonia porque todos lo creen casado:

> JOAQUÍN: Tiene usted razón. Me cegó el ansia de casarla y me allané al embuste como me hubiera prestado a cualquier otro disparate con tal de conseguirlo. (...)
>
> p. 36

También tiene prisa en verse libre de su hermana Beltrán, en ¡No hay no!:

> BELTRÁN: ¡Ay!..., y lo bien que me vendría una pensioncita para el extrajero. Me llevaría a mi hermana a ver si la colocaba por allí, y listo. Porque no sé si me caso o no con Oportuna; pero mi hermana es para mí una rémora espantosa. (...)
>
> p. 434

Sabina está tan desesperada como Beltrán, hasta que logra enamorar a un inglés estrafalario y puede dejar en libertad de acción al hermano.

Concha Moreno está acostumbrada a arreglar la vida de todos los que la rodean y hasta casa a una tía ya mayor y consigue un lugar propio para ella:

> CUQUI: La Concha, que no sabía qué hacer con una tía carnal suya, y, como yo fui compañero del padre, me la endosó y nos puso una frutería.
> ARTURO: ¿Buen negocio, no?
> CUQUI: La frutería, sí; lo otro, lo del matrimonio, regular na más; pero lo dispuso ella y vamos viviendo gracias a la fruta... y a mi sobrina.
>
> p. 10

La Dorotea no es una carga económica ni una molestia. Además quien la casa no es un hermano o un tío sino su madre, y lo hace para librarse de responsabilidades porque teme a los escándalos. A pesar del matrimonio no puede evitar que su hija caiga en ellos, pero al menos ya no la alcanzan.

Doña Clodomira, en Cuidado con el amor, actúa igual que la madre anterior, del siglo XVI. La impulsa la comodidad. Su hija es una molestia y lo mejor es endosársela a alguien:

> DOÑA CLODOMIRA:¡Ay, sí, Alejandrina; casadme a esa hija, y libradme de la deshonra! ¡Y luego que es la única que me queda por casar!... ¡Tan bien como me quedaría yo solita!
>
> p. 15

2.4.5.- Prohibición de contraer matrimonio

En el otro extremo que los personajes anteriores que buscaban el matrimonio a toda costa, están los que impiden que las muchachas lleguen a él. Lo que ocurre más a menudo es que rechacen a alguna persona por enemistades familiares o porque no les merezca confianza, pero en El pacto de don Sebastián, Aníbal ahuyenta a todos. No quiere que se case su sobrina por simple egoísmo, para que lo atienda a él. En la misma obra, don Rosendo no autoriza la boda de su hija hasta que el novio pueda pagar una suma semejante a los gastos que, según el padre, le ha ocasionado la niña desde el nacimiento.

Sempronio, en Los Julianes, condiciona su consentimiento a las posibilidades económicas del yerno, pero no porque quiera dinero para sí; lo que busca es seguridad para su hija.

Por orgullo de clase algunas madres impiden los noviazgos de sus hijas en El atajo, Las del sombrerito verde o La casa

Bernarda Alba. En las dos primeras piezas, las muchachas pueden sobreponerse a la arbitrariedad y encauzar sus vidas. La hija de Bernarda tiene menos suerte:

> LA PONCIA: (Siempre con crueldad) Bernarda: aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanas? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?
>
> BERNARDA: ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanas mientras yo viva! Su padre fue un gañán.
>
> pp. 895-896

Desgraciadamente Martirio no se entera nunca de la maniobra de su madre, así que se siente desdeñada por el muchacho. Este hecho aumenta su complejo de inferioridad y la hace más resentida:

> MARTITIO: Es preferible no ver a un hombre nunca. (...) Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.
>
> AMELIA: ¡Eso no digas! Enrique Humanas estuvo detrás de ti y le gustabas.
>
> MARTIRIO: ¡Invenciones de la gente! Una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día porque me avisó con la hija de su gañán que iba a venir y no vino. Fue todo cosa de lenguas. Luego se casó con otra que tenía más que yo.
>
> p. 858

Martirio seguirá prisionera de la fealdad real y de la humillación inexistente y el recuerdo de ese desprecio que cree que han sentido por ella rubricará para siempre su fracaso como mujer.

2.5.- El matrimonio equilibrado

En este apartado fijaremos nuestra atención en los casos especiales de algunos matrimonios que por haber durado varios años pueden mostrarnos su dinámica interna y señalarnos si han sido éxitos o fracasos; cada uno tendrá su clave, pero hay rasgos comunes que se pueden agrupar.

2.5.1.- Esposos compañeros

El equilibrio, la comprensión y la tolerancia suelen ser, además del amor, buenos cimientos para una relación madura y satisfactoria. Hay ejemplos de parejas con varios años de unión feliz gracias a la sensatez de ambas partes. Así, en Los Reyes Católicos, Melchorcito se asombra de que don Lucas y su mujer se lleven tan bien a pesar de sus opuestas ideas políticas:

> MELCHORCITO: ¡Caray! Me sorprende, don Lucas, que siendo usted jefe de la facción republicana en el municipio, y un descreído contumaz, esté tan al corriente de las cosas del clero.
> DON LUCAS: ¿Olvida usted, querido, que mi mujer es la mayor beata del contorno?
> MELCHORCITO: (Riéndose) Tiene usted razón.
> DON LUCAS: Lo que no quita para que seamos un matrimonio modelo. Eso es aparte. Ella respeta mis convicciones y yo las suyas.(...)
>
> p. 12

Ejemplo de cariño y tolerancia resulta también el matrimonio de Alejandrina y Servando en Cuidado con el amor. Están preocupados por su hija, que se había casado muy enamorada, pero cuyo matrimonio no parece funcionar como se esperaba. La chica pretende quitarle importancia a esos temores:

> ELISA: Sí, sí, mamá..., lo mismo. Pero, vaya, hay

que hacerse cargo de la vida íntima, la vida de todos los momentos tiene exigencias y realidades que les quitan poesía a esos sueños locos de amor sin nubes... No es lo mismo hablar con el novio que discutir con el marido. Cuando discutes con el novio cedes siempre, porque, si acaba de llegar, no quieres que se esté contrariado, y si va a marcharse no quieres que se lleve una mala impresión. Pero cuando es el marido, como se va a quedar en casa, prefieres que tu razón prevalezca, por si acaso. Y claro, eso da a las discusiones un carácter menos amable.

DON SERVANDO: Como no se haga lo que hacía yo con tu madre en eso de darle la razón, que se la daba por meses, como el pedido de la tienda. Y ella iba tomando la que necesitaba para el gasto.

ELISA: (Riendo) ¡Qué gracia!

ALEJANDRINA: Pues no sabes las discusiones que nos hemos ahorrado con ese sistema. Porque la razón en los matrimonios es una cosa de necesidad doméstica, que maneja mejor la mujer.

p. 44

Con humor, cordialidad y compañerismo han encarado sus relaciones los padres de Elisa y los muchos años de estar juntos avalan su éxito. No puede decir lo mismo la hija, que a pesar de la gran ilusión que la llevó al matrimonio, termina divorciada.

Esta comedia presenta el caso de otro matrimonio, el de Angelita y Juanito: ella, frívola y alocada; él, en apariencia un tonto fácilmente manejable. Todos apuestan a que el matrimonio de Elisa será un éxito y el de Angelita, un fracaso. Sin embargo las cosas se dan al revés. El marido de Elisa es desconsiderado y egoísta; además, pronto la engaña con otra mujer. Juanito, que sufre el desprecio de su esposa, un día se rebela, golpea a un rival con el que la muchacha estaba coqueteando y así gana su admiración. El matrimonio da un giro de ciento ochen

ta grados.

¿Cuál es la tesis de esta farsa cómica? Si el matrimonio con los mejores auspicios resulta un fracaso y el disparatado, fundado en la conveniencia, un éxito... ¿Qué hay que hacer para conseguir una unión estable y feliz? La obra parece contestar con un "¡qué sé yo!" como Casilda responde en Las doce en punto a la misma pregunta hecha por su cuñada. Mucho parece obra del azar, pero también de la conducta de los personajes. Elisa no sería desgraciada si su marido no la ignorara. Angelita no se hubiera vuelto cuerda si Juanito no hubiera conseguido hacerse admirar. En estos dos casos el éxito o el fracaso depende del varón, pero más que nada por necesidad del contrapunto estructural que es la columna vertebral de la farsa. De todos modos, entre los matrimonios esquematizados de Elisa y Angelita y el estereotipado de doña Clodomira, madre de esta última, resalta el cuerdo y cálido de Alejandrina y don Servando, como para servir de ejemplo.

Es frecuente el matrimonio mayor bien avenido como telón de fondo en muchas comedias, raras veces pasa a protagonista, pero sí lo hace en El gran ciudadano.

Entre los jóvenes, Valentina, protagonista de ¡Oh, oh, el amor!, es un ejemplo de la mujer que ha encarado el matrimonio como comunión entre esposos. Muchacha rica, se ha casado con un pobre, cosa que en vez de amilanarla, incentiva su innato espíritu de lucha:

> VALENTINA: Pero si el amor anda con los pies, ¿para qué quiere las alas? ¡No muñeco! Cuando es hondo y fuerte,como el mío, es eso: fuerte, joven y no se cansa. Mírame a los ojos. Como me miraste por primera vez cuando estabas a mi lado de uniforme, a mis órdenes. ¿Crees que el amor, el nuestro, puede morir?

> Si somos pobres, a luchar por la vida apoyados el uno en el otro. A remar juntos para llegar a puerto. Y que cuando uno se canse pueda decir tranquilo: "Ahora tú, rema tú un poco" (...)
>
> p. 60

En Equilibrios hallamos otra pareja que ha descendido de la opulencia y trabajan los dos unidos para labrarse un futuro.

Télcida y su marido, en La chica de Buenos Aires, en un ambiente politizado y con dificultades para conseguir trabajo, se han repartido las opciones y las tareas:

> TÉLCIDA: Que nos hemos repartido la lucha por la existencia. ¿Que vienen los de Mussolini? Pues él a ganar, y yo la reina de mi casa. ¿Que vuelven los intelectuales? Pues nada, yo laica y él prepara la comida y hace las camas.(...) ¿Vamos a sujetar el cocido a la derecha o a la izquierda cuando el estómago cae en el centro?
>
> p. 20

Aparte de las ideas políticas de la pareja, o mejor dicho su carencia, pues ni Télcida ni su marido las tienen y si se adecuan a una u otra es porque no encontraban trabajo de otro modo, éste es uno de los pocos ejemplos en que se ve a los dos cónyuges repartiéndose las tareas del hogar. No se cuestionan si corresponden a la mujer o al varón. Hay que hacerlas. No eligen, son las circunstancias las que se imponen, pero aceptan una u otra función sin falso orgullo ni sentimientos de humillación.

Hay abundantísimas citas sobre mujeres que mantienen su hogar trabajando porque sus maridos se niegan a hacerlo, pero pocos casos en los que ellos colaboren en el aseo . Quizás, La cartera de Marina, en la que Luis debe ayudar en la casa al declararse una huelga de criadas, pueda servir también de ejem-

plo, pero es una ayuda esporádica y forzada, cuyo único fin es provocar la risa. El caso del marido de Télcida, que se hace cargo de todas las tareas domésticas como resultado de un acuerdo con su mujer, es el más innovador y falto de prejuicios.

El matrimonio de Yuli y Reve en Tu vida no me importa, debe aparentar, como el anterior, adhesión a ideas no compartidas para conservar sus empleos. El hecho de que sean excelentes compañeros y pongan en todo mucho humor les hace soportable la farsa hasta que pueden librarse de ella.

También modelo de compañerismo son Manena y Molina, personajes secundarios de Eva Quintanas. Ella es informal y aparentemente frívola, contrastando con la profundidad de sus hermanas. Él, un aviador que espera un ascenso para casarse, jovial, dotado de paciencia y buen humor.

En algunos aspectos Manena es moderna: viste a la moda, ama la velocidad... En otros, muy tradicional, ya que piensa que el que debe trabajar es el hombre y se ha propuesto como meta el matrimonio. Pero cuando llegan los momentos de crisis de la protagonista, su hermana, se la ve actuar como un ser generoso y entrañable.

Su gran fortuna es el perfecto ensamblaje que forma con Molina. Su relación basada en la lealtad y la camaradería hace que compartan tanto lo bueno como lo malo. Así el muchacho es su gran apoyo cuando Eva es abandonada por Jorge Bial:

> MANENA: Aunque quiera dominarme, no lo puedo remediar...;¡me da tanta pena que le hagan una charranada así a esa mujer tan noble y tan leal!... (Echándose a llorar) ¡Tanta!
>
> MOLINA: ¡Eh, eh, eh! Tú y yo, como si fuéramos uno solo a defenderla hasta donde podamos, incluso a tiros si es menester.

MANENA:(Conmovida) ¡Molina!
MOLINA: Pero tú y yo sin perder un instante nuestro buen humor...,¡que es nuestra gran fortuna, Manena!

p. 29

Razón tiene Molina, el humor y la profunda comunicación son el denominador común de este noviazgo tan sencillo. Jamás apelan a los celos. No necesitan ningún estímulo, le basta a cada uno la verdad del otro. Así, cuando llega con el ascenso la hora de casarse, lo deciden con la misma naturalidad con que han llevado todo en el noviazgo:

MOLINA: Ahora resolveremos, si ella quiere, la fecha de nuestra boda.
MANENA: Por mí ya lo sabes: ¡vamos retrasados, Molina!

p. 41

Luego de fijar la fecha, lejos de efusiones románticas, el diálogo sigue con lo que cada uno tiene y aportará al matrimonio:

MOLINA: Y ahora cinco minutos de gravedad para tratar la cuestión financiera, enojosa..., ¡pero indispensable!
MANENA: Vamos a las finanzas.
MOLINA: Tú no haces un gran negocio casándote conmigo, que no tengo más que mi sueldo de aviador.
MANENA: La verdad, gran negocio...
MOLINA: Y yo no soy un buscador de dotes casándome contigo, que, según los últimos balances no tienes ni una peseta...

p. 49

Los dos pueden recurrir a la parte de la herencia que les corresponde por sus padres muertos, pero no lo van a hacer, también para el dinero quieren bastarse a sí mismos:

MOLINA: (...) Y ahora pregunto yo: ¿vale la pena por dos cuartos de causarles una inquietud a tu viejo y mi vieja...?
MANENA: ¡Qué ha de valer!
MOLINA: Entonces, ¡ojo a la lógica, Manena! Por poco dinero podemos quedar al pelo.
MANENA: Pues por mí..., ¡quedemos al pelo!
MOLINA: Ni tú pides, ni yo pido, y cuando venga algo, ¡ya vendrá!

p. 50

Modelo de cordura y amistad es esta pareja que no solo piensa en sí misma sino en los que la rodean. Quizás su mayor encanto resida en la franqueza con que encara todas las situaciones y en su constante diálogo. Muy distinto su enfoque al de Elisa, en Cuidado con el amor, que había cedido siempre en el noviazgo, para que el novio no pusiera mala cara y cuando, ya casada, intenta hacer valer sus puntos de vista, ve que le es imposible porque habla con un extraño.

Ramón y María, personajes de El refugio, pertenecen a distintas clases sociales. Ella, noble empobrecida; él, obrero hijo de sirvientes de la que fue una gran casa. El muchacho la ha ayudado, se han tratado como compañeros y amigos y al fin deciden casarse. La tía lo ve como un matrimonio desproporcionado:

RAMÓN: Vamos, no seas tonta, tía. Tú has vivido una época que ni Maruja ni yo hemos vislumbrado siquiera. Ni ella se ha visto tan alta ni yo tan bajo. Ni ella ha conocido la opulencia de sus padres, ni yo el servilismo de los míos. La pobreza que iguala diferencias, nos ha hecho convivir en el mismo plano, y el cariño que no sólo las iguala, sino que las borra, nos ha hecho ver que hemos nacido el uno para el otro.

p.787

Según Ramón han cambiado los tiempos y con ellos las per-

sonas. Esta pareja piensa consolidarse en el plano de igualdad que la vida les ha proporcionado. Y Lisardo, que en Cinco lobitos representa al hombre de avanzada, al proponer matrimonio a la protagonista lo hace con un proyecto de vida basado en el compañerismo:

> LISARDO: Mi compañera, sí; la que comparta la vida conmigo; la que a mi lado pase alegrías y afanes; la que trabaje a la par que yo... ¿Quieres serlo, Marisa?
>
> p. 6889

No sabremos qué puede suceder con estas nuevas parejas, si alcanzarán el éxito de las primeras que hemos visto en este apartado y en cuya estabilidad no había influido la nueva época pero sí el sentido común. De todos modos, el tema del compañerismo dentro del matrimonio, que llevaría al equilibrio, es uno del momento y está encarado también por el periodismo. Como ejemplo tomamos estos párrafos de un artículo del ABC del año 1932:

> Un juez de Chicago, que lleva ya fijadas más de cien parejas, ha declarado que, para la felicidad conyugal, la amistad fragua mejor que el amor.
> (...)
> Como tema, no como autoridad, sino como criterio, ya puede ser interesante -indudablemente lo es- la teoría del Juez Casey. "Para que un matrimonio sea feliz -ha dicho- es necesario que exista amistad y compañerismo entre los cónyuges, sentimientos que da difícilmente el amor cuyo sentimiento dominante son los celos. El amor es algo intangible, que no sirve para la vida corriente."
> (...)
> Si la felicidad ha de venir de la amistad del hombre y la mujer, el mundo ha de ser más feliz. Hoy los dos son más amigos. Van juntos a la escuela. Van jun

> tos a la piscina. Van juntos a solearse y a disputarse empleos y a compartir oficinas. Se hablan de tú sin respeto cortés, no se ceden la acera, ni el asiento, ni hay distancias convenidas que antes se tenían por convenientes. La sola mención provocaría sonrisas.
> (...)
> Pero volvamos al tema. Hoy existe amistad de hombre y mujer, que ha de influir poderosamente en el matrimonio. Se tratan más y mejor. La mujer es una amiga deliciosa. Antes una mujer no era una amiga, o no era nada o lo era todo. Es posible que tenga razón el juez de Chicago: que la amistad y un buen libro de cocina sean más eficaz, más perdurable (sic) que el amor enturbiado de celos. Pero lo que se haya ganado en serenidad, se ha perdido en emoción. Aquel factor incógnito, de juego de azar, era delicioso. Aquella inquietud llenaba una vida. Y esto ya es algo, señor juez.
> (26)

No está de acuerdo el autor del artículo con el juez, más bien se acerca a la idea que Nora, en El peligro rosa, tenía del matrimonio como un mar tempestuoso. Como vimos al comienzo del capítulo, ella se nutría de gresca, disputas y sobresaltos. Las necesitaba para ser feliz. A pesar de tal ambiente, parecía que su tercer marido se había adaptado y se declaraba dichoso, lo que señala que cada pareja tiene su dinámica y su modo para llegar al equilibrio.

2.5.2.- La lucha por el equilibrio

¿Qué sucede cuando los cónyuges tienen distintas concepciones? De la buena o mala voluntad que se ponga en la búsqueda de soluciones dependerá el resultado.

En Manola-Manolo la protagonista ha meditado mucho sobre los posibles obstáculos que puede sufrir su matrimonio y ha

decidido borrar todos los que estén en su mano. Para ella es la clave compartir todas las actividades del esposo. Son compañeros en el trabajo, ya que ejercen la misma profesión -dentistas- y también de diversiones:

> MANOLA: Esta vida que hago por no separarme de ti. Yo no he querido al casarnos que tú perdieras tu alegría de soltero. No se debe uno casar para perder, sino para mejorar siempre.
> GREGORIO: Exacto.
> MANOLA: La mujer, según antiguas normas, suele decir: querido novio: se acabó tu vivir independiente, tu libertad de hombre. ¿Que te gusta el cabaret? Pues no hay más que la casa. A trabajar para mí y para nuestros hijos y a recordar tu juventud. Eso es un atraso.
> GREGORIO: Chócala y échame otra de Puerto Rico.
> MANOLA: No es así como debe pensar la mujer moderna, sino al contrario: ¿yo te he aceptado como eres porque como eres me gustas? Pues sigue siendo el mismo, que me gusta. ¿Yo soy tu compañera? Pues contigo a todas partes. Que miras a una, la miro yo también, y como la miramos los dos, pues ella... tiene que ser muy mirada. Ya ves que las dejo acercar a nuestra mesa, y hasta que las convides. Hablo con ellas, bromeamos todos y al final, te das cuenta de que tu mujer vale más que ninguna.
> GREGORIO: ¡Ole mi mujer!
>
> p. 12

Claro que Manola pone demasiado celo en su afán de hacer agradable la vida del esposo. Termina por agobiarlo:

> GREGORIO: Sí, claro... Aunque te diré: me voy cansando un poco de divertirme. Yo buscaba una mujer comprensiva para mis debilidades, y Manola me ha resultado demasiado comprensiva. Esto que se quede entre los dos. ¿Entiendes?
>
> p. 29

Manola es una mujer de gran energía, mucho más brillante que Gregorio; no están a la par, ella sobresale. De todos modos, si le falla un frente, abrirá otros, le sobran fuerzas e ingenio. En otro ámbito, Doña María de Castilla es otra mujer extremadamente enérgica. Cree acompañar en la lucha al esposo, pero lo que hace es empujarlo:

> DOÑA MARIA:(...) Oye, Padilla... Óyeme a mí, que he procurado ser siempre la luz de tu camino... Que he querido ser la mano que te ha conducido cuando ibas a desviarte... Óyeme a mí, que solo pienso en ti y que anhelaría que tú llegaras, como hombre, a sér como yo te concibo en sueños... (...)
>
> p. 46

María toma un hombre y lo convierte en un héroe. Padilla terminará siendo lo que su esposa había soñado.

Muchos de los conflictos surgen por el choque entre el hombre o la mujer ideal y lo que se es en realidad. En Guillermo Roldán nos encontramos con que Marcela, aún en el ambiente burgués en el que le toca vivir, hubiera deseado ser otra María de Castilla.

Se ha casado con un hombre maduro que viene precedido de una turbia fama. Tiene una inmensa fortuna, pero ha luchado fieramente por ella. Marcela se enamora de un ser legendario y se encuentra con un marido normal:

> MARCELA: ¿Quién cambió sino tú? Tú, Guillermo; el hombre superior a todos, el hombre que no veía sino muñecos en los demás, más tarde viviendo como los otros, amando como los otros, sintiendo...
>
> p. 59

El héroe se ha desvanecido y Marcela no ama al hombre. Con

el sueño se deshace el matrimonio:

> MARCELA: ¡Ese, ese fue mi ensueño! Fundir mi vida con la tuya, y no que tú fundieras tu vida con la mía. Darme a ti, a tu vida, a esa vida de fiera y de hombre que llevaste. Batallar juntos y fracasar juntos; verte arriba,o abajo, pero luchando, luchando y buscando mi empeño, buscando mis caricias en las horas de desaliento y de fatiga.
>
> ROLDÁN:¡Torpe, torpe!
>
> MARCELA: Ser para ti hembra y mujer al mismo tiempo: ser tu compañera, tu esclava, y no lo que he sido a tu lado: un capricho, un objeto, una mujer que sólo te ha servido para lo que pudo servirte otra cualquiera. Eso es lo que yo fui, nada más que eso: una mujer joven y hermosa que colmó tu vanidad, o un juguete que distrajo tus aburrimientos, y no es eso lo que quise ser, sino lo otro, ¡lo otro...! ¿Me has entendido, Guillermo? ¡Lo otro! ¿Quién ha cambiado, te pregunto?
>
> ROLDÁN: ¡Si, te he entendido, Marcela! ¡Quisiste ser lo otro! ¡Lo otro! ¿Y qué era "lo otro"? ¿Ayudarme a ganar batallas que antes ganara sin tu ayuda; ser tú otro yo; sentirte espolón o báculo; ser en mi vida peldaño y motivo de mis triunfos. ¿Eso quisiste?
>
> p. 60

Marcela ha querido compartir un pasado, algo que ya no puede hacer. En esto se acerca al argumento de Estrella en La risa: si no ha sufrido los momentos malos, no tiene derecho a los buenos.

Está casada por poder, su marido tiene un revés económico y en vez de apoyarse en ella, desaparece. Cuando regresa para ofrecer una nueva fortuna, Estrella no la acepta, le corresponde a la mujer, que sin pedir nada, lo amparó en los años malos:

> HIPÓLITO: Es que con mi nombre te ofrecí también mi fortuna.
>
> ESTRELLA: La que perdiste. La que ahora tengas le

> pertenece a la que te dio pan y besos. Si yo hubiera bebido tus lágrimas, Hipólito, como debí beberlas, porque para eso era tu esposa, ¡qué palabras tan distintas de las que me oyes te diría ahora mismo!
>
> p. 7035

Estrella es una mujer inteligente y honesta, lista para comprender y compartir. Hipólito no lo vio así, dejó pasar la oportunidad, ya nunca formarán una pareja.

Alfredo, personaje secundario de Las doctoras, ve como algo muy positivo que se pueda compartir todo con la esposa. Él, profesional, considera que encontrar a alguien de igual nivel, facilitaría la comprensión:

> FERNANDO: Hace tres años que María Teresa y yo tenemos relaciones.
> ALFREDO: ¡Qué suerte! ¡Una doctora en Derecho!
> FERNANDO: ¿Suerte? No digas tonterías. Para mí la mujer es solo la mujer. Como en los tiempos medioevales.
> ALFREDO: En cambio, a mí me encanta el avance feminista. ¡Tener por compañera una mujer instruida, que le comprenda a uno!
>
> p. 9

Alfredo se casa con una amiga de María Teresa, doctora en Medicina, sin embargo no parece cumplirse el ideal con el que soñaba:

> AURORA: No lo creas. No soy tan torpe para dejar de comprender que se aburre a mi lado. No es esta doctora la mujer que él necesita. Al regresar de nuestro viaje, me he refugiado en la ciencia: mis enfermos, mi consulta, mi laboratorio... Cuando él regresa de su fábrica le gustaría encontrarse con una mujer, simplemente con una mujer; pero yo tengo que estudiar, no puedo comprometer mi reputación, me debo a mi ciencia, a mis enfermos.

MARÍA TERESA: Sin embargo, él admira a su doctora.
AURORA: Y yo a mi ingeniero. Pero ni él ni yo podemos engañarnos, aunque lo pretendamos; él y yo sabemos muy bien, sin decírnoslo, que al uno y al otro nos falta esa compensación tan necesaria para el equilibrio de la vida.
MARÍA TERESA: ¿Quieres decir?
AURORA: Con absoluta claridad. Contigo puedo ser franca. Quiero decir que él echa de menos, en ocasiones, a una de esas muchachas que saben confeccionar platos de dulce y tocar valses en el piano y yo a uno de esos buenos chicos que trabajan por las mañanas en una oficina y que componen versos en los ratos de ocio... Pero, dejemos esto. Hablemos de ti.

p. 54

Aurora no ha encarado su vida conyugal como Manola-Manolo que compartía todo momento con su esposo; por un lado parece faltarle tiempo para estar con él, por el otro habla de aburrimiento mutuo. Tampoco busca soluciones, se limita a pensar que hubiera sido mejor para cada uno otro tipo de pareja. No sabemos si Alfredo es de la misma opinión; ni ella lo sabe, lo imagina. Les falta diálogo, que es lo que el hombre deseaba.

Si Aurora hace poco para alcanzar el ideal de su marido, Julia, demasiado y aún así no logra el éxito merecido. Santiago insiste en que busca comprensión en la mujer, pero lo que quiere es encontrar una que coincida con sus gustos. Claro que en el caso de este protagonista de Entre todas las mujeres coincidir es una proeza porque cambia de modelo continuamente. Toda la comedia gira en torno a las peripecias de la esposa para adaptarse a los fugaces gustos de su marido:

SANTIAGO: No..., perdóname; no he querido insultarte, sino decirte cuáles son mis ilusiones (Advirtiendo en Julia una sonrisa de desconfianza) ¡Mis ilusiones, sí! ¿Qué culpa tengo yo de forjarme un tipo de

mujer... y que tú no lo adivines?

JULIA: Un tipo de mujer, hoy. Ayer era otro. Y otro será también mañana.

SANTIAGO: Tendrá variaciones; pero, en el fondo, siempre será el mismo: una mujer que me comprenda y que me quiera.

JULIA: (En un arranque) ¡Quererte, yo, con toda mi alma! De sobra lo sabes, Santiago. Comprenderte...La que a ti te comprendiera tendría que ser doña Concepción Arenal, doña Emilia Pardo Bazán y doña Victoria Kent, todo en una pieza.

p. 12

Así el matrimonio sale adelante por la enorme voluntad y espíritu de sacrificio de Julia, ya que Santiago, un egoísta, es incapaz de pensar en algo que no sea en sí mismo.

Tampoco es fácil la tarea de Carmen en Tres líneas de "El Liberal". En el matrimonio, quien marca el ritmo de la relación es Ricardo. Pretende ser un marido autoritario, despótico y desconsiderado; "el sultán" de Noche de levante en calma o el modelo que presenta la Poncia en La casa de Bernarda Alba. La esposa no está conforme y se lo hace saber:

CARMEN: ¡Veneno es lo que estoy tomando a tu vera! ¡Por supuesto, yo ya me lo figuraba! Año y medio de buen casao, por aquello de que no digan y de que yo caiga en la red. Y, luego, lo de tós: que hay que arterná, que no puede uno retirarse der mundo, que a los marchantes se los busca a cualquier hora, que: "No te molestes aguardándome..."¡Y a separá los dormitorios, y tú a volá más que er "Plus Ultra", y yo aquí achicharrándome con ca berrinchón que tengo negro hasta er ribete de las uñas!

p. 6

Y las explicaciones que da el marido para tranquilizarla no pueden ser más convincentes:

RICARDO: Lo que hago es mi voluntad. ¡A cayarse y a obedesé!

p. 8

Ricardo está satisfecho: tiene una mujer hacendosa y complaciente y puede irse en busca de aventuras, usando como excusa lo aburrida que le resulta:

RICARDO: Eso, se dise; sólo que luego... Mi Carmela es muy buena y muy hasendosa, varga la verdá; pero de ahí no pasa. Y con este genio, que te empacha cuando está durse o te envenena si se pone agria. De pavisosa no hablemos. La sacas der puchero, der arjofifao y de darle briyo a los muebles, y se acabó. Tontísima como eya sola. Sin fantasía, créeme. Y en la mujé de uno gusta, una chispita de fantasía.

p. 21

Las quejas de Ricardo se parecen a las que escuchamos a Alegre, el aventurero de El pájaro pinto, sólo que a diferencia de su sufrida esposa, Carmen no pertenece al grupo de las resignadas y si fantasía le piden, fantasía dará. A través de un anuncio en el periódico entabla relación con su marido bajo el nombre de doña Elvira y así logra conquistarlo nuevamente:

CARMEN: ¡Tonto!...¡Vuervo a desirte! ¡Así sois los hombres de vanidosos y de hinchaos!... La mujer buena, la propia, la de casa... esa mujé es una pavisosa que no sabe más que sacarle briyo a los muebles. ¡Ni mirarla siquiera! Las que sirven son las otras, las de por ahí, las de la aventuriya, las que se anunsian en los papeles como los arfajoes de armendra... Carmen no vale na, la que vale es doña Erviera... ¡Esa sí que sí! ¡Vaya! ¡Vaya una mujé de talento y de mano isquierda!... "¡Diferensia va, Miguelín, diferensia va!..."

p. 46

Ricardo reacciona con una profunda admiración por su mujer, que al contrastar tanto con el previo trato despectivo, hace que se sospeche como poco duradera:

> RICARDO: De alegría de saber que tengo una compañera que me da sien güertas. Ahora sí que me has abierto los ojos, y empieso a ve lo que tú vales, y lo siego que estaba... y lo bruto que he sío a tu vera...
>
> p. 48

Carmen insistía en el rasgo, tantas veces repetido de despreciar la felicidad segura, la que está al alcance de la mano para embarcarse en riesgosas aventuras que no garantizan nada. Demuestra ser ingeniosa y discreta, continuadora de una larga serie de mujeres que con estas características adornan el teatro español.

En El susto, la que necesita buscar emociones fuertes es Dolorcitas. Tiene un marido trabajador, fiel y que la ama profundamente. Ignacio la respeta y considera una ofensa sentir celos de ella. Pero eso es justamente lo que Dolorcitas quiere. Pretende ser algo muy valioso, que puede ser robado y hay que cuidar. La mueve una desmedida vanidad. Ignacio busca una compañera, pero ella sólo quiere ser un objeto deseado.

Casos como el de Dolorcitas o el de la insoportable Tula en Para mal, el mío, hacen que Margarita Nelken culpe a la mujer de ser muchas veces la destructora del matrimonio por su incomprensión y falta de realismo:

> La esposa-compañera, la esposa-amiga es un ser tan raro en nuestra clase media que cuando se da este caso el hecho es proclamado y celebrado como una dicha milagrosa; y no hablemos ya de matrimonios intelectuales, sino hasta de matrimonios de comerciantes:

> l'associées nos es desconocida y aquí el hombre que llega lo consigue, no como en otros países, con la ayuda moral de su mujer, sino a pesar de su mujer. (26)

El personaje de Matilde, en Literatura, es más complejo. Como ya hemos visto, también crea a su alrededor una ficción de amores imposibles y, como Dolorcitas, tiene un marido sensato y comprensivo. Él sabe que lo ha aceptado por su dinero, pero la ama y todo lo que pide es compañerismo. Así lo puntualiza al compartir el triunfo de su mujer como escritora:

> VALENTIN: ¡Si vieras lo que me alegra oírte! ¡Estaba siempre tan poco seguro de poder hacerte dichosa! Yo sabía que no te habías casado enamorada de mí... No, no te disculpes... Si yo no he creído nunca que los matrimonios por amor y mucho menos por apasionados, sean los mejores... El matrimonio es otra cosa... Es... Esto... La mutua estimación, la mutua tolerancia de nuestros defectos. ¿Quién puede estar exento de ellos? (...)
>
> p. 685

Como Ignacio, Valentín tiene plena confianza en su esposa. Es condición indispensable para ese estado de equilibrio que él busca. Por eso responde airado a su hermana, quien se disgusta con la exteriorización de las fantasías románticas de su cuñada:

> ESPERANZA: Pues más necesita de compañía y de vigilancia la madre que la hija.
> VALENTÍN: ¡Vaya, Esperanza! No quiero que hables así. Yo tengo absoluta confianza en Matilde... En el matrimonio, la confianza sólo puede ser así..., en absoluto... La confianza a medias ya es una ofensa...
>
> p. 684

El padre de Matilde, uno de los principales beneficiados con la boda, siempre marca la diferencia entre su nobleza y la plebeyez de su yerno. En nada colabora para la consolidación del matrimonio. Además le echa en cara no leer las obras de la hija:

> VALENTÍN: ¿Pobre? No creo que tenga usted motivo para compadecerla... Tengo la vanidad de creer que su hija de usted no es tan desgraciada conmigo.
> ESTANISLAO: ¡Hay tantos modos de ser desgraciado!... ¿Tú crees que a ella puede serle agradable tu incomprensión...; que no hayas tenido nunca la curiosidad, el interés, de leer alguna de sus obras, ni siquiera esta última que le ha valido el triunfo?
> VALENTÍN: ¡Vamos, don Estanislao! Déjese usted de bromas... Tampoco usted las ha leído...
>
> p. 679

Realmente el desinterés de Valentín puede afectar a Matilde, pero ella tampoco parece estar enterada de la marcha de los negocios de él. Son dos mundos separados. Quizás él no comprenda la vocación de su mujer, la vea como un pasatiempo, pero lo cierto es que le da libertad y medios económicos para que la desarrolle. Aun sacrificando la propia imagen, porque conoce los mordaces comentarios de la gente. Así lo aclara ante la esposa, por los reproches fuera de lugar que ésta le hace cuando llega a visitarla a Madrid. Y es que se cree espiada:

> VALENTÍN: Pero, Matilde... ¿a qué viene todo esto? ¿Qué he dicho yo? ¿Qué he hecho yo? Cuando sólo por complacerte... y la verdad, comprendiendo lo ridículo que es siempre un marido de mujer célebre..., te he consentido que escribieras, que publicaras tus obras, que vinieras a Madrid a gozar de tu triunfo Lo he consentido todo... hasta las murmuraciones.
>
> p. 708

Valentín es un marido tradicional y quizás por eso es más admirable la tolerancia hacia la obra de su esposa. Si no llega a respeto profundo es porque no comprende su valor. Pero como la crítica de su suegro le parece razonable, se vuelca a leer las pruebas de imprenta de una nueva novela. Así descubre que Matilde ha aprovechado su vida en común para crear la trama:

> VALENTIN: No; no sabía nada hasta ayer, que por casualidad, bien lo sabe Dios, y con el mejor deseo, el de halagar a Matilde y poder hablar de su obra con algún conocimiento de causa... hojeé unas pruebas que acababan de traer de la imprenta.(...)
> Y... eso... lo que tú sabes también: que Matilde no se ha contentado con escribir una novela; ha querido escribir su novela.
>
> p. 711

Matilde se representa como la mujer incomprendida por un marido vulgar y de quien se ha enamorado un joven, fácilmente identificable como Adrián León, un pobre muchacho que sólo aspiraba a casarse con la hija del matrimonio y vivir de la fortuna del suegro:

> ESPERANZA:(...) Tú ¿qué pintas entre ellos? Si has leído algo de la novela, ya sabes... Tú eres el hombre vulgar, incapaz de comprender a una mujer inteligente, con el que no se puede comunicar un pensamiento, ni una emoción, ni una delicadeza... Trabajador, ¡eso sí!, bueno...
> VALENTÍN:¡Menos mal! ¡Buenazo! Así dice:"¡Buenazo!" Pues con eso me basta, porque si no fuese más que bueno, pero ¡buenazo!... Ese ponderativo me obliga a ser mejor y para ser mejor que bueno en esta vida, nuestra bondad ha de ser enérgica... Nada de pasividad y nada de blanduras ni de contemplaciones... Si se tratara solo de mí... Si yo supiera que en efecto, Matilde, había dejado de quererme..., no me defendería... Pero se trata..., antes que de mí, de

> ella misma...; después, de nuestra hija, y con todo ello y siempre, de nuestra casa..., de algo que ha costado mucho más que escribir una novela.
>
> p. 711

Valentín impide una lectura de la obra que Matilde había preparado, lo que ella toma como un abuso de autoridad; pero es que los que se dicen admiradores suyos no hacen más que burlarse escandalosamente, así que el marido termina por echarlos de la casa. La esposa reacciona con violencia:

> MATILDE: ¿Te parece bien lo que has hecho con mis amigos?... ¿Es que yo no puedo tener amigos? ¿Es que yo no puedo ser nada? (...)
>
> p. 727

Además defiende su libertad de creadora por encima aún de su familia:

> MATILDE: ¿Supones tú que pudiera ser nuestra historia? ¿Te has encontrado parecido? ¿Comprendes que esa novela pudiera ser mi vida?... Entonces debes comprender todo lo que significa para mí ese libro, en que he puesto toda mi alma... No pretenderás, porque yo te pertenezca, que te pertenezca mi obra... Algo había de haber en mi vida que no te perteneciera.
>
> p. 727

Muchas mujeres al verse en una disyuntiva entre sus familias y sus carreras terminan optando por las primeras, sobre todo cuando hay hijos. Es el caso de Las doctoras o La cartera de Marina. En cambio se deciden por su vocación profesional si lo que dejan es un novio, como en Venancia, la pitonisa, en la que Julia rompe con Miguel porque alguien que desconfía de ella y

de su trabajo, no puede ser el compañero que ella desea; o un amante, como Fanny en Llévame en tus alas, que abandona a Aurelio cuando ve que su carrera se resiente.

De todos modos, las opciones son muy difíciles y la mujer se basa en su responsabilidad para con los demás. El caso de Matilde se separa un poco de la norma al anteponer su realización personal a la de su hija. A ella se le pueden aplicar las palabras de Carmen Martín Gaite: "Las mujeres son más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas".(27)

Esa búsqueda de protagonismo impulsa a Matilde a escribir. Es loable su intento y obtiene un pequeño triunfo que la lleva a un ambiente más sofisticado para el que es sólo una cursi provinciana. Ella no se da cuenta de las burlas, pero sí de que ese mundo le es ajeno. Creyéndolo superior al suyo se convierte en personaje literario como un modo de ser aceptada y admirada.

Las diferencias de clase entre ella y su marido no se resuelven en una tolerante alianza entre la bondad del uno y la superioridad intelectual de la otra - que es el ideal de Valentín-, sino buscando un amor idealizado e imposible. La identidad que busca no es la propia sino la del ser de ficción que ha creado. Y de ficción son también esos amigos de los que espera reconocimiento y admiración, seres vacuos que sólo se le acercan para aprovechar su ventajosa posición económica.

Matilde lucha por su identidad, pero se equivoca de frente. Por tradición lucha contra el esposo, al que ve como su dueño. Sin embargo Valentín sólo coarta su libertad cuando ésta aten-

ta contra el hogar y en especial contra su hija. No defiende su papel de marido ni siente humillado su orgullo de varón. Todo lo que intenta es que la familia permanezca homogénea e inalterada.

Las vicisitudes del matrimonio entre Pepita y Cristóbal componen la trama de En la pantalla las prefieren rubias. Los dos son artistas, pero ella es la famosa. Cuando cambian los gustos y el público lo empieza a preferir a él, Pepita se vuelve agresiva y desconsiderada. No quiere dejar su puesto privilegiado, ni siquiera compartirlo con el marido. Es Cristóbal, como antes Valentín, quien se preocupa continuamente por lograr la armonía conyugal y la felicidad de su esposa. Hasta renuncia a su carrera, para salvar el matrimonio. No sabemos si lo conseguirá.

2.5.3.- Las consecuencias de la incomunicación

En las parejas anteriores se percibía una lucha por tratar de alcanzar la armonía, aunque el esfuerzo fuera de una de las partes solamente, pero en otras se ha abandonado todo intento y el silencio impera donde debió existir el diálogo.

El paradigma de este grupo es el matrimonio entre Matilde y Leonardo en La prima Fernanda:

FERNANDA: (...) ¿Eres feliz con Matilde?
LEONARDO: Nuestra vida es un convenio
para evitar discordancias,
y... estamos siempre de acuerdo.
FERNANDA: ¿Siempre?
LEONARDO: Sí. Por miedo a no
estarlo nunca.

p. 115

En su momento, Leonardo había dejado de lado el cariño de Fernanda y se había casado con Matilde, que poseía riqueza y jerarquía social. El matrimonio ha resultado un fracaso. Sin embargo tampoco dura la relación con Fernanda. Al lado de la esposa podía faltarle amor, al lado de la amante le falta el contacto con el mundo político-financiero que le hace sentirse vivo. Leonardo jamás podrá conciliar los dos mundos y regresa al hogar conyugal.

Tampoco es fácil la comunicación de la pareja protagónica de Los Reyes Católicos. De jóvenes fueron separados por la familia de ella que la casó con un hombre de fortuna. Él permanece soltero. La vida los pone frente a frente en la madurez. Isabel, ya viuda, preside todas las actividades femeninas del pueblo. Fernando es el alcalde. Los dos viven en perpetuo choque y hasta impiden el matrimonio de algunos jóvenes, entre ellos, la hija de Isabel y el sobrino de Fernando. Los muchachos, cansados de tanta arbitrariedad, organizan una fuga. Isabel, para salvar el buen nombre de la hija, suplica la intervención de su supuesto enemigo y a la vez le declara su eterno amor. A partir de ese momento se diluye todo antagonismo, pues nacía en el exagerado orgullo de los protagonistas:

> DON FERNANDO: ¿Y cómo jamás me hablaste así, Isabel, cómo nunca me dijiste...?
> DOÑA ISABEL: ¡Ay, Fernando! Porque nunca hubo en nuestra vida un momento como el de ahora.(...)
>
> p. 75

La lucha encarnizada de una pareja, como en el caso anterior, es algo excepcional. Lo frecuente es que los cónyuges se toleren desdeñosamente y vivan discretamente separados.

En algunos casos esa pasividad se rompe y las palabras fluyen llenas de rencor, como en ¡¡¡Oro!!!.

> ASUNCION: Por fin has abierto tu corazón ante mí. En veinte años que estuve a tu lado nunca lo hiciste. Podemos decir que no nos conocemos. Somos como dos seres metidos en el camarote de un barco que jamás llegó a tierra. Nos soportamos porque viajamos juntos, pero nada más. Y ya que has hablado sinceramente justo es que lo haga yo también. Hemos llegado a un momento en que todos nos jugamos cosas definitivas.
>
> p. 43

El detonante de la crisis en estos matrimonios aparentemente tan tranquilos es algún problema de los hijos, generalmenla elección de su propia pareja. Madre y padre toman partido y se termina la farsa. En ~~El río dormido~~ ocurre lo mismo que en la obra anterior:

> ELENA:(...)¡pensando estar unidos, vivíamos ajenos el uno al otro!... Cuando vino la catástrofe nos encontró distantes, cada cual en su mundo lejano, sin que nuestros corazones supieran ligar, acordes, sus latidos... ¿Y voy a quereer yo eso para mi hija? ¡ Te digo que no! Que forme su hogar con el hombre que la quiere, sin fantasías que no han de aprovecharles, (...) Una pobre mujer como yo, no. Un pobre hombre como tú, no. ¡Otro hombre y otra mujer! ¡Como deben ser los hombres y las mujeres, y no como tú y yo hemos sido!
>
> FEDERICO: ¿Y si,a pesar de todo, son luego desgraciados?
>
> ELENA: ¡Mala suerte!... Pero sólo con preguntarlo estableces ya la duda... Pueden serlo... Imitándonos a nosotros, lo serían... ¡Ya tienen alguna ventaja!
>
> p. 66

Ninguna solución hay para Elena y Federico, irremisiblemente

ajenos el uno al otro. Quizás sí para doña Sole y don Vale, en María o La hija de un tendero, ya que la mujer cansada de silencio y rutina decide un día que su matrimonio necesita un baño de sinceridad:

> DON VALE: Yo, callando siempre, dejándote hacer lo que has querido, jamás te he dado un disgusto.
> DOÑA SOLE: ¿Y tú crees que eso es bastante para que una mujer sea feliz?
> DON VALE: ¡Si te oyeran muchas!...
> DOÑA SOLE: Me darían la razón. (En otro tono) ¿Te he hecho yo feliz a ti?
> DON VALE: (Sorprendido) ¿Que si me has hecho?... ¡Qué cosas se te ocurre preguntarme!
> DOÑA SOLE: No, no te he hecho feliz, y ya eso es bastante dolor para mí. Hemos sido dos socios, dos esclavos. Yo, afanándome por ganar dinero; tú satisfecho con guardarlo, nos hemos olvidado un poco de nuestra amargura, pero hoy...
>
> p. 38

Paulina es otra víctima del silencio, en La moral del divorcio. Por educación, ya que no quiere dar un escándalo, soporta las infidelidades de su marido, pero en vez de emocionarle a éste su delicadeza, lo toma como desapego e indiferencia, con lo que se va haciendo mayor la distancia entre ambos hasta que ella decide ampararse en la ley de divorcio recientemente promulgada:

> JULIA: De todo has tenido tú buena culpa. ¿Tú crees que es sistema callar siempre, callar a todo, no protestar nunca? El exceso de educación puede ser un defecto. Tú has sido siempre esclava y víctima de la buena educación que en la mayoría de los casos no lo agradece nadie. Lo menos que habrá creído tu marido es que todo te tenía sin cuidado.
>
> p. 1000

A Paulina y Máximo les ha faltado diálogo, como la pareja anterior, han llegado a ser dos desconocidos. El conocimiento y la comprensión requieren un esfuerzo que ellos no se han tomado:

> JULIA: Él se ha desvivido por complacerte.
> PAULINA: Sí; viajes, teatros, diversiones, vestidos... Todo como se le ofrece a un niño un juguete. Con presentarle el juguete y decirle: "¿Te gusta,estás contento?" Ni siquiera participar de su alegría al poseerlo. Máximo no me ha comunicado nunca un solo pensamiento suyo; algo que me revelara una intimidad de su espíritu. Él, que es inteligente y sensible, en nuestros viajes, ante la contemplación de paisajes o de obras de arte, no ha creído nunca que a mí pudiera interesarme la emoción que él sentía, que yo estaba segura que él sentía y a mí me hubiera satisfecho tanto compartirla comunicada por su inteligencia... Y yo pensaba: Creerá que no puedo entenderle. Y cuántas veces, tal vez por el deseo de leer en su pensamiento, pensaba yo también tantas cosas, que hubiera querido decirle; que tal vez le hubiera admirado oírlas.(...) ¡Cuántas veces al ir a hablar me detenía acobardada! Va a creer que quiero presumir de inteligente; voy a parecerle pedante... ¿Por qué hemos de ser más pudorosos de nuestros pensamientos que de nuestras acciones?
>
> pp. 1034-1035

En <u>El pan comido en la mano,</u> un personaje le señala a la protagonista el peligro del silencio, porque el encerrarse cada uno en sí mismo sólo lleva al resentimiento y a la indiferencia:

> LEONOR:¡Vaya por Dios!... Él esperaría que fueras tú la que se lo dijera. Cuando se empieza así en un matrimonio: "Si no me dice, yo no digo", "Si no me pregunta, yo no hablo", y, en esos silencios, el pensamiento de cada uno va trabajando por su lado:"Es que ya no me quiere", "¿Qué debo creer?", "¿Qué pen-

> será?" Y un día es la indiferencia completa, o es el odio, un odio que, por desgracia, suele unir más que el cariño...
>
> p. 1203

Afortunadamente Adelina, mujer fuerte y dominante, que desea mantener al marido en perpetua dependencia, se da cuanta a tiempo de su error y puede rectificarlo. La manera es hablando sinceramente con él:

> ADELINA: Porque veo que lloras por quererme; porque todo es cariño; como eran cariño mis dudas y el egoísmo de querer que fueras tú el que necesitara de mí, y cariño mis malos pensamientos y el desear que volvieras a necesitar de mí siempre... ¡Cariño, todo cariño! Lo malo es disfrazar nuestros sentimientos, porque a veces nos asusta lo que sentimos, y es que a veces el cariño puede parecer egoísmo y hasta odio... ¡Quién sabe si, a fuerza de callar, hubiéramos llegado a odiarnos!...

NOTAS

(1) MARTÍN GAITE, Carmen; Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 43

(2) FURMAN, Nelly; "The politics of language: beyond the gender principle?", en Making a Difference - Feminist Literary Criticism-, edited by Gayle Greene y Coppelia Kahn, Methuen, New York, 1986, p. 59

(3) FÉMINA; "Al rededor del voto de la mujer", ABC, 29 de octubre de 1931, p. 3

(4) SCANLON, Geraldine; La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974, AKAL, Madrid, 1986, p. 157

(5) PEÑA, María del Pilar de la; La condición jurídica y social de la mujer en España, Cuadernos para el diálogo, S.A. Edicusa, Colección Suplementos nº 46, 1974, p. 36

(6) NASH, Mary; Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936) Antropos Editorial del hombre, Barcelona, 1983, p. 21

(7) NELKEN, Margarita; La condición social de la mujer en España, CVS Ediciones, Madrid, 1975, p. 31 (1º ed. 1919)

(8) PALACIO VALDÉS, Armando; "Opiniones femeninas", ABC, 18 de abril de 1936, p. 3

(9) CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; La mujer española en el mundo del trabajo, 1900-1930, Fundación Joan March, serie universitaria nº 118, Madrid, 1980, p. 10

(10) DELPECH, François; "La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales", en La mujer en el teatro y la novela del S. XVII, Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre el teatro español, Toulouse, 16-17 de noviembre de 1978

(11) MC KENDRICK, Melveena; "Women against wedlock, the reluctant brides of Golden Age Drama", en Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols, edited by Beth Miller, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1983, p. 146

(12) NASH, Mary, obra citada, p. 24

(13) GAYA, Joan; "Què li farem fer a la nena?", Catalunya So-

cial, 13 de junio de 1936. Referencia de Mary Nash, obra citada, p. 24

(14) SILVEIRA-ARMESTO, Blanca; "Muchachitas que sostienen su casa" (Informaciones y reportajes), ABC, 16 de agosto de 1934, p. 7

(15) SILVEIRA-ARMESTO, Blanca; artículo citado, p. 6

(16) SALAS, Mary; "La mujer soltera en España", en Cuadernos para el diálogo nº 11, extraordinario, diciembre de 1965, p. 27

(17) JIMÉNEZ VERA, Arturo; "La casa de Bernarda Alba, algunas observaciones sociológicas sobre la falta de libertad de la mujer", Estreno, otoño de 1975, p. 7

(18) SIMÓN PALMER, María del Carmen; La mujer madrileña en el S.XIX, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, y Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Madrid, 1982, p. 16

(19) MARTÍN GAITE, Carmen; "Las mujeres liberadas", en La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, Nostromo, Madrid, 1973, pp. 96-97

(20) Informaciones, 1º de octubre de 1931; referencia de Geraldine Scanlon, obra citada, pp. 276-277

(21) HEILBRUM, Carolyn; Toward Androgynt. Aspects of Male and Female in Literature, Victor Gollancz LTD. London, 1973 p. 75

(22) SCANLON, Geraldine; obra citada, p. 61

(23) ARAQUISTAIN, Luis; La batalla teatral, Mundo Latino, Madrid, 1930, pp. 85-86

(24) NELKEN, Margarita; obra citada, p. 52

(25) GORROCHANO, G; "Nuevos cauces de felicidad", ABC, 5 de agosto de 1932, p. 3

(26) NELKEN, Margarita; obra citada, p. 54

(27) MARTÍN GAITE, Carmen; Cuentos completos, Alianza, Madrid, 1978, pp. 8-9

Pags.

3.- La esposa engañada 401

3.1.- Razones de la infidelidad masculina 402

3.2.- Reacciones frente a la infidelidad 406

3.2.1.- El silencio 406

3.2.2.- La resignación 413

3.2.3.- El provecho 421

3.2.4.- La ruptura 423

3.2.5.- La venganza o el perdón 426

3.3.- Reacciones de los demás ante la infidelidad 437

3.4.- Remedio 439

3.4.1.- Las desencantadas 440

4.- La esposa infiel 449

4.1.- Razones de la infidelidad femenina 449

4.1.1.- El síndrome de la heroína romántica 449

4.1.2.- El ascenso social o económico 456

4.1.3.- La venganza 457

4.1.4.- La enfermedad 458

4.1.5.- La abnegación 461

4.2.- Reacciones de la mujer adúltera 463

4.2.1.- El remordimiento 463

4.2.2.- La falta de remordimiento 466

4.3.- Reacciones de los otros 470

4.3.1.- Reacciones del marido 470

4.3.2.- Reacciones de los demás 476

4.3.2.1.- Todo Madrid lo sabía... 478

	Pags.
5.- La amante como institución	484
5.1.- Causas de su existencia	484
5.1.1.- La necesidad material	485
5.1.2.- El abandono	487
5.2.- El desarrollo de la función	490
5.2.1.- El aspecto económico	492
5.2.2.- El aspecto sentimental	501
5.2.3.- El aspecto profesional	505
5.2.4.- El aspecto humano	512
5.3.- La cortesana vista por los demás	516
5.3.1.- Punto de vista masculino	516
5.3.2.- Punto de vista femenino	519
5.4.- La cortesana de buen corazón	522
5.4.1.- Mercedes la Gaditana	528
Notas	531

Varias de las obras que incluyen como tema a la mujer traicionada presentan como común denominador la idea de que el varón tiende al adulterio por naturaleza. Esta fatalidad generalizada trae como consecuencia un modelo de esposa acostumbrada a soportar estoicamente los desvíos del marido. Una crítica del ABC para Oro viejo, de fines de 1931, nos pone frente a lo que sería el prototipo:

> Vela sus primeras armas en el teatro con esta comedia, escrita para enaltecer a la esposa leal, que es todo sacrificio y abnegación ante las liviandades de su esposo, cual cumple a su arraigado espíritu de mujer española, en quien todas las virtudes resplandecen con la más alta ejemplaridad y en las duras pruebas (...)
>
> (1)

La mujer asume frente al infiel la postura de guardiana de la dignidad del hogar. Su consuelo es que difícilmente será abandonada.

Lo interesante será ver hasta qué punto las reacciones de los personajes se adecuan a la norma anterior, que es la esperada, o se apartan de ella en busca de otros cauces de solución. Estas reacciones se extienden desde la resignación y el silencio a la ruptura del vínculo matrimonial.

La resignación que nace de haber aceptado la traición como inevitable se resuelve en silenciar los reproches, una muestra de esto se da en Morena Clara o en Lo que hablan las mujeres. Sin embargo en obras como esta última -en la que es tema fundamental-, el silencio resulta el marco de una ficción. Gracias a él, un matrimonio parece feliz, pero porque hay una mujer que finge ignorancia ante los demás. A la mentira de uno responde la mentira de la otra. Ninguna relación puede basar-

se en tan precarios pilares. Más tarde o más temprano el silencio se rompe, el hombre termina reconociendo sus culpas y los valores de la esposa, pero atrás quedan años de angustia, indiferencia o rencor.

La aceptación puede teñirse de orgullo, como en La moral del divorcio o La Papirusa; de sutil ironía, como en No hay quien engañe a Antonieta o de franca indiferencia, como en Han cerrado el portal. A veces se quiere justificar al esposo sobrestimándolo, como en La niña de la bola o Mi hermana Concha y hasta se llega a transferir la responsabilidad a sí misma por no haber sabido elegir compañero adecuado, como en La casada sin marido. Otras más astutas venden la fingida paz hogareña, como en Llévame en tus alas o La verdad inventada.

Hay mujeres que no aceptan el silencio y el discreto distanciamiento y optan por una abierta separación. Salvo en Papá tiene un hijo, esta decisión es tomada por mujeres jóvenes, como en Paca Faroles, Las desencantadas, La moral del divorcio, Cuidado con el amor, A divorciarse tocan o No hay quien engañe a Antonieta. En esta última contrasta la resignación de la madre con la furiosa reacción de la hija, aunque esté caricaturizada.

Lo frecuente es que los mayores intenten salvar el matrimonio de los jóvenes y se recomiende el perdón, pero en Las dichosas faldas son los padres quienes pugnan por la separación al ver los múltiples disgustos que sufre la hija. Si no cuaja es porque ella es incapaz de vivir sin su marido a pesar de las continuas humillaciones. Sólo en Cuidado con el amor se llega al divorcio.

En Paca Faroles el marido sigue ultrajando a la mujer a pesar de la separación y sólo cambia de actitud cuando ve que

ella se decide por otro hombre. La muchacha acepta nuevamente al esposo bajo la presión de una sentencia que flota en el ambiente y que resume la protagonista: las infidelidades de ella serían una gravísima ofensa para la honra, pero las del varón sólo pecadillos sin importancia tolerados por la sociedad y que deben perdonarse por fuerza. Jenara no es únicamente la víctima de un libertino sino de una injusta desigualdad.

Menos arbitraria se presenta la situación en La moral del divorcio o en Las desencantadas: las protagonistas no mantienen su decisión de separarse y reanudan la vida en común, pero han conseguido que sus cónyuges modifiquen su actitud con respecto a ellas ante el miedo a perderlas.

La mujer engañada se presenta rodeada del halo de simpatía que acompaña siempre a la víctima, algo que por lógica se convertirá en carga negativa si el adulterio es femenino. Al no hallar una justificación tan clara como la naturaleza, principal excusa en el caso del varón, el foco de interés se centra en las razones que empujan a la mujer a la traición.

De mucho peso resulta "el síndrome de la heroína romántica", o sea el afán de conquista como modo de afianzar la propia estima, de mantener la ilusión de una juventud que se diluye. En la trama puede transformarse en juegos de la imaginación, como en El cuento del lobo; búsqueda de aventuras con poco riesgo, como en Literatura, El nublado, El rinconcito, El Ex..., El susto, Pero mal, el mío, Las víctimas de Chevalier y El rival de su mujer o clara infidelidad, como en Adán o El drama empieza mañana, "Un momento" o ¡Como una torre!

Esta inquietud se tiñe de frivolidad en Memorias de un madrileño, Tabaco y cerillas y Cisneros; de ansias de poder en Los

quince millones, La Papirusa y Las dichosas faldas y de soledad en El tercer mundo o Cuentan de una mujer...

La pasión es lo que mueve a la protagonista de Ni al amor ni al mar... y quizás también a la de El loco de la masía, pero en este último caso priva el egoísmo sobre cualquier forma de amor. Así se llega al tipo tradicional de mujer ladina y desleal que aparece siempre como personaje secundario para provocar un efecto cómico -Usted tiene ojos de mujer fatal, Piezas de recambio, La viudita se quiere casar, La marimandona, Angelina o El honor de un brigadier, Fu-Chu-Ling, Menos lobos...- o contrastar con las virtudes de algún otro personaje -Yo quiero, ¡Tómame en serio!, Margarita y los hombres, La moral del divorcio, Marquesa de Cairsan, La Papirusa, Don Pedro el Cruel, El hogar, Las dichosas faldas, Papá Charlot, Don Cascabeles-.

Por otro lado se pondera a la mujer que permanece fiel a pesar de tener ocasiones para dejar de serlo como en El río dormido, Al margen de la ciudad, La marchosa, La casada sin marido, Manola-Manolo, Lo que fue de la Dolores y La mercería de la Dalia Roja.

El amor a su pueblo lleva a la reina María al adulterio en Dan y el deseo de conservar un bienestar económico para los suyos impulsa a Marcelina a los brazos de un amante en Todo Madrid lo sabía..., pero son casos marginales como también lo son los maridos de Ni al amor ni al mar... o de Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín que apelan al asesinato y al suicidio respectivamente. A pesar de la diferencia de los géneros -un drama y una aleluya erótica- los dos personajes se atribuyen la culpa del adulterio por haberse casado con mujeres mucho más jóvenes. Este deseo de salvar la imagen del ser amado a

cualquier precio también se daba en el grupo femenino.

El escándalo, un juguete cómico, puede servir de resumen para este apartado. Presenta una incisiva crítica a la falsa moral de un pueblo que rechaza a la protagonista por su profesión de actriz. A pesar de la aparente respetabilidad, el adulterio es moneda común entre mujeres y varones. Y es amargo ver como la traición y la mezquindad logran una equiparación entre la conducta de los dos sexos que no había sido posible conseguir con el derecho y la virtud.

El tratamiento de la amante en la obra obedece a tres propósitos: ser la otra cara del adulterio y entonces formará contrapunto con la imagen de la esposa, ser un mero elemento para crear ambiente o ser tratada como una institución afianzada por la doble moral y la costumbre.

¿Por qué opta la mujer por esta forma de vida? La miseria y el abandono dan la respuesta. Ejemplos de necesidades económicas personales o familiares encontramos en La Plataforma de la Risa, Las niñas de doña Santa o Pluma en el viento; de abandono por parte del hombre en quien se creyó, en La marimandona, ¡Tómame en serio! o La tragedia del pelele. La mayor parte de las veces las razones se entremezclan, como en Presa al sol. El deseo desmedido de lujo mueve a algunas muchachas en Doña Herodes, El peligro rosa, Yo soy la Greta Garbo o Mi vida es mía, pero es la variable con menor frecuencia, como veremos en el desarrollo del apartado.

La cortesana es un artículo de lujo que adorna al hombre. Hay una notable complementación: una mujer fastuosa prestigia al varón porque muestra su poder adquisitivo y un "protector" magnánimo "valoriza" a la cortesana y destaca su habilidad por

sonal, convirtiéndose en objeto codiciado por otros.

La jerarquización oscila entre la amante que disfruta de un espléndido pasar y ejerce tiránicamente fuerte presión para lograr sus caprichos, como en La melodía del jazz-band, Las víctimas de Chevalier o La diosa ríe, y la pobre prostituta maltratada, Los pistoleros o Memorias de un madrileño.

La figura más estereotipada es la de la cortesana codiciosa. Hallaremos ejemplos en ¡Dispensa, Perico!, Los hijos de la noche, Una conquista difícil, ¡Caramba con la marquesa!, La señorita mamá, El alma de Corcho o Mi querido enemigo. Frecuentemente es el recurso cómico de la obra.

Más variaciones presenta la mujer que a su vez mantiene a un hombre como sucede en Margarita, Armando y su padre, Cinco lobitos, Caperucita gris, Latigazos o ¿Por qué te casas, Perico?. En algunos casos llega a ser explotada como Mercedes la Gaditana.

La que sobresale es la cortesana de buen corazón. Es éste un tipo muy difundido, sobre todo en los períodos en los que se tiende a revalorizar a los marginados. Además de abundantes ejemplos podemos encontrar personajes interesantes, como Lucila en La melodía del jazz-band, Obdulia en Mercedes, la Gaditana, Adria, en La Plataforma de la Risa o Rosa en Mi vida es mía.

Es interesante el afán de proteger que siente la mujer de este último grupo, en especial a otras muchachas para evitar que sigan sus pasos. Ella, que casi nunca se considera dueña de su destino, compensa su frustración moviendo los hilos del de los demás.

Referencias estadísticas

La esposa traicionada y la esposa traidora constituyen las dos caras de un mismo hecho: la ruptura del juramento de fidelidad sobre el que se basa el matrimonio. Por cierto que esa ruptura puede provocarla uno u otro cónyuge, pero este apartado se centrará exclusivamente en la mujer.

Así hemos seleccionado 50 obras en las que se analiza su situación como víctima u objeto del engaño y 70 en las que es sujeto activo, esposa infiel.

La cortesana como institución está íntimamente relacionada con los grupos anteriores, aunque en algunos aspectos presente marcada autonomía. Para plasmar su imagen se emplearán ejemplos de 93 obras.

3.- La mujer frente al adulterio

La esposa del protagonista de ¡Engáñala, Constante! (Ya no es delito) es afortunada: su marido le es fiel. Las amigas lo exponen como modelo ante sus esposos, a quienes les hace poquísima gracia y tratan de conseguir que él se pliegue a sus costumbres y engañe a su mujer:

> ÁFRICA: Matarse él y matarme a mí; y cuidado que yo siempre le estoy poniendo el ejemplo de tu marido. "Ese es un hombre -le digo-, en él te deberías mirar como en un espejo; a ese hombre lo encierran en un cuarto con una Cleopatra, o con una Mesalina, o con una Celia Gámez, y antes de engañar a su mujer es capaz de arrancarse los ojos"
>
> p. 11

Poco favor le hacen al pobre Constante, porque los maridos perjudicados con la comparación lo acosan. Algo semejante a lo que hacen con un personaje de Las tentaciones, más interesados todavía porque de su conducta intachable depende una herencia.

En Las víctimas de Chevalier, don David se define como un hombre formal y por la reacción de la esposa, hace bien en serlo:

> DAVID: Estoy seguro; a mí no me puede engañar. Yo soy un hombre serio, un esclavo de mi deber; yo, desde que me casé, no he dicho a otra mujer "buenos ojos tienes"
>
> HIPOLITA: Y que si lo dijeses, porque te arrancaba la lengua.
>
> p. 18

También ha sido fiel el señor Lucio en Las dichosas faldas

y otro motivo de admiración. Después de muchos años de matrimonio casi está arrepentido de su conducta ejemplar que lo aleja del común denominador:

> BENITA: (Asombrada) ¿No ha engañao usté nunca a su mujer?
> SEÑOR LUCIO: No, señora; no la he engañao. ¡Pa qué la voy a usté a engañá!
> BENITA: No; si con que la hubiese usté engañao a ella, bastaba.
>
> p. 100

A pesar de la ligera conmiseración con que Benita trata al señor Lucio, de las fugaces tentaciones que sufre don David y de los trastornos que los amigos le crean a Constante, la fidelidad del marido es esperada y deseada. Sin embargo su presencia no es frecuente en las obras porque poco conflicto crearía. La esposa engañada en cambio, aparece como fuente de comedias y dramas. Nos ocuparemos de estudiar su reacción frente a la infidelidad.

3.1.- Razones de la infidelidad masculina

En su estudio sobre el adulterio en la novela del siglo XIX Biruté Ciplijauskaité incluye una cita de Schopenhauer que muy bien puede representar buena parte de las opiniones de su tiempo y aun del nuestro:

> Primero hay que notar que el hombre se inclina por su naturaleza a la inconstancia en el amor; la mujer, a la constancia. El amor del hombre disminuye considerablemente desde el instante en que ha conseguido la satisfacción de su deseo: prácticamente cualquier otra mujer le estimula más que la propia. Añora cambio y distracción.
> El amor de la mujer, al contrario, empieza a crecer

> desde ese mismo momento. Por consiguiente, la fidelidad conyugal es algo artificial en el hombre, natural en la mujer. Así,el adulterio en la mujer es mucho más imperdonable que en el hombre, tanto objetiva -a causa de las posibles consecuencias- como subjetivamente- porque va en contra de su naturaleza.
>
> (2)

A esa necesidad de cambiar atribuye doña Nicasia las traiciones del esposo en Martes 13:

> DOÑA NICASIA: Y aunque fuera un coco, doña Inocencia. ¡Hay feuchas con mucho garabato! Mi marido -Dios lo tenga donde se merezca- me dio muchos malos ratos a mí a cuenta de una chata que lo volvió tarumba. Como dicen que el caso es cambiar... ¡Y yo entonces era preciosa!
>
> DOÑA INOCENCIA: Vaya memorión que tiene usted, doña Nicasia.
>
> p. 7158

A pesar del irónico comentario de doña Inocencia, que no puede imaginar que haya sido bella, ese pensamiento consuela a Nicasia, porque si el marido la cambió por algo peor tiene que haber estado motivado por un impulso superior al razonamiento.

Cínicamente Pedro utiliza el mismo argumento para convencer a Bianca en Esta noche o nunca :

> PEDRO:(...) eres un ángel, y por eso te quiero. Y además, en el fondo no te engaño: Eres tan comprensiva, tan inteligente, que reconocerás lo justificado de mis razones. Mis aventurillas equivalen a tener en casa el mejor cocinero, no obstante, irse alguna vez a comer a un restaurante. En el restaurante se come peor que en casa, pero la variación...
>
> p. 18

Y aunque la mujer no quede convencida, puede resultar un leve consuelo, como había sucedido en el caso de doña Nicasia.

En La viudita se quiere casar, Serafín comienza una aventura extramatrimonial y es descubierto por Ernestina, que reacciona violentamente. Trata de hacer las paces a través de un amigo que debe interceder por él ante la mujer ofendida. Sugiere agregar a la idea de la necesidad de cambio, la de que la esposa gana con la comparación que se entabla, pero ni Pascual está dispuesto a aceptar este recurso para disculpar al amigo:

> SERAFÍN: Pues tú le dices que los devaneos de los maridos, lejos de amenguar, fortifican el amor de la esposa...,porque aprecian la diferencia de calidad... y al volver, la ilusión retoña con más fuerza.
> PASCUAL: Mira, Serafín, yo defenderé tu causa; pero déjame que lo haga a mi modo.
>
> p. 62

A pesar de que Pascual, un hombre muy honesto se niega a utilizarla, la disculpa de Serafín es en extremo frecuente y aparece en varias obras. En La moral del divorcio se repite casi con las mismas palabras.

El suegro de la Marquesa de Cairsan matiza la excusa agregando a lo dado la curiosidad del varón. Así intenta justificar al hijo y consolar a la nuera que se queja amargamente de las infidelidades del marido:

> MARQUESA: Pero papá Andrés...¿Qué le faltaba en mí? (Se deja caer en el diván y solloza convulsa, sumergiendo el rostro en los cojines)
> DUQUE: Tienes muy poco conocimiento de lo que es el hombre, Guillermina. El sexo bruto no siempre traiciona a la esposa porque deje de amarla. La mayor parte de las veces que un hombre cae en esa culpa de adulterio es por mera curiosidad. Por la curiosidad... de vivir la intimidad de la mujer que tratamos... y conocerla...Siempre es la curiosidad el principio pecaminoso que impulsa a la brutalidad del varón a esos

errores. (...)

p. 74

Cuando Trini se enfrenta con Nati, la amante de su marido en El abuelo Curro, ésta disculpa al hombre apoyándose en la eterna queja de que él salía en busca de lo que no encontraba en el hogar; pero no es la esposa amiga de amilanarse y pronto domina la situación:

> NATI: Hija, yo no tengo la culpa de que el hombre se vea obligao a buscar en la calle lo que no pue encontrar en su casa.
> TRINI: Natural; en la calle es donde se encuentra to lo perdío.
> NATI: Le azvierto a ustez que a mí no me insulta quien quiere, sino quien puede.
> TRINI: ¡Qué desgracia! Porque a usté la pue insultar to el mundo.

p. 39

Pilar utiliza el mismo argumento que Nati frente a la esposa desdeñada de Caperucita gris, y la acusa de ser la que ha provocado el adulterio al no saber retener al marido.

Una variante del razonamiento anterior es la que emplea Máximo en La moral del divorcio. Según él, la pasividad y el silencio de su mujer son las causas que lo han empujado a buscar una amante. La fidelidad es un rasgo heroico, pero no vale la pena portarse como un héroe si eso no despierta el mínimo entusiasmo:

> MÁXIMO:(...) Como la mujer, sólo por ser mujer, por tradición, por educación y hasta por literatura, está acostumbrada a creer que se lo merece todo, no sabe agradecer nada; y la fidelidad, ¡qué diablo!, no es cosa fácil para que no se la agradezcan a uno(...)

p. 1030

Y la excusa de Máximo, aunque no atenúa su culpa, tiene al menos el peso de la originalidad.

3.2.- Reacciones frente a la infidelidad

La gama de respuestas de la mujer ante un estímulo de este tipo es muy amplia y se extiende desde la ruptura total hasta la simple aceptación con tal de conseguir provecho. Como siempre trataremos de agruparlas.

3.2.1.- El silencio

Muchas mujeres apelan al silencio para preservar la paz familiar.

Así ha obrado durante años Teresa en Morena Clara, hasta que Trinidad saca del medio con un ingenioso recurso a la antigua amante del dueño de casa. Tanto la muchacha como el marido infiel están convencidos de que la esposa no sabe nada, pero siempre ha estado al tanto de todo, aunque nadie ha notado su sufrimiento:

> TRINIDAD: ¿Y tú qué me dices, cabeyos blancos?
> TERESA: Que son preciosas tus hechicerías, pero no las vuelvas a hacer. Tú no sabes cómo atormenta fingir una fe que no sentimos y lo que duele la risa cuando no es verdad.
>
> p. 96

Teresa es espejo de otras. Margarita Nelken estudia ese complejo sentido del deber que las hace soportar en silencio la humillación de ser relegadas por otras con tal de mantener el hogar en bloque:

> La pasividad de la mujer española, su retraimiento

> durante siglos y siglos, han ido dándole una entereza y una seriedad, en una palabra, un respeto de sí misma, único quizás en el mundo. Esa misma sumisión de la mujer de pueblo ante su marido que la maltrata y malgasta el dinero, ese "no me puedo volver contra el padre de mis hijos", que a primera vista parece un resto de esclavitud moruna, encierra en su fondo una conciencia instintiva de dignidad moral (la dignidad del hogar del cual ella es la fiel guardiana) que tiene y puede tener en cualquier caso la fuerza de la más indómita virtud.(...)
>
> (3)

Un típico caso del silencio al que se obliga la mujer frente al adulterio es el de Agustina, en Lo que hablan las mujeres. Por mucho tiempo ha fingido ignorar las aventuras del marido, que hasta tiene una hija fuera del matrimonio. Cuando Felipa, una amiga chismosa, ve que la chica llega al pueblo con la intención de introducirse en la casa no puede más e intenta poner en antecedentes a Agustina, pero se encuentra con su negativa a oir:

> AGUSTINA: Yo siempre te oigo con mucho gusto. Siempre que no quieras entrar en terreno vedado.
> FELIPA: Pues, hija de mi alma, lo que es hoy, en ese vedado vengo a entrar.
> AGUSTINA: ¡No, Felipa!
>
> p. 6610

No mueve a Felipa el afán de herir, ella considera un deber hacer saber a su amiga lo que pasa porque le indigna ver que es menospreciada.

Agustina confiesa haber tomado ejemplo en su madre, que también se negaba a escuchar chismes sobre el esposo. Pero no lo hacía por tener una fe ciega en él, ni siquiera por respeto, sencillamente no quería que la sacaran de su cómoda posición:

AGUSTINA: Calla. Recuerda -tú que tienes tan buena memoria- lo que le contestó mi madre a aquella señora que fue un día a descubrirle con mucho misterio que mi padre, a la chita callando tenía un par... un par de distracciones. "¿Nada más?", le preguntó mi madre ingenuamente. Y luego le dijo: "Hija mía, por Dios, pero ¿usted cree que para aguantar a un hombre basta una mujer sola? Hacen falta lo menos tres o cuatro" Se fue corridísima la chismosa.

(...)

FELIPA: ¡Qué tonterías, hija, las de tu madre! Se podría escribir con ellas el libro de las casadas tontas!

AGUSTINA: Tonta o no, ella supo ignorar muchas veces, y fue muy feliz. Yo también ignoro todo lo que él me calla, y también lo soy. Me consta que en el altar mayor de su corazón no hay más que mi imagen. ¿Para qué me voy a meter en las capillitas por lo que me traigan y me lleven las beatas y los sacristanes. Más te digo: si algún día me sorprendiera yo en la debilidad de registrarle los bolsillos a mi marido, de olfatear su ropa, creo que me moriría de vergüenza.

p. 6610

Por un lado Agustina parece muy respetuosa de la intimidad del cónyuge; por otro, muy segura de ser su principal amor y por eso no le importa no ser el único. Su actitud aparenta dignidad frente a la antipática posición de la amiga. Pero las cosas no son como ella las presenta: Felipa es chismosa pero sincera, sin dobleces. Agustina miente. Conoce las infidelidades del marido, la presencia de la hija; engaña a todos fingiendo que lo ignora, aparentando ser feliz cuando se siente profundamente desdichada. Hasta que obligada por las circunstancias implora una confesión que la libraría de la máscara continua:

AGUSTINA: Porque si no lo oigo de tu boca, lo seguiré ignorando. La norma mía para contigo ha sido siem-

pre no saber de ti sino lo que tú me dijeras. Por eso hemos podido vivir felices. ¡Qué bien te has hallado a mi lado! ¿Verdad? ¡Qué comodamente! ¿Y habrás sido capaz de creer que yo era una ciega, una tonta, una simple? Pues no he sido ni seguiré siendo más que una mujer muy habladora -como todas a tu juicio-,que ha tenido la abnegación y el arte de callar. ¡Una mujer que calla más que habla! ¡Como muchas mujeres!

DON MIGUEL: Eres una santa, Agustina.

p. 6627

Agustina considera su silencio como una muestra de abnegación hacia Miguel; lleva veinte años ejercitándose en él como respuesta al del marido. Su matrimonio puede ser tranquilo, libre de discusiones, pero no feliz. Mutuamente se han ocultado la verdad. O son campeones del disimulo o son dos desconocidos que amablemente tratan de llevar adelante una sociedad.

El tema del marido que cree que sus hazañas permanecen ocultas y de la mujer que conoce su existencia pero se calla, alimenta muchas comedias. Un caso típico es el de No hay quien engañe a Antonieta.

El general vive feliz en un hogar ejemplar del que se siente orgulloso. Como su esposa jamás le ha hecho ningún reproche, la supone ajena a todos sus enredos:

EDUARDO:¡Qué mujer tan encantadora es la marquesa!

GENERAL: No lo sabe usted bien. Es una de esas criaturas delante de las cuales se debería estar siempre de rodillas...

EDUARDO: Comprendo que no la haya usted engañado nunca...

GENERAL: (Riendo) ¿Yo? ¡La he engañado todo lo que he podido!

EDUARDO: ¡Eh!

GENERAL: Pues claro, hombre... Ahora que me las he arreglado para que ella no supiera nunca nada. ¡Ah! No... No merece que se la dé el más pequeño disgus-

> to... Mire usted... Yo he querido a muchas mujeres, pero no he adorado más que a una..., ¡a la mía! Cuando más la engañaba más ternura sentía por ella, y no he ofrecido una alhaja a una de mis conquistas sin llevar el mismo día otra alhaja mejor a la marquesa...
>
> EDUARDO: ¿Y las compraba usted el mismo día?
>
> GENERAL: Naturalmente...¡Así me hacían rebajas!
>
> p. 16

Antonieta, la hija del general, sospecha una traición del marido y decide tomar venganza. El padre trata de disuadirla y recurre a la voz experimentada de su mujer para que la aconseje, pero ella a través de la ironía muestra su resentimiento:

> GENERAL: ¡Deja hablar a tu madre! (A la marquesa) ¿Cuál es el deber de nuestra hija? Díselo tú, Matilde.
>
> (...)
>
> MARQUESA: Sí, hija mía, sí. Hay que perdonar... Y luego, en el porvenir..., cerrar los ojos... ¡Como yo!
>
> GENERAL: (Aparte, aterrado) (¿Qué dice mi mujer?)
>
> MARQUESA: Por mucho que tu marido te engañe, nunca te engañará tanto como tu padre a mí...
>
> p. 55

El consuelo de la marquesa se parece en mucho al de Agustina y se basa en que la esposa no va a ser abandonada:

> MARQUESA: La mujer engañada tiene siempre un orgullo. Ella podrá decir: este auto le quieren todas... Pero yo soy el garage.
>
> p. 55

Para Miguel, su esposa es una santa porque se ha callado y le ha permitido vivir en paz. Para el general, delante de la marquesa habría que estar de rodillas. Los dos las consideran

muy superiores a sus amantes, pero no dejan de humillarlas con sus engaños. Agustina y la marquesa son presentadas como mártires, pero de una causa que no merece tal sacrificio; por eso la hija de la última, fiel a la nueva época, rechaza esa salida.

Frente a la sorpresa que representó para los maridos anteriores el saber que sus mujeres estaban al tanto de sus aventuras se levanta la voz de Lola en Las desencantadas:

> LOLA: ¿Pero vosotros os creéis que somos tontas? A veces lo parecemos; pero es porque haya paz... Porque estamos al cabo de la calle.
>
> p. 31

Como hemos visto, el silencio no dura eternamente. Cualquier crisis familiar puede abrir las puertas al rencor de la esposa engañada. Gabriela, en El pájaro pinto, al fin decide enfrentarse a su marido cuando nota que no sólo la abandonará a ella sino también a los hijos:

> GABRIELA: A ti quien te importa es Rosita. ¡Rosita! Ella te lleva y trae a su antojo.
> ALEGRE: ¿A mí?
> GABRIELA: Sí, sí. ¡Y yo no puedo tolerarlo! Hasta hoy he sabido callar mi rabia de mujer. Ahora tiene que protestar mi dolor de madre.
>
> p. 11

También rompe su silencio con una sobria queja Leonor, en El divino impaciente. Todavía ama al esposo y espera un milagro que nunca llegará:

> ATAYDE: ¿Llorar, de qué?
> LEONOR: Del desvío
> de un querer que, sin parar,
> pasa por mí, siendo mío,
> como por el puente el río

pasa buscando la mar.
Sé de tus horas perdidas,
y aunque no ves mis heridad
y ves mis ojos serenos,
están mis silencios llenos
de lágrimas contenidas.

p. 146

A veces el silencio nace de la dignidad combinada con el orgullo, como en La Papirusa.

Carmela lleva poco tiempo de casada, pero su marido ya ha empezado a engañarla con una amiga. Ella, muy soberbia, opta por la indiferencia. Casi no se ven:

CARMELA: Muy poco. A lo mejor nos encontramos en el comedor; yo le cuento mis partidas de póker, él me cuenta sus éxitos deportivos, y hasta el día siguiente.
MARGOT: Me asusta la frialdad con que lo comentas.
CARMELA: Es temperamento.
MARGOT: Pero... ¿y tu sensibilidad?
CARMELA: Dormida... ¡Por Dios, no me la despiertes, que está en el mejor de los sueños!

p. 30

Carmela reconoce que es por orgullo que adopta esta fría posición:

MARGOT: Pero tú, ¿cómo has llegado a consentir...?
CARMELA: Yo tengo más orgullo que Javier y que nadie. No me conocen bien. Tú sí debieras conocerme.

p. 31

La conducta de Paulina en La moral del divorcio es semejante a la de Carmela. Su arrogante dignidad le ha impedido rebajarse a una pelea. Así ha soportado durante años los desvíos del marido hasta que la promulgación de la ley de divorcio le

permite dejar libre al hombre para que se case con la amante. A su amiga la decisión le parece precipitada y le echa en cara su pasividad, que se acercaba a la indiferencia:

> JULIA: De todo has tenido tú buena parte de culpa. ¿Tú crees que es sistema callar siempre, callar a todo, no protestar nunca? El exceso de educación puede ser un defecto. Tú has sido siempre esclava y víctima de la buena educación, que en la mayoría de los casos no lo agradece nadie. Lo menos que habrá creído tu marido es que todo te tenía sin cuidado.
> PAULINA: ¡No sabrá él nunca lo que he sufrido! Y ahora mismo...
> JULIA: Pues con que tú sufras y él se figure que estás tan contenta...
> PAULINA: No; que recobre su libertad, que se case con esa mujer; por mí...
>
> p. 1000

Lo que menos quiere el marido es recobrar la libertad que lo pondría en el compromiso de formalizar la relación con su amante. Asustado ante la posibilidad de un divorcio, convence a la defraudada Paulina de su propósito de enmienda y deciden los dos emprender nuevamente la vida en común.

3.2.2.- Resignación

Este apartado está íntimamente ligado al anterior pues muchas veces el silencio nace de la resignación ante lo inevitable. Por eso lo ha hecho suyo la marquesa de No hay quien engañe a Antonieta, para ella la infidelidad es inseparable complemento del varón:

> MARQUESA: (Enseñando las joyas) Cada joya de las que llevo... representa una infidelidad.
> GENERAL: (Emocionado) ¡Matilde! ¡Soy un miserable!
> MARQUESA:(Dulcemente) No..., no... Nada de eso.Eres

un hombre.

p. 55

La mujer, con sutil ironía, termina consolando al ofensor, que pasa a ser casi una víctima:

> GENERAL: No me perdonaré nunca haberte hecho sufrir.
> MARQUESA: (Consolándolo) No, no... Amigo mío, no te preocupes. Debes pensar que es una fatalidad. Mi padre engañó a mamá.
> GENERAL: (Indignado) ¡Qué sinvergüenza!
> MARQUESA: Mi abuelo a mi abuelita... y así sucesivamente hasta el paraíso terrenal.

p. 55

Para esta señora, el ser esposa engañada es una constante del destino de la mujer. Siempre ha sido así y no va a cambiar. La Marquesa de Cairsan no aguarda tantos años para darse por enterada. En seguida habla con el marido, pero no espera cambios. Está condicionada por la historia familiar, que fatalmente se repite:

> MARQUESA: Yo no discurro nada. Por desgracia para ambos... el teléfono me hizo saber antes (atención inquieta del marqués) que tú eres como fue mi padre... y todos los hombres son iguales a ti... (...)

p. 21

Guillermina es de las más desdichadas: su marido termina huyendo, pero no con cualquiera de sus amantes sino con la hermanastra de su mujer. Es doblemente traicionada, pero no le duele tanto la acción de la muchacha -hija ilegítima de su padre- como la del esposo por quien se desvivía.

Dos ideas enlazan su discurso con el del personaje anterior:

la traición como inherente al sexo masculino y el inmovilismo de las costumbres que permite la repetición de la historia de la madre en la hija. La Mujer de Bodas de Sangre es un caso más:

> MUJER: No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar. Una cosa sé. Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo y otro que viene. Vamos andando. El mismo sino tuvo mi madre. Pero de aquí no me muevo.
>
> p. 363

La protagonista de Mi hermana Concha sufre las mismas humillaciones que las anteriores, pero su respuesta es menos convencional. En apariencia sigue la línea de la madre de Agustina en Lo que hablan las mujeres, que se alegraba de que dos o tres mujeres la ayudaran a soportar al marido. Concha, que está decidida a hacerlo feliz, agradece que otras la ayuden en su encomiable tarea:

> CONCHA: Pero bueno, ¿ustedes qué quieren? ¿Que yo me disguste con las cosas de Carlitos? Pero señó, si no puedo. (Ríe) Yo me casé con é para haserlo feliz. Pues si hay unas cuantas que me ayudan en esta obligasión, lo que yo debía hasé era buscarlas y darlas las grasias.
>
> p. 31

Carlitos se destaca entre los sinvergüenzas. No sólo engaña a su mujer sino también a sus conquistas, porque finge ser soltero, hace pasar a Concha por su hermana y aprovecha al máximo su actitud complaciente.

La mujer no ha sido siempre así. Ha llegado a esa situación después de muchas desilusiones:

> CONCHA: Ya lo sé. Pero la tristesa se achica cuando tenemos er való de reírnos en su propia cara. Cuan

> do me casé con mi marío, acordarse cómo era yo. Exigente, llorona, presumía y con ese afán de dominio que todas tenemos con el esposo. ¿Con quién has estao?¿A qué hueles? ¿De quién es esta carta?... La primera ves que me dijeron: "Carlitos tiene una novia", me morí der to y nasió ésta que veis aquí tan complasiente, dispuesta a quererlo fuera como fuera.
>
> REMEDIOS:Pues mira el resultao.
>
> CONCHA: A mí no me pasa toda la angustia y todo el peligro que tiene este momento. Me voy a quedá sin é. ¡Qué vamos a haserle! ¿Cosas de mi marío?¿Qué se adelanta con que yo me ponga de rodiyas delante de él y le llore y le suplique? Cuando un hombre se quiere ir no hay quién lo sujete y antes de verlo triste por el remordimiento de lo que abandona,prefiero verlo marchá tocando la pandereta.

p. 70

Para Concha, tolerar y hasta festejar las infidelidades no es más que una muestra de cariño y abnegación, lo mismo que aceptar la idea de su abandono con una sonrisa para que él no sufra remordimientos. Claro que su actitud puede confundirse fácilmente con desinterés y desprecio, como le había sucedido a Paulina en La moral del divorcio.

Concha no se engaña ni trata de engañar a sus amigas hablando de felicidad. Aceptará que Carlitos logre la dicha a su modo, pero ella no es feliz, no puede serlo en su condición de esposa humillada:

> CONCHA: (...) Allí había muchas mujeres casadas como yo que les pasaba como a mí. Las engañan los maridos un día y otro día. Y ellas lloran y se pelean, y llegan a aborrecerlos; pero hoy no se acordaban y se reían. ¡Estaban de boda! Y yo que me río tanto, como estaba de boda me eché a yorá.

p. 92

Unas llorando y otras simulando reír, el resultado es el mis

mo: Concha está tan desencantada como las que responden al engaño de un modo más convencional.

Un caso especial lo constituye Rosario, en La niña de la bola. Ha soportado en silencio las infidelidades del marido, como se esperaba de ella, pero de pronto aparece la hija de un antiguo socio que necesita trabajo. Es joven, bonita, coqueta y enseguida enamora a don Emiliano.

Un día, algo borracho, pretende besarla y la chica lo rechaza con repugnancia. Rosario ha visto la escena y por primera vez en su vida interviene con inusitada violencia:

> DON EMILIANO:Perdóname, perdóname, Rosario...
> ROSARIO: ¡No, esta vez, no! Hasta hoy perdoné todo porque jamás me traicionaste con el corazón. Hasta hoy, mil veces me dijeron: "Ahí va tu marido con una, ayer vi al Emiliano con la Fulana..." Y nunca, nunca te dije ni un reproche... Sabía que era tu carne la que me traicionaba, y me resignaba y descendía hasta el perdón. ¿Qué culpa tiene él de ser... tan mujeriego? -pensaba yo-, y todo lo perdoné; pero esto no. Esto no lo perdono; esta vez la traición es más honda, más brutal, más repugnante, porque tu alma, que yo creí siempre mía se la diste ciego a esa mujer que te desprecia. Vete, vete con ella..., ella no te quería... ¡Yo tampoco podré quererte nunca!...
>
> p. 44

La ofensa es realmente mayor porque se humilla a Rosario en su propia casa, pero no es eso de lo que se queja sino de que don Emiliano le haya dado el alma a Mercedes. No se entiende cómo puede saber la esposa que no haya ofrecido esa misma alma a las demás conquistas, pero el hecho es que esta traición le parece diferente, probablemente por la calidad de la muchacha, superior a las circunstanciales amantes que puede haber conocido Rosario.

Hay otra razón de mucho más peso: la mujer se ha comparado con Mercedes, ha visto su juventud y ha salido perdiendo. Rosario quizás no tema ser abandonada, pero sí dejar de ser el centro, ese altar mayor del que hablaba Agustina en Lo que hablan las mujeres:

> MERCEDES: Ya lo sé. Usted no me guarda rencor.
> ROSARIO: Te mentiría si te dijese que no; te guardo un profundo rencor. Hasta ayer nunca me di cuenta de mi vejez; de mi falta de alegría. Ayer, por primera vez en mi vida, me parecí despreciable a mí misma, porque sin poderlo evitar, tuve la ridícula idea de compararme contigo.
>
> pp. 54-55

En última instancia, el estallido de Rosario está motivado por la suma de todas las infidelidades, que aunque ella insista en que no le han afectado, han dejado su huella, y el temor de que ésta sea la definitiva.

Si volvemos a sus recriminaciones iniciales, las dirigidas al marido, encontraremos una extraña razón para su decepción como esposa: hasta ese momento se había sentido orgullosa de que hiciera conquistas y fuera codiciado por otras mujeres, pero haberlo visto rechazado hace que ella también lo desprecie:

> ROSARIO: ¿Tú sabes, pobre hombre, lo que has hecho? Has hecho que estos ojos que sólo supieron mirarte, te vean despreciado por otra mujer a ti, a ti; que eras para mí el único hombre del mundo, el único hombre de la tierra... ¿Tú sabes hasta dónde me humilla a mí este desprecio?...¡Vete! ¡Vete de aquí, y procura conquistártela como sea, con tu dinero o con tu propia vida, y si no lo logras, mátala si es preciso!... Todo menos que yo sepa que al hombre que yo quiero con toda mi alma se permite despreciarle otra mujer, sea quien sea y aunque sea muy joven y muy guapa...

DON EMILIANO: Rosario... ¡He sido un canalla! ¡Un canalla!

p. 44

La reacción de don Emiliano coincide con la norma y es la misma del general de No hay quien engañe a Antonieta, que también se considera un miserable, pero porque sus aventuras han sido descubiertas. Insistimos en que la que se aparta de lo común es la mujer, cuya admiración hacia el marido debe ser compartida por las demás para que la propia se mantenga. Cada aventura de don Emiliano reafirma su amor y su orgullo de ser la esposa de hombre tan admirable. Por eso, en su ceguera, llega a pedir la muerte de la rival que ha osado despreciar a su ídolo. Rosario no está casada con un simple mortal sino con un dios al que rinde culto.

Díez Canedo, fiel testigo de su tiempo, llega a considerar muy real a este tipo de esposa que fluctúa entre la humillación y el orgullo:

> La reacción de la mujer, al sorprenderle en trance de atentar contra la hospitalidad que otorgó, y sentir, más que la propia herida, la mortificación de ver despreciado al que ella estimó sobre todo, es muy real, aunque tampoco nueva: una insigne figura Benaventina viene indefectible al recuerdo. (4)

La crisis que provoca Mercedes sirve para colocar a cada uno en su lugar. Don Emiliano no quiere destruir su matrimonio y si Rosario permanece con él, deberá abandonar sus fantasías y aceptarlo como es: un pobre hombre viejo y lleno de limitaciones. Y las infidelidades deberán ser tomadas como tales, no como homenajes de fieles adoradoras.

Desde el punto de vista del varón, el silencio y la resigna

ción ante las aventuras extramatrimoniales son conductas admirables en la mujer y, por supuesto, muy cómodas para ellos. Pero existe el riesgo de que la esposa dé un paso más en la tolerancia y pase de la resignación a la comprensión de la infidelidad. Y lo que se comprende y acepta como normal muy bien puede imitarse.

Jardiel Poncela parte de esta base al comenzar Un adulterio decente. Eduardo se da cuenta un día de que su esposa acepta como válido su corrupto punto de vista:

> EDUARDO: Fernanda, yo te quiero.
> FERNANDA: Lo sé desde septiembre de 1928.
> EDUARDO: A veces te he engañado...
> FERNANDA: Eso no lo supe hasta 1929.
> EDUARDO: A veces te he engañado, sí; pero te quiero. ¿No es compatible?
> FERNANDA: (Una larga pausa) Quizá.
> EDUARDO: (Con asombro y mal sabor de boca) ¡Quizá! Es la primera vez que me contestas a eso "Quizás"...
>
> p. 134

Eduardo comprende inmediatamente que si su mujer coincide con él en las ideas, también puede hacerlo en la práctica. No se equivoca: Fernanda tiene un amante y a pesar de ello sigue queriendo al esposo. Ha aceptado la compatibilidad de sentimientos que él daba como posible. Eduardo comprueba con horror cómo sus argumentos se dan vuelta y esta vez es la esposa la que se apropia de los cómodos principios que regían su conducta conyugal.

Lamentablemente Un adulterio decente cambia inesperadamente de rumbo con el objeto de proporcionar a la comedia más elementos cómicos. El adulterio femenino es atribuido a un virus, según veremos en el apartado correspondiente, y se pierde la posibilidad de desarrollar el núcleo inicial en el que la mu-

jer equiparaba su comportamiento con el del hombre, aunque por el camino de la inmoralidad. Enrique Díez Canedo lamenta el abandono de esa línea argumental, pues con un desarrollo cuidadoso del personaje femenino se hubiera llegado a una novedosa tragicomedia de corte pirandeliano.(5)

3.2.3.- Provecho

La esposa de Un adulterio decente, cuya infidelidad es consecuencia de un virus y, por lo tanto, curable, no aprovecha conscientemente las fisuras que presenta la teoría de su marido. Pero otras mujeres más astutas y cínicas sí lo hacen y con una notable falta de escrúpulos logran sacar beneficios de las infidelidades. En Llévame en tus alas, una elegante dama explica su posición y su método:

> LAURA: Y lo dice usted tan tranquila... ¿No es usted celosa?
> REGINA: Ya, no. ¿De qué me servirían los celos? Prefiero, mejor que enojarme por sus traiciones, tratar de sacarles algún provecho.
> LAURA: Explíquese, querida.
> STUART: Eso puede ser interesante...
> REGINA: Muy sencillo. En cuanto veo que va a traicionarme le pido un regalo. Y él, para tenerme contenta y que no desconfíe, no me niega nada... Esta pulsera me la regaló cuando se lio con aquella artista francesa...
>
> p. 36

Regina ha llegado a esta fase luego del desencanto y la resignación. Exige ser compensada de algún modo por el daño recibido. En cambio Laura, en La verdad inventada no sólo está convencida de que la mayoría de los maridos engañan sino que opina que los fieles son imperfectos. Está totalmente de acuer

do con el sistema, al que le saca todo el partido posible:

> LAURA: Los engaños de los hombres no cuentan en el matrimonio, y a mí, ¿qué quieres que te diga?, un marido que no haya engañado alguna vez a su mujer no me parece un marido completo; y una mujer que sepa conllevarlo con discreción, puede sacar mucho partido de las infidelidades de su marido.¿Por qué crees tú que yo he mandado siempre en mi casa? (...)
>
> p. 1108

El caso de Mauriña, en ~~El embrujado,~~ es el más sórdido de todos. Su marido la ha engañado con Rosa Galans. Ésta ha tenido con él un niño, pero se lo atribuye al hijo muerto del rico del pueblo para sacarle dinero. Mauriña, tan codiciosa como su rival, lo que busca es compartir esa riqueza y sujeta a su marido que, lleno de remordimiento, quiere contar la verdad:

> MAURIÑA:¡Salídate para espantar malas ideas! Calienta el horno con el capricho del viejo Bolaño. Rosa Galans no se desgarra del hijo sin una buena renta, y de la mitad has de ser tú el dueño. ¿No te amigaste con ella? Pues si te quiere, que lo manifieste. Para que todos pasásemos hambre y anduviésemos descalzos, metidos en agua y nieve, no te fuiste de mi jergón para el suyo. ¡Condenada ladra! ¡Más renegrida no la dio Dios! Ten por cierto que la bribona no entrega al hijo sin recibir mucha riqueza y con esa ambición se lo titula por nieto a Don Pedro Bolaño. ¡Santísimo Señor, un espejo de ese hijo tuyo que ahora está a dormir en la cuna! ¡Ay, babalán, lagrán, aprende a sacarle los dineros, que un cuenco de berzas.también lo tenías andando a cavar!
>
> p. 30

Tanto pesa la riqueza en el ánimo de Mauriña que en vez de alejarlo de la otra mujer, obliga al marido a permanecer con ella si ese es el modo de compartir las ganancias.

> MAURIÑA: (...) Y como estuviste un año con esa amistad, sigue otro tiempo... Mucho nunca ha de ser, que esas mujeres bribonas tienen la virazón del viento en la mar. Por ese hijo que tuviste con ella nos vendrá la hartura.
>
> p. 31

3.2.4.- Ruptura

La postura de Mauriña -que no logrará su objetivo por la muerte del niño-, nace de la perversa distorsión de la escala de valores típica del particular mundo de las obras de Valle-Inclán; pues no es lógico que la esposa aliente las infidelidades del marido. Sí es frecuente que las tolere por considerarlas pruebas del destino, por no tener fuerzas para encarar la situación o por miedo a la soledad y el abandono.

Páginas atrás Margarita Nelken nos hablaba del callado sacrificio de la mujer relegada como una muestra de virtud, sin embargo este estado de cosas es contraproducente si potencia y perpetúa la traición. La esposa no sería víctima sino cómplice, y por eso la misma autora se encara con quienes, por comodidad, aceptan una situación indigna:

> Sí, a muchas mujeres no les parece indigno soportar la convivencia con un hombre que las desprecia fuera y dentro de casa; no les parece indigno el que sus hijos se eduquen en ese ambiente de degradación para con su madre; pero les parece una indignidad, un supremo rebajamiento el tener el valor de dejar de ser "la señora de Tal" y de disfrutar económicamente y socialmente -en el sentido de la sociedad- de la posición de su marido.
>
> (6)

Ana María y Lola son Las desencantadas que se han cansado de las fáciles y alegres traiciones de sus maridos y optan por la

separación. No es una decisión precipitada, según explica una de ellas, sino seriamente meditada después de soportar una humillación tras otra:

> ANA MARÍA: Lo que oyes. He decidido separarme de ti.
> ARTURO: ¿El divorcio?
> ANA MARÍA:Para mí no existe. Pero si tú te empeñas incluso eso, el divorcio.
> ARTURO: ¿Hablas en serio?
> ANA MARÍA: Y tan en serio. Ya comprenderás lo que he tenido que sufrir hasta llegar a esto.
>
> p. 25 -Acto I

Con un tratamiento que tiende hacia lo cómico se presenta la ruptura en Papá tiene un hijo. Doña Estefanía lleva muchos años de matrimonio cuando se entera de que su marido ha tenido una aventura. Parece ser la primera, porque dada la violencia con que reacciona la mujer podemos suponer que no hubiera dejado pasar una anterior:

> DOÑA ESTEFANÍA: (Solemnemente) Caballero: cuenta la Historia Sagrada que cuando se casó Matusalén fue fiel a su esposa. ¡Y por este precedente me casé yo con usted! Porque el pensar que mi marido pudiera hacerme de menos me punzaba como el aguijón de un alacrán de uña negra.
>
> p. 30

No ha tenido suerte a pesar de sus precauciones. Don Patricio se enreda con una campesina que, como hemos visto en el capítulo sobre el matrimonio, pretende adjudicarle la paternidad de un niño. Doña Estefanía no es de las resignadas e inmediatamente opta por abandonar al marido adúltero:

> DOÑA ESTEFANÍA: ¡Infame!... ¡Allí se está criando

ese... bastardo! ¡Y en tan ricos pañales como tú, hija mía!... ¡Comprenderás que tengo que marcharme, separarme para siempre de este monstruo, y tú, si quieres a tu madre, vendrás conmigo!

p. 31

No llega a cumplir su amenaza doña Estefanía porque su astuta hija descubre la superchería y logra la reconciliación.

En Paca Faroles, Jenara ha tenido que sufrir las continuas infidelidades de su marido y además, ver dilapidada su fortuna. Cuando la rival resulta ser una amiga, se siente tan humillada que opta por la separación. La actitud del marido es desmesurada: a pesar de ser el culpable de todo se siente profundamente ofendido por la decisión de su mujer:

JENARA: No. Fueron muy serios los motivos que me dió, y tú lo sabes. Porque le quería pude perdonarle que se jugara el capital, que abandonara su carrera y su casa, por irse de "juergas" con amigotes y golfas como él; pero cuando supe sus relaciones con aquella... mujer que fue mi amiga, y quiso obligarme a que siguiera siéndolo, y hasta que fuera a su casa, mi dignidad pudo más que todo aquel cariño, y no pude perdonarlo. Después del escándalo de nuestra separación, Paco acabó conmigo para siempre.

p. 13

Paco sigue creyéndose el dueño de su mujer y goza despreciándola:

ENCARNA: Con Jenara y por cierto, que me ha contado una historia la Romarate... ¿Sabéis por qué fue el marido aquel día a casa de su suegro? A llevársela o a exigir la legítima de la madre. Creo que armaron la de Dios es Cristo, y por último, por buenas componendas, tiró don Ventura del talonario y le tapó la boca con cincuenta mil pesetas.

PACA: (Señalando la suya) ¡Vaya una bufanda pa ta-

parme a mí esta!
ENCARNA: Pues se las ha gastado en Biarritz con la otra, paseándosela a Jenara en sus propias narices.

p. 38

Pocos maridos presentan características que los hagan tan abyectos. La separación en la que se ampara Jenara no sólo está justificada sino que es inevitable. Sin embargo en la sociedad en que se mueve, la muchacha no es considerada una víctima. Recibe cierto apoyo de su padre, pero es severamente juzgada por el hermano, que la acusa de provocar un escándalo. En la familia hubieran preferido su resignación y su silencio por ser más cómodos. Además, si Jenara puede seguir adelante con la separación es porque cuenta con fortuna personal. Una mujer que dependiera exclusivamente de su marido para mantenerse estaría en una posición mucho más difícil.

3.2.5.- Venganza o perdón

No es frecuente que la infidelidad se resuelva en la obra con la ruptura del vínculo matrimonial, en parte porque al público le desagrada esta solución. Y ni en los casos anteriores ni en el de Paulina, en La moral del divorcio, que se acoge a él, las separaciones son permanentes. Los maridos con sus promesas de cambio de conducta y las familias con sus presiones hacen que la esposa, que generalmente siguen amando al infractor, termine por perdonarlo. Elisa, en Cuidado con el amor, llegará al divorcio, pero ha sido abandonada por el esposo. Su caso se estudiará en el capítulo correspondiente a ese tema.

La mujer puede optar entre el perdón o la venganza. Paca Faroles proporciona ejemplos de los dos con la actitud de Jenara. Como no puede liberarse de las humillaciones del marido ni

con la separación, piensa en mantener una aventura con otro hombre. La mueve únicamente el deseo de venganza. Pero Paca, la protagonista, avisa al muchacho para que intervenga. También intenta que recapacite y señala que él es el culpable del desvío de Jenara:

> PACA: Un teléfono que acaba de desirme que una mujé desesperaíta y loca y harta de las malas faenas de su hombre, joven y guapa, y separá de su marío marchoso y jaranero que la despresia, es capás de to... y de to va a serlo porque va a verse aquí con... otra persona... que no es usté.
> (...)
> PACO: ¡No...! ¡Eso no...! ¿Quién es...? ¿Quién?
>
> p. 71

Jenara no caerá en brazos de otro. Lo más lógico sería pensar que por convicciones morales, pero según Paca Faroles no puede engañar al marido porque él no le perdonaría tamaña ofensa:

> JENARA: Sí, tiemblo, sí. Pero ¿por qué?
> PACA: Porque ve de serca el peligro y porque sabe que Paco no le perdonaría nunca lo que usté tiene que perdonarle por fuersa.
> JENARA: ¡Perdonarle...!
> PACA: Es nuestro sino. Lo que pa eyos es un pecaíyo sin importansia, pa nosotras significa tirá por los suelos, con nuestra honra, la de eyos y la de los hijos.
> JENARA: ¿Y esto es justo...? ¡Esta es mi indignación!
> PACA: Pues si vamos a esperar que el mundo cambie... indignasión pa rato tiene usté.
>
> p. 76

Poca comprensión puede esperar Jenara en un mundo en el que las infamias de su marido son pecadillos sin importancia y el

mínimo error suyo, absolutamente imperdonable. Paca está de su parte, pero también es la voz del sentir general y le muestra que no le perdonan el haber tramitado la separación. Por lo visto, lo que se esperaba de ella era que tolerara al inescrupuloso marido.

Jenara vuelve con Paco porque lo ama y porque, según los demás, la única salida es perdonarle. Éste todavía busca excusas para sus traiciones en el carácter orgulloso de la mujer:

> PACO: Aunque mis acciones te hayan demostrado lo contrario; aunque nos haya separado la fatalidad... sólo has sido para mí la mujer celosa sin reflexión, orgullosa de tu valer, hostil, pero mía, ¡mía siempre!
> JENARA: ¡Tuya!
> PACO: Y en esa seguridad, te ofendí, y me gocé en la ofensa, creyendo que así habría de dominar tus celos y tu orgullo y tu altivez conmigo.
> JENARA: ¿Gozándote en mis sufrimientos?
> PACO: ¡Como fuera! Seguro de mí mismo y de ti, agoté todas las villanías.
>
> p. 78

Paco está seguro de que Jenara no va a pagarle con una traición y es la posibilidad de que no sea así que lo arranca de su cómoda certeza y lo lleva a la reflexión. Lo que no se entiende es la confianza que ostenta en su propia valía. En qué la basa cuando en ningún momento se nos da de él ni siquiera un rasgo positivo. El orgullo de Jenara se funda en su posición social, su valor personal y su respaldo económico. ¿En qué el de Paco, además desmesurado? Sólo en las prerrogativas que da a su sexo la doble moral vigente.

Paco acusa a Jenara de celos irreflexivos, pero según todos los indicios el adjetivo sobra, pues tienen demasiado fundamento. También de hostilidad, pero no puede pretender otra cosa

con su inmoral conducta. En cuanto al orgullo, es una característica de clase empleada también por otros personajes femeninos y que constituye la única arma con la que se defienden de las humillaciones que les infieren.

Máximo, en La moral del divorcio, se quejaba del altivo silencio de su mujer que le había impedido conocerla. No es el caso de Jenara. No es por falta de comprensión que Paco la hiere, es por afán de dominio, aunque dominarla implique destruirla. Paco no quiere una esposa, aspira a una sumisa esclava. Su sentido de la conquista y posesión es primitivo y cruel. No piensa más que en sí, es irremediablemente egoísta.

No todos los maridos tienen la suerte de Paco y en La viudita se quiere casar, Ernestina le hace pagar al suyo bien caros sus devaneos, al ágil ritmo del juguete cómico.

Sus ideas son muy claras y no acepta que ninguna Paca Faroles trate de convencerla de que la mujer debe perdonar fatalmente. En cierto sentido su actitud ante la infidelidad es calderoniana, sólo que, como mujer de su tiempo, ha sumado a la idea de castigo la de igualdad de sexos:

> ERNESTINA: (...) Yo te prometí mi fe, y si un día me trastornase hasta el punto de faltar a ella, mi conciencia te pediría a voces que me matases.
> SERAFÍN: ¡Mujer... hasta ese punto!
> (...)
> ERNESTINA: (...) La mujer adúltera merece la muerte.
> SERAFÍN: ¡Mujer..., en estos tiempos!
> ERNESTINA: Ah... y el hombre lo mismo. Tú no dudes que al saberme yo engañada me vengaría sanguinolentamente.
>
> p. 48

Serafín, que ha tratado de seducir a la viudita del título,

debe conocer a su esposa porque no sólo se sume en el arrepentimiento sino que trata de salvar a un amigo de futuras tribulaciones:

> SERAFÍN: ¡Ay, Pascual de mi vida!... ¡No se te ocurra nunca, si te casas, echarte una amiguita!
>
> p. 62

Gracias a la intercesión de su madre y de amigos conciliadores, Ernestina desecha la solución violenta que había anunciado, pero no renuncia a la venganza. Y fiel a su teoría de la igualdad de ambos sexos, opta por una conducta semejante a la del marido.En la parodia flota un real deseo de reivindicación:

> ERNESTINA: Y por mí. Nunca más se verá turbado nuestro matrimonio por una escena tan ridícula como la que acabamos de sostener.
> SERAFÍN: ¡Pasó la nube!
> ERNESTINA: Por completo. Y ahora vamos a ser mucho más felices porque seré mucho más tuya al asemejarme más a ti en mis maneras de ser y en mis costumbres. Seguiré tu ejemplo.
> SERAFÍN: ¿En qué?
> ERNESTINA: ¡En todo!... Abandonaré mi vida de burguesita tonta para lanzarme a los nuevos modos.
>
> p. 64

Pero cuando Serafín ve con asombro que su mujer se apresta a actuar como él, manifiesta no estar dispuesto a aceptarlo:

> SERAFÍN: ¿Pero tú crees que yo iba a tolerarlo?
> ERNESTINA: ¡Qué remedio iba a quedarte!
> SERAFÍN: ¡El de emplear mi autoridad de marido!
> ERNESTINA: No me amedrentan sus amenazas. Estoy dispuesta a hacer mi voluntad, y con su permiso voy a escribir a mi "fler"
> SERAFÍN: ¡Ernestina, que me vuelves loco! ¡No me obligues a emplear la violencia!

ERNESTINA: ¿Pero es que iba usted a ser capaz de pegarme?
SERAFÍN: Si hiciera falta... ¿por qué no?

pp.64-65

Ni Ernestina se dejará pegar ni Serafín se animará a intentarlo. El matrimonio llega a las puertas del divorcio pero termina por reconciliarse. Ernestina abandonará su venganza y el marido declara haber aprendido la lección.

La protagonista de No hay quien engañe a Antonieta al descubrir una infidelidad del marido también piensa en el desquite. Es una muchacha resuelta e impulsiva y no practica la resignación como su madre, a quien analizamos al comienzo de este capítulo.

Sin embargo lo común es que la esposa engañada no recurra al adulterio como venganza sencillamente por preceptos morales.

En Hace falta un suicida, Gerardo está enamorado de la mujer de su jefe. Este la engaña alevosamente y el subordinado espera la ocasión en que el despecho la incline hacia sí:

GERARDO: Es que él no se merece que usted le quiera de ese modo, Luisa.
LUISA: Acaso. Pero no es el corazón el que marca la línea de mi conducta. Es mi deber de esposa el que me manda serle fiel mientras viva y yo permanezca a su lado..

p. 12

Y si Luisa puede vacilar por un momento, Eulalia, en Un grito en la noche es inflexible:

EULALIA: En eso estás equivocada. La mujer que es decente lo es siempre y a pesar de todas las canalladas que pueda hacerle el marido. Es cuestión de dignidad.

p. 56

El denominador común es el perdón. Las traiciones son un menosprecio para la función de esposa y una humillación para la mujer, pero se soportan, muchas veces para no herir a los hijos. Es el caso de Rosalía, La casada sin marido:

> GRELOS: (...) Luego, aquello tampoco era vida. Todo el día con esa pandilla de vagos, y mientras tanto tú aquí, apañando de un lado y de otro para salir adelante con los hijos.
>
> ROSALÍA: Eso es lo que le valió a él siempre. Cada vez que me tenía hecha una trastada de las suyas juraba no mirarle más a la cara; pero veía a los hijos y toda la mala rabia se me deshacía dentro.
>
> GRELOS: ¡Con el buen pasar que te dejaron tus padres! ¡Ay!, si hubieras encontrado un hombre con otra conformidad.
>
> ROSALÍA: No; eso, no. Yo me casé con Julián a voluntad mía.
>
> p. 12

El marido de Rosalía la ha abandonado dejándola a cargo de todo, pero no parece haber aumentado mucho su trabajo, ya que aún antes la mujer era la que sacaba la casa adelante. Lo interesante de su caso es que no se queja; ella eligió casarse con un irresponsable y le parece casi lógico que le toque pagar el error.

La presencia de los hijos compensan a Rosalía por el desapego de Julián. A Dolores, en Siete puñales, le sucede lo mismo: los hijos la ayudan moralmente a continuar la lucha cuando es abandonada. Y si vuelve a aceptar al marido en la casa, es exclusivamente por no privalos del padre. La esposa defraudada no puede olvidar ni fingir un amor que el hombre se encargó de aniquilar. Esta reacción tan sincera y real fue mal recibida por el público, pues no encajaba con su horizonte de expectati

vas, acostumbrado como estaba al final feliz del generoso perdón. La crónica de estreno del ABC comenta la diferente acogida entre los dos primeros actos y el final:

> El tercero no alcanzó los mismos honores. Los aplausos sonaron con sordina, quizás por rehuir el autor la solución vulgarísima de tantas comedias del perdón para el cónyuge, que vuelve arrepentido, y más aún en el caso de una mujer como Dolores de tan extremada bondad; al público le pareció que se falseaba el desenlace que suponía (...)(7)

Está claro que experiencias de este tipo pueden influir en los autores a la hora de escribir los desenlaces.

De todos modos una obra tan tradicional como La mercería de la Dalia Roja opta por la misma solución: la esposa cumplirá con su deber si regresa el esposo arrepentido, pero nada será igual; el amor no puede recomponerse:

> MARÍA: No quiero explicaciones sobre eso. Desde que me abandonaste hay un abismo entre los dos.
>
> pp. 41-42

Si la obra se inclina hacia lo cómico, es muy frecuente la figura del marido que huye con el dinero de su mujer. Es lo que le ha pasado a Jenara, personaje secundario de ¡A divorciarse tocan!:

> JENARA: ¡Que así reviente donde se halle! Era tenor de género grande, pero como sinvergüenza, más grande que el género.
> ESMERALDINA: ¿Y qué te hizo?
> JENARA: Pues la chirigota siguiente: mientras estaba yo desempeñando "Los diamantes de la corona", me empeñó todos los de mi propiedad, desapareció con una partiquina ¡y hasta ahora!
>
> p. 25

Estos engaños se repiten en La Eme, El escándalo, La diosa ríe, La guapa, El juzgado se divierte y Mamá Inés.

En cuanto al perdón de la esposa, que es lo que estábamos tratando, normalmente nace del sentido del deber hacia los hijos o hacia la dignidad del hogar que debe salvarse a pesar de todo, pero algunas veces aparecen matices interesantes. Dos ejemplos nos los proporciona Las dichosas faldas.

Paco es un golfo que engaña a Manola con una amiga y además se enreda continuamente en aventuras circunstanciales. La madre de la mujer insiste en que lo abandone y ésta lo hace luego de varios intentos de salvar el matrimonio. Se traslada a la casa paterna con sus hijos, pero no puede vivir sin su irresponsable marido y busca excusas para volver con él:

> MANOLA: (...) No, no está bien una mujer desamparada...; vienen hombres y hombres, y... (Gesto de indiferencia) Pero viene uno... No, no...;soy una mujer honrada, y me voy a buscar a mi marido. ¡Me da miedo vivir así!... ¡Mi casa es mi sitio, y naa más!... ¡Sea mi casa como sea, y sea mi marido como quiera, y diga mi madre lo que diga!... ¿Que dice, si vuelvo, que no tengo vergüenza? Bueno; pero a ver si tengo tranquilidá y no tengo peligro, que no será poco. ¡Naa,que me voy, que me voy!...
>
> p. 75

A pesar de sus celos y sus muchas rabietas, Manola transige y se apoya en el supuesto peligro que corre -como mujer sola- frente al acoso de los hombres. Luisa, su falsa amiga y amante de Paco,está casada y vive con el esposo, lo que no impide que caiga en la tentación que tanto temía Manola en su soledad.

El pobre Silverio es un simple que cree plenamente en Luisa. Un día ella le descubre una carta comprometedora. No arma

escándalos como Manola y le resulta fácil perdonar al espantado marido, sobre todo porque no lo quiere. Más aún, le aclara que tolerará alegremente sus faltas siempre que se atenga a las normas que ella imponga:

> SILVERIO: Y al verme azarao, añadió: "No te azares, que no me apuro. Que ties una mujer, pase; que vas a acompañarla, pase, que te convida al "cine", pase... Ahora, que te gastas tú dos pesetas con ella, y te descabello."
>
> p. 45

En cambio en El abuelo Curro, el perdón de Trini nace del cariño acrisolado en una larga vida en común.

Paco se complica en una aventura con Nati, una muchacha de armas llevar. Como teme la reacción de su mujer, cae fácilmente en la extorsión.Trini, que lo ve desmejorar día a día, se da cuenta de todo, vence su rabia y toma cartas en el asunto:

> TRINI: Esa... señora no te quita a ti del mundo porque una servidora no quiere. Y lo mismo que te he sacao de muchos atolladeros en tus negocios, te sacaré de éste también. No, no me pongas esa cara, que ni voy a decirte na ni te voy a afsar na. Ni siquiera voy a reírme de lo canelo que eres (Riendo) ¡Y mira que hay motivo, mi madre!
> PACO: Trini, yo...
> TRINI: Ni media palabra. Tú eres como tos los hombres, sino que más desgraciao, porque como no ties práctica en el tenorismo, pues haces el Chuti. (Vuelve a reír)
>
> p. 33

Trini usa la misma expresión que hemos escuchado a tantos personajes en este apartado: Paco es igual a todos los hombres. El hecho de haber caído en las garras de una mujer como

Nati se debe a su falta de experiencia y esto, en última instancia, enorgullece a la esposa.

Trini se considera una compañera leal e inteligente. Siempre ha estado al lado de su marido, en las buenas y en las malas. Le acusa de falta de confianza, aunque sabe que en este caso no la podría tener:

> TRINI: Esto ocurre por no pedirme consejos a mí..., a mí, que siempre te los he dao con talento.
> PACO: Trini. Es que... ¿Pa esto también?
> TRINI: ¡Pa todo, hombre!... Yo soy tu mujer, y tu madre, y tu amigo, y el cura de la parroquia. Si a mí me dices... Bueno, ties razón: Si a mí me dices que me ibas a hacer esta faenita, te pego una bofetá que... Dispensa. Había prometido no enfadarme.
> PACO: Eres muy buena
> TRINI: ¿Qué he de ser? Que te quiero y na más. Que hemos pasao juntos muchas fatiguitas, que sé lo que vales... y que de ti no se burla ninguna mujer.
> PACO: ¿Qué has pensao?
> TRINI: Pertenece al secreto del sumario. Pero a esa te la espanto yo.
>
> p. 34

Trini, como Rosario en La niña de la bola, rechaza la idea de que otra mujer pueda humillar a su marido. Pero Rosario admiraba a un ídolo y Trini es otro tipo de esposa. Ama a Paco a pesar de sus limitaciones, ya que se considera con más criterio y talento que él. No tolera el engaño, pero lo perdona; no necesita más que ver a Paco para comprender que no va a existir otro. Y en su faceta de madre lo protege y lo saca de ese apuro, como de otros muchos relacionados con la vida cotidiana.

Una situación similar se presenta en Tu vida no me importa. Demetrio se hace pasar por viudo para conquistar a una llamativa divorciada. Cuando Fulgencia se entera, primero se enfu-

rece como Nati, pero luego recapacita y se da cuenta de que es el recurso infantil de un hombre ya mayor, cuya ingenuidad aprovecha la supuesta conquista. Así que termina por salvarlo de la mujer y del ridículo.

3.3.- Reacciones de los demás frente a la infidelidad

Muchas veces la crisis que supone el descubrimiento de una traición se ve agravada por la injerencia del entorno en la pareja.

En Papá tiene un hijo, una de las grandes preocupaciones de doña Estefanía es el ridículo que puede sufrir frente a una amiga, ya que las dos se preciaban de dominar a sus maridos:

> DOÑA ESTEFANÍA: ¡Qué dirá la de Lorite! ¡Ella, que tiene a Lorite amaestrado a la palabra!
>
> p. 32

Y en La moral del divorcio, casi le duele más a Paulina la pobre opinión que se ha creado en torno a ella que el desapego de su marido:

> PAULINA: (...) Tener que soportar un día y otro la falsa compasión de las amigas que luego se dirían entre ellas: "Si no podía ser otra cosa; si ella no vale nada; si es tan aburrida. ¿Qué había de hacer su marido?..." Y de otras, los consejos malintencionados: "Yo en tu caso no lo consentiría. Yo no sé cómo lo consientes..." Y algunas de ellas consienten hasta en su misma casa todo lo consentible,y otras... Es a ellas a las que hay mucho que consentirlas.(...)
>
> p. 1039

Si la conmiseración y la maledicencia son dolorosas, más aún lo es la incomprensión de los más cercanos, como le sucede

a Conoha en Tierra en los ojos. A su suegra la irritan las quejas de la muchacha. Está acostumbrada a soportar tantas infidelidades de su marido que no le asombran las del hijo. Detiene a la chica que va en busca de su madre:

> ESPERANZA: ¿Y qué vas a decirla? ¿Que tu marido te hizo llorar?... ¡Pues si las mujeres echásemos pregones cada vez que lloramos por culpa del marido!...
>
> p. 47

La animosidad de Esperanza hacia la nuera nace en su temor a que el otro hijo se enamore también de ella. Cuando desaparece este peligro, le devuelve su apoyo.

En Más bueno que el pan aparece un rasgo positivo en defensa de la mujer engañada. El protagonista recibe en su casa las cartas de la amante de un amigo para que la mujer no las vea. Cuando la esposa se entera termina con la maniobra. Se niega a ser cómplice:

> MARÍA: Escoja el domicilio de otro amigo para que le envíen las cartas. Yo tengo una hija y no me presto a hacer tan vergonzosa acción a la pobre Consuelo (...)
>
> p. 28

Una honestidad parecida a la del personaje anterior -buena amiga de la esposa con problemas- aparece en las amantes. Es el caso de Benita, en Las dichosas faldas.

El señor Lucio ha sido siempre un esposo fiel, pero rodeado de infieles se siente extraño e intenta una aventura que lo equipare al resto de los hombres con los que trata. La mujer elegida se niega a poner en peligro la idílica paz conyugal en la que ha vivido hasta ese momento:

BENITA: Esto pa usté sería una locura, y yo a un desgraciao no le estropeo el bien de su casa... ¡Yo creí que era usté un sujeto de otra clase!
SEÑOR LUCIO: ¡Oiga usté: que la clase no es mala del todo, Benita!
BENITA: ¡Al contrario: angelical!... ¡Por eso quiero separarme de usté en una buena amistad!

p. 102

En Las víctimas de Chevalier, Aurora aconseja a uno de sus amantes que deje de engañar a su mujer. No es tan generosa como Benita y lo hace más que nada para evitarse ella problemas, pero su juicio es certero y sus razonamientos,sensatos:

AURORA: Respecto a ti, que no vuelvas a engañar a tu mujer: tu mujer es buena, es guapa, es joven, es hasta rica. ¿Qué más quieres? Vosotros los hombres despreciáis a vuestras mujeres porque son vuestras, porque os pertenecen para siempre. Es lo incierto lo que os tienta y como el perro de la fábula dejáis la presa por la sombra.

p. 62

Al dueño de la casa, que tentado por la suerte de su yerno -a quien iba dirigido el consejo anterior- intenta una tardía aventura, le hace desistir antes de comenzarla:

AURORA: Y en cuanto a usted, mi simpático casero, siga usted esclavo del deber, ¡qué demonio! Viene usted siéndolo tanto tiempo, que liberarlo sería buscarle una complicación; la cadena en usted es una costumbre; acaso no sabría vivir sin ella.

p. 62

3.4.- Remedio

El mismo personaje anterior no sólo aconseja a los hombres

sino también a sus esposas que se han acercado a ella buscando soluciones para el desapego que sufren. Por cierto que desconocen que los maridos están enredados con Aurora.

El consejo que da a la más joven es poco convencional y hasta inmoral, pues se basa en el engaño:

> OFELIA: ¿De modo que usted me aconseja?
> AURORA: Que practique, que aprenda por sí misma, y cuando sospecha usted de una infidelidad de su marido, haga usted por que él sospeche de otra de usted, porque siendo los dos los que desafinan, se puede llegar más pronto a una armonía.
>
> p. 47

Tajante es la solución a la que apela una mujer en El casto don José: opta por trabajar ella y confinar al seductor en la casa, donde le serán más difíciles las conquistas.

3.4.1.- Las desencantadas

La más curiosa reacción contra la infidelidad la toman Ana María y Lola en esta comedia. La primera, harta de los continuos engaños,decide romper el vínculo matrimonial:

> LOLA: Y yo que os creía tan felices...
> ANA MARIA: ¿No dices que no crees en la felicidad del matrimonio?
> LOLA: Te diré. Partiendo de la base de que los hombres son un asquito se puede llegar a un concordato bastante agradable.
> ANA MARIA: La que pueda. Yo no.
> LOLA: Pues esa es mi sorpresa. Yo creí que tú podías.
> ANA MARIA: Pues te equivocas. Yo quiero a Arturo, ¿comprendes?, le quiero. Y le quiero para mí... Y para mí sola.
>
> p. 11 -Acto I-

Lola ya ha tenido su amarga experiencia y toma los acontecimientos con mucha calma. Hasta ha hecho una clasificación de los tipos de marido infiel:

> LOLA: Los hombres casados tienen tres métodos: el primero consiste en contarles a sus mujeres todo lo que hacen. El método B en despistarlas con un sin fin de mentiras, consejos, reuniones, entrevistas, desafíos... lo que sea para justificarse. Y el método C es hacer lo que les dé la gana sin explicaciones de ninguna clase.,.
> ANA MARÍA: Pues sí... el método C...
> LOLA: Casi lo prefiero. Carlos usa conmigo el método B. Y si vieses qué líos se hace. A veces me da lástima.
> ANA MARÍA: A mí no me la daría.
> LOLA: ¡Qué quieres!¡Hombres al fin y al cabo! ¡Qué asquito!
>
> p. 10 -Acto I-

Lola sigue la misma línea de pensamiento de tantos personajes de este apartado como si encontrara consuelo o justificación en las leyes de un silogismo: todos los hombres son iguales y todos engañan. La suerte compartida lo hace menos duro, además atenúa la sensación de menoscabo. No se deja a la esposa por algo mejor -que es otro fantasma que ronda la mente de la engañada- sino por seguir el flujo de una corriente ancestral.

Ana María no comparte la calma de su amiga, como tampoco su irónica y desesperanzada visión del matrimonio:

> ANA MARÍA: ¿Entonces tú no tienes ilusiones?
> LOLA: Sí, mujer, ¿no he de tenerlas? Los hijos,una vida sana, alegre, el sol, las flores, los viajes,el arte... Todo lo que no miente.
> ANA MARÍA: ¿Y el amor?...
> LOLA: ¿El amor? ¿De quién?

ANA MARÍA: De tu marido.
LOLA: ¡Ah! El amor de mi marido. Oye, nena, ¿tú en el fondo para qué me has despertado? Porque si es para que te dé una conferencia, sobre la volubilidad de los hombres... la hora es poco apropósito.
ANA MARÍA: Te he llamado porque (rompe a llorar) porque creía que eras una buena amiga mía.

p. 10 -Acto I-

Y Lola lo es. Probablemente por el apoyo y la comprensión de la amiga es que Ana María puede seguir adelante y poner en práctica sus planes.

Cuando el marido llega, primero intenta negar y luego quitarle importancia a sus aventuras. Piensa que siguiendo su ejemplo, también se la quitará Ana María:

ARTURO: Aprensiones tuyas.
ANA MARÍA: No. ¡Ojalá lo hubieran sido! Nada de aprensiones... Realidades. Primero Loli Fuenteventura ¿voy mal?
ARTURO: ¡Un capricho pasajero!
ANA MARÍA: Pero pasajero de primera. Te duró casi todo un año. Luego "La Peregrina"
ARTURO: ¿Qué peregrina?
ANA MARÍA: ¿Ya no te acuerdas? Aquella cupletista que luego se escapó con un torero.
ARTURO: ¡Ah! Sí...¡Psch!... sin importancia.
ANA MARÍA: Para ti. Pero si vieras los ratos que yo pasé. Después viene una etapa de mariposeo... Chipi Casa-Vera, la Benemérita... Maricho Olmos, la Hebrea. Pasabas de los salones a las tablas con una agilidad... ¿Miento?

pp. 21-22 -Acto I-

El marido, que vivía en el mejor de los mundos porque suponía a su mujer en la ignorancia, entra de golpe en la realidad:

ARTURO: Me dejas atónito... ¿Cómo te las arreglas para saber tanto?

ANA MARÍA: Tú no sospechas de lo que es capaz una mujer que quiere.

p. 22 -Acto I-

Arturo intenta recomponer en lo posible su imagen deteriorada, pero ya ha perdido demasiado ante los ojos de Ana María:

ARTURO: Y si yo te dijera...
ANA MARÍA: Si me dijeras otra cosa, mentirías y prefiero que no lo hagas. Infiel, todavía, embustero, no.

p. 23 -Acto I-

Arturo insiste, pero nada puede hacer. Su mujer no es de las que pueden cerrar los ojos o de las que acomodan la realidad a sus deseos:

ARTURO: Te juro, nena...
ANA MARÍA: No jures. ¿Para qué? No comprendes que yo no soy una de esas mujeres que están deseando creer que es mentira lo que sospechan? Yo sé. ¿Te enteras? Yo sé... y contra eso no hay palabras posibles.

p. 23 -Acto I-

La posición de Ana María es muy firme. Ha tardado mucho en decidirse, pero ya está lista para actuar. Opta por la separación.

Arturo se encuentra con una mujer desconocida, fría, conocedora del terreno que pisa, con las manos llenas de triunfos que no vacilará en usar. Si Ana María estuviera furiosa, le quedaría el consuelo de una posterior calma, pero su serenidad no otorga esperanzas. Arturo no puede luchar contra la decepción que ha provocado en su mujer:

ANA MARÍA: No. Arturo, escucha. Todo lo que me has hecho padecer en estos tres años me da derecho a hablarte como te hablo. Elige: o la separación elegante por las buenas, de común acuerdo, poniendo yo las condiciones, y en ese caso podemos seguir siquiera siendo amigos, o lo otro.

ARTURO: ¿Qué es lo otro?

ANA MARÍA: Eso que habéis inventado los hombres,el divorcio. Pero en serio. Con montones de papel sellado. Un alto así de cartas de mujeres y de pruebas de todas clases que tengo contra ti. Si tú lo quieres vamos a ello.

ARTURO: Eso nunca.

ANA MARÍA: ¿Entonces por las buenas?

ARTURO: ¡Qué remedio!

p. 27 -Acto I-

Carlos, el marido de Lola, ha visto cernirse la tragedia en el hogar de su amigo y se considera afortunado por no estar en el mismo caso, pero pronto la esposa destruye su ilusión:

LOLA: ¿Pero vosotros os creéis que somos tontas? A veces lo parecemos; pero es porque haya paz... Porque estamos al cabo de la calle.

CARLOS: Supongo que de mí no tendrás nada que decir...

LOLA: ¿Tú crees? Déjate que subamos y te contaré con todo detalle una porción de cosas que has olvidado.

CARLOS: ¿Por ejemplo?

LOLA: Por ejemplo: Tu excursión de tres días al Escorial con Anita Vivales... cuando me ponías telegramas desde Zaragoza para despistar... la pulsera que le regalaste a Fifí Ortegal... Una pulsera con banderitas que quería decir: "Espera que ya enviudo"(...)

p. 31 -Acto I-

Ana María está convencida de que su caso es compartido por multitud de mujeres. Todas, como ella misma, necesitan un período de adaptación a la nueva vida y el apoyo y la comprensión de

los demás. Así que con la ayuda de Lola, que siguiendo su ejemplo ha abandonado, junto con su actitud pasiva y desdeñosa, al esposo infiel, pone un sanatorio para mujeres decepcionadas de los hombres:

> ANA MARÍA: Este es un sanatorio para desencantadas. La que *entra tiene que traer hechos dos propósitos* bien firmes: Olvidar y aprender. Olvidar al hombre y aprender a despreciarle.
>
> p. 12 -Acto II-

Llegan algunas muchachas engañadas por sus novios. Al principio responden bien al tratamiento prescripto, pero son jóvenes y su principal interés está cifrado en la conquista del varón:

> MERCEDES: La verdad es que tienen los hombres un no sé qué...
> LULÚ: Lo que pasa es que somos tontas.
> MERCEDES: Y *ellos listos.*
> LULÚ: A ratos.
>
> p.22 -Acto II-

Otras terminan tergiversando la realidad y echan las culpas de la infidelidad a otra mujer, para salvar así la imagen del hombre amado:

> LULÚ: ¿Y le defiendes?
> PILAR: A pesar de todo. Yo estoy segura de que la culpa no es de él.
> LULÚ: ¿De quién entonces?
> PILAR: *De la otra. Hay cada mujer por ahí.*
>
> p. 22 -Acto II-

Arturo y Carlos no soportan la ausencia de las esposas y *fingen un accidente de aviación* para ingresar en la finca que

ocupa el sanatorio. La presencia de los hombres trastoca la organización y algunas muchachas se lanzan abiertamente a la conquista. Una nueva decepción para Lola y Ana María:

> LOLA: La mujer es frágil...
> PILAR: ¡Y que lo diga usted...! ¡De vidrio!
>
> p. 35 -Acto III-

A Arturo y Carlos no les interesa otra cosa que recobrar a sus mujeres, pero ellas, a diferencia de las otras, siguen firmes en sus propósitos de vivir sin hombres. No sólo han sufrido la humillación social de ser dejadas de lado, en sus casos se ha roto también el juramento básico del matrimonio.

Esta vez son ellos los que se aferran al trillado argumento de que todos son iguales y sus casos no difieren de los demás:

> CARLOS: Entonces, vosotras creéis que somos peores que la generalidad de los maridos...
> LOLA: A nosotras, los de las demás, no nos preocupan.
>
> p. 27 -Acto III-

Lola, que también había generalizado al principio, destruye el valor de la famosa premisa. Para ella su caso es único, su dolor, único; como su marido era el único hombre que le interesaba. La pluralidad de infieles ya no le sirve como excusa.

Ana María se adelanta a Arturo en el otro argumento tradicional, el que sostiene que la comparación con otras mujeres beneficia a la propia y así responde al ruego de que vuelva a la casa:

> ANA MARÍA: Yo sí... Es precisamente para que vuelvan a tener interés las aventuras, para vosotros el hogar es la salsa de la infidelidad...

ARTURO: ¿Por qué pensar tan mal?... ¿Y si fuera al revés?

p. 25 - Acto III-

Esta opinión generalizada no le sirve a Arturo de descargo. Ana María ha jurado fidelidad y no acepta otra cosa que ser correspondida.

Desde otro punto de vista, los maridos habían quedado libres pero en un mundo desquiciado y optan por el orden aunque deban deponer su libertad:

ARTURO:¿Pero vosotras os habéis dado cuenta de lo que es ahora la vida para nosotros?... La casa sola, triste, fría... Todo está desquiciado... Hay dos dedos de polvo sobre los muebles... Los cristales de los balcones parecen esmerilados de sucios que están...

CARLOS: Las comidas son un desastre... Siempre lo mismo. En casa huevos fritos a todo pasto y unos filetes más nerviosos que una solterona histérica...

p. 27 -Acto III-

Las razones expuestas, tan materialistas aunque verdaderas, no son las únicas. La principal la expone Arturo lejos de la presencia de Ana María, como si el orgullo le impidiera mostrar su necesidad de amor:

ARTURO: No sé... Lo que sé es que la echo mucho de menos... A ella y a los chicos... Pero sobre todo a ella...

p. 13 -Acto IV-

Los maridos apelan al recurso de fingirse enfermos para que Lola y Ana María regresen. Ellas perciben el engaño pero igualmente acuden. Por otro lado, el sanatorio ya no tiene razón de

ser. Cada mujer, restañadas las heridas, ha salido nuevamente en busca del hombre. Ana María y Lola no son excepciones. Se las necesita y no se pueden negar frente a ese argumento.

De todos modos su actitud ha sido valiente, no han cerrado los ojos; han encarado el problema con sinceridad rompiendo con arraigadas concepciones, algunas humillantes, otras muy cómodas. Han buscado una nueva forma, más digna. Y por haberse definido ellas, han obligado a sus maridos a optar y emprender la ardua tarea de ser coherentes con esa opción.

4.- La mujer frente al adulterio

La fidelidad masculina es admirada como un bien deseable. La femenina se ve como una respuesta natural a los compromisos contraídos en el matrimonio. La estadística lo confirmaría ya que son muchos más los personajes masculinos infieles. Sin embargo la mujer que mantiene relaciones extramatrimoniales generalmente comparte los mismos puntos de vista de sus compañeros varones y la misma concepción desaprensiva y hasta egoísta.

Pero también es verdad que aparecen ciertos casos que se alejan del estereotipo anterior y dan un matiz especial a la infidelidad femenina.

4.1.- Razones de la infidelidad femenina

Mientras en el varón las causas por las que cae en el adulterio son intrínsecas, nacen en la propia naturaleza y resultan denominador común para la mayoría, en la mujer son más variadas, generalmente extrínsecas y expuestas con mayor claridad, como si fueran necesarias complicadas explicaciones para hacer comprensible una situación tan apartada de la norma social.

Intentaremos una posible clasificación de los conflictos individuales que las obras presentan.

4.1.1.- Síndrome de la heroína romántica

¿Qué lleva a la mujer a buscar aventuras? ¿Por qué encuentra insatisfactorio un matrimonio que tiene todos los componen

tes para ser un éxito? Biruté Ciplijauskaité en su estudio sobre la adúltera en la novela realista del siglo XIX cita la opinión de Concepción Arenal según la cual es la falta de educación la que sume a la mujer en el hastío y el desinterés; si no sabe emplear eficazmente su tiempo es fácil que alimente toda clase de fantasías que a la larga la llevarán a la infidelidad. (8)

Son frecuentes los personajes que se adecuan a este tipo de mujer, desocupada y fantasiosa. Por ejemplo Rosaura, en El rinconcito. Según ella, su valor reside en ser codiciada y para mantenerlo inventa complicados folletines en los que es la heroína que lucha por defender su honor y el de su marido. Éste, convencido de lo inofensivo de esa fantasía, se divierte a su costa:

> TINOCO: ¡Ja, ja, ja! Sueños de la infeliz, que es más tonta que una mata de habas y más buena que el pan. Pero yo tengo que fingirme celoso para halagarla. ¡Ja, ja, ja! Es su mayor ventura verme rechinando los dientes ante algún supuesto rival, ¡ja, ja, ja! Mi sainete interior, ya te digo.
>
> DON PACIANO: Chico, pues llevada a ese extremo la manía, yo no estaría del todo tranquilo. A lo mejor por buena que ella sea...
>
> TINOCO: ¡Quita, hombre, quita! Es una forma de su vanidad de mujer. Se ve guapa y joven y está empeñada en ser heroína. Es ella misma quien obliga a los hombres a cortejarla. Muy gracioso. Así goza ella y yo me divierto dándomelas de Otelo. ¡Ja,ja,ja!
>
> p. 6491

Rosaura es realmente atractiva y podría muy bien conseguir quien hiciera realidad sus sueños. Los amigos de su marido parecen dispuestos a secundarla, según propios comentarios:

RONQUILLO: ¡Hombre, qué lástima que no hayas convidado también a Rosaura, la del dentista!
DON PACIANO: ¿Te gusta esa mujer?
RONQUILLO: ¡Me disloca!
DON PACIANO: A mí me entontece; ahora que Casilda no nos oye.

p. 6522

Pero a ella no le interesa poner en práctica sus fantasías, por eso las focaliza en el hombre equivocado: mucho más joven e interesado en otros tópicos. Rosaura busca adornar su vida con la posiblilidad de una aventura, no con la aventura en sí. No llegará a la infidelidad.

En El susto, Dolorcitas presenta características semejantes a las de Rosaura. Sueña con que los hombres la persiguen, enloquecidos por sus atractivos, y se desespera ante la falta de celos de su marido. Miguel no está dispuesto a representar una comedia, como hace Tinoco. Dolorcitas, para obligarlo a entrar en el juego, llega a límites de riesgo y pone en peligro su matrimonio. Pronto se arrepiente de haber comenzado una absurda relación con tal de halagar su vanidad.

Dolorcitas ama a su marido y el rival es sólo un instrumento para atraer la atención de Miguel; pero Adoración, en ¡Engáñala, Constante! (Ya no es delito), sí se siente atraída por un hombre distinto a su esposo:

ADORACIÓN: Sí, África, sí; no es que me sea simpático, es que me gusta, que me atrae, que me anestesia; le tengo un pánico horrible, porque yo al fin y al cabo soy una mujer casada que puedo querer más o menos a mi marido, pero que debo respetarlo, y si Galán nos visitara, qué sé yo, no quiero ni pensarlo por eso rehuyo el hablar con él, por eso tiemblo cuando me lo encuentro...

p.35

Adoración evita las oportunidades porque quiere seguir fiel a los compromisos contraídos, como las esposas anteriores. Lucía, en "Un momento", tiene menos suerte y lo que comienza siendo un galanteo que ella incentiva para acrecentar su propia estima termina en un conflicto sin solución.

El caso de Lucía agrega un elemento más a las razones aducidas por las otras mujeres: a la vanidad satisfecha se une la ilusión de una juventud y una belleza que se mantienen a pesar del tiempo. Carlos es menor que ella y sin embargo la prefiere a cualquier muchacha:

> LUCÍA: ¡Crepuscular! Ya no soy una niña... Es decir, para mi marido, una niña; para ti casi una vieja.
> CARLOS: ¡Oh, eso!
> LUCÍA: Es la verdad triste aunque el corazón no tenga edad. Por eso me gusta más gustar. Y juego y disfruto de esta ilusión que tú me prestas, y quiero que sea mucho tiempo ilusión... antes de ser desilusión.
> CARLOS: Eres demasiado inteligente, Lucía.
>
> p. 21

Al principio Lucía mantiene su relación con Carlos como un entretenido juego de salón:

> LUCÍA: No. Y además, en eso no caben demasías. Pero de todas suertes, lo bastante para poder hablar contigo, para que estando solos como estamos, ni la codicia sensual y brutal manche la belleza de nuestras entrevistas, ni un romanticismo llorón y ridículo las haga aburridas. Podemos estar juntos, hablar... y divertirnos... ¿No te parece que ya es mucho?
> CARLOS: Perdóname. Como tú quieras, como tú ordenes. Perdóname. Yo soy tuyo.
>
> p. 22

Pero luego se enamora realmente de Carlos y dejan de tener sentido los artificios del amor cortés. Lucha contra el nuevo sentimiento buscando una ayuda en el marido, pero cuando nota que no conseguirá nada de él, rompe amarras y decide irse con el hombre que la ha trastornado. Este no se muestra muy contento con el nuevo giro que ha tomado la relación:

> CARLOS: ¿Le has dicho? ¿Tú le has dicho...?
> LUCÍA: No; no he podido decirle tampoco lo que siento; le he dicho sólo que nos fuéramos, que abandonáramos esta tierra, que pensara en lo difícil de su situación que...
> CARLOS: ¿Qué has hecho? ¿Qué has hecho?
> LUCÍA: El último esfuerzo por separarme de ti; pero él no quiere.
> CARLOS: ¡Ah! entonces...
> LUCÍA: Él no querrá nunca; pero quiero yo... sí, yo. Ya no puedo más. ¿Es mi destino? Pues lo cumplo; contigo, contigo para siempre.
> CARLOS: Lucía, ¿tú sabes lo que dices?
> LUCÍA: Contigo. Sin mentir, sin engañar, lealmente, hasta donde me dejen ser leal. Contigo, llévame, vámonos; ya nada me retiene aquí.
>
> p. 43

Cuando el marido se entera, Lucía intenta volver atrás pero no puede. Ha jugado mal sus cartas y ha perdido:

> LUCIA: Sí, y ya sé que te parezco cínica; pero he sido leal hasta donde podía serlo, y lo sigo siendo ahora. Si has visto, no hay nada más de lo que has visto... Un sentimiento combatido, rechazado hasta donde pude rechazar y vencerme... Óyeme, te lo ruego... yo hubiera querido ser absolutamente leal;más de una vez te he oído decir que las mujeres somos leales sólo en la ruptura... Pero los hombres no nos dejáis ser leales. Sí, sois vosotros: a nuestra sinceridad responde siempre vuestra violencia. Te dije hoy mismo, hace un instante cuanto podía decirte:que nos fuéramos, que dejáramos esta ciudad, que nos ale-

> járamos, quería que me sacaras de aquí... No era un capricho; era un deseo de salvarme...¡Todavía estás a tiempo!
>
> DUQUE: ¿Qué estás diciendo?
>
> LUCÍA: Si quieres perdonar, todavía puedes perdonar. No ha pasado más que lo que has visto. Recapacito, vuelvo sobre mis pasos, ya no soy una niña...

p. 46

La mujer debía perdonar por tradición y casi por obligación pero el hombre está libre de esta norma social. El duque no perdona. La obra presenta este hecho como la justa respuesta de la dignidad ultrajada. Lucía no tiene una segunda oportunidad.

En Adán o El drama empieza mañana, Rosa María ha tenido un amante por un breve período. A pesar de que todo ha terminado, guarda las cartas porque le produce placer saber que ha influido en la vida de otro hombre. Se siente valorizada. Lamentablemente Alberto encuentra las cartas y estalla un duro conflicto:

> LAURA: Pero entonces, ¿cómo? Tú conservabas las cartas de... de ese hombre. Si no hubiera sido por eso, nada hubiera sabido Alberto. Y si las conservabas era por algo, tenías un interés...
>
> ROSA: Un interés estúpido. Muy de mujer,aunque tú no lo comprendas. Vanidad. Cuando halagan nuestra vanidad no pensamos de dónde nos viene el halago. En esas cartas me decían que era hermosa, que sufrían por mí; ya no me lo decía nadie. Me recordaban, me echaban de menos. Y a mí nada me importaba él; pero era el goce imbécil de gustar, de que un imbécil, uno, cualquiera, sufriese por mí. Y ahora soy yo quien sufre, y sufro por mi Alberto. (...)

p. 53

Rosa no quiere a su amante, sólo la mueve el orgullo de ser deseada, de ser el centro de una novela romántica. Algo semejante ocurre con Carmen en ¡Como una torre!, quien ni siquiera

puede explicar las razones de su comportamiento.

La marquesa de Memorias de un madrileño es consciente de que no la mueve el amor al comenzar una aventura sino la frivolidad:

> MARQUESA: Si es que no debían decirle a una nunca que engañar a su marido es pecado, porque, en lugar de contener, es un aliciente. ¿No lo crees tú? Para las mujeres es nuestro juego de azar, lo más parecido a la ruleta. Cada vez que está una delante de su marido, esa inquietud, ese remusguillo de pensar: "¿Lo sabrá ya? ¿No lo sabrá? ¿Qué irá a decirme? ¿Cómo lo tomará?" Sin esa inquietud, no habría aliciente. (...)
>
> p. 103

Marta, la protagonista de El tercer mundo, se siente atraída por un hombre sensible, solo y triste en el que se ve reflejada. Alguien totalmente opuesto al marido, fuerte y orgulloso. Con esta nueva relación intenta paliar su profunda soledad:

> MARTA: (Con viveza, sentándose en el suelo, a sus pies) Es verdad, es verdad, tu tristeza, la soledad de tu vida, tu sensibilidad, tu talento también me hicieron quererte (Reconcentrada) No fue mía toda la culpa (Acentuando) "Él" me tenía completamente olvidada, entregado por entero a sus obras, a sus éxitos, a sus amigos, y también a otros amores de momento, no tenía lugar para mí.
>
> p. 120

También en Cuentan de una mujer... un personaje llega al adulterio empujado por la soledad. El amante es mucho más joven y eso la halaga; hasta que se da cuenta de que ha caído en una trampa y se convierte en la víctima de una extorsión:

> UNA SEÑORA: (...) Mi marido es bastante mayor que

> yo. Viaja muchísimo... Paso largas temporadas sola, muy sola. Hace dos años conocí a un muchacho...
> (...)
> Fui a su casa con frecuencia; pero habíamos tomado tantas precauciones para nuestras entrevistas que me parecía imposible que nadie pudiera sospechar... Pero de pronto recibí una carta. ¡Oh, una carta odiosa!
>
> p. 7

En Cisneros encontramos a Lucila. Está casada con un buen hombre y no sufre la soledad, pero posee un espíritu desasosegado y la deslumbran el lujo y la gallardía del flamenco Ipréa. Como también Librada prefiere al guapo Colás en vez de su maduro esposo, en Menos lobos... Las dos desencadenan conflictos de honor, sólo que en la segunda obra el tono es francamente paródico, con lo que resulta la cara opuesta de la primera.

4.1.2.- El ascenso social o económico

Lo que proporciona tradicionalmente una posición social respetable a la mujer es el matrimonio y algunas apelan a él para ganar honorabilidad a pesar de mantener relaciones con sus amantes, como Eulalia en La guerrilla o Ramona en La mentira Mayor. Sin embargo en Mamá ilustre se da el caso inverso: Aurelia goza de gran prestigio en su ambiente gracias a sus amores con el famoso dramaturgo que escribe las obras que ella interpreta. El marido, que no pertenece al círculo teatral, es objeto de menosprecio e irrisión.

De todos modos el caso de Aurelia es una excepción y pocos ámbitos aceptarían su situación tan desaprensivamente. Sí es frecuente que la mujer acceda a una situación económica más holgada gracias a un amante. A veces se convierte en el puntal

de una viuda -Tu vida no me importa, Tú, el barco; yo el navegante...- o de una guapa mujer con el marido enfermo - Todo Madrid lo sabía...-

En Tabaco y cerillas, Carmen no actúa por necesidad sino por amor al lujo y convence al marido de que los costosos regalos que recibe provienen de la familia. Pero no todos los esposos son tan fáciles de convencer. En La luz, aparecen en segundo plano los afanes de un hombre por hacer pasar un regalo de considerable valor sin despertar sospechas.

4.1.4.- La venganza

Algunos personajes femeninos consideran el adulterio como una justa venganza contra los engaños de sus esposos. Así Jenara, en Paca Faroles, decide acceder a los requerimientos de un galán por desesperación, ya que es acosada continuamente por los escarnios del marido, a pesar de haberse separado de él. La protagonista impide que consume su intento.

También hay alguien que frustra el de Amelia en La señorita mamá, otra esposa cansada del libertinaje del hombre de la casa.

Ernestina, en La viudita se quiere casar, tampoco llega a tener un amante, pero entre amenazas e intentos sume a Serafín en la desesperación, que también es una forma de venganza.

Como Ernestina, la protagonista de No hay quien engañe a Antonieta se apresura a tomar la iniciativa para que el título de la obra sea una realidad. Alberto reacciona como Serafín, con asombro y miedo:

ANTONIETA: Y lo que es ahora... no me ocultaré...

> No guardaré hipócritamente las formas... Nada de eso. Quiero que sepa todo el mundo que soy una mujer que falta a sus deberes...
> ALBERTO: (Aterrado) ¡Habla bajo!
>
> p. 67

A Alberto, como a la mayoría, se le hace insoportable la idea de caer en el ridículo. Antonieta lo sabe y aprovecha esa debilidad. De todos modos no le interesa la relación en sí, sólo el efecto devastador que puede causar con ella:

> ANTONIETA: Basta con una vez..., para que no presuma.
> LADIS: ¿Quién?
> ANTONIETA: Mi marido. Yo he jurado engañarle, pero tener un amante... ¡Eso nunca!
>
> p. 38

E Isabel, que también busca producir los mismos efectos, contrata a un falso amante en La culpa es de Calderón:

4.1.5.- La enfermedad

En tono claramente jocoso, ¡Toma del frasco! sienta el precedente de considerar el adulterio femenino como una enfermedad. Y más importante que hallar la causa es dar con el remedio. En este caso las investigaciones llevan a una vacuna:

> FILOMENO: (...) Fabricada una vacuna con este microbio, toda señora a la que se la inyecte, queda inmunizada contra el adulterio. Más claro: mujer inyectada, marido que no tiene que temer nada.
>
> p. 38

Por lo visto Filomeno pone su ciencia al servicio de la tranquilidad de los maridos y estos aplauden y secundan sus

esfuerzos:

> PRIMO: ¡Lo dicho, querido don Filomeno!... Su descubrimiento está llamado a regenerar la vida matrimonial; por de pronto, cuente usted con que la primera inyección es para mi mujer...
> SIMPLICIO: ¡Ah!... Pero ¿es que su mujer?...
> PRIMO: Mi mujer es una santa; pero nunca está de más prevenirse.
>
> p. 13

Claro que poco más tarde Eva, que responde a la antigua y difundida imagen de la mujer astuta y ladina, echa por tierra tantos estudios y prevenciones:

> EVA: (Riéndose) ¡Pobrecillos! ¡Menudo chasco se van a llevar! ¡Creerse que con una simple inyección pueden evitar lo que no hay en el mundo quien evite mientras tengamos las mujeres... nuestro cuartito de hora!... (...)
>
> p. 32

Tres años después del estreno de ¡Toma del frasco! vuelve a aparecer la idea de la enfermedad en Un adulterio decente. La causa del engaño se atribuye en este caso a un microbio también: el adulterococo. Cumberri cura a la mujer afectada con un método singular: hace que no vea al marido y sí continuamente al amante, así termina rechazándolo por saturación:

> FEDERICO: Es mucho Cumberri, Eladio. Lo de aislar a los matrimonios para que no piensen más que en reunirse, eso es genial.
> ELADIO: Tan genial, que ahí está el caso de ustedes. La señora hace dos meses parecía incurable, y ahora, como no puede ver a su marido anda loca por verle; y a usted, como le ve a todas horas, pues no le puede ver.
>
> p. 180

Cumberri explica al marido la base científica de su método:

> CUMBERRI:(...) en la psicoanálisis decimos que una obsesión no se vence más que con otra obsesión. Fiel a la psicoanálisis, yo, para curar a las mujeres obsesionadas con el adulterio, las obsesiono con el adulterococo, y como esta obsesión del adulterococo la acabo cuando quiero, pues también acabo cuando quiero la primitiva obsesión: la del adulterio. Así curo a mis enfermos, y ahora estamos seguros, por ejemplo, de que usted quiere a su mujer y de que su mujer le quiere a usted. En cuanto a Federico, le he convencido de que escriba para teatro, que, como sabe, es otra obsesión de rechupete, y está ya el pobre en el final del primer acto.
>
> p. 189

Este singular médico convence a la esposa adúltera de haberla curado de una de las formas de manifestación del síndrome de la heroína romántica:

> CUMBERRI: Estaba usted enferma. Y era usted demasiado feliz para ser feliz. Y había abusado usted de Eduardo y de la aspirina.
> FERNANDA: Pero ahora...
> CUMBERRI: Y ahora está usted curada. Y es lo bastante desgraciada para saborear la felicidad. (...)
>
> p. 186

Las dos obras parten del mismo punto, pero la primera resulta más pobre en su desarrollo ya que los personajes son meros estereotipos, como corresponde al género revisteril. La segunda, una comedia, presenta una mayor elaboración y tanto el planteamiento como las soluciones reflejan cierta profundidad, sobre todo porque se tienen en cuenta los puntos de vista de los tres involucrados, a la vez culpables y víctimas.

4.1.6.- La abnegación

La reina María, esposa de Dan, tiene una extraña razón para mantener relaciones extramatrimoniales: el deseo de mejorar las condiciones de vida de su pueblo. Su marido es un tirano y repite las crueldades de todos sus ancestros. Ella piensa que el hijo que se le pide heredará el temperamento del padre y continuará con sus desmanes. La única solución que ve es cambiar la dinastía. No elige para lograrlo a un noble a quien ama y por quien es amada con abnegación sino a un desconocido, para quitar a su adulterio toda posible connotación de placer:

> MARÍA: De amor precisamente... Es tan difícil escoger las palabras. En fin, piense usted en la explicación más corriente que pueda tener el caso... Una señora que paga; es decir, rica... que probablemente tiene marido o cualquier otra razón por la cual no es libre... y que un día conoce a un hombre y se decide a vivir unas horas en pleno folletín, adornándolo, para darle más carácter, con remilgos y misterios casi policíacos. Es decir, en el fondo una aventural; una fea aventura como cualquiera, pero... más adornada.
>
> ALBERTO: ¡Miente usted!
>
> MARÍA: ¿Por qué?
>
> ALBERTO: Representa usted muy mal su papel de pecadora vulgar. Si lo fuera usted de verdad no lo hubiera declarado tan pronto.
>
> MARÍA: Es... que yo no soy una pecadora vulgar. En todo caso, extraordinaria.
>
> p. 27

Muchos años después María confiesa su maniobra al rey. Busca humillarlo, pero su reacción también es extraordinaria:

> MARÍA: ¡La dinastía de los Dan! ¿Y pensabas que yo fuese tu cómplice para perpetuarla? Quisiste poner mis entrañas al servicio de tu política. ¡Para eso

> me hiciste Reina!¡No! Yo me casé contigo también por amor a mi pueblo. ¡Para salvarlo de ti! ¡Pero no pude! y en mi desesperación soñé un gran pecado. Un pecado liberador. ¡Buscar sangre distinta para una dinastía nueva!
>
> p. 74

El engaño tiene poca importancia para Dan porque cree haber formado un sucesor a su imagen y semejanza; el que no sea su hijo no cambia esta realidad:

> DAN: (...) Cuando me dijiste "voy a ser madre", yo no dije "viene un hijo", dije "viene un Rey". Pues bien, ahora que me escupes en la cara tu traición, yo te digo con la sonrisa en los labios "Lo siento, María". ¡Si tú supieras... que como hijo no me importa!
>
> P. 75

El muchacho es despótico y cruel. El sacrificio de María parece no tener sentido:

> MONSEÑOR: ¿Lo ves, María? Dios no acepta tu pecado. Ni para salvar al mundo se puede cometer un pecado mortal. Míralos juntos. Tu idea ha fracasado. Nunca vendrá por malos caminos la salvación de los hombres.
>
> p.65

El cambio que se opera en el joven Dan cuando llega a rey y que hace que el pueblo lo aclame no está planteado en forma convincente. Sí, el del padre en el trance de enfrentarse con la muerte. La certeza en sus convicciones lo abandona y es consciente de su irremediable soledad:

> MARÍA:¡Déjame estar contigo!
> DAN: No. ¿Para qué quieres estar en mi muerte si no estuviste en mi vida?
>
> p. 88

4.2.- Reacciones de la mujer adúltera

La esposa infiel puede vivir agobiada por el peso de la culpa o carecer por completo de este sentimiento. También se dan grados intermedios en los que juega un papel importante el miedo.

4.2.1.- El remordimiento

En la página anterior veíamos las complejas razones que llevan a María a traicionar a Dan. Piensa que ese acto va a cambiar el destino de un pueblo, sin embargo la nobleza del fin perseguido no justifica ni por un momento ante su conciencia el uso de los medios a los que va a apelar. María vive con la certidumbre de haber cometido un gran pecado:

> MARÍA: De mi pecado. El peor del mundo, yo lo confieso. Cuando los pecados tienen el calor de la pasión es más fácil perdonarlos. Pero este mío no tenía más que la frialdad de mi idea. Quise que aquel momento estuviera vacío de amor y vacío de deseo...
>
> p. 52

En He encontrado una hija, otra María sufre también la angustia del remordimiento. Se ha casado con un hombre intachable sin haberle confesado la existencia de una niña a la que mantiene oculta. En un momento en que la situación se hace muy tensa, confiesa la verdad a un amigo:

> MARÍA: Si supieras lo que he sufrido.
> PEDRO: Me lo figuro. No hay peor castigo para nuestros delitos que la ignorancia de las víctimas que nos quieren y nos respetan sin merecerlo.(...)
>
> p. 38

Fernanda se debate entre el amor que siente por el novio de su hijastra y la culpa de estar engañando a toda la familia, en Batalla de rufianes:

> FERNANDA: No sé lo que temo, pero esto no puede continuar. A veces quisiera que se descubriese, y, sin embargo, ¡qué horror, que horror!
> ENRIQUE: ¿Horror? ¿Por qué? ¿No me quieres?
> FERNANDA: ¿Y me lo preguntas? Para tanta infamia juzga tú si te quiero. Para vencer todo lo que venzo mira tú si debo quererte. ¡Qué infamia la mía! Y la tuya, Enrique, qué infamia también la tuya.

p. 42

En Agua de mar, Quiteria vive con remordimientos por haber engañado a su marido. Ya está muerto y no puede remediar la injusticia.

En las complicadas explicaciones que Carmen da a su hermana en ¡Como una torre! se mezclan el arrepentimiento y la angustia de haber sido descubierta. No sólo tiene problemas de conciencia sino también miedo al castigo:

> CARMEN: Y a mí también, Isabel, pero ahora mismo nada puedo decirte. Tú no sabes qué días he pasado; tú no sabes, ni yo misma lo sé, lo que siento ahora, ni lo que sentí, porque me parece que no recuerdo nada, y cuando recuerdo no quisiera recordar. Porque sé que fue, y no sé cómo, ni por qué, ni puedo explicármelo, ni me entiendo a mí misma, y mal podrías tú entenderme por mucho que te dijera.

p. 35

Lucía, en "Un momento", se echa atrás en su decisión de escapar con otro hombre, pero no es aceptada nuevamente por el marido. Algo que sí hace el protagonista de El Ex... con su esposa, obligado por una efectiva estratagema. De todos modos Corona

está bien arrepentida de haberse embarcado en una absurda aventura que sólo le proporcionó vergüenza. Marcela también quiere reintegrase a la familia en Angelina o El honor de un brigadier y apela a la intercesión de su hija:

> MARCELA: Bueno,nena...
> Ve. Háblale. Di que arde en gana
> de ser formal y ser buena.
> ¡Y que ya que no Susana
> aún puedo ser Magdalena!
>
> p. 491

Lo que mueve a Felipa en ¡Soy un sinvergüenza! no es el arrepentimiento sino el miedo a que se conozca su transgresión:

> CARLOS: No se preocupe. Son los efectos del narcótico. Los hay que cuando toman la anestesia charlan disparates, o se ríen, o cantan, o cuentan secretos de familia...
> FELIPA: (Aparte, a Gabina) ¡Ay, comadre, a ve si cuenta lo que me pasó con er carabinero, que yo creo que lo sabe!
>
> p. 880

Pero Felipa no quiere comprometer nuevamente su tranquilidad. En cambio la amante de Jaime en Margarita y los hombres todo lo que desea es no ser descubierta:

> SEÑORA: ¡Mira que haberle dicho que registrase!
> JAIME: Ya ves qué bien ha salido.
> SEÑORA: ¡Qué susto me he llevado!
> JAIME: ¿Quieres tomar algo?
> SEÑORA: Me voy corriendo para estar en casa.Adiós.
>
> p. 55

El miedo es egoísta, nace en el propio interés, pero puede ser un paso previo al arrepentimiento.

4.2.2.- La falta de remordimiento

En Ni al amor ni al mar, Paulina es amante de Eugenio, esposo de la sobrina y discípulo del marido. Parece sentir más remordimientos el muchacho de engañar a su maestro que la mujer de haber roto su juramento de fidelidad. Embriagada por un sentimiento que no había experimentado, todo lo que quiere es mantener indefinidamente ese estado de cosas:

> PAULINA: ¿Me miras asustado?
> EUGENIO: De tu valor. Yo no me atrevo a mirarle.
> PAULINA: ¿Mi valor, dices?... Si fuera valor, sería perversidad. No me entenderías... Si supieras...
> EUGENIO: ¿Qué?
> PAULINA: Que, porque quiero con toda mi alma, con mi vida entera, como yo no soñaba que pudiera quererse nunca... A ti, a ti, no lo dudes... Vas a decirme que soy incomprensible; es la palabra que tenéis en la boca los hombres para juzgar a las mujeres. ¡Incomprensible! Pues bien: sí, seré incomprensible; pero al quererte como te quiero me parece que también le quiero más, que me cuesta menos quererle. Cuando somos felices quisiéramos que todos lo fueran a nuestro alrededor. (...) quisiera que Víctor fuera muy dichoso, ¡muy dichoso!; que creyera más que nunca en mí, y que ella también creyera en tu cariño, que fuera muy dichosa también; y nosotros, claro está, más dichosos que nadie, y por nosotros todos dichosos, y podernos decir: "Nos queremos, nos queremos todos" ¿Por qué han de estorbarse unos cariños a otros si no hay más que un amor en el mundo y sólo ese amor puede ser el Cielo? Yo también creí, como tú, que nunca podría volver a mirarle sin morir de vergüenza, que el remordimiento no me dejaría vivir; la vida nos sorprende siempre.¿Es que soy de una perversidad inaudita?;entonces, ¿por qué creo, siento, que no he sido nunca mejor? Y si viniera a decirme: "Eres mala, eres mala; tu maldad no tiene disculpa", me revolvería con indignación, porque si el remordimiento es miedo, yo no temo nada; soy más fuerte que nunca; ni sombra de remordimiento; nunca he sido más feliz, nun

> ca me ha parecido la vida más hermosa, y todo el mundo... ¡Incomprensible!, ¿verdad? Incomprensible; pero tú me comprendes...
>
> p. 41

La situación no puede mantenerse en forma indefinida. La muerte de un ser inocente separa a los amantes, como veremos en el apartado 4.3.1.-

En El loco de la masía, también es el hombre el que sufre remordimientos frente a la falta de escrúpulos de la mujer. Ramonet es el amante de la esposa de su tío, un hombre bueno y profundamente confiado que se había casado con la criada, en parte por amor y en parte para mejorar su situación económica y social. El agradecimiento no forma parte de los sentimientos de Cándida. La boda fue para ella parte de un plan y su estrategia continúa. Los siguientes pasos serán deshacerse del esposo y disfrutar de la fortuna con el amante:

> CÁNDIDA: ¡Déjate de tonterías! Está loco y hay que encerrarle... Si no por él, por nosotros. Nos estorba...
>
> p. 14

La mujer encuentra justificativo en su propio egoísmo:

> CÁNDIDA: Sí, sí... Después de todo, no hacemos más que vivir...
> RAMONET: Esto es: arrollar, pisotear ciegamente lo que se nos pone adelante...
>
> p. 38

De nuevo una muerte trágica restituye el plano de la justicia y separa a los amantes. En un ambiente más distendido, Matilde, en El hogar, elige un recurso deshonesto pero no tan criminal para engañar al marido:

PACO: (...) Con Isabel aquí, nuestras entrevistas, antes en libertad absoluta por la permanencia en horas fijas de tu marido en su despacho, ahora se ven constreñidas a una zozobra que a mí me desagrada(...)
MATILDE: A mí se me ha ocurrido un medio que justificaría plenamente el que entrases aquí con la misma confianza de antes.
PACO: ¿Y es?
MATILDE: Que le hagas el amor a mi sobrina.

p. 40

Y Rosario hace que Agustín emplee una pantalla semejante en Un grito en la noche, haciéndose pasar por novio de una muchacha de su edad para ocultar sus amores con la tía. También un personaje de Yo quiero se escuda en la mejor amiga para ocultar su infidelidad. Algo semejante hace Amalia en La marimandona.

Otras emplean excusas según la necesidad del momento, como hace Adelaida en Usted tiene ojos de mujer fatal:

ADELAIDA: Abajo, en el coche, está mi marido que le he dicho que espere, que venía al dentista.
PANTICOSTI: (Aparte) Qué cosas nos dicen a los maridos.

p. 285

La maestra del pueblo en ¡Tómame en serio! tiene un recurso infalible para evitar que el esposo se entere de sus devaneos: le esconde las gafas:

MÁXIMO: Siempre habla la que tiene más que callar, porque usted se acordará que anoche el pobre Atila andaba a tientas; pues era porque su mujer andaba en coche con el boticario.
POLITO: ¿Es posible?
MÁXIMO: Probadísimo. Él sin gafas, ella en coche. Se las esconde para que no salga de casa.

p. 53

En La viudita se quiere casar, Carmen ni toma precauciones, segura como está de la simpleza del marido:

> CARMEN: ¿Es que ya no me quieres? ¿Es que para ti ya se ha extinguido el aroma de aquel inolvidable fler?
> Pascual: ¡Mujer!... Que se puede despertar tu marido!
> CARMEN: No hay cuidado. Ha presenciado dormido unas maniobras de artillería.
> PASCUAL: De todos modos. ¡Es una imprudencia!
>
> p. 8

También abusan de la buena fe de sus esposos algunas mujeres de Tabaco y cerillas, Los quince millones, Marquesa de Cairsan, María del Valle, Papá Charlot, La moral del divorcio, La cacatúa verde, Entre la gloria y la suerte, La Dorotea, Piezas de recambio y ¡Aquí está mi mujer!. Lo frecuente es que no manifiesten ningún escrúpulo moral aunque son plenamente conscientes del engaño que cometen.

Milagros, de Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan y Luisa, de La Papirusa, unen a la traición otro sentimiento mezquino: los celos, y hacen lo posible para destruir las imágenes de las mujeres que las han privado de sus amantes, aún poniendo en peligro las propias:

> JAVIER: ¡Cállate!
> LUISA: No quiero. Aunque me lo juegue todo.
> JAVIER: Tu marido va a oirme.
> LUISA: No me importa.
>
> p. 45

En El escándalo, las infidelidades femeninas y masculinas se dan en cadena y en forma igualitaria para los dos sexos. Lo único que les importa a los personajes es guardar las aparien-

cias. A pesar de ser un "astracán", la obra presenta agudas críticas a la moral hipócrita de una sociedad mezquina.

4.3.- Reacciones de los otros

Pueden ser muy variadas y dependen de la relación que se tenga con la mujer que las provoca, así también como del daño causado.

4.3.1.- Reacciones del marido

Son muchas las obras que presentan como motivo cómico el lugar común de que el marido es el último en enterarse, como este caso de Piezas de recambio:

> DOÑA ROSA: (Cariñosa) ¡La experiencia, caballero! Cuando un marido empieza a sospechar que su mujer tiene su primer amante, ella está ya liada con el segundo o el tercero. ¡Es infalible!
>
> p. 20

Otros ejemplos los pueden aportar Tabaco y cerillas, ¡Tómame en serio!, La marimandona, Yo quiero, Usted tiene ojos de mujer fatal, Angelina o El honor de un brigadier, Las dichosas faldas, La moral del divorcio, Don Gascabeles, Don Pedro el Cruel, Menos lobos..., y otras.

Otra idea subsidiaria de la anterior es la del ridículo que acompaña al marido engañado. Es la situación más temida y la que empuja a la venganza, como en Angelina o El honor de un brigadier:

> MARCIAL: ¡Yo engañado! ¡Yo, un marido
> de esos a quien ve la gente
> con mirada sonriente

y un ademán convenido!...
¡Que a todo un gran brigadier,
que siempre venció en campaña,
adentro o fuera de España,
se la pegue su mujer!

p. 481

Ese miedo a ser causa de irrisión paraliza a Alberto en No hay quien engañe a Antonieta, pero generalmente empuja a la venganza, más que como castigo para la adúltera, como medio de recobrar la estimación de los demás. Así se llega a la muerte de un inocente en Noche de levante en calma, a poner en peligro a otro, como en Fu-Chu-Ling, o a amenazar sin que nadie haga caso, como en Las dichosas faldas.

Jenaro, en La marimandona, habla de matar a los dos porque está lleno de ira, pero no es una idea que vaya a poner en práctica. En cambio en "Un momento" y en Con las manos en la masa se castiga sólo a la mujer, pero en forma efectiva, echándola de la casa.

El marido de El tercer mundo opta por un castigo tan original como difícil de cumplir: los amantes tendrán que encontrar un final novedoso a una situación que no lo es y para colmo, en verso:

> JOSÉ MIGUEL: (...) por esa falta les condena el autor y "marido" a buscar el final, la conclusión. (Como si hablara a una tercera persona) Ellos han de ser autores de su propio drama (con creciente ironía) y ha de ser un final bello -no se turben- y nuevo, completamente nuevo; nada de vulgaridades. ¿Matarse ella? Romanticismos; ya pasó ese tiempo. ¿Matarse él? Cobardía, egoísmo. ¿Batirse con el marido, que es el autor? ¿Matarlo? Y ¿quién terminaría la obra? Todo eso está ya gastado; no puedo admitirlo. Hay que cuidar, sobre todo, el buen gusto y la novedad en el final. ¡Ah! Y no piensen tampoco

> en huir los dos; yo quedaría en lugar desairado (Con énfasis) ¡Y yo soy el autor! Busquen, busquen un bello final, es el castigo; el único castigo. Y para darle mayor belleza e irrealidad, ya que en verso se hablaban (Arrogante, magnífico) ¡El último acto lo haré en verso!
>
> p. 122

José Miguel castiga las culpas ajenas y olvida las propias; Filonemo, personaje de ¡Zape!, con mayor equidad, considera la parte que a él le puede corresponder:

> FILOMENO: Mucha culpa tuve en mi desgracia, porque mi afán turístico me llevó a visitar el Asia entera, y cuando a los once meses regresé a España lleno de ilusión, vi con espanto... ¡Canalla! ¡Canalla!... A los seis días de llegar a España nació una niña.
>
> p. 1164

Y el protagonista de Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín se adjudica la responsabilidad del adulterio de su esposa al ser él viejo y hasta sacrifica su vida para hacerla feliz, en esta aleluya erótica de García Lorca:

> PERLIMPÍN: Como soy viejo quiero sacrificarme por ti... Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de la gente. Adiós.
>
> p. 292

En Ni ~~el amor ni el mar...~~, don Víctor también se siente libre de toda presión moral. La esposa lo engaña con un discípulo casado a su vez con una sobrina. Don Víctor, hombre mayor, atribuye la infidelidad a su edad. Para no perder a su mujer, comienza por fingir no conocer los hechos y termina por asesinar a la sobrina, que no está dispuesta a aceptar el engaño:

> VÍCTOR: ¿Qué ibas a decir? Delante de ella, ni una palabra. ¿Entiendes? Yo sé todo lo que tú puedas saber, antes que tú siempre; pero ella no debe saber nunca que yo lo sé; no quiero que nunca tenga que avergonzarse delante de mí; hay cosas que el saberlas implica una determinación, una venganza, un castigo: el desprecio; yo no tengo que vengarme ni por qué castigar, y si despreciara, sería a mí mismo por haber usurpado por egoísmo una vida que por ley natural no ha debido pertenecerme nunca.
>
> p. 43

Díez Canedo encuentra admirable la figura de este personaje que por amor a su esposa llega al asesinato para que ella no tenga de qué avergonzarse: Digno producto de Benavente:

> El personaje más alto, ese don Víctor, capaz no sólo de perdonar, sino de matar para que la perdonada no sepa que conoce siquiera la culpa, tiene un perfil dramático magnífico.(9)

De todos modos, don Víctor no un ser patéticamente generoso a la manera de don Perlimpín. Totalmente injusto, no se suicida sino que mata a una muchacha inocente, la otra víctima del adulterio. Ese hecho provoca la separación de los amantes, pero lo que él pretende es más simple: que su esposa permanezca a su lado aunque comparta su amor con otro hombre.

También es insólita la reacción del rey Dan ante la confesión de su esposa que le negaba la paternidad del heredero. Como habíamos visto en páginas anteriores, el hijo no le importa y a la infidelidad responde con admiración ante una mujer que se ha atrevido a romper los límites de la moral:

> DAN: ¿Te importaste tú como esposa? Tú, que eres igual a mí. ¡Tan grande y tan fuerte como yo! Tú que también has puesto por encima de todo al Estado. ¡Hasta por encima de tu propio honor y de tu propia cas-

tidad! ¡Somos iguales! ¡Dignos enemigos uno del otro!

p. 75

La moral del divorcio presenta en tono ligero y totalmente alejado de las decisiones extremas, el caso de un marido que se niega a creer que un amigo lo engañe con su esposa y juzga la confesión como una broma.

La intención de Jardiel Poncela al escribir Angelina o El honor de un brigadier fue la de parodiar los truculentos dramas del siglo anterior; sin embargo la figura de don Marcial, hombre fiel que es arrastrado a un duelo por la traición de la esposa y el afán de aventuras de la hija, se escapa de la tendencia general. Entre tantos personajes frívolos y egoístas, por momentos su dolor parece lo único auténtico y rescatable:

MARCIAL:(...) ¡Me río por no llorar!
(Pausa angustiosa)
Por eso río... Además,
¿qué extraño es que yo me ría
si de esta tragedia mía,
también reirán los demás?
¿Si la humana condición
halla sus risas mejores
en lo hondo de los dolores
que estrujan el corazón?

p. 505

En el final, Marcial perdonará a la adúltera, siguiendo los consejos de su madre y los de su propio buen corazón.

El tema de Las dichosas faldas es la infidelidad masculina y los estragos que causa en la vida de la mujer. Sin embargo Arniches introduce un personaje episódico, Leoncio, que resulta el contrapunto de la sufrida Manola. A duras penas puede reponerse de la traición y el abandono de la esposa:

> LEONCIO:(...) Ya ve usted; yo me casé enamorao, pero enamorao yo solo, que no sirve. Yo pensaba que, a fuerza de querer a mi mujer, algún día me querría ella; siquiera por gratitú. Y no; no valió pelear, sufrir, suplicar... ¡Era una mala persona! Quise dejarla cincuenta veces; pero teníamos un hijo, que era mi ilusión, toda mi vida.
>
> p. 74

La mujer huye con otro y se lleva al niño con la excusa de que no es realmente hijo de Leoncio. Manola, que a pesar de su separación conserva a los hijos, no puede comprender el dolor del hombre:

> MANOLA: Pero ¡si no era de usté!...
> LEONCIO: Es que yo lo quería de un modo que ya no me importaba nada. Porque lo único nuestro, lo único que es de veras nuestro, es lo que queremos. En cambio, lo que uno no quiere, no le importa naa, aunque sea suyo. ¡Las pasé negras!
>
> p. 74

Manola, ensimismada en sus problemas, pasa por alto el profundo discurso de Leoncio, a lo más, se siente halagada por las últimas palabras:

> LEONCIO: No sé; pero yo..., y no lo tome usté a mal, Manola, ¡tengo una envidia de su marido!... ¡Madre mía!... ¡Una mujer buena, con todo el bien que puede hacer!... La vida, que es loca.
>
> p. 74

Y en esta última frase de Leoncio, que reúne a la vez su tragedia, la de Manola y la de tantos otros, se vislumbra el alto precio de las equivocaciones al formar una pareja y la injusticia a la hora de pagarlo.

4.3.2.- Reacciones de los demás

Entre la alta burguesía la infidelidad o su apariencia suele equipararse a un juego de sociedad. Normalmente, cuando recibe el beneplácito por parte de las amigas de la involucrada es porque éstas viven una situación similar, como sucede en El rival de su mujer o en Angelina o El honor de un brigadier:

DÑA.CALIXTA: No me digas lo ocurrido
Marcela, que ya lo sé.
Le has tomado el bisoñé
a don Marcial...
MARCELA: Eso ha sido.
¡¡Qué infame soy!!
DÑA.CALIXTA: No exageres.
Eso nos ha sucedido
a muchísimas mujeres...
MARCELA: ¿Cómo? ¿También tú?
DÑA.CALIXTA: ¿Te asusto
porque obré tan de ligero?
Pues a dos les di el disgusto:
hace unos años,a Justo
y antes aún, al guerrillero...

p. 446

El adulterio también aparece como un tema regocijante que da vida a las conversaciones de ciertos círculos, como el mundillo del teatro que encontramos en Mamá ilustre:

PAULINA: Fíjese, fíjese, Aurelia y el maestro. Están bebiendo y mirándose. Parece que se beben cada uno en los ojos del otro. Qué amistad tan intensa, ¿verdad?

TRISTANA: ¡Ay, es conmovedor! ¡Cómo se quieren esas dos criaturas! ¡Luego dicen que hay tanto malo en el mundo! Pero viendo estas escenas se reconforta el ánimo. Aún queda romanticismo. ¡Yo he sido tan romántica!

ROMERO: ¿Y cree usted que para el marido también

será reconfortante?
PAULINA: ¡Por Dios, el marido! ¡Un don nadie, hasta ahí podríamos llegar!

p. 15

Las dos compañeras de Aurelia aparentan dar su beneplácito a las relaciones extramatrimoniales porque el amante -un famoso escritor- las adorna con distinción. Gracias a él, la mujer acrecienta su prestigio social. Disfrazan sus reales pensamientos con un ligero barniz de romanticismo que desaparece cuando la actriz queda viuda y legaliza su situación:

TRISTANA: Pero ven acá, querida mía, siéntate. Vamos a criticar un poco... ¿Qué te parece esto, di, qué te parece?
PAULINA: Que no tienen vergüenza; van a dar la campanada.
TRISTANA: Lo mismo digo yo. Casarse a estas alturas es una falta de respeto.
PAULINA: Él se casa por los millones de ella.
TRISTANA: Y ella para tener un puesto en la literatura.

p. 41

Antes de llegar a la crítica, Tristana y Paulina coincidían con los criados de Un adulterio decente en calificar como honestidad a lo que sería simple discreción. Discreción que Aurelia no manifiesta en absoluto, pero sí la protagonista de la obra arriba citada, tan escrupulosa que para no poner en ridículo a su marido, se hace pasar por viuda a los ojos de su amante.

El tipo de la criada confidente puede adoptar una de estas posturas antagónicas: adhesión y complicidad como en Menos lobos... o abierta reprobación, como en El nublado.

Opuesta a la tolerancia de los personajes anteriores, que mu

chas veces es simple desinterés, se presenta la postura de los familiares directos que aconsejan y tratan con ingenio de mover la voluntad de la adúltera como en Tabaco y cerillas o desaprueban sin intervenir, como en El hogar:

> JUSTINA: ¡Qué frescura la de esta hermana nuestra!
> ELENA: Mentira parece que seamos hijas del mismo matrimonio.
> JUSTINA: Lo que no me explico es cómo Esteban consiente.
> ELENA: Mientras el tal Paco Mora subvenga a las pérdidas del negocio de telas, nuestro cuñado no tiene más remedio que hacer la vista gorda.
> JUSTINA: Me resisto a pensar así de Esteban; que es un hombre digno y caballeroso.
> ELENA: En ese caso, se cumplirá una vez más aquello de que el último en enterarse es el marido, porque menos que se cuidan de guardar las formas...(...)
>
> p. 26

A veces la reprobación forma alianza con la envidia, como en La risa o No hay quien engañe a Antonieta, porque tener a la vez marido y amante se convierte en marca de éxito y así se humilla a la que no tiene ninguno:

> MARIETA: Debía haber una ley que prohibiera a las mujeres casadas tener un amante. ¡Porque acaparan dos hombres!
>
> p. 34

4.3.2.1.- Todo Madrid lo sabía...

A la protagonista de Todo Madrid lo sabía... le importa mucho la opinión de un amigo del marido porque de ella depende la tranquilidad del hogar. Su enfoque sobre el adulterio es sumamente interesante y lo trataremos con más detenimiento.

Marcelina tiene una hermosa familia y es feliz, pero el esposo se enferma, debe abandonar el trabajo y comienzan las penurias económicas en un hogar que siempre había sido floreciente. Aparece un banquero y en él encuentra la mujer la solución:

> MARCELINA: Y con aquel hombre, de posición, de edad, de simpatía personal, y con él ya se descontaba la prudencia de su conducta, se plantea el problema a la mujer.
> LEANDRO: Ninguno. En ese terreno, para la mujer buena, no hay cuestión jamás.
> MARCELINA: ¡Pero si *eso era precisamente* la cuestión!
> LEANDRO: ¿Cuál?
> MARCELINA: La de *ser* buena, la de *cómo* ha de *ser* buena, y tratándose de mujer que nunca había sido mala, la de *cómo será más* buena hoy.
> LEANDRO: Sólo de un modo.
> MARCELINA: Conformes, pero uno... ¿cuál? Ser buena en el sentido usual de ser honrada corporalmente..., y si la casa se hunde, si se hunde el marido, si los hijos se quedan sin estudios y sin carrera..., ¡qué le vamos a hacer! Primero es el santuario de mi cuerpo que el bienestar material de mi familia.
> LEANDRO: Claro.
> MARCELINA: (Encogiéndose de hombros, desdeñosa)¡Claro...! ¿Ser buena así o ser buena en el sentido más natural y más humano de estimar que no vale tanto mi cuerpo para que pueda valer más que mi casa, que mi familia y el bienestar de todos juntos?
> LEANDRO: Incluso el tuyo.
> MARCELINA:¡¡Incluso el mío, naturalmente! Pero no me deslumbraron, no, las ofertas generosas, que bien lo demostré después, no admitiendo nunca lo superfluo ni lo que hubiera de ir sólo en vanidades. (...)
>
> p. 54

Gracias a don Antero, Marcelina consigue mantener el mismo nivel de vida. El marido se cura, se afianza en su posición merced a la ayuda que el amante le presta desde la sombra, y

la crisis se supera sin que el hombre sospeche nunca de la conducta de su mujer. Muchos años después una perversa insituación del cuñado lo pone en guardia. Marcelina consigue neutralizar la situación, pero como teme que Ignacio recurra a su amigo Leandro en busca de la verdad, se adelanta para hablar con él. El hombre se muestra reticente, aclara que no piensa mentir sobre unas relaciones que todos conocían salvo el involucrado. Entonces Marcelina se lanza a la defensa de su punto de vista pidiéndole que cuente toda la verdad, la de los demás y la propia.

Como hemos leído en el fragmento anterior, basa su argumento en que el amor por su familia es superior al que pueda sentir por su honestidad. El que ésta resida sólo en su cuerpo,la hace superficial y de poco valor. En ningún momento se plantea la infidelidad como la traición a un juramento o como un engaño, engaño que mantiene a pesar de que haya terminado el adulterio. Tampoco se planteó en su momento la posibilidad de reducir sustancialmente el nivel de vida y ponerse ella a trabajar, no sabemos si es porque no lo ve posible. Marcelina representa el tipo de mujer inteligente y de acción pero poco preparada para hacer frente a ruina. La única arma que cree tener es su sexo y así lo utiliza:

> MARCELINA: Si volviera a encontrarme en las mismas circunstancias, volvería a resolverme de la misma manera, incluso porque no tuve otra, ¡ni mejor ni peor! ¡Y cuando no hay más que un camino puede que la única torpeza sea el no andarlo!
>
> p. 55

Pero no es tan fácil. En los momentos de análisis profundo Marcelina duda de lo correcto de su decisión y sólo la justifi

ca al considerarla como un sacrificio de su persona por el bien de los suyos:

> LEANDRO: ¿Después de los años aún no estás segura de haber procedido con acierto?
> *MARCELINA: Del todo, no. Sé que por ese hombre no tuve nunca el menor motivo para arrepentirme; sé que en mi casa, aunque sin lujos, porque yo no los quise, no hubo jamás una privación; sé que mi marido ha recobrado la salud completamente, y sé que mis hijos van haciéndose por sus estudios unos hombrecitos de provecho. No sé más; pero cuando los veo felices, aun siendo un poco a costa mía, me parece que ya sé lo bastante de este asunto.*
>
> p. 55

Sabe también otra cosa: que Ignacio jamás secundaría sus puntos de vista y no aceptaría ese adulterio como una ofrenda. Porque a él no lo convencería ningún argumento es que se lanza a otro frente y busca apoyo en don Leandro, a pesar de que no resulta simpática:

> LEANDRO: Queriéndole mucho a él, no podía ser que te quisiera mucho a ti.
> *MARCELINA: Lo sé, lo sé...*
>
> p. 56

Modificar la actitud del hombre es el objetivo de Marcelina y para lograrlo echa mano a mejor retórica, llevando su argumento hacia un climax emotivo del que don Leandro no se podrá apartar:

> MARCELINA: *Que en mi vida, como en la de todos, hay más de una verdad.*
> (...)
> MARCELINA: En una palabra. A usted le consta positivamente que yo, con mi marido, me porto mal por engañarle, *y me porto bien por hacerle la vida tranqui-*

la y feliz.

LEANDRO: Las dos cosas son evidentes.

MARCELINA: Y siendo las dos igualmente verdaderas -¡dígame,don Leandro, dígame!- ¿por qué la verdad mía, la gran verdad de mi vida, ha de ser la de mis engaños y no la de mis cariños...?

LEANDRO: (Desconcertado) ¿La de tus cariños?

MARCELINA: Y como no cabe la solución de que se puedan decir las dos, que una forzosamente destroza y arrastra la otra -¡dígame, don Leandro, dígame!- ¿por qué la verdad, la que usted se cree obligado a decir, es la mala, que a todos ha de causarnos daño, y no la buena y generosa, que nos ha de permitir a todos que sigamos en el bien y en la paz que hoy vivimos?

LEANDRO: ¡Calla!

MARCELINA: Antes que conteste aún más. Con que la sepan hay un perjuicio evidente para mí; con que la sepan, ¿cuál es la ventaja para ellos...?

LEANDRO: ¿Par ellos?

MARCELINA: Para ellos, sí. ¿Cuál, cuál? ¡Conteste!

LEANDRO: Ninguna...

MARCELINA: (Triunfante y brava) ¿Ninguna? ¿Y a eso le llama usted una verdad? ¿A eso? Usted hará lo que quiera, que muy dueño es y nada le pido. ¡Pero yo, don Leandro, yo, a una verdad que sólo me sirviera para hacer daño, la pondría mejor y con más razón entre las mentiras que entre las verdades!

p. 57

Para convencerse a sí misma, Marcelina se apoyaba en el argumento de que de un mal sacaba un bien, para convencer a don Leandro se basa en que una verdad que perjudica es lo mismo que una mentira. Así en el momento de optar, el pobre se encontrará frente a un dilema: decir una verdad tan cruel que destruye o una mentira tan piadosa que salva. Serio problema de conciencia para un hombre probo como don Leandro.

Sus dudas se encuentran con las de Marcelina, que confiesa humildemente su continua lucha interior, a pesar de la energía

con que defiende su causa. El constatar esa lucha mueve a don Leandro a devolver su consideración a Marcelina, que puede haber errado, pero su error nace en la falta de soluciones que presenta ese mundo tan reducido en el que le ha tocado vivir:

> MARCELINA: Sé que es pecado el faltar a mi deber, cualquiera que sea la razón por que faltara...,¡claro que lo sé!, y sin embargo, al meditarlo me digo a mí misma: "Pecado sí, ¿pero imperdonable el haber defendido mi casa, mi familia, la vida de uno y el porvenir de todos...?"¡Me lo pregunto y aún no supe contestarme!
>
> LEANDRO: Tampoco yo sé responderte, que excede eso a mi comprensión, pero si yo fuera tu padre, te disculparía; si fuera tu juez, te absolvería, y si fuera Dios, que a más de saber los hechos sabe las intenciones, de no llevar otras manchas en tu alma, al infierno de fijo que no irías.
>
> MARCELINA: (*Echándose en sus brazos*) *Ya es mucho.* ¡Por todo, bendito sea!
>
> p. 62

En su habitual crónica del estreno, Díez Canedo puntualiza que Linares Rivas, consciente de lo espinoso del tema, se apoya en la vida de Santa María Egipcíaca:

> El señor Linares se adelanta a la opinión vulgar poniéndole por ejemplo una santa, aunque sea a través de un texto de Anatole France, que no era un padre de la Iglesia. Lo que pretende con ello el señor Linares es nada menos que disculpar, absolver, canonizar a Marcelina Bial de Fondevela, que, por amor a su marido cometió pecado de adulterio.(10)

El espectador de la época puede quedar con el dilema que plantea Marcelina, pero insistimos en las causas que la llevan al adulterio: el miedo a descender en la escala social y la incapacidad de encontrar por sí misma una salida económica.

LA AMANTE

5.- La amante como institución

El personaje femenino que toma sus relaciones con los hombres como una fuente de recursos temporal o permanente aparece con notable frecuencia. En muchos casos tiene por función marcar un deseado contraste que beneficia a la esposa o novia abandonadas, pero en otros aparece en forma independiente, con vida propia, y adquiere riqueza y complejidad como carácter.

5.1.- Causas

No siempre se nos dice por qué la mujer ha elegido esa forma de vida en la que, por lo general, ya la encontramos instalada. En varias oportunidades los personajes confiesan que hubieran preferido otra vida más respetable, como las chicas de cabaret de Adiós, muchachos, Mercedes la Gaditana o Milagritos, en Proa al sol. Esta última emigra a América con otros gallegos. Todos imaginan cuál va a ser su destino y ella no lo desmiente, sólo que no es una elección que haya hecho llena de entusiasmo y esperanza:

MILAGRITOS: Usted se cree
que yo, como cada cual
no preferiría otra vida
una casita, y en paz
y en gracia de Dios, un huerto,
gallinas, un palomar,
castaños, para el magosto,
mi viña que vendimiar
atender a los consejos
que diera el señor abad,
y así, ir pasando tranquila
los días hasta el final.

p.34

5.1.1.- *La necesidad material*

Martina, La millona, entra en ese mundo por desesperación, al no conseguir un trabajo con el que poder mantener a su hija. Así llega a juntar una fortuna para la niña.

Por las mismas razones, la pobre Montañesa de Prostitución entra en un círculo sin salida. Tiene menos suerte, apenas puede sostener a la hija, que queda desamparada después de la miserable muerte de su madre.

La entrañable Adria, de La Plataforma de la Risa, era una criada, pero la despiden y no puede mantener a sus padres, así que acepta la proposición de un industrial:

> ADRIA: Se explicó. Se llamaba don Fernando. Era fabricante de jabones y se ocupaba de todo, porque para un fabricante de jabón es muy fácil que le escurran las cosas entre las manos. Bueno, formal, honrado... Y me quiere una porción. Me ha puesto un hotel precioso sin más condición que sepa tenerme. Algo me aburro, claro está; pero estoy contenta, y, gracias a mí, a los viejos en el pueblo no les falta nada.
>
> p. 29

El amante de Adria es un buen hombre y ella se puede llamar afortunada; menos suerte ha tenido la Segovianita, una de Las niñas de Doña Santa, que trabaja en una casa de prostitución. Sin embargo, no ha perdido la alegría de vivir:

> SEGOVIANITA: Me llaman la Segovianita; pero mi nombre es Adela. (*Después de una pausa*) Salí a poner un giro de 50 pesetas para mis padres; porque son muy pobres y creen que estoy sirviendo de doncella en una casa digna. Siempre que salgo a girarles me digo: "¡Dios me lo pagará!" ¡Y hoy me lo ha pagado haciendo que te conociese!
>
> p. 23

La muchacha de pueblo que marcha a una ciudad a servir y termina como cortesana o prostituta es un motivo muy utilizado. Encontramos ejemplos en ¡Tómame en serio!, La marimandona y Pluma en el viento, a la que pertenece esta cita que es casi un lugar común:

> ROSARIO: (...) Un año
> hizo el 24 del pasado abril
> que a servir la Julia se fue no sé dónde
> y hoy viven los padres como de una renta.
> MELLIZA: Cuenta él que la chica fue a servir a un conde...
> RONCA: ¿Y de qué le sirve?
> ROSARIO: Eso no lo cuenta.
>
> p. 289

A veces no es la necesidad imperiosa la que obliga a elegir ese camino sino el deseo de una vida fácil y colmada de lujos. En Yo soy la Greta Garbo, una muchacha deja su trabajo para irse a vivir con un hombre de fortuna:

> MILAGROS: Yo creí que no me iba usted a conocer, maestro.
> JURISTO: ¿Pero aquí no es una de las oficialas que tenía el año pasao?
> FACUNDO: Y que nos dejó sin decir por qué.
> MILAGROS: La vida, señor Facundo. Todo no han de ser penas y trabajos.
> FACUNDO: Sí, sí; ya me enteré que se enamoró de ti un viejo con más billetes que hojas el Espasa.
>
> p. 13

La costurera de El peligro rosa tampoco se resigna a la pobreza y está decidida ha crearse un porvenir desahogado gracias a su buena figura. También Gloria, en Doña Herodes, abandona el empleo para hacerse "tanguista" porque gana más. Su padre está orgulloso de esta decisión pues considera que es un oficio pro-

pio de la mujer. En cambio a él le parecería mal que la chica quisiera ejercer una carrera, cosa propia de un varón.

5.1.2.- El abandono

Mayor poder que el hambre tiene el desengaño. Casi todos los personajes de este grupo tienen en su pasado una amarga historia de amor truncada por el abandono de un hombre. Gloria, en ¡Yo no quiero líos! reconoce haber sido una tonta al fugarse de su casa creyendo en una falsa promesa de casamiento. Lo mismo piensa la protagonista de La marimandona, a quien su novio abandona embarazada. Rosario, en ¡Tómame en serio!, no quiere que su triste experiencia se repita e intenta salvar a una muchachita que piensa huir tras un torero:

> ACISCLA: (Vivamente) ¿Lo sabía usté?
> ROSARIO: Yo y to el pueblo.
> ACISCLA: ¿Quién pudo decirlo?
> ROSARIO: ¡Él!... A to el que quiso oírlo. Él, que se jaztaba de ello. Estos hombres que presumen no conquistan a las mujeres pa ellos; las conquistan para que lo vean los demás; pa darse postín. Tú no le importabas na a ese mala sangre. Ése como todos los de su calaña, lo que quería era lucirse, aumentá su carté de guapo, pa ilusioná luego a otras mujeres y viví a su costa. (Cada vez con más corazón y más viveza) Este te hubiera llevao a Madrí, muchacha, pa enseñarte a los amigos cuatro, sinco, seis días, luego..., luego te hubiera tirao como una cosa cuarquiera, y tú, si te hubiás visto sola, hubiás llorao y sufrío..., y cuando no pudieras más, cuando te se hubieran acabao las lágrimas y tuvieras negro el corazón... entonces te hubieras hecho una mujer alegre. Porque pa la mujer abandoná no hay más que ese camino: ¡La alegría! ¿No me ves a mí?
> ACISCLA: Pero..., ¿usted, señorita?
> ROSARIO: Yo he sío como tú, buena y honrá, y pobrecita como tú (muy excitada) Y un hombre como ese me

> volvió loca, como a ti, me engañó como a ti y me perdió porque no hubo nadie que lo impidiera, como yo hice anoche, y me arrancó de mi casa y me llevó a Madrid, y me tiró a la calle...
>
> p. 57

La amargura no ha matado la bondad esencial en Rosario, pero sí en Daniela, la singular aventurera de La tragedia del pelele. La ilusión de su vida es vengarse en todos los hombres que pueda del que la sumió en la infamia. Casi ha hundido económicamente al protagonista cuando aparece Reme, la abnegada criada, a rescatarlo. Daniela defiende su postura; es lo que hombres como Gonzalo han hecho de ella:

> DANIELA: Por si acaso. Yo soy como la vida me ha hecho. ¿Una perdularia? ¡Quizás!... Pero ¿es que merecen más estos hombres?... ¿A quién ha querido él?... A nadie. ¿Qué culpa tengo yo que se haya enamorao de mí?... ¿Cree usté que yo estoy en esta mala vida por mi gusto?... Pues como me hicieron sufrir a mí antes, he hecho yo sufrir ahora. En estas cosas del querer, nos vamos vengando unos de otros. Conque ábrame esa puerta, que me quiero ir de esta casa.
>
> p. 467

Y Carmen, en total coincidencia con Daniela, resume su sentir en una breve copla, en¡La maté porque era mía!

> CARMEN: (...) Si he querido malamente
> yo mala mujer no he sido,
> si he querido malamente...
> Otros la culpa han tenido,
> y hoy quiero mal a la gente
> por lo mal que me han querido...
>
> p. 49

Frecuentemente las dos causas principales -abandono y necesi

dad económica- se juntan. Daniela, con su habitual sarcasmo, declara que han conformado ya un estereotipo:

> DANIELA: Las historias de las mujeres todas son lo mismo; mejor dicho, todas contamos la misma: "Yo era inocente..., un malvado..., mi pobrecita madre... ¡El hambre!... ¡Me vi tan sola!..." Y el resultado, idéntico:
> GONZALO: Pero tú no has caído en esa vulgaridad, porque eres sincera, noble.
> DANIELA: O lo *parezco*.
>
> p. 416

Milagritos, la emigrante de Proa al sol, no puede juzgar su existencia con tanta frialdad. Para ella, el abandono y la miseria son poderosos motivos que la empujan a una vida no deseada:

> CRUZ: ¡Milagritos!... Me da pena
> que en vez de darte sonrojo
> callaras ante lo mismo
> que si igual te diera todo.
> Créeme, no hay como ser
> honrada, de un hombre solo.
> MILAGRITOS: Yo quise a uno. Se fue
> dejándome de mal modo.
> Ahora ya me da lo mismo
> *querer a uno que a otro.*
> CRUZ: ¿Y no tiene más camino
> un desengaño amoroso?
> MILAGRITOS: *El convento no me tira*
> CRUZ: ¡Trabajar!
> MILAGRITOS: Trabajar. ¡Poco
> que he trabajado! Debía
> tener estos brazos rotos
> ¡Hasta tirar del arado
> como un buey...!
>
> p. 17

Cruz es maestra. Está capacitada para vivir sola dignamente. Milagritos no puede aspirar a tanto con tareas de limpieza o

faenas rurales. La aldea no le proporcionará una solución afectiva ni una laboral y ella la abandona con desencanto. Su respuesta a Antón, más que envidia a mujeres con mejor suerte, revela un profundo rencor hacia su destino:

> ANTÓN: ¿A que no me engaño? A ti
> te tira el lujo.
> MILAGRITOS: Quizás.
> Harta estoy de lavar prendas
> que nunca pude gastar
> ¿Es que mi cuerpo no vale
> igual que el de las demás?
> (...)

p. 34

5.~~2. El desarrollo de la función~~

No cualquiera puede triunfar en tan riesgoso campo. Un personaje de ~~Los hijos de la noche~~ intenta que una muchachita desista de sus propósitos porque no le encuentra aptitudes para sobrevivir en ese mundo:

> GITANA: (...) Para ser de la vida te falta ser hermosa y con talento. No te tires al arroyo, que pronto te verás tan manchada de barro que nadie sabría ni podría cogerte porque nadie te verá al pasar.

p. 14

En ~~La mujer del día,~~ los personajes consideran que lo principal es el talento pero no es necesario que sea privativo de la mujer si hay otro que la guíe. En ese caso varios acreedores de una cortesana que se ha escapado dejando fuertes deudas se agrupan, buscan una muchacha lista y sin prejuicios y continúan entre todos explotando las actividades que había dejado truncadas la deudora:

BOLVOS: Es muy sencillo. En nuestros días, ¿qué es lo más importante para una mujer galante? ¿La belleza?

HORTENSIA: No señor. Es el chic, la elegancia.

BOLVOS: ¿Por qué viene a visitarles la gente? Es acaso por su ingenio, por su gracia?

VALENTÍN: Nada de eso. Vienen a verlas porque han sabido rodearse de comodidades, porque viven con lujoso tren...

p. 12

La infraestructura de lujo e ilusión parece ser tan importante como la mujer misma. Claro que es una excepción el que una sociedad comercial sea quien la proporcione. Lo frecuente es que se consiga directamente a través del amante de turno.

El ambiente fastuoso beneficia a la cortesana y la hará más codiciable, pero también a quien lo proporciona, pues es una señal de poderío económico. Así, en La melodía del jazz-band, Sabino adquiere prestigio a través de Lucila:

JUANÍN: ¡Lo a gusto que estábamos antes!

FULGENCIO: Pero no vivíais con tanta grandeza.

VISITACIÓN: Dicen que el señor tiene a la señorita Lucila que no hay otra en todo Madrid que esté como ella.

p. 748

Mercedes la Gaditana, es todavía más directa. Cuando su amante se queja de sus excesivos gastos, ella replica que son esos excesos la mejor propaganda para su actividad financiera:

JUANITO: Que ahora gastas más, y sobre todo más que otras. El otro día, que nos reunimos en casa de Vargas, el jefe, para hablar de las elecciones, me dijo Rivas que la suya el mes que más -¡fíjate bien: que más!-, le había salido por 3.000 pesetas.

MERCEDES: ¿Pues no soy yo otros de tus lujos? Tienes dinero y lo pagas. ¿Que es algo caro?... ¿Es que

gastas tú algo barato? ¿Crees tú que no te ayuda a figurar el que pase yo en automóvil y digan: ahí va "la gaditana", la amiga de Juanito Olavarrieta, el banquero; ¡el dinero que debe tener ese hombre! ¡Hay que ver cómo la lleva! Puede que esto dé más confianza a muchos de tus accionistas que todos esos papeles que les cambias por su dinero.

p. 14

5.2.1.- El aspecto económico

Como habíamos apuntado, la cortesana se jerarquiza según las inversiones que hagan en ella. Por eso Flora se siente orgullosa de los ofrecimientos recibidos, aunque luego los haya rechazado -según ella- para conservar el cariño de su novio. Estos caricaturescos personajes pertenecen a Margarita, Armando y su padre:

FLORA: ¿Y vas a negarme que don Emilio me había ofrecido comprarme un coche último modelo, con motor silencioso y cristales biselados?
ANTOÑITO: Sí, y con freno en las ruedas de repuesto.
FLORA: ¡Pues a ver por qué dejé todo eso si no fue por ti!
ANTOÑITO: Y porque a don Emilio se lo llevaron sus hijos una tarde a Cienpozuelos y lo encerraron en el manicomio para siempre: que entonces me expliqué su conducta contigo.
FLORA: ¡Calumnias!
ANTOÑITO: Serán calumnias, pero allí sigue el hombre dando saltos y diciendo que es el general Prim.

p. 141

En la riña, Antoñito desvaloriza a Flora negando la posibilidad de que ella inspire pasiones que se traduzcan en tanto gasto.

Muchos son los casos en los que el hombre pone un lujoso piso. En La melodía del jazz-band hallábamos un ejemplo; otros en La moral del divorcio, ¡A divorciarse tocan!, La marimandona y Korolenko. En esta última obra el que lo hace es el decano de una Facultad, que quiere representar el papel de hombre intachable sancionando a un pobre profesor que se había emborrachado. Una divertida crítica a la hipocresía:

> PACA: Y éste es el que le puso el piso a la Remedios...
> DECANO: Dese cuenta, caballero... Una pobre chica desvalida...
> ANTONIO: (Burlón) No siga ¡que me emociono! (A Paca) ¡Qué corazón más generoso! ¿Eh? ¡Bueno! ¿Y ustedes son los que venían a predicar moral a mi hermano?

p. 78

Al decano no le agrega prestigio mantener una cortesana. A él no se le pide poder económico sino altura moral. Por eso trata de pasar inadvertido. Algo que también hace el marido de Rita en El mago del balón. Aquí, porque teme a su violenta esposa; temor que provoca graciosos enredos:

> RITA: Bueno ¿y de lo mío, qué? ¿Fue usted a ver a las prójimas?
> RUIBARBO: Sí, señora; a la propia casa de las dos. Por cierto que tienen un pisito bastante mono.
> RITA: Algún idiota que han pescao.
> RUIBARBO: Creo que se lo puso su marido.

p. 47

Cuando no logran completar todos los ingresos a través de una sola mano, las mujeres recurren a más de una fuente y siempre hay alguien que se hace cargo del alquiler. Por lo general el dueño de la casa, como en La víctimas de Chevalier o en La

<u>Culpa es de ellos.</u> En esta última obra nos encontramos con un marqués que trata con su administrador el problema de sus pisos arrendados:

> DON BRAULIO: Pequeñas minucias. Las vecinas de Tribunalete, 7, siguen sin pagar.
> TITO: ¿Tribunalete, 7? ¡Ah, sí! Paquita y su madre.
> (...)
> Una monada. Está en Martín de segunda tiple. La cuarta de la derecha... No las apriete usted.
> DON BRAULIO: ¡Si no se dejan!... Quiero decir que ellas están muy convencidas de que no hay quien las obligue a pagar.
> TITO: Soy débil, condescendiente... ¿Hay algo más?
> DON BRAULIO: Las vecinas de Palafox, 22, que tampoco pagan.
> TITO: Sí. Lolita y su tía. Buena chica. Muy buena chica.
> DON BRAULIO: Ya lo creo, estupenda.
> TITO: Me refiero a que es una infeliz. Se dedica a tanguista, pero es porque le molesta la ociosidad. Déjelas. No las moleste tampoco.

p. 33

En el tercer acto nos enteramos de que ha aumentado el número de pícaras inquilinas:

> TITO: Sí, sí; no me diga usted nada, don Braulio. Las vecinas de Colón, 36. Son dos hermanas, huérfanas las pobres; buenas chicas. Una historia muy triste. Si se la cuentan a usted se enternece.
> DON BRAULIO: Si me la han contado.
> TITO: ¿Y no se ha enternecido usted?
> DON BRAULIO: No, señor. Me parecen un par de intrigantes.
> TITO: Y puede que lo sean. Pero... Están muy bien.
> DON BRAULIO: ¡Ah! Eso sí. Muy requetebién.
> (...)
> TITO: Hay cosas fatales, don Braulio. Déjelas. No las moleste.
> DON BRAULIO: Iré de vez en cuando, a ver si consigo alguna cosa.

p. 51

La situación se da con tanta frecuencia que en el barrio en el que vive la protagonista de Margarita, Armando y su padre ha pasado a ser la norma. Así lo comentan el sereno y una criada:

> ROMÁN: (...) Pero, ¡vaya casas chipén, Julia! que registras las cinco de arriba abajo, y no encuentras una persona decente.(...)
> JULIA: Eso es verdad.Yo no sé qué nos pasa en este barrio.
> ROMÁN: Donde no viven tanguistas, viven verdaderas damas, así como tu señorita, que yo las llamo "aristocracia del film", porque no cantan ni bailan, sino que tienen amistad con un señor de Bilbao y como,además del de Bilbao, siempre conocen algún otro de Logroño o de Zaragoza, y todos dan propinas fastuosas, pues es hincharse.
>
> p. 136

Otro signo importante que señala la cotización de la cortesana se relaciona con las joyas que recibe. La protagonista de La diosa ríe tiene un astuto método para incentivar al amante de turno:

> ARTISTA 2: Pues nada, hijo: que Rosita, antes de sus beneficios, le da a Paco Roca una alhaja cualquiera, que ha reformado; el otro la anuncia ocho días antes como regalo suyo,y el amigo de tanda,por no quedar mal, tiene que arrear con una tontería de quince o veinte mil pesetas, que es lo que le ha costado este año a Gómez Pito.
>
> p. 1141

Las joyas son un seguro para la vejez. En El despertar de Fausto asistimos a la venta de las de una anciana empobrecida:

> NOLASCO: Fue bailarina de tronío. Una hembra de una vez. ¡Vaya curvas y vaya salero! De las de mi época. Hará más de veinte años. Cuando las mujeres eran mujeres y no espátulas como ahora. La pobre es-

tá hecha una ruina. Mejor dicho un derribo. Tenía un caudal de alhajas. Las vende de poco a poco y va viviendo. Esta se la regaló un aristócrata: el barón de Casa-Mota, que se quedó por ella sin casa y sin una mota.

p. 44

Y otra cortesana arruinada ofrece las suyas a ~~Mercedes la~~ Gaditana. A Obdulia, su criada y confidente, le parece una buena inversión:

OBDULIA: Anímate, Mercedes; eso, ya ves, no me parece a mí tirar el dinero. Las joyas son siempre tela.

p. 5

El interés de la mujer por la riqueza puede resultar funesto para el hombre. En la cita de ~~El despertar de Fausto~~ nos encontrábamos con un aristócrata arruinado y en ~~Agua de mar~~ con otro que ha llegado al suicidio:

MATUSALÉN: (...) Pues sí... La veraneanta
¡tiene una historia muy fea!
Creo que baila y que canta;
aunque esto en ella no sea
más que un reclamo, un anzuelo
para cazar señorones:
porque de pronto alza el vuelo
¡y adiós bailes y canciones!
Pero estate con cuidado.
Es mujer que si hace presa
se lleva siempre bocado.
¡Por su culpa se ha matado
el hijo de una marquesa!
Le dicen... -se me ha quedado
la palabra bien impresa-;
le dicen la "vampiresa".

p. 45

Sin llegar a situaciones trágicas, otros personajes aceptan

la ruina como una de las reglas del juego. Así sucede en Bacarrat:

> ÁLVARO: Tú eres una mujer por todos codiciada y que yo codicié también. Gracias a mi fortuna pude lograrte. Justo era que pagase mi capricho como pagaba el de tener los mejores caballos de carreras.(...)
>
> p. 16

Pepe despilfarra su fortuna con Lucila en La melodía del jazz-band, el protagonista de Los hijos de la noche, hasta engaña a la hermana, don Vale casi se queda sin su tienda en María o La hija del tendero, el estudiante de Sol y Sombra miente a su padre, pero todos harían propia la sentencia de Ojeda en Mi querido enemigo:

> PILI: ¿Y qué ha pasado en cuanto te quedaste sin pasta?
> OJEDA: No ha pasado nada. Ella sigue su vida y yo la mía.
> PILI: Después de explotarte.
> OJEDA: Era su obligación.
>
> p. 46

No es frecuente que la mujer tenga el propósito definido de arruinar al amante -el móvil de Daniela en La tragedia del Pelele-, pero sí que a la hora de aceptar o no una relación la definición la dé el dinero. Así que a Pepa Triana, en ¡Dispensa, Perico!, no le importará cambiar de amante en pocos minutos si el que va a ocupar el puesto tiene más fortuna que el que lo deja:

> PEPA: (A Alfredo) ¿Es hombre de posibles? ¿Tiene parné?
> ALFREDO: ¡Riquísimo! ¡No sabe el dinero que tiene!
> PEPA: ¡Es mi hombre! (Al oído de Hipólito) ¿Dices que si te querré? ¡Te quiero ya, monada!
>
> p. 22

A veces la personalidad no está a la altura de los billetes que dispone el interesado. La mujer tendrá que darse maña para disimular las deficiencias como hace Lolita, una muchacha muy distinguida que tiene por amante a un sindicalista prepotente, en El balcón de la felicidad:

> GONZALO: De modo que su protector... Entrado en años ¿no?
> LOLITA: ¡Vaya!
> GONZALO: ¿Rico?
> LOLITA: ¡Eso no se pregunta!
> GONZALO: ¿Pero nuevo rico?
> LOLITA: Modernísimo.
> GONZALO: ¿Derecha o izquierda?
> LOLITA: ¡Jabalí!
> GONZALO: Lolita ¡por Dios!... Una mujer que sabe que desentona en este cuarto una consola imperio tolera en su alcoba una cosa así.
>
> p. 28

Lolita abandonará al sindicalista, pero porque cambia de modo de vida y se pone a trabajar. Berta, en La voz de su amo, se queja de soportar a un pesado. Fanny, en La señorita mamá, tolera que se la relegue por nuevas aventuras. Lo importante es no perder la pensión. El amante de Adela le pide que enamore a otro hombre, pues lo necesita como aliado en ¡Un tiro!.

En algunos casos las exigencias son fáciles de cumplir. Así las "tanguistas" de Los mártires de Alcalá son contratadas para interpretar una farsa, pero le sacan alto provecho al encargo porque comen como no lo habían hecho en la vida.

Cuando baja el nivel socio-económico, los aportes son menores, pero como las aspiraciones también decrecen por parte de la mujer, la oferta y la demanda se complementan. En Doña Herodes, gracioso juguete cómico, Paca trabaja en un bar y se rela-

ciona con don Felipe, padre de la protagonista. Se queja porque el hombre no se saca de encima a la muchacha:

> MARIANA: Que hace usted muy bien en quejarse. Yo que usted le dejaba ahora mismo.
> PACA: Sí, sí, dejarle, pues buenos están los tiempos pa encontrar un hombre que dé a una algo.
>
> p. 31

Cuando el varón se cansa de su amante puede tener problemas ante la resistencia de ésta a perder protección y dinero. Es lo que ocurre en Seviyiya, Martes 13, El peligro rosa, Latigazos, o Los hijos de la noche. Trini, en Madrileña bonita, asume con lucidez el hecho de que, a pesar de sus escenas, Carlos la dejará:

> TRINI: ¡Que me da el corazón - y este no me ha engañao a mí jamás- que te has cansado de mi persona! ¡Lo presiento, y no sabes cuánto me apena, porque un caballero como tú no lo encontramos todos los días las mujeres como yo! ¡Eres de lo bueno, bueno..., y eres de una esplendidez que disloca! ¡Así me tienes a mí! ¡Loquita perdía, hijo! ¡Anda, vamos al "hall"!
>
> p. 35

Nati, en ¡Caramba con la marquesa!, amenaza con impedir la boda de Pepe Luis. La solución que encuentra un amigo es presentarle un falso duque que le ofrece mejor renta:

> PEPE LUIS: (...) De modo que con lo loca que estaba por mí, se presenta un quidam que la ofrece 2.000 pesetas... y ya ni vitrolo ni puñal...
>
> p. 12

El amor propio del hombre se resiste a creer que pueda ser reemplazado tan fácilmente. Le convendría escuchar al administrador de Félix, en Las cinco advertencias de Satanás, cuando

se queja de los despilfarros de su patrón:

> ISAAC: Por ahora,sí. Dentro de unos años, si esto sigue, su dinero será de unas cuantas mujeres que se acordarán de usted todo lo que los favorecidos con el "gordo" se acuerdan del director general de loterías.
>
> p. 556

Félix indemniza espléndidamente a las amantes que abandona. Es una práctica común de la que algunas mujeres sacan consecuencias positivas. Por ejemplo Adelina, en No hay quien engañe a Antonieta, instala un comercio con el dinero que recibe y vive de él.

El débil carácter de Don Juan crea graves problemas a su tío y supuesto heredero Don Juan José Tenorio, por las muchas indemnizaciones y ayudas que ha prometido en vida el famoso burlador. Una de las beneficiarias es Estrella. Era la amante del dueño de una casa que el Tenorio compra al regresar a Sevilla. Sin que él lo advierta, el notario la incluye en la escritura. Así vive a su costa y pretende parte de la herencia:

> DON JUAN JOSÉ: (Leyendo)
> "Don Juan se compromete por este documento
> a dar a doña Estreya comida y aposento;
> vestirla con seis trajes en cada temporada
> y además,como es lógico,yevarla bien calsada,
> comprarla arguna alhaja,si no cara,aparente,
> y darla seis doblones para la permanente.
> Y en caso de que muera don Juan,sin más quereya,
> el heredero, cargo se hará de doña Estreya,
> dándola cuanto en esta claúsula se la ofrese
> porque ar fin y a la postre,la chica lo merese"
> (...)
>
> pp. 14-15

Nati, en ¡Caramba con la marquesa! también echa mano a las

leyes, en este caso, a las laborales, en un sabroso diálogo:

> NATI: Vengo por 4.000 pesetas.
> CEFERINO: ¿ 4.000 pesetas?
> NATI: ¡Sin aspavientos! Usté me ha contratao a mí *en 2.000 pesetas mensuales, y al despedirme es* justo que se me abone la indemnización a que la ley *me* da derecho. ¡No voy a ser menos que una mecanógrafa!
>
> p. 59

5.2.2.- El aspecto sentimental

En Las cinco advertencias de Satanás, Alicia confiesa estar ya enamorada de Félix y como consecuencia rechaza la indemnización que él le ofrece al despedirla:

> ALICIA: Tú has buscado el amor sin encontrarlo; yo lo había encontrado sin haberlo buscado.
> FÉLIX: En sentimientos, lo más difícil es coincidir
>
> *p. 566*

Esa dificultad que apunta Félix marca casi todas las relaciones de este tipo. En La diosa ríe, Paulino es el *enamorado* ciego y en Margarita, Armando y su padre, la protagonista ve cómo el amor se apaga paulatinamente en su amado . Lilí, luego de luchar por conservar a su amante, se declara vencida ante la que va a ser la esposa en Marcha de honor. Reconoce que esa boda beneficiará al egoísta y desaprensivo Alberto. Magdalena, en Rincón y Cortado S.A. y Reme, en La tragedia del pelele, *más que amantes son las protectoras en los momentos difíciles.*

Chiche, en Llévame en tus alas, o Lucila en La melodía del jazz-band son fieles a sus amantes como señal de respeto. Esta última llega a establecer lazos de amistad con don Sabino. Pero muy pocos personajes pueden transformar sus relaciones en

algo enriquecedor. Si lo consiguen Adria, en ~~La plataforma de~~ la Risa o Carmen, en ~~Las niñas de doña Santa,~~ mujeres de gran bondad que se encuentran con hombres nobles y terminan formando excelentes matrimonios. Sin embargo el tipo masculino de este apartado no está reflejado en las parejas de Adria o Carmen sino en Aurelio, de ~~Llévame en tus alas.~~ Éste tiene por amante a una muchacha mucho más joven que él. Ella asegura quererlo:

> AURELIO: No creo en tu amor porque...
> CHICHE: Dilo, no seas cobarde...
> AURELIO: ¡Porque te lo pago!
>
> p. 41

Frecuentemente la mujer está enamorada de otro y no rompe la relación porque es la que la colma afectivamente. Trata de mantenerla oculta, pero si es descubierta, no reniega de ella. Es lo que hace Paquita frente al airado don Félix, su amante engañado de Cinco lobitos:

> DON FÉLIX: ¿Y cuál es la verdad?
> MARISA: Que Paquita López engañaba a usted y engañará a todos sus amantes con un amigo predilecto. Ella dice que esa finca hay que tomarla con esta hipoteca.
>
> p. 6911

Y así las mujeres mantienen a sus amigos en Margarita, Armando y su padre, ~~Caperucita gris~~ o ~~El despertar de Fausto~~. A veces el protegido es un ser abyecto, como en Mercedes, la Gaditana, Los pistoleros, ~~Prostitución~~ y Las niñas de doña Santa.

La combinación frecuente es ésta: un amante viejo que aporta el dinero y otro joven que lo disfruta. Napoleoncito nos proporciona un ejemplo:

RODRIGO: Y quise mucho y me quisieron de veras. Y no una sola. Sobre todo una chiquilla deliciosa...
NAPOLEÓN: Como Encarna.
RODRIGO: Como Encarna. Me turnaba en su casa y en sus mimos con un anciano tan respetable como rico. Él por la tarde, yo por la noche.

p. 14

Algunas mujeres labran ingeniosas tramas para cubrir el engaño en ¿Por qué te casas, Perico?, Mi querido enemigo o La comiquilla. Otras cambian a uno por otro, como en El refugio, ¡Mi abuelita, la pobre! o Una conquista difícil.

En Batalla de rufianes y en La musa gitana, el "protector" sabe muy bien que su fuerza reside en el dinero, pero tampoco necesita otra cosa. De la última obra citada es este ejemplo:

DON SEVERO: Carmela, amigo Pepito, me traicionará con el pintor.
(...)
Y luego con otro Joaquín cualquiera. Ahora, que yo siempre seré el amo, porque soy el que tiene el dinero. (...)

p. 19

Curiosamente, la cortesana que mantiene a un amante es consciente de ese poder que el dinero le otorga y el trato que da es copia del que recibe de los hombres que pagan. Charito, en Hace falta un suicida, y la Madrid, en Latigazos, se muestran celosas y exclusivistas:

LA MADRID: ¿Quieres tomar algo? Pago yo como siempre
JUAN: ¡Quiero que te vayas!
(...)
LA MADRID: ¡Que no me voy, ea! Tú no te ríes de mí porque yo no quiero. Si gastas aquí mi dinero, también es justo que lo pueda gastar yo. Te tengo dicho que no te quiero ver con otras; y no es que esté celosa de ti. Pa eso, habría que quererte, y ¡no te

quiero!, pero una tie su dignidad y amor propio, y tie que mirar por su prestigio personal, y estoy harta de que las amigas me echen temas como este: "Pa mí que tu taxi se dedica al comercio libre" (...)

p. 19

La Madrid avanza un paso más en su compenetración con el universo de los hombres: páginas atrás decíamos que una cortesana codiciada agregaba prestigio a quien la mantenía, pues esta singular mujer hace suyo ese pensamiento y por eso mantiene a un señorito arruinado:

LA MADRID: (...) Te tengo porque siempre da postín pa una tener un hombre cotizado; pero no soy como otras, que encima de pagar, aguantan golpes.

p. 20

No todas son como la Madrid, recias y realistas, también encontramos sentimentales e ingenuas que caen en manos de desaprensivos. Es lo que ocurre con Nadia, una joven extranjera que en su país usa el bello nombre de Consuelo de Afligidos y es un gracioso personaje de ~~¡Aquí está mi mujer!~~.

Cansada de ser estafada, recurre a un abogado y cuenta su historia. Era la amante de un hombre maduro y rico hasta que aparece en su vida un seductor que realmente la atrae:

ALBERTO: Y planta al otro caballero, elegante, rico, etc, en mitad del arroyo, ¿no es eso?
NADIA: (Algo indignada) ¡Caballero abogado me insulta!
ALBERTO: ¿Eh? (Sorprendido)
NADIA: Pobre bailarina conoce leyes de gratitud escritas en libros santos.
ALBERTO: ¿Entonces?
NADIA: Consuelo de Afligidos se queda con los dos.
ALBERTO: ¡Oh, lalá! (Con ironía)

> NADIA: Y caballero primer amor me ayuda con cinco *mil francos al mes y caballero elegante promete dos* mil.
> ALBERTO: ¡Caramba! Siete mil francos entre los dos es una bonita renta.
> NADIA: ¡Oh! ¡Bonita, bonita! Pero caballero elegante no paga nunca.
> ALBERTO: ¡Qué lástima!
> NADIA: Al contrario, pide dinero, y un día viene y me saca diez mil francos y alhajas todas para poner negocio.
>
> p. 26

Para Nadia la atracción ha sido funesta y acabará en una estafa. En ¡Tu mujer nos engaña!, una muchacha compromete su pensión mensual por las frecuentes visitas que hace al protagonista; Sara, en ¡Todo para ti!, abandona al millonario que la ha hecho su esposa para correr en busca de un amante que terminará rechazándola. Muchos personajes llegan a la conclusión de que la cortesana que se enamora sufre desengaños y quiebras. Por eso Leticia, en Bacarrat, al enterarse de la relación de una amiga lanza este juicio terminante:

> LETICIA: *Lástima que se haya enamorado ahora que* tiene dinero. ¡Pero somos así! No nos resignamos a vender siempre el amor, que es el mejor negocio, y queremos comprarle... ¡y ese sí que es mal negocio!
>
> p.30

5.2.3.- El aspecto profesional

Hay personajes que establecen la diferencia entre la cortesana profesional y la amante. Esta última desprecia a la primera, pero en muchos casos es más inmoral, porque suma al engaño la hipocresía.

En La melodía del jazz-band, Felisa trata con altivez a Lucila porque sabe que un hombre importante la mantiene, sin embargo, ella es amante de Pepe y está destruyendo su hogar:

> PEPE: ¡Es una señorita!
> LUCILA: Sí, ya sé que no es una profesional. No es más que aficionada. Y si no te importa, como dices, peor todavía..., porque entonces no tienes disculpa.
>
> p. 780

El desprecio de Rosario hacia Marichu en Un grito en la noche puede fundarse en sus blasones; pero en La musa gitana y en Mercedes la Gaditana, la soberbia de las amantes no profesionales es absurda y no se basa en ninguna realidad. Más aún, si ellas no terminan abandonadas es por la generosidad de las rivales.

Las niñas de doña Santa ven mermar los clientes y lo atribuyen a la falta de dinero, pero ésta no es la razón, según la experimentada dueña de casa:

> DOÑA SANTA: ¿Dinero? Lo que no hay es vergüenza masculina ni femenina. Cada día que pasa tenéis más competidoras en la calle, y en los hombres se pierde la afición a estas casas...
>
> p. 10

La ruda franqueza de la Madrid, muy justificada, pone mordaza al orgullo de Maruchi en Latigazos:

> MARUCHI: Esto ya es demasiado; traer aquí a una cabaretera.
> LA MADRID: ¡Oiga usted, princesa! No s'asuste, que a otras como usted he visto ir adonde trabajo en plan de turistas, y después s'han quedao de plantilla.
>
> p. 21

Y sus palabras resultan tristemente proféticas.

En el fondo, Marùchi rechaza a la Madrid por su ordinariez:

> MARUCHI: Debe ser completamente distinta la vida de estas mujeres a la de la gran mundana.
> JOSÉ: En el fondo su degradación moral es la misma.
> MARUCHI: Pero el ambiente, distinto. Sin remilgos ni hipocresías. Me gustaría conocer, mejor dicho, vivir unos días la vida del gran mundo frívolo. (Extasiada) A veces cierro los ojos y me veo convertida en una de esas mujeres cuyo recuerdo causa espanto y admiración a la vez (...)
>
> p. 24

Antes de integrarse plenamente a este ambiente, Maruchi lo idealiza y lo convierte en fuente de emociones. Otras mujeres no piensan lo mismo y en El tío Catorce, La Plataforma de la Risa, Llévame en tus alas y La moral del divorcio aseguran que una constante de la vida de la cortesana es el aburrimiento.

Adela, personaje de la última obra citada, le echa en cara a su amante el que no la haya sacado a divertirse por ser él casado:

> ADELA:(...) ¡Cinco años de esclavitud! Encerrada en estas cuatro paredes, como en un harén; que si no hubiera sido por el régimen y por el masaje, estaría hecha una bola indecente, por falta de ejercicio... Y ésta es la recompensa de todo; decirme ahora que como si no nos hubiéramos conocido...
>
> p. 1009

Asunción, la amante nominal de Recuero en La culpa es de Calderón, supone que debe ser vista en lugares de moda para acrecentar su prestigio. Lo mismo piensa Lucy en La paz de Dios, pero el desconsiderado Pinares no tiene interés en mostrarse con ella. Se ha cansado y ha puesto los ojos en otra mujer.

Una amiga de la protagonista de ~~La marimandona~~ es plenamente consciente de la precariedad de las relaciones que se establecen en el ambiente y que durarán sólo mientras el hombre quiera. La inestabilidad la obliga a procurar mantener, al menos, una seguridad económica:

> PURI: Es inútil luchar con ellos ni irles con suspiros ni con lágrimas... Cuando dicen que se van ¡vayan benditos de Dios!... Lo que yo digo, señor, a enemigo que se marcha, puente de plata... ¡Quedándose una, como es natural, con la plata!... (a Paz) No se puede una fiar de los hombres, señora... nosotres somos para ellos lo que es un juguete para un niño... Unos días de diversión y luego ¡nada!
>
> p. 33

Puri se ve a sí misma como un objeto de entretenimiento, pero muchas de sus colegas se ufanan de ser buscadas por el hombre porque su compañía es mucho más estimulante que la de la esposa. Proporcionar ese complemento parece ser la principal función y si consiguen ser eficaces pueden considerarse dueñas de la situación.

En Caperucita gris, Pilar alardea de su triunfo ante la esposa repudiada:

> PILAR: Que nos imiten ellas y se decidan a parecer amantes. Que no tengan al marido como un mueble más, ni piensen que el amor puede reglamentarse como la limpieza de los sábados o la paella de los jueves.
>
> p. 45

La seguridad la lleva a límites peligrosos:

> PILAR: Con lo que sé me basta para asegurar mi dominio.
>
> p. 45

Pero nada es seguro. Joaquín se entera de la existencia de otro amante que vive de su dinero y aporvechando que las palabras de Pilar no han caído en saco roto y Casilda ha cambiado, regresa feliz al hogar.

También se envanecen de ser preferidas a las esposas Aurora, en Las víctimas de Chevalier, Nati, en El abuelo Curro, y Tere, en Las dichosas faldas.

Sin embargo, es muy raro que se deje a la mujer legítima por la amante. La aspiración del hombre es mantener armónicamente a las dos. El ambiente ayuda con cómplice tolerancia.

Pilar, Aurora, Nati y Tere aseguran proporcionar lo que no saben dar las esposas y si tomamos a Lucila, la cotizada cortesana de La melodía del jazz-band, como referencia, no es tranquilidad y sosiego lo que buscan los hombres:

> SABINO: Pero... ¿quién me manda a mí aguantar todo esto? Yo, que podía vivir tan tranquilo y siempre así... ¡Qué mujer!... ¡Lo opuesto a mi carácter!...
> MARTÍN:¡Pero no sabes vivir sin ella!...
> SABINO: Es verdad; no sé vivir sin ella...
> (...)
> ANDRÉS: Es muy graciosa... A mí me hace muchísima gracia... ¡Es una gatita montés!
> SABINO: ¡O una pantera doméstica!...
>
> p. 774

Y el clásico modo de demostrar el dominio al que se refería Pilar es imponer los caprichos. Muchas veces después de cómicas escenas de ataques histéricos, como en Madrileña bonita o en Carracuca, a la que pertenece la siguiente cita:

> JULIA: Vamos, que esa mujer se va a desbaratar con el ataque nervioso.
> TOMASA: El ama, ¿verdad?
> ROSARIO: La misma

TOMASA: Otro regulito que irá buscando.
ROSARIO: Voy a decir que ya va (Mutis)
TOMASA: (Mirando el bote) Pues me se ha acabao la tila.
JULIA: ¡Pero, mujer!
TOMASA: ¿Y qué le hago, si me ha consumido un paquete de kilo en quince días? Pero no importa, verás. Habiendo agua caliente...arrima esa taza (la llena con agua de una olla) Ea: échale azúcar y que se la tome.
JULIA: ¿Agua sola?
TOMASA: Cuando se tiene ataque de nervios está una en la obligación de no enterarse de nada.
JULIA: Pero la señora va a notarlo. Esto no tiene color.
TOMASA: Le dices que es tila rusa. Anda, verás qué bien le sienta.

p. 6

Tomasa sabe de sobra que su ama está representando una comedia y que las crisis nerviosas terminarán en cuanto el amante de turno se canse y abra la cartera. Claro que no todas las mujeres de este grupo pueden utilizar estos métodos. Es una cuestión de jerarquía y poder. Algo posible únicamente en el sofisticado mundo de la cortesana muy cotizada.

Como contraste se nos presenta el sórdido mundo de las prostitutas. El denominador común es la miseria. Muy pocas mujeres logran fortuna. La millona y Lola, en Madre Alegría son afortunadas excepciones que pueden dotar a las hijas, que se han educado sin conocerlas, con importantes sumas de dinero. Pura, la Faneca, en La hija del tabernero, también tiene por objetivo la educación de sus niños, aunque no pueda legarles gran cosa. De todos modos vive en un pueblo, no depende de nadie y eso la salva de muchas desdichas.

En Los pistoleros, Prostitución y Las niñas de doña Santa aparece el varón que explota y castiga. En las dos últimas

obras, las *mujeres sufren tanta presión que llegan a matar.*

Algunas muchachas tienen la suerte de escapar de ese mundo a través del trabajo o del matrimonio. En Memorias de un madrileño, el compasivo *José Luis rescata de un prostíbulo a María* del Carmen. Su hijo se enamora de ella; pero cuando conoce la historia la abandona, a pesar de comprender que es una persona excelente. María del Carmen sufre una gran decepción, se agrava su tuberculosis y muere. Como ella, muchas mujeres serán víctimas de la intolerancia de quienes distan mucho de ser perfectos. Varias piezas harán suyo este tema marcando el contraste entre la bondad de unos personajes y la falsa moral de otros de la forma más emotiva posible.

Si la prostitución en su aspecto más oscuro es tratada siempre con seriedad, buscando la compasión del espectador, la ambigüedad de las "tanguistas" se presta para la caricatura.

En ¡La maté porque era mía¡ encontramos un buen ejemplo de de muchachas de alterne en sus funciones:

> GUINI: Sí, señor. Verá usté. Una servidora, antes de pedir na, cuando alterna con un manús, tantea si lleva jayeres o si está palmao.
>
> DON JESÚS: ¿Los registras?
>
> GUINI: No, señor. Los pregunto por su estao civil: "¿Tú eres soltero o casao, rico?" "¿Quién,yo?, soltero..." "Mentira" "¡Que sí!" "¡Que no me lo creo!"... "A ver la cédula" y no falla. Tos tiran la cartera pa mostrarme el documento, y de paso atisbo si llevan billetes o si están palmaos... ¿Que los llevan? Champán de Domecq... ¿Que no los llevan? Pues champán de bolita.
>
> DON JESÚS: Eres un águila, hija mía. Pues, hala, diseminarse, a ver que pasa... y vosotras a pedirle la cédula hasta al gato. (Con estas me hincho).

También las encontramos en Llévame en tus alas, Sol y sombra, La Plataforma de la Risa, Doña Herodes, Oro y marfil, Los mártires de Alcalá, Korolenko y Adiós, muchachos, casi siempre dando pie a situaciones cómicas.

5.2.4.- El aspecto humano

Pocas mujeres se presentan con rasgos predominantemente negativos, como la codiciosa Rosa Galans, en El embrujado o "la vampiresa" de Agua de mar. Hasta Daniela, en La tragedia del pelele, tiene una amarga historia que justifica ante sus ojos el deseo de vengarse de los hombres.

En obras muy ligeras, como Las vampiresas, se recalcan la frivolidad y los caprichos, pero la tónica general es presentar algún rasgo positivo que compense el lado oscuro de la función. Tanto es así que se estudiará en especial a la cortesana de buen corazón y este pequeño apartado oficiará de anticipo del mayor.

Corina, una pobre prostituta de Llévame en tus alas, se refugia en el recuerdo del único gesto de ternura del que ha disfrutado en su vida:

> CORINA: Pues yo recuerdo aquella noche como si fuera ahora... Acababa de salir de una enfermedad, y aquel día había trabajado mucho en el cafetín donde yo actuaba. Rendida, deshecha, me dormí de golpe sobre su brazo. Usted se apiadó de mi cansancio, de mi debilidad, y por no despertarme se puso a leer y no se movió durante varias horas... y eso que una de mis peinetas se le iba metiendo en la carne...
> (...)
> ¡Déjeme, Aurelio! ¡Me hacen tanto bien estas lágrimas! Hasta entonces yo había sido tratada siempre por los hombres con crueldad, o con brutal indiferen

cia... Después de aquel *gesto* suyo de ternura y de lástima, nunca nadie volvió a tener compasión ni cariño por mí...

p. 47

Carmen recibe el apodo de la Canina por su afición a los perros. Un día le explica las razones a Blas, un buen hombre que visita a Las niñas de doña Santa para alejarse de su propia tristeza:

CANINA: Pues si la tienes (alma), escucha... Fue en el pueblo. Eran tres mozos salvajes. Me encerraron *en el pajar para abusar de mí a viva fuerza. Yo, una niña débil. Ellos, tres demonios. Pero dentro estaba* el perro: ¡un pobre chucho flaco! Y el santo animal se puso a defenderme por todos los hermanos que yo no tenía. Hasta que uno de los mozos le hundió la faca en el vientre, echándole las tripas fuera. Cuando los criminales huyeron, después de hartarse de mí como de una miel robada, el pobre perro, desangrándose, se me acercó a rastras... Yo lloraba, yo lloraba mucho, tendida sobre la paja, y el amimalito, *agónico, se puso a lamerme la frente con infinita misericordia.* ¡De qué modo me miraba con sus ojos inmensos! ¡¡De qué modo, Dios mío!! (Jurando) ¡Juro que le vi llorar!... ¡Enseguida cerró los ojos el pobre bicho y se quedó muerto! (Después de una pausa) ¿No he de odiar a los hombres, si fueron ellos quienes me enterraron en este cieno? ¿No he de adorar a los perros, si el más humilde de los chuchos dio por mí su sangre y su vida, como Cristo por la Humanidad?

p. 13

Máximo, en ¡Tómame en serio!, descubre que Rosario es una mujer eminentemente buena cuando ve cómo salva a una chica de *las garras de un seductor:*

MÁXIMO: ¡Cuidado, pollo!... ¡Que hay mujeres alegres con un corazón como esa ermita de grande y de santo!

p. 63

Contrastando con la soberbia de algunas cortesanas que hacen del beneficio económico la única razón de sus vidas, encontramos otras en las que impera un sentimiento de inferioridad al no poder considerarse "honradas". Esto se traduce en una profunda humildad.

En ¡Te quiero, Pepe!, Felisa tiene como objetivo conquistar a un conde que vive en frente de la casa de sus tíos. Cuando unos extremistas incendian un convento, aprovecha la confusión, se hace pasar por novicia y busca amparo en la vivienda del noble. Él estaba charlando con dos amigas de sus juergas, pero cuando ve a la supuesta monja, se avergüenza de la compañía y trata de echarlas con el pretexto de que eran desconocidas que también temían la algara:

> SISEBUTA: Déjate de comedias, Pepe. (Estupefacción en todos) Con la verdá se va a tós lao.(A Felisa) Er conde la ha engañao a usté, hermana. Nosotras semos dos amiguita de la que estábamo aquí de cháchara,sin ofendé a nadie, y nos vamos ahora mismito, porque comprendemo que adonde está usté no debemo está nosotra
>
> FELISA: Cuando usted lo dice...
>
> SISEBUTA: Sí, señora. Si usté fuera una cuarquiera, armaba yo aquí una pata mi grande, porque a mí cuando estoy en una reunión no me echa nadie a la calle, y menos por otra mujé. Pero usté es quien e y yo soy quien soy, y morá de vergüensa, porque toavía tengo vergüensa, me voy y ya está.
>
> p. 710

Moralmente Sisebuta es muy superior a Felisa,cuyos métodos se basan en el engaño. En el transcurso de la comedia se mostrará además su falta de rencor y su profunda generosidad. En la misma línea de Sisebuta encontramos a Herminia, en Mañana me mato, mucho más cálida y humana que la señorita de sociedad

de la que está enamorado el absurdo protagonista, y a Rosa la Loca, en Mi vida es mía. También La Dorotea abunda en calidez.

En Adiós, muchachos, unas "tanguistas" son invitadas a la boda de una amiga. Lo que más las entusiasma es ser tratadas con deferencia:

> PAJARITOS: Y luego el respeto. Lo que le puede a una que le digan una frase de respeto.
>
> p. 64

A la hora de ir a la iglesia, una de ellas no se siente digna y no quiere entrar. Su compañera la convence con un ingenioso discurso:

> PAJARITOS: ¡Mujer a la iglesia va todo el mundo! Se puede ir en calidad de santo, en calidad de regular y en calidad de pecador, como si dijéramos primera de lujo, segunda y tercera. ¿Y en qué clase nos tocaría a nosotras?
> PACA: Tercera ordinaria. No voy.
> PAJARITOS: ¿No crees en Dios?
> PACA: Por eso que creo me da vergüenza.
> PAJARITOS: ¿Sabes lo que te digo? Que queriendo el cielo está a igual distancia de un santo que de nosotras. Como en el tren: las tres clases llegan a un mismo tiempo.
>
> p. 83

El brillo que pueda rodear a la cortesana desaparece con la enfermedad o la vejez. Las más afortunadas pueden retirarse con un buen pasar, otras venden las joyas para sobrevivir, como en El despertar de Fausto. En Manon Lescaut o Romance de Lola Montes asistimos a la decadencia, degradación y muerte de las protagonistas después de haber sido las más codiciadas y envidiadas.

En Mercedes, la Gaditana, encontramos a Obdulia. Es una mu-

jer mayor que, pasada la época de esplendor, se ocupa de ser criada y confidente de la protagonista. Las dos comparten una buena amistad.

En la misma obra encontramos a Gloria. Está enferma y desesperada por falta de dinero. Mercedes y Obdulia la recogen y cuidan con esmero, pero muere:

> MERCEDES: ¿De qué va a ser? ¡De lo de todas!... De asco, de tristeza, de desesperación, de quereres falsos, de agotarse para justificar que se es un animal de lujo. De beber sin sed y de amar sin amor. ¡Yo qué sé!
>
> p. 35

Mercedes llora por Gloria y por ella misma a la vez, sumida como está en una vida llena de mentira y frustración.

La vejez de Obdulia es digna. Todo lo contrario a la de Tula en Los hijos de la noche:

> CARMONA: Aquí, la Tula. Una antigua amiga. Hace veinte años una mujer bandera. Ahora...
> TULA: Ahora, como ya no lo soy, sé dónde las hay... de todas las edades y gustos.
>
> p. 17

Y hasta la muerte seguirá con sus sórdidas actividades con tal de obtener una mínima recompensa material.

5.3.- La cortesana vista por los demás

Aunque varias opiniones han engrosado los grupos anteriores junto con las de las mujeres estudiadas, ampliaremos aquí el tema con algunos casos.

5.3.1.- Punto de vista masculino

En La hija del tabernero, don Valentín se encuentra viejo para encauzar su vida en una relación matrimonial y se conforma con el esporádico trato que mantiene con una prostituta:

> DON VALENTÍN: (...) Resulta
> que se nos pasa la hora
> del *amor...; y aquí me tienes.*
> ¿Caso con una jamona
> aburrida? No, aburrirse
> ya se aburre uno de sobra.
> ¿Con una vieja? Peor
> para el caso, y una moza
> para un hombre de mis años
> es bastante peligrosa...
> (...)
> Ridículo por ridículo,
> lo prefiero de esta forma.
> (...)
>
> p. 54

Don Raimundo, el nuevo rico de ¡Mi padre!, le está poniendo piso a una amante. Está feliz como un niño con juguete nuevo porque según él esa relación lo rejuvenece. Además confirma su puesto y su rango en el grupo social:

> DON RAIMUNDO: (...) Yo he leído en un periódico que esta casa hace almoneda de sus muebles y como *ahora estoy poniendo el nido...* ¡Yo poniendo un nido! ¡Me rejuvenezco!
>
> p. 27

La edad tiene mucho que ver, según opina el protagonista de Batalla de rufianes: al viejo le toca pagar y al joven disfrutar del dinero del otro. La idea es compartida por muchos, como vimos en un apartado anterior:

> RAMÓN: Lo único que se puede hacer a mis años: poner pisos. Tratándose de la "Napolitana", tenía que ganarte. Pero a tu edad, y con esas mujeres, no se

> hace lo que tú hacías. ¿Me entiendes? A tu edad se conquiste, y a la mía nos conquistan. Y tú no has conquistado nada. Te han conquistado, y a qué precio... ¿si sólo hubieras hipotecado las alhajas..., pero hipotecaste el corazón, Félix?..., ¡no me lo niegues! Y el corazón se hipoteca con mujeres, y no con hembras, con esas hembras. El corazón, a cambio de otro corazón, y el tuyo lo entregaste donde sólo había una máquina registradora.
>
> p. 21

Con tal de mostrarle al hijo que está cometiendo un error, don Ramón acomete la riesgosa empresa de mantener a una mujer que no le interesa en lo más mínimo. Tampoco le afecta el declararse viejo; en cambio a Raúl, en <u>El peligro rosa</u> le resulta sumamente doloroso vislumbrar que está pasando de una etapa a otra. La confirmación le llega al enterarse de que su amante lo engaña:

> FELICIANO: Sí, chico; ¡ah! No es para tomarlo tan en serio. Cien veces te lo he dicho: hay una edad en que nosotros la pegamos, y otra en que nos la pegan a nosotros.
>
> RAUL: (Muy triste) Y, vamos a ver ¿no estoy yo todavía en la edad intermedia? ¿No lo estoy? ¡Desagradecida! ¡Sinvergüenza! ¡Golfa...! ¡La muy...!
>
> p. 6322

Don Crescencio y don Deseado se conocen porque los dos han puesto pisos a <u>Las vampiresas</u> en el mismo edificio. Son conscientes de que se los considera por lo que dan y uno de ellos sólo pide que los gastos no se eleven demasiado:

> D.DESEADO: Lo que yo le ruego, querido vecino, es que no le haga usted a su amiguita esos regalos tan espléndidos, porque se entera Purita, quiere otros iguales, y me parte usted a mí por el eje. (...)
>
> p. 23

5.3.2.- *Punto de vista femenino*

La opinión de la esposa se ha mostrado en profundidad en el apartado correspondiente a la mujer engañada; aquí nos ocuparemos de las que tienen otro tipo de relación con el hombre, pero directa o indirectamente también se sienten afectadas por la amante.

A Mariana -Doña Herodes-, le molestan los amores de su padre *por dos motivos*:

> MARIANA: Yo, sí, padre; yo. Porque está usté ofendiendo la memoria de mi madre, porque está usté gastándose el dinero...
>
> p. 43

Y como es una *muchacha muy práctica no vacila en encararse* con los dos y romper el idilio:

> MARIANA: ¿Y no le da a usté vergüenza sostener relaciones con esa loba?
>
> p. 44

También Aurora, en La prima Fernanda, utiliza como recurso la crítica a lo que *gasta su novio con una conocida cortesana*. Es una manera indirecta de mostrar su desaprobación.

Basándose en los pocos recursos de que dispone el yerno, Carlota, en La cartera de Marina, quita importancia a los celos de la hija:

> CARLOTA: ¡Vamos, hija! Pero ¿cómo va a costear tu marido una amante, cuando la mayor parte de los días no tiene ni siquiera para una cajetilla de cigarrillos?
> CELIA: *Se trata de una sentimental.*
>
> p. 64

Marisa, una de los Cinco lobitos, ha ido a ver a la antigua amante de su jefe. Quiere tener más elementos antes de juzgar:

> DON FÉLIX: ¿Ha ido usted allá?
> MARISA: ¡No, que se juega! Me importaba muchísimo. Me recibió como vino a este mundo.
> DON FÉLIX: Sí, con su traje de escena.
> MARISA: ¡Y qué tristeza me dio verla cara a cara y considerar la ignominia de su trabajo! ¡Ignominia que alcanza a tantos hombres!... Yo, que me he sentido y me siento capaz de los mayores sacrificios por defender mi vida, le declaro a usted que a exhibirme como Paquita López no llegaría jamás. En fin, don Félix, me dio tanta lástima, que me dominó en su presencia este pensamiento: "¡Qué bien hace esta infeliz mujer en burlar a todos sus amantes!"

p. 6911

Doña Guía, en El peligro rosa, avanza todavía más en la misma línea de pensamiento y ve en la traición de la cortesana a su amante un destello de justicia ya que ella está repitiendo el ultraje que él le hace a la esposa:

> DOÑA GUÍA: ¡Y hacen bien! ¡Así vengan a las esposas!

p. 6325

En Las víctimas de Chevalier, Ofelia teme que su marido haya iniciado una aventura. Ella quiere retenerlo a su lado y piensa que los consejos de alguien, perito en la materia pueden ayudar:

> OFELIA: Sí, sí, mamá. Felisa tiene razón. Nosotras las mujeres decentes no sabemos conservar a nuestros maridos; nos falta esa práctica especial que tienen las mujeres mundanas.
> FELISA: Les aseguro a ustedes que en ese particular son catedráticas. Yo entro en muchas casas, y las conozco que ríanse ustedes de Unamuno.

p. 28

Es interesante parte de la respuesta de Aurora, la cortesana a la que van a pedir consejo, porque ella compara su vida con la de una esposa legal y encuentra una enorme ventaja en la de ésta última. Ventaja que si pierde, es por su exclusiva culpa, por su desinterés y su falta de sensibilidad:

> AURORA: ¿Y qué quiere usted que yo le diga?... ¿Lecciones de amor? ¿Pero será el amor cosa que pueda enseñarse? El amor no se aprende por música, se toca de oído. No tiene reglas: es una fantasía. Es cuestión de gustos y de que nos agrade el piano y esté bien afinado.(...) Realmente es una delicia cuando se puede tocar por gusto y no por necesidad; pero ustedes, las señoras casadas, no aprecian bien su suerte. Y en la mayor parte de las veces dejan el piano cerrado... Ese es el negocio de las afinadoras.
>
> p. 47

Hemos visto que la cortesana es tratada con desprecio por la mujer que se vanagloria de ser o parecer honrada. Marisa, en Cinco lobitos, es una excepción, pues aunque su postura sea opuesta a la de Paquita López, escucha y comprende. También es abierta y generosa una muchacha de El asesinato de Vera Wagner, al juzgar a la amante de su prometido:

> GERDA: Esa mujer le quiere.
> WALTER: ¡Otra vez el romanticismo! Las mujeres de esa clase no quieren a nadie. Las ata a los hombres solamente el vicio. Esa es la pura verdad.
> GERDA: Si no fuésemos todos los hombres y todas las mujeres capaces de amar, Fritz y yo no nos querríamos. ¿Por qué no puede quererle Vera Wagner, si le quiero yo?
>
> Acto I- p.10

Casilda completa la idea de Gerda en Las doce en punto. Al revés que su marido, trata con respeto y cariño a la nuera, mu-

jer de oscuro pasado. Cuando ésta se lo agradece, le quita importancia al asunto, porque ser "buena" o "mala" no siempre depende de la voluntad. Muy a menudo es cuestión de suerte.

5.4.- La cortesana de buen corazón

Un primer grupo lo formarían las mujeres que protegen a los hombres a quienes aman, a pesar de que las hayan abandonado. Así Irene favorece las relaciones de su antiguo amante con una niña de sociedad en Han cerrado el portal y Lina, en Creo en ti, soporta resignada que Paco la deje por otra mujer, sin la mínima muestra de agradecimiento, a pesar de haber sido ella quien lo mantuvo y costeó su carrera.

No es necesario estar enamorada para hacer favores. Lolita, en El balcón de la felicidad, ayuda a Gonzalo por simple caridad y Margot, personaje secundario de La millona, colma de obsequios a varios sinvergüenzas de su ambiente para compensar en parte sus impulsos maternales. Herminia, probablemente el único personaje humano de Mañana me mato, hace todo lo que puede para quitar de la cabeza del protagonista la idea del suicidio. Pandereta, de Oro y marfil, y Carmela, de Mi distinguida familia son utilizadas por los protagonistas para dar celos a las rebeldes novias. En ningún momento piensan los ingeniosos galanes que esos juegos lastiman y humillan.

Los sabios consejos de Benita salvan a don Lucio de una frívola aventura que podría costarle la paz del hogar, en Las dichosas faldas. Aurora hace lo mismo con don David en Las víctimas de Chevalier.

A caballo entre el grupo de las que actúan por amor y el de las que lo hacen por bondad encontramos a Lucila, en La melodía

del jazz-band.

Pepe la ha dejado para casarse con la novia formal y ella comienza una nueva vida con Sabino Montero, un millonario. Con el tiempo se entera Lucila de que la familia de su antiguo amante pasa penurias económicas y se apresta a ayudar.

Y ella se convierte en el hada madrina: alimenta, viste y educa a la niña; ayuda y aconseja a Carmen -muy mal preparada para la vida-; deshace una aventura amorosa del veleidoso Pepe y lo restituye a los brazos de su esposa. Lucila es el motor de la casa, y aunque jamás se había mostrado ambiciosa llega a presionar al amante para que le asegure un futuro próspero. Así descansará, segura de poder continuar con sus funciones de "hada madrina".

Tan desmedida ayuda hace pensar a algunos personajes que el fin de la mujer es recobrar el antiguo amor nunca olvidado. Pero las motivaciones de Lucila van por otro camino, lo que ella busca es una nueva imagen de sí misma, una imagen de integridad:

> LUCILA (...) Yo no quiero ser la mujer más despreciable para mí; para mí, ¿entiendes? Para los demás me importa poco. Ya ves: había de ser sin que lo supiera nadie, ni su mujer, ni tú, ni Sabino, por supuesto; nadie, nadie, con saberlo yo me bastaría. Sería yo la que tendría que castigarme... No,no,no. ¡Y le quiero, es verdad! Y él me quiere más que nunca, porque al cariño se junta la vanidad de hombre y el despecho y los celos. Me quiere como nunca y yo a él. ¡Pero ahí está!: en poner el corazón sobre todo eso; en ser fuerte; en ser más mujer que hombre pueda ser el más hombre, para poder más que todo el deseo y que todo el cariño. Pero me lo he jurado a mí misma por muchas cosas santas, que delante de esa criatura, y delante de esa mujer, que creen en mi como no ha creído nadie, yo no tendré que avergonzarme nunca...
>
> p. 793

El grupo más numeroso lo forman las mujeres que quieren evitar a otras un destino tan triste como el propio.

En ¡Te quiero, Pepe!, Sisebuta y Verbena perdonan a Felisa, a pesar de las humillaciones que les ha infligido haciéndose pasar por novicia. Como temen que la chica, en su afán de conquistar al conde acepte ser su amante, la aconsejan y cuidan hasta que se convencen de que va por buen camino:

> SISEBUTA: (...) Se lo dise a usté una mujé que es güena, aunque no es una mujé de bien. ¡Mejón es morirse que perdé la desensia! (...) porque la consensia es una cosa mi seria, enque uno le diga pa que se calle, que s'ha menesté porque hay que viví, la consensia le grita a uno: "¿Qué s'ha menesté, so güeso? ¡La miseria con desensia es mejón!" Pero una es cobarde y sigue el mal camino. ¡Mardita sea la cobardía! Usté, que está a tiempo, procure no caé nunca. Mirusté que no hay ningún hombre que merezca...
> VERBENA: ¡Ninguno!
>
> p. 733

No es ésta la única buena acción de esas mujeres. Cuando Felisa anuncia el ataque al convento, Sisebuta acude a prestar ayuda y así se entera de la farsa. La caridad para ellas es moneda corriente.

Ya hemos visto cómo Rosario salva a Aciscla de un seductor desalmado en ¡Tómeme en serio!; Patro, en Canela fina, recomienda a Ventura que cuide la reputación de su novia y no la lleve a locales de mala fama porque ella desea para Elena una vida diferente de la suya; Linda, en La marimandona, lucha para darle a la amante de su hermano una vida digna porque ve que están cometiendo con Isabel la misma injusticia que ella sufrió en su momento.

En Mi vida es mía, Rosa se preocupa por el futuro de su her

mana, a quien le tira demasiado el lujo:

> ROSA: Pero ¿es que se trata de la vecina de enfrente? ¡Ay,no, hijo! Es muy posible que si yo fuera *como Dios manda y estuviese casada y feliz*, harta de tomarme berrinches por ella, la diría: "¡Anda y estréllate si ese es tu gusto!" Pero si la Encarna sale... como saldré, si Dios no lo remedia, todos dirán: "¡Es claro! El ejemplo de su hermana. La Rosa *es la que le ha enseñado el camino.*" Y *eso sí que no.*
> ANDRÉS: ¿Es que te va tan mal a ti?
> ROSA: Sí, rico; bastante mal.
> ANDRÉS: Oye: antes de que te conociera ¿eras dama de la aristocracia?
> ROSA: *Era una mujer decente, que no es poco.* Tenía un oficio y, sobre todo, tenía decoro y soñaba con una felicidad que ya no podré lograr nunca. No llevaba trajes de seda, ni bebía champán, ni paseaba en automóvil; pero nadie podía despreciarme y tenía la *estimación de las gentes honradas. Como antes no carecía* de estas cosas no las echaba de menos.
>
> pp. 16-17

Rosa *no sólo pierde el sueño por su hermana; el porvenir de* la protagonista la inquieta más aún. Sabe que ha sido víctima de un engaño y que no está legalmente casada, aunque ella así lo crea:

> ROSA: (...) Yo no quiero ser por más tiempo cómplice de una canallada y que usted, inocente, se siente a mi lado en el palco de un teatro y se la confunda conmigo; que se crean todos que es usted otra Rosa la Loca.
>
> p. 27

La primera medida es alejar a Elisa de su ambiente para que *no la tomen por una prostituta. Rosa comprende que la reivin*dicación tardará en llegar, pero quiere que, cuando llegue todos encuentren a su amiga envuelta en dignidad:

ROSA: Eso, no. De ninguna manera. Busque usted un pretexto. Bien justificado lo tiene ahora. Luego tal vez las cosas cambien. Pero no se trate usted con ninguna de nosotras.

ELISA: ¡Con usted, sí! Usted es buena.

ROSA: Si acaso me verá usted aquí, sólo aquí. Será amiga de usted Rosa López, no Rosa la Loca.

p. 30

Otro personaje que inspira simpatía es Adria, en La Plataforma de la Risa. No tiene la sensatez y la seriedad de Rosa, pero sí un excelente corazón.

Cuando comienza la acción ha hecho una importante donación a una sociedad benéfica. Con la soberbia acostumbrada, las señoras se niegan a agradecer personalmente, salvo doña Tránsito, de mente más abierta. Para sorpresa de ésta, Adria resulta ser una antigua criada de la familia.

Ya en su adolescencia la chica había dado muestras de buenos sentimientos, pues había salvado a Socorrito de un animal enfurecido, aun a costa de salir ella herida. De todos modos la noble familia no derrocha agradecimiento y tiempo después la echan por un escándalo en el que no tenía nada que ver:

OLVIDO: Sí, me parece recordar ahora. Era una pobre chica agradecida. En su casa hubo un drama de esos de los pueblos; hasta los periódicos hablaron de él. Y claro, la servidumbre, sus compañeros soñaron con que la pusiesen de patitas en la calle. Envidia; los ricos se envidian un auto, una joya, un lujo, una "toilette"; los pobres un pedazo de pan. Luego creo que se fue por ahí, qué sé yo; le tiraba el lujo, era muy loca, bastante bruta, buenaza... ¿Y ésa?

DOÑA TRÁNSITO: Pues entre las limosnas que recibimos para el enderezamiento de las chicas descarriadas, recibimos... ¡mil pesetas! Nos metimos en averiguaciones, y resulta que es una tal Adria del Tinto-

reto, la "Venus de nácar". Hija, nos quedamos pasmados. Una pájara pinta dando los miles para una obra así. No había duda: el Señor la había tocado. Luego supimos que el único que la tocaba era el señor don Rigoleto Casquillo, el vaquero, el del trust del carbón. Había que dar las gracias. La mismísima discordia que hubiese tirado su manzana en la Junta no hubiese sembrado más confusión (...) Total, que me fuí allí con el voto de la Junta.

OLVIDO: ¿Y...?

DOÑA TRANSITO: Y llegó... ¡ella!... Me reconoció en seguida. Hija, qué alegría le entró y qué extremos hizo. Parecía un perrito de esos que encuentran al amo que han perdido. Una exageración.

pp. 22-23

Adria ha tenido que pasar muchas miserias, pero no hay en ella atisbos de resentimiento. Jamás piensa que podían haberla ayudado y no lo hicieron. Es de las que dan sin esperar respuesta. Un tipo totalmente opuesto al de Olvido, la pasiva señora que no hace otra cosa que recordar grandezas perdidas.

Y Adria vuelve a ser el ángel guardián de Socorro, ya que es ella quien salva a la chica de peligrosas compañías:

SOCORRO: (Esforzándose por sonreir) Si no lloro, si voy tranquila... contigo.

DOÑA TRÁNSITO: Y puedes..., conmigo y con ésta, que es una señora.

ADRIA: Más tranquila que con la Guardia Civil, que antes de dejar que la ofendan me hacen picadillo a mí.

p. 71

La filosofía de la vida de este personaje es simple y directa, traducida en normas de conducta que ella cumple con rapidez y fidelidad:

ADRIA: (...) Lo bueno es bueno pa todos, y teniéndolo se debe ayudar al que no tie de qué.

p. 49

5.4.1.- Mercedes la Gaditana

Esta comedia concentra en sí muchos de los puntos estudiados en el apartado. Su tono dista de ser festivo y busca más la reflexión que el entretenimiento del espectador.

Mercedes es una cortesana de lujo, tiene por protector a un hombre rico e importante, pero a su vez mantiene a Juan, joven, buen mozo e inmoral.

El gran apoyo de la mujer es Obdulia que ,ya retirada, es a la vez criada y amiga.

Por la casa desfilan compañeras de oficio: una se jacta de los caros regalos que recibe, otra de más edad vende los suyos, una tercera implora ayuda pues está sola y enferma.

Mercedes recibe mucho dinero de su protector, pero no dispone de él porque va a parar a las ávidas manos de Juan. Ésto a su vez tiene por amante a una muchacha joven cuyo padre utiliza las relaciones de la hija para sacar provecho. En la sórdida cadena este último eslabón es el que más se beneficia.

Obdulia estalla ante el engaño y la estafa y pone a su ama al corriente de las maniobras de Juan:

> OBDULIA:(...) No te quería hacer sufrir. Pero me duele la conciencia de callarlo. Juan es un miserable. Te explota y te engaña. Se ríe de ti y te llama la vieja, como tú llamas el viejo a Juanito.
>
> p. 36

Mercedes no se rinde a la evidencia y lucha por conservar al hombre que ama:

> MERCEDES: Yo haré cuanto me digas, Juan, si me aseguras que es falso lo que dice Obdulia. Yo volveré con Juanito y le sacaré el dinero que tú necesites pero me has de querer a mí sola.
>
> p. 38

Juan es demasiado altivo, no acepta imposiciones y la discusión termina con los típicos golpes:

> JUAN: Pa la otra lo sé ganar yo, porque se lo merece. ¡Que no es una perdida como tú!
> MERCEDES: Pégame si te atreves, mal nacío...
> JUAN: (Le da una bofetada) Toma ¡Pa que presumas de guapa!

p. 39

La forma de ganar dinero de Juan es exactamente la misma de Mercedes. El insulto está de más, pero el hombre no tiene ningún sentido de la ética. Es totalmente primitivo y repite lugares comunes.

Digna compañera de Juan es Rosario, su amante. Está embarazada y exige a Mercedes que deje al muchacho para que se case con ella. En su afán de disculparlo, lo presenta como un ser bueno, incapaz de librarse de las garras de una mujer fatal. Con absurdo orgullo termina burlándose del apodo:

> MERCEDES: ¡"La gaditana"! Sí; pa que no tuviesen que avergonzarse mis padres si no cambiaba de nombre, ¿te enteras? Tan honrada como todas las mujeres cuando hubiese encontrado un hombre. ¡Tan perdía como la que más cuando se cruza un sinvergüenza en el camino! Como tú, si Juan no cumple. ¡Quién sabe el apodo que tú tendrás el día de mañana!

p. 43

Ese día de mañana está muy próximo para Rosario, porque su padre acepta llevarla y dejar el terreno libre a cambio de una buena suma de dinero. Y aquí vuelve a intervenir Obdulia, la conciencia de Mercedes, con su experiencia y sensatez:

> MERCEDES: ¡Es vengarme, Obdulia!
> OBDULIA: En ti, bueno. ¿Y en él? ¡Por ese dinero tendrá que ir su nieto, que aún no ha nacío, con la

cabeza baja toa su vida! ¡Como si fuera hijo tuyo o mío! ¿Por qué vengarse en esa pobre criatura.

p. 52

Mercedes renuncia a la venganza, como toda cortesana de buen corazón.

La obra es una galería de personajes desdichados -las prostitutas viejas, pobres o enfermas-, necios -Rosario- y ruines -Juan y su futuro suegro-. También es una cadena de motivos -el futuro de soledad y abandono, la explotación y el renunciamiento a favor de la mujer que humilla- que crean un ambiente angustioso y sin salida.

Mercedes ha querido comprar amor y ha sido estafada. Sólo le queda vender y quizás por poco tiempo. Ella ha salvado el futuro de Rosario y su hijo, ¿pero cuál será el suyo?. A la amargura del engaño se suman las imágenes de un porvenir que ya es presente en sus desgraciadas compañeras, porque el gran enemigo de Mercedes -y de todas las cortesanas- es el tiempo, el tiempo que se lleva la juventud y la belleza, Un enemigo implacable que siempre ganará.

Con su habitual clarividencia, Obdulia señala la debilidad de las defensas de Mercedes en esa guerra por seguir siendo alguien. Hablan de Rosario, la rival en el amor de Juan:

OBDULIA: Es bonita y es joven.
MERCEDES: Yo lo soy aún.
OBDULIA: ¿Aún?... ¡Es poco tiempo!

p. 36

NOTAS

(1) "Teatro Calderón: Oro viejo"; ABC, 11 de diciembre de 1931, p. 42

(2) SCHOPENHAUER,F; Metaphysik der Geschlechts liebe, S W II, 1337. Citado por Biruté Ciplijauskaité, La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista. EDHASA, Barcelona, 1984, pp. 31-32

(3) NELKEN, Margarita; La condición social de la mujer en España. CVS Ediciones, Madrid, 1975. (1ª edición, 1919) p.44

(4) DÍEZ CANEDO, Enrique; Artículos de crítica teatral - El teatro español de 1914 a 1936-, Joaquín Mortiz, México, 1968, tomo IV, la tradición inmediata, p. 210 (Tomado de El Sol, 21 de julio de 1931)

(5) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, p. 261 (Tomado de La Voz, 3 de mayo de 1935)

(6) NELKEN, Margarita; obra citada, p. 231

(7) F.; "Lara: Siete puñales", ABC, 11 de marzo de 1933, p.45

(8) CIPLIJAUSKAITE, Biruté; obra citada, pp. 22-23

(9) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, tomo I, p. 168 (Toma dó de La Voz, 31 de octubre de 1934)

(10) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, tomo I, pp. 214-215, (Tomado de El Sol, 28 de octubre de 1931)

ABRIR CAPÍTULO IV 