



NOTAS DIVERSAS (NO DISPERSAS) DE INTRODUCCIÓN
AL ESTUDIO DEL TEATRO DEL EXILIO REPUBLICANO
DIVERSE (NOT DISPERSE) INTRODUCTORY NOTES TO
THE STUDY OF THE THEATRE OF REPUBLICAN EXILE

Ricardo Doménech
RESAD-Middlebury College



Resumen: Propuesta de unas bases desde las que se pueda estudiar, ventajosamente, cualesquiera aspectos del teatro del exilio. Son: 1.º) diferenciación de este exilio con respecto a otros. 2.º) un resumen histórico y el papel de una minoría intelectual. 3.º) situación del teatro antes de la guerra civil. 4.º) la diáspora de 1939: los artistas y escritores del teatro. 5.º) las tres generaciones de dramaturgos exiliados. Y 6.º) clasificación temática y estilística de su teatro.

Palabras clave: Teatro exiliado, Intelectuales, Creatividad, Generaciones, Tendencias.

Abstract: This is a proposal of the bases that will allow a study of any aspect of the Exile Theatre. These are: 1st) Differentiation between this exile and others; 2nd) a historical summary and the role of an intellectual minority; 3rd) situation of the theatre before the Civil War; 4th) the 1939 diaspora: artists and playwrights; 5th) the three generations of exile playwrights; and 6th) thematic and stylistic classification of their theatre.

Key Words: Exile Theatre, Intellectuals, Creativity, Generations, Tendencies.

■ I. SOBRE QUIÉNES SON LOS EXILIADOS Y QUÉ EXILIO ES ESTE

Como cuestión previa, es necesario que concretemos los límites del exilio al que nos referimos, separándolo de otros que ha conocido la España del siglo XX. A este respecto, entre las varias propuestas en circulación, la que me parece más acertada desde un punto de vista historiográfico, metodológico, es la de Vicente Llorens. En «Emigraciones de la España moderna» y «La emi-

gración española de 1939» —dos estudios que vienen a ser uno solo¹—, escribe Llorens:

Ni la ideología política de cada uno ni su alejamiento de España por corto o largo tiempo es lo que importa. En el fondo el factor integrante de esta emigración lo constituye, además de la guerra como causa inmediata, la aceptación o no del régimen que siguió a la República (p. 98).

Y a renglón seguido alude a intelectuales que, aunque se mantienen fuera de España, no encajan en ese perfil. Cita como ejemplo a Ramón Gómez de la Serna.

Creo que el planteamiento de Llorens es muy orientador y que nos ayudará atenernos a él. Sin embargo, se imponen hoy algunas puntualizaciones:

- a) Sobre Gómez de la Serna: salió de España al comienzo de la guerra, horrorizado por la violencia de esta, sin distinguir un bando de otro. Y en Buenos Aires, posteriormente, no frecuentaba los círculos políticos de los exiliados. Pero fiel a su apoliticismo, desoyó los cantos de sirena que le llegaban desde los medios oficiales franquistas, instándole al retorno y garantizándole toda suerte de prebendas. Un breve viaje a España, en 1949, hubo de confirmarle que eran incompatibles su divisa de escritor independiente y la falta de libertad en la dictadura de Franco. No volvió a pisar tierra española. Así pues, y con los matices que se quiera, es lícito incluirle entre los exiliados.
- b) Una aclaración obvia que evitará posibles equívocos. Llorens no dice que sea lo mismo no abandonar España que claudicar ante el régimen de Franco. Muchos, muchísimos españoles no claudicaron, aunque siguieron en España por dificultades materiales para evadirse o por la convicción de que era más eficaz luchar desde dentro, por poco que fuese. Estoy hablando de lo que sería el germen del llamado «exilio interior».
- c) En cuanto a la diferenciación de otros exilios, es obligado señalar la concerniente al de aquellos intelectuales y artistas de la joven generación que, desde mediados o finales de los cincuenta y a lo largo de la década de 1960, van abandonando España de forma individual, intermitente, en un goteo muy lento pero constante (pensando en el teatro, mencionemos a Fernando Arrabal, Agustín Gómez Arcos, etc.). El no haber conocido la República; el no haber vivido en edad adulta la guerra ni la brutal represión de la inmediata postguerra; el haber crecido en el entorno del na-

cionalcatolicismo, etc., modifica el horizonte intelectual y humano de estos jóvenes exiliados, al margen del antifranquismo compartido con las generaciones que les preceden. Todo ello aconseja que se estudien en el contexto de su generación —que es la del medio siglo— como una opción o respuesta disímil de la que fue mayoritaria. En cambio, sí deben ser incluidos aquellos escritores y actores que, encarcelados al final de la guerra —o, sin más, atrapados por las circunstancias—, no pudieron abandonar España hasta los años cincuenta e incluso primeros sesenta (Rivas Cherif, José María Camps, etc.).

- d) Por último, hay un problema de método con los hijos de los exiliados republicanos, que se marcharon siendo niños o que nacieron ya fuera de España. ¿Dónde ubicarlos? Por su edad les correspondería la generación del medio siglo (o de postguerra, si se prefiere llamarla así), pero su formación —en Europa, en América— les separa de ella. Entiendo que, aun a riesgo de convertirlos en un simple furgón de cola —lo que cabe evitar reconociendo sus méritos, que son muchos—, su sitio es el postrer capítulo del exilio republicano. Por supuesto, quedan fuera del problema en cuestión aquellos hijos de exiliados que, como consecuencia de una causa u otra, volvieron pronto a España —adolescentes o niños aún—, integrándose por completo en la vida española. Sirva de ejemplo la importante dramaturga Ana Diosdado, de la que muy poca gente sabe que nació en el exilio.

■ II. SOBRE EL CONTEXTO

El exilio originado por nuestra última guerra civil es, verdaderamente, un fenómeno excepcional. No se puede comparar con el de algunos intelectuales y políticos en los años veinte enfrentados a la dictadura de Primo de Rivera, ni con el de los románticos y liberales en el siglo XIX, ni con ningún otro. (Para encontrar un exilio de envergadura y consecuencias similares —salvadas las diferencias de época— habría que remontarse a la expulsión de los judíos en 1492). Las características que lo distinguen son:

- 1.^a Que se produzca como consecuencia de una guerra fratricida, de tres años de duración y extremada crueldad.
- 2.^a Su larga prolongación en el tiempo, debido al mantenimiento de la dictadura hasta 1975, con la muerte de Franco, o —si se prefiere— hasta 1977

con las Elecciones a Cortes Constituyentes (no se las denominó así por miedo).

3.^a Su cantidad.

Con respecto a la cantidad, se impone una observación inmediata. Vicente Llorens describe el inicial momento de pánico tras la caída de Barcelona:

En los primeros días de febrero de 1939 cruzaron la frontera por Puigcerdá, la Junquera y Port Bou o a través de las montañas, no solamente soldados y oficiales del Ejército de la República, funcionarios del Gobierno, dirigentes políticos y sindicales, obreros y profesionales de todo orden, sino las mujeres y los hijos de no pocos de ellos.

Y agrega que no fueron menos de cuatrocientos mil los españoles que en aquellas jornadas pasaron a Francia. De ellos, al cabo de unos meses, tuvieron que volver alrededor de cien mil². Aunque de forma menos masiva, ya en fechas anteriores había comenzado el éxodo por la frontera con Francia; y también, en proporción incomparablemente menor, por la frontera portuguesa —pese al régimen de Salazar— y por vía marítima.

No me detendré en el destino de la mayoría de aquellos refugiados españoles: de los que retornaron (de *motu proprio* o devueltos por la Gestapo), de los que conocieron los campos de concentración, las cárceles, los campos de exterminio nazis; los que lucharon en la Resistencia y el ejército de los Aliados, etc. Terminada la guerra mundial, y a lo largo de mucho tiempo, el exilio permanente quedaría compuesto por unas doscientas mil personas.

Todas estas cifras, aun siendo muy elevadas, no reflejan con exactitud la enorme fractura social que hay tras ellas. A menudo se ha dicho que, más que en la cantidad, es en la calidad donde se percibe la grave pérdida que supuso el exilio para la sociedad española.

Esto es algo que salta a la vista al comprobar, en una primera impresión, la ausencia de las figuras más sobresalientes de las ciencias, las humanidades, el arte, en la España de postguerra. Piénsese en físicos como Arturo Duperier, Blas Cabrera, Pedro Carrasco Garrorena, Anselmo Carretero (además de historiador)... En médicos como Gustavo Pittaluga, Pío del Río-Hortega, Augusto Pi y Suñer, Francisco Grande Cobián, Manuel Márquez, Julio Bejarano (entre los más jóvenes, Severo Ochoa, exiliado en Estados Unidos y Premio Nobel de 1959)... En químicos como Francisco Giral (hermano de José, Presidente de la República en el exilio mexicano), Antonio Medinaveitia... En naturalistas como

Ignacio Bolívar y Urrutia (catedrático de Entomología, que partió voluntariamente al exilio siendo ya nonagenario), Federico Bonet, José Cuatrecasas, José Royo Gómez... En descollantes personalidades del Derecho como Fernando de los Ríos, Luis Jiménez de Asúa, Alfredo Mendizábal, Mariano Ruiz Funes, Demófilo de Buen, Ángel Ossorio y Gallardo, José Castillejo... En filósofos como José Ortega y Gasset (hasta agosto de 1945, y desde esa fecha en el exilio interior, apartado de su cátedra, marginado), José Ferrater Mora, Juan David García Bacca, Adolfo Sánchez Vázquez, José Gaos, María Zambrano, Domingo Casanovas Pujadas... En historiadores como Rafael Altamira, Claudio Sánchez Albornoz, Américo Castro, Pedro Bosch Gimpera, Salvador de Madariaga... En músicos como Manuel de Falla, Pau Casals, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Vicente Salas Viu... En pedagogos como Luis de Zulueta, Lorenzo Luzuriaga, Alberto Jiménez Fraud... En escritores como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez (Premio Nobel en 1956), León Felipe, Pedro Salinas, Rafael Alberti, José Bergamín, Ramón J. Sender, Max Aub, Rosa Chacel, Arturo Barea, Enrique Díez Canedo... En arquitectos como Josep Lluís Sert, Antonio Bonet Castellana, Rafael Bergamín, Félix Candela, Martín Domínguez... En pintores como Pablo Picasso, Alberto, Aurelio Arteta, Josep Renau, Ramón Gaya..., además de sociólogos, filólogos, antropólogos, etc.³

Ligados a la cátedra y/o al brillante ejercicio profesional, estos españoles son como un faro: en su momento, marcan el nivel intelectual más alto de nuestro país. Pero —ojo— se trata de la punta de un iceberg. Hay una parte no visible de ese iceberg que podemos reconocer con estas palabras de Abellán:

Dentro del conjunto de la emigración, se calcula en cinco mil el número de intelectuales que salieron, entendiéndose por tales aquellos que tuvieron una cierta notoriedad en profesiones liberales, artísticas, literarias, científicas o docentes.

Previamente, siguiendo a Juan Maestre Alfonso, Abellán ha dado una relación aproximada:

891 funcionarios públicos (dedicados a la industria, la técnica, la enseñanza, seguros, Banca, etc.); 501 maestros de Primaria; 462 profesores de Universidad, Liceos, Institutos, Normales y Escuelas Especiales; 434 abogados, magistrados, jueces, notarios, etc.; 375 médicos, farmacéuticos y veterinarios; 361 técnicos y peritos en sus diversas especialidades: agrícolas, textiles, electrónicas, marítimas, papel, petróleo, construcción, etc.; 284 militares y profesionales de todas las armas (dedicados en América a la industria, la téc-

nica, la enseñanza, seguros, etc.); 214 ingenieros en sus diversos grupos; 208 catedráticos; 146 ejecutivos bancarios, de finanzas, economistas, administradores, etc.; 109 escritores y periodistas; 28 arquitectos...⁴

A esos cinco mil intelectuales —en el sentido amplio que utiliza Abellán— habría que añadir simbólicamente otros cinco mil, por los que murieron durante la guerra y la represión de la postguerra y, en fin, otros cinco mil por los que sufrieron en la dictadura una sistemática marginación social (el exilio interior)... Estos quince mil españoles —insisto: no doy a la cifra un valor literal— serían los profesionales más cualificados —la mayoría, jóvenes— que en 1931 vieron la II República como la oportunidad para liberar a España de un atraso de siglos, para afrontar la necesaria modernización en todos los ámbitos: las ciencias y las ciencias aplicadas, la economía (industria, agricultura), la pedagogía, las leyes (en busca de una sociedad más justa), la vida cultural... Desde años atrás, unos cuantos escritores y hombres públicos muy influyentes (Ortega y Gasset, a la cabeza) habían despertado este anhelo, cuya realización era ahora factible en el marco democrático de la República. De ahí que esos quince mil españoles fueran republicanos, más allá de cualquier posible militancia o simpatía o discreta indiferencia ante el debate ideológico cotidiano.

Las luchas sociales y políticas, la guerra civil —con la violencia y crueldad desatadas en las dos zonas—, el triunfo del fascismo en su variante teocrática española (el nacionalcatolicismo), la represión, la dictadura... dieron al traste con el ilusionado proyecto histórico modernizador de aquellos quince mil españoles de profesiones liberales, intelectuales, y de convicciones republicanas. El destino de estos iba a ser la muerte, el exilio, la cárcel o la marginación. Sin ellos, la situación de la España del interior no podía ser otra que la definida, con certera pregunta retórica, por Carlos Sáenz de la Calzada:

¿Puede un país cualquiera sufrir sin menoscabo gravísimo de su identidad cultural la sangría inmisericorde de sus más elevados valores en los campos del arte y del conocimiento?⁵

Los primeros años fuera de España constituyen una durísima experiencia para nuestras exiliados. A la cita de Vicente Llorens sobre el éxodo por la frontera con Francia, a comienzos de febrero de 1939, sumemos la bien conocida documentación gráfica que ha dejado constancia de aquella patética huida. Son imágenes que, no obstante el tiempo transcurrido, duelen en el corazón el contemplarlas. Y añadamos todavía que a esos refugiados españoles les dio Francia,

la Francia con Gobierno de Frente Popular, un trato oprobioso: fueron internados en campos de concentración —Rolland Garros, Saint Cyprien, Vernet, incluso Djelfa (Argelia)— en condiciones brutales, miserables.

Poco a poco, los exiliados que consiguieron sobrevivir y remontar las difíciles circunstancias de un principio rehicieron su vida en Latinoamérica o —una vez terminada la Guerra Mundial— en Europa, sobre todo en Francia. Impresiona la fuerza creadora, el buen ánimo de esos cinco mil españoles que líneas atrás evocábamos, capaces de imprimir su huella, su talento, su personalidad en los más diversos espacios de las sociedades que los acogían. A la calamidad y al infortunio respondieron con su creatividad. Seguros de sí mismos, estaban conscientes de llevar consigo una España que, aunque hubiera perdido la guerra civil, era superior —por sus valores, por su modernidad— a la que había ganado esa guerra.

Este es el contexto histórico del teatro en el exilio.

■ III. SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL ANTERIOR A LA GUERRA CIVIL

Madrid, años veinte.

En torno a las figuras consagradas se ha ido formando una colección de discípulos que no traen, tampoco, intentos de renovación verdadera; su éxito primario está en el despacho del director teatral, que, en España, es casi siempre el empresario, sin más conocimientos que los prácticos del hombre que vive junto a la escena ni más anhelo que el de una taquilla próspera, y, por supuesto, sin curiosidad ninguna por las nuevas tendencias: aventuras peligrosas frente a las cuales blasona de una seguridad solo posible para él en los senderos conocidos...

El diagnóstico era de Enrique Díez Canedo⁶. Era un diagnóstico que el prestigioso crítico venía reiterando en sus reseñas de *El Sol* desde comienzos de la década y con el que coincidían otros críticos —había algunos muy buenos entonces—, además de intelectuales y artistas a quienes importaba este arte secular.

Imperturbable, insaciable, el teatro comercial se mantenía atrincherado en sus fueros. Suyas eran las carteleras, las taquillas y la mediocridad española. Pero no el verdadero teatro de la época. Ni el futuro. ¿Quién recuerda hoy sus nombres o los títulos de sus éxitos centenarios?

El futuro —y el verdadero teatro de la época— rara vez se asomaba a la escena profesional. Estaba —salvo excepciones aisladas, discontinuas— fuera de los

teatros. Estaba —como Díez Canedo supo ver— en los esperpentos y las tragedias y tragicomedias simbolistas de Valle-Inclán. Estaba en las tragedias existenciales de Unamuno. En el teatro de vanguardia de Azorín, Ramón Gómez de la Serna y los jóvenes: García Lorca, Bergamín, Alberti, Aub, etc. Estaba en la semilla de los teatros «caseros»: El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol, Fantasio... Porque la década de 1920 fue un hervidero: surgieron obras maestras y audaces experimentos con las formas y el lenguaje dramáticos. Pero —por lo general— no en los teatros, sino al margen, muy al margen de ellos.

En los últimos años de la década, y sobre todo en los cinco siguientes —de 1931 a 1936, bajo el cielo protector de la República—, la situación empieza a dar un vuelco. Aunque no desaparecen las comedias rutinarias, zafias, de los escenarios, en estos van imponiéndose iniciativas renovadoras, con criterios más rigurosos en la programación y una mayor calidad en las puestas en escena. El ejemplo máximo es Margarita Xirgu, y digo ejemplo significando su valor artístico en sí, y su condición de modelo a imitar, ya que garantiza que el buen teatro también puede ser comercial, también puede dar dinero.

Margarita Xirgu, como actriz y promotora teatral, y Martínez Sierra y Cipriano Rivas Cherif como directores de escena, son los nombres que mejor resumen desde el arte del espectáculo el proyecto de reforma teatral en este periodo. No es casualidad que en algún momento trabajaran juntos: Martínez Sierra, con la Xirgu, en la campaña del Fontalba en 1927; e igualmente con la Xirgu, Rivas Cherif en el Español desde 1928 hasta 1935. Estrenos de Margarita Xirgu durante esos años, que han quedado fijados para siempre en la historia del teatro contemporáneo, son los de *El otro* de Unamuno (14 de diciembre de 1932) y *Divinas palabras*, de Valle-Inclán (16 de noviembre de 1933) en el Español; *Medea*, de Séneca, versión de Unamuno, en el Teatro Romano de Mérida (junio de 1933)... Y, sobre todo, el repertorio Lorca. Ya en 1927, en el Fontalba, la Xirgu había estrenado *Mariana Pineda*. En el Español estrena ahora *La zapatera prodigiosa* (24 de diciembre de 1930), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (5 de abril de 1933), *Yerma* (29 de diciembre de 1934)... Y en el Principal Palace de Barcelona, *Doña Rosita la soltera* (12 de diciembre de 1935). Pero hay más en el haber de la Xirgu: de un lado, la generosa incorporación de nuevos autores (*Fermín Galán*, de Alberti, en 1931; *La sirena varada*, de Alejandro Casona, en 1934) y, de otro, la revisión y reactualización de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro (Lope, Tirso, Calderón, etc.)⁷.

Finalmente, no dejan de plantearse los problemas referentes a la formación del actor. Se los plantea, sobre todo, Rivas Cherif, al crear en 1933 el Estudio Dramático en el Teatro Español; al desempeñar, posteriormente, la Subdirec-

ción del Conservatorio (el Director atendía a la parte musical); y, tras romper con el Conservatorio, al fundar el TEA (Teatro-Escuela de Arte).

A los avances en la literatura dramática y en el espectáculo teatral se suma pronto otro objetivo: la apertura a un nuevo público, un público popular. La admiración de Don Manolito y Don Estrafalario, en *Los cuernos de Don Friolera*, ante el bululú del compadre Fidel, o la proclamación de Mosquito, en el Prólogo de *Los títeres de cachiporra*, al rechazar «el teatro de los burgueses», expresan bien el sentido de ese anhelo. Un anhelo que no se limitará a declaraciones de propósitos. Bajo el auspicio de las Misiones Pedagógicas, creadas por la II República, «La Barraca», que fundan y dirigen Federico García Lorca y Eduardo Ugarte en 1932, y el «Teatro del Pueblo», que fundan y dirigen Alejandro Casona, Rafael Marquina y Eduardo M. Torner, recorren los más apartados rincones de la España rural, llevando el teatro a una clase social que vivía privada de él.

La guerra civil yugula todos estos intentos de renovación teatral. En los años cuarenta, el teatro imperante —y excluyente— volverá a ser el que tan agudamente denunciaba Enrique Díez Canedo.

■ IV. SOBRE EL MAPA DE LA DIÁSPORA TEATRAL

El exilio republicano tuvo una fuerte expansión internacional. Empleada a menudo, la palabra diáspora es muy exacta para definirlo. Sorprende, en efecto, la huella de estos españoles en tantos y tan apartados lugares. Vicente Llorens ofrece un recuento exhaustivo, minucioso⁸. Aparte aquellos países donde hay un núcleo cuantitativamente muy importante (Francia, México, Argentina), Llorens rastrea asimismo la presencia de refugiados españoles en Inglaterra, Bélgica, República Democrática Alemana (RDA), Suiza, Unión Soviética, África del Norte, Brasil, Canadá, Estados Unidos, República Dominicana, Chile, Uruguay, Bolivia, Venezuela, Cuba, Colombia, Puerto Rico, Costa Rica, Guatemala, Ecuador, Panamá, Perú...

A su vez, en un estudio reciente Manuel Aznar Soler ha establecido «Un mapa teatral»⁹. Reduciendo el campo de visión al arte del teatro, sorprende igualmente la diseminación, aquí y allá, de nuestros actores; directores, escenógrafos y, por supuesto, autores. Vale la pena que pongamos ejemplos.

Ateniéndonos a lo que es trayectoria de individualidades aisladas, citemos a una actriz como María Casares, primerísima figura del teatro francés de postguerra; a José María Camps que, tras unos años en México, se traslada a la RDA para incorporarse como *dramaturgo* (o *dramaturgista*, si se prefiere decirlo

así) del Volkstheater de Rostock; a la actriz Rosita Díaz Jimeno que, actuando en inglés, alcanza notoriedad en las dos mecas: la de Broadway y la de Hollywood; a Pedro Salinas que, además de poeta, investigador, profesor, en su refugio de la Johns Hopkins University, de Baltimore, afronta con decisión —y acierto— la escritura dramática...

Podríamos continuar enumerando escritores y artistas que, desconectados unos de otros, han dejado su impronta en la vasta crónica del teatro del exilio. Sin embargo, lo que diferencia a este de cualesquiera otros no es ese tipo de aportaciones individuales —con ser tan numerosas y tan valiosas— sino, en efecto, la existencia misma de *un teatro español en el exilio*: compañías formadas por actores, director y escenógrafo españoles, representando obras españolas y con taquilla abierta todos los días. Semejante prodigio fue posible en ciudades como Buenos Aires y Montevideo. Y parcialmente —cuando estas compañías allí radicadas iban de *tourné*— en otras ciudades.

El teatro no profesional registra muchas compañías, surgidas en círculos universitarios y en círculos obreros; a veces en la interrelación de ambos. La vida de estas compañías no siempre es efímera. Ejemplos. Dos en Francia: en Toulouse, Amigos del Teatro Español, con José Elizondo al frente; en Burdeos, el Teatro del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (TIEII), dirigido por Manuel Azaña. Si atendemos a Latinoamérica, merece destacarse el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, creado por José Ricardo Morales y por el chileno Pedro de la Barra, que con los años se convertiría en el Teatro Nacional de Chile.

■ V. SOBRE LAS GENERACIONES (CON MATICES)

Para aproximarnos a la literatura dramática del exilio, nos será muy útil una clasificación generacional, sin que con ello estemos propugnando —¡a estas alturas!— la metodología de Petersen. El concepto de generación se limitará aquí a un sentido funcional, laxo. De acuerdo con ello, básicamente se perfilan cuatro grupos muy definidos:

- 1.º Escritores nacidos en la década de 1880 o poco antes. Algunos ya han hecho su teatro cuando estalla la guerra y permanecen retirados de la escritura teatral (como Ramón Gómez de la Serna, nacido en 1888) o, si no es así, las nuevas obras no suponen una contribución notable en su carrera (María Martínez Sierra, n. 1874; Jacinto Grau, n. 1877). Otros se

- sienten atraídos ahora por el género dramático, como León Felipe (n. 1884), Salvador de Madariaga (n. 1886) o Alfonso Rodríguez Castelao (n. 1886).
- 2.º Escritores nacidos hacia 1900. Es la generación de la República, habitualmente conocida como la bautizó Dámaso Alonso: «Generación del 27». El principal dramaturgo, Federico García Lorca, murió fusilado en 1936, pero en cierto modo es un exiliado: sus obras, a la vez que en España son prohibidas por la censura, figuran constantemente en las carteleras teatrales de todo el mundo; de manera especial, en los repertorios de las compañías españolas y, con auténtica devoción en la de Margarita Xirgu, que estrena la obra póstuma —*La casa de Bernarda Alba*— en 1945. Si tuviéramos que elegir el estreno mejor, más relevante y emblemático del exilio republicano, no vacilaríamos en señalar este. Además de Lorca, los dramaturgos de esta generación: Rafael Alberti (n. 1902), Pedro Salinas (n. 1891), José Bergamín (n. 1895), Max Aub (n. 1903), Alejandro Casona (n. 1903), Paulino Masip (n. 1900) y, con una depurada colección de obras en un acto, Eduardo Blanco Amor (n. 1897)... Una de las novedades que trae la generación de la República (y el exilio en conjunto) es la irrupción de *varias* dramaturgas excelentes: María Teresa León (n. 1905), Carlota O'Neill (n. 1904), Concha Méndez (n. 1898), Luisa Carnés (n. 1905)... En su mayoría, estos autores y autoras han escrito teatro desde antes de la guerra, pero sus obras más valiosas vendrán con la madurez, ya transterrados.
- 3.º Escritores nacidos hacia 1915 o generación del 36. Sin olvidar algún escarceo teatral, previo o simultáneo a la guerra, su teatro pertenece ya al exilio, como acreditan rasgos de todo tipo (por ejemplo, un rasgo común es la incorporación de una temática latinoamericana). Sus nombres: José Ricardo Morales (n. 1915), José María Camps (n. 1915), José Antonio Rial (n. 1911), María Luisa Algarra (n. 1916), Manuel Andújar (n. 1913), José Herrera Petere (n. 1909), Álvaro Custodio (además de director, n. 1913)...
- 4.º Los escritores hijos de exiliados, que se marcharon de España siendo niños o que nacieron ya en el extranjero. Su experiencia —como la de los niños evacuados en la guerra a otros países, principalmente a la Unión Soviética— es muy singular y en ocasiones, traumática. Nombres: Teresa Gracia (n. 1932), Maruxa Vilalta (n. 1932), José Martín Elizondo (n. 1922; en su caso personal, por circunstancias azarosas, no dejó España hasta 1947), Manuel Martínez Azaña (n. 1935).

■ VI. SOBRE LA AMPLITUD TEMÁTICA Y ESTILÍSTICA

Como intento de síntesis temática y estilística de lo que ha sido la literatura dramática del exilio, proponemos el siguiente esquema, que se desglosa en cinco apartados.

1.º Testimonio del presente histórico

El advenimiento del fascismo (y sus variantes: en Alemania, el nacionalsocialismo; en España, el nacionalsindicalismo... que en la práctica se revelaría como el susodicho nacionalcatolicismo); la Guerra civil española, con la represión y dictadura franquistas; el Holocausto y la II Guerra Mundial; la «Guerra fría»... De esta hecatombe desencadenada en Europa —y en el mundo—, el teatro del exilio proyecta un vivísimo reflejo. Apuntaré las obras mejores.

Sobre la Guerra civil destacan por su belleza, por su originalidad, por el rigor de su pensamiento: *Los santos*, de Salinas, y *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti. A través de caminos propios, en ambas obras se llega a una superación de la vieja antinomia realismo/simbolismo. Uno de los episodios más ignominiosos de esta guerra —el fusilamiento de García Lorca— ha suscitado los dramas *Viznar o Muerte de un poeta*, de José María Camps, y *La muerte de García Lorca*, de José Antonio Rial.

A los cientos de miles de españoles que, en 1939, cruzaron la frontera con Francia les esperaba un recibimiento en verdad deplorable. Como dijimos, Francia —la Francia con Gobierno de Frente Popular— iba a recluirlos en campos de concentración bajo condiciones materiales inclementes, inhóspitas. *Las republicanas*, de Teresa Gracia, y *Morir por cerrar los ojos*, de Max Aub, son la respuesta condenatoria. Igualmente, de unos jóvenes refugiados en la Francia de preguerra —entre los personajes solo hay dos españolas— nos habla María Luisa Algarra en su excepcional *Primavera inútil*.

La pesadilla del nazismo es motivo recurrente en el teatro de Max Aub. Títulos que lo prueban: *San Juan* (acabada muestra de un drama con protagonista colectivo y una de las primerísimas obras del teatro español del siglo XX), *De algún tiempo a esta parte*, *El rapto de Europa*, *Los excelentes varones*, etc. Aunque con menor insistencia, otros autores exiliados han denunciado también la barbarie nazi. Un ejemplo: *Los aniversarios*, de Manuel Andújar.

Desde el exilio, la dictadura de Franco es objeto de innumerables y demoleadoras impugnaciones. He aquí unas cuantas obras que, además, están a un muy

alto nivel estético: José Bergamín, *La Niña guerrillera* (tal vez la creación dramática más conseguida de este gran escritor), con dos temas entrelazados: la lucha de los maquis y el papel de la iglesia católica ante la represión franquista. Aub: *Los guerrilleros* y *Las vueltas*. Carlota O'Neill: *Cómo fue España encadenada*. Y ya en los años setenta, la divertida farsa de José Ricardo Morales sobre la muerte e «inmortalidad» del dictador: *La imagen*, escrita en un lenguaje de vanguardia.

La «Guerra fría», con la amenaza de una destrucción nuclear planetaria —consecuente a la incapacidad de las grandes potencias para hacer un mundo nuevo, justo, digno— será durante años un gran filón argumental para el teatro, el cine o la novela de no pocos países. En ese país —un país *sui generis*— que es la España del exilio, resultaría inimaginable el silencio o la indiferencia de los dramaturgos. Así, piénsese en *El primer juicio final*, de Manuel Andújar, y en una obra cuyo título lo dice todo: *No*, de Max Aub; construida, como *San Juan*, mediante un protagonista colectivo.

2.º En busca de la España perdida

Con su estética simbolista, Valle-Inclán y García Lorca habían liberado a nuestro mundo rural del costumbrismo y el melodrama; habían profundizado en él, en su existencia siempre al borde del misterio, en sus tradiciones mágicas. Esta veta, que tantas obras maestras dio de sí, reaparece en el exilio. Para empezar, con Rafael Alberti en obras tan sobresalientes como *El trébol florido* (segunda versión; la primera se perdió antes de 1939), *La Gallarda* y *El adefesio* (estrenada por Margarita Xirgu, Buenos Aires, 1944). Según algunos críticos, componen una trilogía.

Figuran en esta línea —cada uno con sus méritos particulares— Alejandro Casona y Alfonso Rodríguez Castelao. Casona, por *La Dama del alba* (también estrenada en 1944, Buenos Aires, Margarita Xirgu) y Castelao por ese monumento de las letras gallegas que es *Los viejos no deben enamorarse*. Por último, creo que hay que añadir *La Niña guerrillera*. Pese a clasificarla como teatro político en el punto anterior, al mismo tiempo encuentro en esta obra componentes identificables con la búsqueda que venimos describiendo.

Por otra parte, me parece que a su vez las coordenadas de los años cuarenta impregnan todo este teatro, en su conjunto, de una carga política circunstancial, inesperada. Véase por qué. Andalucía, Asturias, Galicia, el alto Aragón... Desde el otro lado del Atlántico, esa España evocada a través de su verdad mítica y poética, esa España mágica se erige como un faro de luz frente a la España oscura, santurróna, vulgar del franquismo.

3.º Teatro mítico

Las recreaciones míticas —fundamentales en el teatro europeo de los últimos cien años— pertenecen al ámbito del teatro mágico, simbolista, que acabamos de reseñar. No obstante, a efectos prácticos conviene separarlas por la trascendencia —cantidad, calidad— que adquieren en la literatura dramática del exilio.

En *Noche de guerra en el Museo del Prado* y *El adelfeio*, Rafael Alberti plantea las dos formas habituales de reelaboración mítica. El cuadro de Tiziano *Venus y Adonis*, por una parte, y por otra, el *Retablo de Arguis* y *La Anunciación*, de Fra Angélico, inspiran dos sketches de *Noche de guerra...* En ambos casos, las figuras (Adonis y Venus, el Arcángel San Miguel y el Arcángel San Gabriel) se dibujan abiertamente como personajes alegóricos. En *El adelfeio*, en cambio, el dibujo es equívoco. Superficialmente, Gorgo, Uva y Aulaga representan personas de carne y hueso (aunque en un retrato distorsionado, de rasgos expresionistas), pero un trasfondo mítico —sugerente, insinuante— nos permitirá identificarlas como las Gorgonas.

José Bergamín ha evidenciado, desde sus primeras tentativas de dramaturgo, una predilección muy acentuada por la recreación de mitos clásicos, a menudo inyectándoles una savia cristiana. En el exilio, la prolongan con holgura su Medea, su Antígona, etc. A este respecto, la obra clave —extraordinaria, además—, es *Melusina y el espejo*. En ella se rehace un mito de origen folclórico medieval, enriquecido por las múltiples versiones literarias, posteriores. Hada, lamia o «espíritu elemental», Melusina renace en esta «figuración bergamasca» como un mito que encarna la belleza y el misterio de la mujer.

Pedro Salinas y José Ricardo Morales, han sabido detectar y revelar los mitos agazapados en la moderna vida cotidiana. De Salinas, subrayemos *La fuente del arcángel*, *La cabeza de Medusa*, etc. De Morales, *Hay una nube en su futuro*, *Orfeo y el desodorante*, *Edipo reina...*

El mito del teatro español por antonomasia, el de Don Juan Tenorio —cada día más arrumbado, dicho sea de paso— despierta cierto interés en los dramaturgos del exilio. Versiones libres muy originales, muy imaginativas, son las de Salvador de Madariaga (*La donjuanía*) y José Ricardo Morales (*Ardor con ardor se apaga*). Salinas, en *La Estratocéfera*, contrapone el mito del Quijote al de Don Juan.

4.º El descubrimiento de Latinoamérica

En lo concerniente al espectáculo teatral, advirtamos que antes —mucho antes— de la Guerra Civil, existían fuertes lazos entre el teatro español y el público tea-

tral latinoamericano. Era habitual que algunas de nuestras primeras compañías (por ejemplo, la de María Guerrero; más tarde, la de Margarita Xirgu, etc.) hicieran una gira anual, recorriendo las principales capitales de la América de habla española. Como consecuencia de la Guerra Civil y de la implantación de la dictadura de Franco, esa presencia esporádica se transformó para muchos en una residencia permanente, con la buena acogida del público (especialmente, el de Buenos Aires y Montevideo). Las nuevas circunstancias traerán la incorporación de algunas obras y de algunos actores latinoamericanos en, respectivamente, las programaciones y los repartos. Dado que las obras del Siglo de Oro formaban parte de un patrimonio común, hubo una mayor atención a estas en la elaboración de los repertorios, así como también de los planes de estudio en las Escuelas de Arte Dramático.

En cuanto a los autores, es palmario que antes del exilio su curiosidad por temas y problemas latinoamericanos era escasa, por no decir nula. (Como siempre, la excepción se llama Valle-Inclán). Con el exilio, cambian las cosas: se produce un descubrimiento de Latinoamérica, con la floración de una nueva temática que abarca:

- A) Temas extraídos de la mitología prehispánica. Por ejemplo, *El Gran Tlanquís*, de José María Camps; *El regreso de Quetzalcoatl*, de Álvaro Custodio...
- B) Temas históricos. Por ejemplo: *Las tres carabelas*, de Salvador de Madariaga; *Cipango, Bolívar*, etc., de José Antonio Rial; *Colón a toda costa* o *El arte de navegar*, de José Ricardo Morales...
- C) Temas actuales. Como ejemplo máximo por su calidad dramática y la riqueza de su lenguaje coloquial: *Los años de prueba*, de María Luisa Algarra.

Este interés por Latinoamérica no tiene equivalentes en la literatura dramática que, por aquellas fechas, se está escribiendo en España. Es una consecuencia directa del exilio.

5.º Otros

Hay también un teatro más ligero, que persigue denodadamente el resultado en taquilla. De ese territorio, el autor de mayor dignidad literaria es Alejandro Casona. Sus grandes éxitos de público —*La barca sin pescador* y *Los árboles mueren de*

pie— trascienden escuelas o tendencias anteriores —como la alta comedia a lo Benavente, el teatro *de evasión* de Evreinov, etc.— modernizándolas mediante un hábil dominio de la técnica teatral.

Un aspecto interesante del teatro del exilio es el de las versiones de textos clásicos. León Felipe, Rafael Alberti, Alejandro Casona, José Ricardo Morales, Álvaro Custodio, José María Camps... nos han legado en este campo no pocas pruebas de su talento y sensibilidad para la escena.

■ NOTAS

¹ J. L. Abellán (ed.), *El exilio español*, Taurus, vol. I, 1939, Madrid, 1976, pp. 25-93 y 95-223.

² Vicente Llorens, «La emigración republicana de 1939», ed. cit., pp. 99-100. Reproducido en Vicente Llorens, *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 26, 2006, pp. 287-424.

³ Carlos Sáenz de la Calzada, «Educación y pedagogía», en José Luis Abellán (ed.), *op. cit.*, vol. III, 1976, pp. 209-279.

⁴ José Luis Abellán, «Presentación general», en José Luis Abellán (ed.), *op. cit.*, vol. I, p. 17

⁵ *Op. cit.*, p. 213

⁶ *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 1936*, México, Joaquín Mortiz, 1968, vol. I, p. 39.

⁷ Continúa siendo de obligada consulta el estudio de Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974.

⁸ Vicente Lloréns, «La emigración republicana», ed. cit. El estudio se estructura recorriendo país por país.

⁹ Manuel Aznar Soler, «El exilio republicano español de 1939. Un mapa teatral», *Primer Acto*, 329 (julio-agosto 2009), pp. 8-28.