

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA  
DURANTE EL FRANQUISMO

ÓMNIBUS TEATRO, SERIE ENSAYO, 4



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓmnibusTeatro, SERIE ENSAYO, 4

© José Luis González Subías, 2020

© De esta edición, Punto de Vista Editores, S. L., 2020

Todos los derechos reservados.

Primera edición: noviembre, 2020

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Diseño de cubierta: Joaquín Gallego

ISBN: 978-84-18322-20-4

Thema: ATD, DSG, 3MPQ-ES-A

Depósito legal: M-24368-2020

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.  
[www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com)

# Sumario

INTRODUCCIÓN	11
1. EN EL INICIO... LA ESCENA ESPAÑOLA DURANTE LA GUERRA CIVIL (1936-1939)	17
2. EL TEATRO DEL EXILIO	21
Max Aub (1903-1972) y el teatro del desarraigo	24
El exilio «arraigado» de Alejandro Casona (1903-1965)	33
3. EL TEATRO DEL RÉGIMEN: DIDACTISMO MORAL Y DIVERSIÓN	
AL SERVICIO DE LA BURGUESÍA	47
La popularización de la comedia burguesa: de Pemán a Ruiz Iriarte	48
<i>José María Pemán (1897-1981), entre el desprecio y el olvido</i>	49
<i>Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975)</i>	55
<i>Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993)</i>	60
<i>Víctor Ruiz Iriarte (Madrid, 1912-1982)</i>	69
Entre el cine y el humor:	
los dramaturgos de «La otra generación del 27»	82
<i>José López Rubio (1903-1996)</i>	83
<i>Antonio de Lara (Tono) (1896-1978)</i>	89
<i>Edgar Neville (1899-1967)</i>	93
<i>Enrique Jardiel Poncela (1901-1952)</i>	103
<i>Miguel Mihura (1905-1977)</i>	116
Otros dramaturgos	135
Los últimos representantes del teatro burgués en el tardofranquismo	137
<i>Alfonso Paso (1926-1978)</i>	137
<i>Jaime Salom (1925-2013)</i>	168
<i>Juan José Alonso Millán (1936-2019)</i>	188
4. EL TEATRO COMPROMETIDO: ENTRE BUERO VALLEJO Y ALFONSO SASTRE	205
Antonio Buero Vallejo (1916-2000)	206
El teatro político de Alfonso Sastre (1926)	230

5. EL TEATRO DIVERGENTE DE LA GENERACIÓN DEL 50 O DEL MEDIO SIGLO	253
Los autores del «realismo social»	254
<i>Lauro Olmo (1921-1994)</i>	255
<i>José María Rodríguez Méndez (1925-2009)</i>	264
<i>Ricardo Rodríguez Buded (1928)</i>	272
<i>José Martín Recuerda (1922-2017)</i>	279
<i>Carlos Muñiz (1927-1994)</i>	294
Otras voces renovadoras del teatro español: la vanguardia teatral en el tardofranquismo	305
<i>Fernando Arrabal (1932)</i>	307
<i>Antonio Gala (1930)</i>	313
<i>José María Bellido (1922-1994)</i>	323
<i>Antonio Martínez Ballesteros (1929)</i>	326
<i>José Ruibal (1925-1999)</i>	330
<i>Manuel Martínez Mediero (1937)</i>	333
<i>Miguel Romeo Esteo (1930-2018)</i>	335
6. UN COLOFÓN NECESARIO: DEL TEATRO DE CÁMARA AL TEATRO INDEPENDIENTE	343
BIBLIOGRAFÍA	349
ÍNDICE ONOMÁSTICO	365

*A mis padres,  
y a aquellos españoles que,  
durante la dictadura, hicieron posible,  
con su trabajo y generosa entrega,  
que sus hijos pudieran estudiar  
y disfrutar hoy los beneficios  
de la cultura y el TEATRO*

## Introducción

Esta obra nace de la admiración hacia un tesoro bibliográfico y artístico cuya memoria corre el peligro de perderse, como ya ocurriera con otros importantes períodos de nuestro patrimonio teatral, oculta y oscurecida por el desinterés, cuando no el desprecio, que las modas y las transformaciones ideológicas y estéticas introducen en la valoración de los hechos culturales del pasado. Esto es así, especialmente, en lo que afecta a la dramaturgia que acaparó los gustos del público y la aquiescencia —previa superación del filtro censor— de un gobierno dictatorial con el que se ha querido identificar esta. En este ensayo no juzgaremos los méritos o deméritos de las obras teatrales de aquel período histórico en función de la identidad política o ideológica de sus autores; trataremos de ofrecer un análisis sincero y reposado sobre el teatro que se vio en los escenarios españoles durante la etapa franquista, sustentando las valoraciones y juicios emitidos tanto en el bagaje cultural con que nos enfrentamos a esta tarea como en el conocimiento —si mayor o menor, corresponde al lector decidirlo— de la materia tratada, inevitablemente tamizados por nuestra sensibilidad y nuestro posicionamiento personal ante el hecho escénico y literario.

Este libro pretende ser juzgado como un ensayo académico; esto es, una obra de carácter humanístico y voluntad de estilo, que pretende conjugar la libertad de los géneros ensayísticos con el rigor academicista. Siendo nuestro deseo llegar a una población culta, interesada en la historia de nuestro país, su literatura y su teatro —y, por ende, tanto en la calidad formal de las propuestas escénicas como en todos los aspectos que afectan a la condición humana—, hemos procurado evitar la frialdad del tono excesivamente académico e impersonal, para acercarnos a las obras desde un «yo» reconocible y cercano, a pesar de su ocultación tras un plural de modestia. Pero pretendiendo asimismo ser este un estudio de

carácter académico, destinado a especialistas, no hemos escatimado la inclusión de un oportuno aparato crítico-bibliográfico relativo a los numerosos aspectos que afectan a la dramaturgia del período abordado. El libro se completa con una extensa bibliografía que recoge todas las publicaciones citadas en las más de doscientas notas que acompañan el cuerpo del texto. Frente al sistema hoy habitual de referencias bibliográficas incluidas en el propio discurso, hemos optado por la inclusión de estas a pie de página, entendiendo que de este modo se aporta una información más inmediata y cómoda para el lector, que accede a ella directamente, en lugar de tener que desplazarse al final del libro siempre que desee comprobar la referencia exacta.

Aunque es muy abundante la bibliografía sobre el teatro español durante el franquismo, tanto visiones de conjunto como estudios sobre autores y temas concretos —buena muestra de ella se recoge en esta obra—, destacando, en este siglo, la monumental historia y antología editada en varios volúmenes por Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera (2003-2006), a la que se suman los importantes trabajos de Berta Muñoz Cáliz sobre la censura teatral en el citado período (2005, 2006, 2010) o la reciente tesis doctoral dedicada a *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo*, por José Payá Beltrán (2015), el libro que el lector o estudioso tiene en sus manos posee un valor en sí mismo, al ofrecer el análisis de un extenso corpus dramático sin sujeción a los dictámenes del canon —a pesar de inevitables coincidencias— ni sometimiento a los juicios previos vertidos con anterioridad sobre la materia. Las valoraciones emitidas en esta obra, como ya hemos señalado, se apoyan en la lectura personal de un patrimonio dramático que hemos llegado a considerar de primer orden; pero solo después del contacto directo con la materia tratada, y exclusivamente a partir de esta, tratando de mirar de nuevo los textos, con ojos limpios, sin prejuicio alguno, huyendo de los tópicos adheridos a este teatro durante medio siglo.

Cientos de textos dramáticos fueron no solo estrenados, sino editados en aquel tiempo, siguiendo una inveterada costumbre decimonónica —la de la creación de colecciones o galerías dramáticas—, arraigada a principios del siglo xx, y que en los años de la dictadura se mantuvo viva gracias a la aparición de la *galería* teatral por

excelencia de este período: la colección Teatro de la editorial Escelicer<sup>1</sup>. Cerca de un millar fueron los títulos impresos por esta editorial madrileña en sus veinticinco años de existencia (1951-1976), donde se recoge el muestrario más completo de aquel teatro que «vieron» nuestros abuelos y nuestros padres, e incluso acertamos a ver nosotros mismos de niños. Todavía me recuerdo en el impresionante y solitario edificio de la calle Comandante Azcárraga, donde se hallaban sus instalaciones<sup>2</sup>, jugando entre las máquinas y unas enormes —desde mi altura— prensas de impresión que a mí me parecían las tripas de un buque, correteando por los diferentes pisos que componían aquella sede en la que, sin yo saberlo, aún se estaban imprimiendo los últimos números de esta última gran galería dramática.

En el catálogo de la colección Teatro se conserva gran parte de la historia teatral del franquismo, y su consulta resulta hoy imprescindible —muchos de sus títulos no han vuelto a editarse— para conocer la dramaturgia de aquel período. A esta, además de otras ediciones dispersas de textos dramáticos, hemos recurrido prioritariamente para la confección de nuestro estudio.

Aunque nuestro objetivo principal ha sido reivindicar la dramaturgia que dio vida a la escena española entre los años cuarenta y setenta del pasado siglo, ese teatro «comercial» que llenó las salas y contó con la fidelidad de un público que lo sostuvo durante varias décadas, hemos creído necesario dedicar asimismo una importante atención a ese otro teatro que, por razones fundamentalmente de carácter histórico-político —cuyo brazo ejecutor era la censura—, aunque también ligadas a un tipo de ofertas escénicas alejadas de los intereses del público teatral de aquel tiempo, normalmente no llegaron a verse en los escenarios, o lo hicieron de forma minoritaria o marginal. En este caso se encuentran tanto la obra de los autores que marcharon al exilio como la de quienes, permaneciendo en España, cultivaron un tipo de

---

1 Editada inicialmente por la editorial Alfíl, desde 1959 aparece ya el nombre de Escelicer en los textos. Para todo lo concerniente a esta colección, véase el magnífico estudio sobre la misma realizado por Lola Puebla López-Sigüenza (*Colección de Teatro de Editorial Escelicer*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2012).

2 En la enorme planta superior del edificio vivían mis tíos y primos, y allí solíamos juntarnos toda la familia para pasar inolvidables días de domingo y dichosas veladas festivas. Sirvan estas palabras como entrañable recuerdo a la memoria de mi tío, Andrés Cano, que trabajó para Escelicer y a cuyo cuidado se hallaba aquel templo, quien atesoró numerosos títulos de la editorial, conservados hoy en mi biblioteca.

teatro alternativo, distinto, divergente de la línea teatral dominante y de éxito entonces. Unas y otras formas teatrales dan muestra de la riqueza de un género literario y una profesión artística que mantuvo una muy notable actividad en esos años, equiparable a la que había mantenido durante siglos; hasta el punto de que no resulta exagerado afirmar que el teatro español vivió entonces, si no un período dorado ni argénteo, al menos una edad de buen bronce, de suficiente valor como para ser tenida muy en cuenta dentro de la historia del arte dramático en España.

Este período teatral, muy condicionado por el marco histórico en que se circunscribe, concluiría con el final de la dictadura. Para entonces ya habían muerto Jardiel, Alejandro Casona o Edgar Neville; y no tardarían en hacerlo Luca de Tena, Mihura, Tono, Alfonso Paso, Pemán y Ruiz Iriarte. Con ellos moría no solo una forma de escribir y vivir el teatro, sino una época, aquella que desde nuestra mirada infantil identificábamos con la de nuestros abuelos y nuestros padres, aún jóvenes, pero que también lo fue de nuestras primeras lecturas y nuestro contacto con esa misteriosa caja de sueños, vestida de *Estudio 1*, en la que personajes «de carne y hueso», no de película, hablaban y gesticulaban de un modo especial, acercándonos por primera vez a aquello que algún día llegaríamos a reconocer como el teatro.

Este libro es mi forma de reconocer la deuda contraída con aquel pasado y aquellos años de intenso aprendizaje y asombro, y de expresar mi profundo y emocionado agradecimiento a quienes hicieron posible que hoy recuerde aquel tiempo de tierna, mágica y siempre sorprendente infancia como uno de los períodos más felices de mi existencia. Estos son los primeros y más importantes agradecimientos que debo expresar en esta obra; a los que deseo sumar el dirigido a un hombre hace tiempo desaparecido, de profunda voz y fina cultura, cargada de humor e ironía, posiblemente adquirida en sus largas lecturas de los muchos textos que ayudó a imprimir: Andrés Cano. Y a su hija, mi prima Maribel, que, conociendo mi amor por los libros, me legó una buena parte de la biblioteca de quien había trabajado toda su vida entre ellos, en la editorial Escelicer. Sin saberlo, ambos estaban contribuyendo a un proyecto aún inexistente, y alimentando la obra que ahora mismo, confidente lector, tienes en tus manos. Otros agradecimientos remotos acuden a mi mente, también de familiares cercanos; como el debido a mi tío Segundo Marín, referente y modelo de

conducta, gran humanista, de acentuada sensibilidad artística y aguda memoria para conservar y recitar largas tiradas de versos con secular gracejo, a quien siempre he admirado y quien, sin duda, alimentó mi vocación intelectual.

Quisiera aprovechar también estos preliminares para recordar a algunos grandes profesores, hombres y mujeres de teatro que conocí en la RESAD (¡hace ya más de treinta años!), quienes, sin yo saberlo en aquel momento, estaban marcando mi vida. Muchas veces he lamentado no haber sabido valorar ni aprovechar mucho más el inmenso regalo que tenía ante mí, y por el que doy ahora las gracias públicamente. No solo Adela Escartín y Pepe Estruch, mis guías artísticos, sino Francisco García Pavón, Ricardo Doménech, Juan Antonio Hormigón, José Monleón, Lourdes Ortiz, Francisco Nieva... y tantos otros nombres que no he olvidado. La mayoría de ellos, por desgracia, ya desaparecidos. Parte del mérito de que este libro hoy exista también les corresponde a ellos.

Pero volvamos al presente, para dirigir un especial agradecimiento a Alberto Vicente, director de Punto de Vista Editores, por haber confiado de nuevo en una de mis obras sobre teatro español y apostar por ella, dándola a la luz. Si los libros no pueden existir sin lectores, tampoco pueden hacerlo sin editores e impresores que los pongan a su alcance; en una tarea difícil en nuestros días, que tiene mucho de artística y romántica aventura.

Y pongo en último lugar —pero siempre los primeros—, en mi lista de agradecimientos, a mis padres, a quienes debo cuanto soy; y por tanto este libro, en buena medida, es también su obra. Y a mi mujer, que me ha visto madurar y adentrarme en el otoño de la vida, siempre a mi lado, acompañando mis horas solitarias y silentes frente al ordenador con una resignada e infinita paciencia. Sin su comprensión de mis presencias ausentes, esta obra tampoco podría haber sido nunca escrita.

Y a ti, querido lector, pues solo si me estás leyendo existo.

## En el inicio... la escena española durante la Guerra Civil (1936-1939)

El 18 de julio de 1936, día en que el alzamiento militar iniciado un día antes en Melilla se extiende a la península, dando comienzo oficialmente la Guerra Civil española, los teatros de Madrid ofrecían una variada gama de espectáculos: risibles y disparatadas comedias como la presentada en el teatro homónimo con el título de *¡Qué solo me dejas!*, original de Antonio Paso Díaz y Emilio Sáez Moreno, autores representativos de ese teatro cómico comercial que satisfará las necesidades de diversión del público mayoritario a lo largo de la mayor parte de siglo xx; en el Es-lava se alzaba el telón con *Cinco minutos de amor*, vodevil insustancial escrito por Fernando de la Milla y Pedro Massa, interpretado por Laura Pinillos y Mariano Ozores —fundador de la ilustre familia de actores, directores y actrices que han llevado hasta nuestros días tan distinguido apellido—; la celebérrima Estrellita Castro actuaba en el Teatro de la Zarzuela; y en el Pardiñas hacía lo propio, con *La Dolorosa* y *Los claveles*, zarzuelas del maestro José Serrano, la cantante gaditana Rafaelita Haro; mientras la actriz argentina Paulina Singerman triunfaba en el Teatro Alkázar —sic— con *Perfectamente deshonesto*, comedia del autor y director de cine norteamericano Preston Sturges. Tan solo una obra de entre las representadas ese día en Madrid llama especialmente nuestra atención —a pesar del interés que nos suscitan los restantes espectáculos—; se trata de la comedia que en el Teatro Pavón protagonizó María Fernanda Ladrón de Guevara —otra de las grandes actrices del siglo xx, fundadora, junto con su marido el también actor Rafael Rivelles y su segundo esposo, Pedro Larrañaga, una importante y conocida saga de actores—, original del dramaturgo asturiano Alejandro Casona, *Nuestra Natacha*, a la que dedicaremos una especial atención más tarde<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Toda la información sobre la cartelera de ese día está extraída del periódico *ABC* (18 de julio de 1936, p. 36).

Pero junto a estos espectáculos propios del arte escénico, el público madrileño tiene también la oportunidad de asistir ese día a las numerosas salas de cine, cinema o cinematógrafo —como se las llamaba entonces, sin que se hubiera impuesto aún la voz abreviada frente a las otras— existentes en la capital, para ver en el Rialto a Imperio Argentina y Miguel Ligeró en la exitosa película *Morena Clara*, basada en la obra teatral homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén, que llevaba catorce semanas ininterrumpidas en cartelera; al apuesto Robert Taylor junto a Janet Gaynor, protagonistas de *Una chica de provincias*, en el cine Capitol; o en el Progreso, *El embrujo de Manhattan*, película protagonizada por Ginger Rogers, actriz, bailarina y cantante de moda en el Hollywood de los años treinta, especialmente recordada por sus películas junto a Fred Astaire<sup>4</sup>.

El séptimo arte comenzaba a acaparar ya todos los gustos y había sentado las bases de lo que en sucesivas décadas se convertiría en una industria imparable y de enorme poder, irradiado al resto del mundo desde Estados Unidos. Solo para hacernos una idea de la situación del teatro respecto al cine a mediados de los años treinta, téngase en cuenta que, en 1936, justo antes del estallido de la guerra, la quincena de recintos teatrales existentes en la capital española era duplicada ya en número por las salas destinadas a la proyección de películas cinematográficas. En cuarenta años, el invento de los hermanos Lumière, cuya capacidad narrativa fue enseguida mejorada por Georges Méliès, había vivido ya un período dorado entre las décadas segunda y tercera del siglo, protagonizado por el cine cómico mudo, y se disponía, tras la irrupción en 1927 del sonido, a dar un nuevo salto con el empleo del technicolor, que por entonces había empezado a utilizarse en algunas películas norteamericanas. No parece que las gentes del teatro de la primera mitad del siglo xx —incluidos críticos y autores— llegaran a ser plenamente conscientes de la trascendencia de cuanto estaba ocurriendo a su alrededor. Amparadas en la comodidad que les otorgaba saberse herederas de un arte secular que se hallaba entonces, industrialmente, en su plenitud, el cine no provocó en ellas recelo alguno; les pareció una manifestación artística nueva, nacida con las vanguardias, y muchos directores y autores teatrales —el caso de Martínez Sierra es el más llamativo— se mostraron proclives a él, atraídos por

---

4 *Ibid.*, pp. 36-37.

su potencialidad y vigor; al igual que muchos actores, que encontraron en el celuloide una salida a sus intereses profesionales. Si durante un tiempo, cine y teatro caminaron de forma paralela, con inevitables concomitancias entre ambas artes, en pocas décadas la todopoderosa cinematografía acabaría con el negocio de la industria teatral.

Pero no adelantemos acontecimientos y regresemos a aquel fatídico verano de 1936 en que se inicia una guerra que la memoria colectiva de los españoles aún no ha sido capaz de olvidar. Como el resto de la vida del país, el teatro se vio afectado en los casi tres años que duró el conflicto, aunque no por ello cesó su actividad<sup>5</sup>. Con las irregularidades lógicas de un período en el que compañías, actores, directores y empresarios dependían de los avatares y evolución de la guerra, al igual que los dramaturgos, implicados forzosamente en la misma, los teatros continuaron abriendo sus puertas para seguir ofreciendo una evasión y distracción en esos momentos más necesaria, si cabe, que nunca. En las principales capitales del país es normal encontrar revistas y otros espectáculos frívolos y ligeros, junto a sainetes y comedias en la línea del teatro más comercial del período anterior; además de algunas piezas de temática social —en el bando republicano—, también de tiempos pasados (en Madrid, el *Juan José* de Dicenta, por ejemplo, permaneció en escena pasando de unos a otros teatros, casi sin interrupción, hasta 1939), que tratarán de concienciar y reforzar ideológicamente al espectador. Este último grupo de piezas, infinitamente inferior en número a las del teatro evasivo, conectan en intención con las piezas escritas ex profeso en esos años, por autores tanto consagrados como noveles, marcados en su mayoría por el

---

5 Son muchos los estudios publicados sobre el teatro español durante la Guerra Civil. Importante y muy completo es el capítulo dedicado a este período por César Oliva en su libro *El teatro desde 1936* (Madrid, Alhambra, 1989, pp. 3-76); y, especialmente, los dos volúmenes de Nigel Dennis y Emilio Peral Vega (eds.), *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano* (Madrid, Fundamentos, 2009) y *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional* (Madrid, Fundamentos, 2010). Numerosos artículos se han escrito sobre el tema; algunos ya clásicos, como el de José María Martínez Cachero, «Talía en la Guerra Civil: sobre el teatro en la zona nacional», *Studium ovetense*, 14 (1986), pp. 83-99. A los que podemos sumar otros mucho más recientes, como los de Julio Rodríguez Puértolas, «Guerra civil, fascismo y teatro (1936-1939)», *Teatro. Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 23 (2009), pp. 93-103; María Dolores Cosme Ferrís, «Intentos de renovación en el teatro durante la Guerra Civil (1936-1939)», *Stichomythia*, 10 (2010), pp. 3-9; Mario Martín Gijón, «El teatro durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana», *Lengua y Signo* 6 (2011), pp. 263-274; y Nelly Álvarez González, «El teatro como arma de combate durante la guerra civil en la España sublevada (Valladolid, 1936-1939)», *RHUM. Revista Universitaria de Historia Militar*, 2.4 (2013), pp. 64-87.

conflicto que se estaba viviendo. En este teatro de circunstancias, teatro propiamente de guerra, escrito desde ambos bandos, la motivación política dominará frente a la calidad artística de los textos, lo que dejará pocas obras dignas de ser recordadas en nuestra dramaturgia entre las más de ciento cincuenta que llegaron a estrenarse en esos años. Piezas representativas de este teatro circunstancial, escritas por autores adscritos al bando nacional —por citar algún ejemplo—, son *De ellos es el mundo* (1938), de José María Pemán, o *La mejor reina de España* (1939), de los poetas Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco; tan tendenciosas ideológicamente como *El amanecer* (1936), de Rafael Dieste, *Los salvadores de España* (1936) y *Radio Sevilla. Cuadro flamenco* (1938) de Rafael Alberti —caricatura burlesca, esta última, de las alocuciones radiofónicas ofrecidas por el general Queipo en dicha emisora—, o el «Teatro de guerra» de Miguel Hernández, por citar solo algunos ejemplos. No obstante, a pesar del carácter circunstancial de las obras estrenadas en esos años y de la baja calidad, en general, de los textos, entre los autores españoles contemporáneos que estrenan entonces se encuentran importantes nombres de la literatura dramática nacional de posguerra, como el del ya citado Pemán, Alejandro Casona o Max Aub —los dos últimos, desde el exilio—, cuya obra analizaremos con más detalle en las páginas siguientes.

## El teatro del exilio

El «teatro de los vencidos», como denominó el estudioso César Oliva a la obra producida mayoritariamente por los autores españoles que debieron refugiarse tras la Guerra Civil en el exilio<sup>6</sup>, aun habiendo sido escrito y estrenado —cuando lo hizo— fuera de España, es parte del legado teatral español, y como tal debe ser estudiado y atendido; máxime teniendo en cuenta que entre esta dramaturgia se encuentran algunos de los intentos más granados de renovación u originalidad escénica del teatro español de posguerra.

Muchos fueron los españoles que abandonaron su país durante la guerra, y muchos otros lo hicieron tras la victoria del bando nacional. Esta diáspora afectó asimismo a las gentes del teatro, en todos sus ámbitos; no solo a los autores dramáticos. Ejemplo de la impronta dejada en Hispanoamérica por los profesionales de la escena española exiliados en aquellas tierras —principal foco de recepción del exilio republicano— durante el franquismo es el de la importante labor llevada a cabo en Uruguay por la actriz Margarita Xirgu, quien habiendo sido sorprendida junto con su compañía en México, al estallar la Guerra Civil, jamás regresaría a España. Instalada definitivamente en Montevideo, en 1949, allí permanecería al frente de la Escuela Municipal de Arte Dramático, dejando un legado entre los actores de aquel país que sería retomado más tarde por el director alicantino, también exiliado, José Estruch, quien continuaría el trabajo de la Xirgu hasta su regreso a España a finales de los años sesenta, donde prosiguió su labor docente en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de la capital, sirviendo de estímulo y de guía a muchos de profesionales del teatro hoy en activo.

---

6 César Oliva, *op. cit.*, p. 133.

El teatro español escrito en el exilio ha suscitado un creciente interés entre los estudiosos de las últimas décadas<sup>7</sup>. El entusiasmo por la obra de unos autores rescatados —justamente— para la historia de nuestras letras y del arte dramático ha estado ligado, no obstante, a una valoración no siempre objetiva de los textos y escritores analizados, que han llegado a convertirse en algún caso en objeto de culto, viviendo un proceso de mitificación construido a partir de premisas y juicios viciados, en ocasiones, por la subjetividad. Ha llegado incluso a decirse —y creerse, como dogma de fe— que el mejor teatro español del medio siglo se escribió en el exilio<sup>8</sup>. Pero esta afirmación, efectuada tomando como referente la comedia burguesa española de posguerra, por regla general parte de un prejuicio hacia esta última, un rechazo basado en razones no siempre artísticas o estrictamente teatrales, que solo el conocimiento de lo que fue verdaderamente aquella dramaturgia —y su riqueza— puede ayudar a desmentir.

No hay duda de que escribir fuera del circuito comercial de las empresas teatrales españolas —raros son los casos de autores que consiguieron instalarse en el engranaje teatral del país donde se refugiaron— suponía un difícil reto para los dramaturgos exiliados, pero también les concedió una libertad artística y creadora que no habrían podido tener en España, donde, además del listón de la censura, los autores debían superar el beneplácito del público burgués que llenaba mayoritariamente los teatros. No resulta extraño, por tanto, que entre la nómina de dramaturgos españoles que escribieron lejos de España se encuentren, en opinión de la mayor parte de la crítica especializada, las obras más interesantes del teatro español

---

7 Muchas han sido las publicaciones dedicadas a este tema desde que el Grupo de Estudios del Exilio Literario celebrara (GEXEL), en el siglo pasado, un recordado seminario que quedó reflejado en un volumen ya clásico, editado por Manuel Aznar Soler, fundador y director del grupo (*El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallés, GEXEL, 1999). Aparte de diferentes artículos, en los últimos años han aparecido importantes monografías centradas en el teatro español del exilio, como las de Berta Muñoz Cáliz (*Censura y teatro del exilio*, Murcia, Editum, 2010) y Ricardo Doménech (*El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra, 2013), donde se ofrece una amplia y detallada visión sobre el tema; o las recientes obras colectivas, editadas por Juan Pablo Heras González y José Paulino Ayuso (*El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla, Renacimiento, 2015) y Mario Martín Gijón (*El exilio teatral republicano de 1939 en Europa*, Sevilla, Renacimiento, 2015).

8 Afirmación acuñada por Ricardo Doménech (*El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 18), gran valedor de este teatro desde el tardofranquismo, crítico defendido y difundido por el estudioso murciano a lo largo de su extensa trayectoria como crítico teatral, hasta su fallecimiento en 2010. Más tarde, César Oliva afirmaría, en la misma línea, que «la renovación teatral en España se produjo fuera» (*op. cit.*, 1989, p. 137).

de aquellos años, desde el punto de vista de la renovación escénica. Sin embargo, estas propuestas dramáticas no llegaron al público que nutrió la escena española en los años del franquismo; y, por tanto, aunque hoy hayan sido rescatadas y reincorporadas a nuestro patrimonio teatral, mimadas sobremedida respecto a otras formas dramáticas del mismo período escritas en el país, no forman parte *sensu stricto* del teatro que «vieron» nuestros padres y abuelos, al que se dedica este libro.

Aunque perdidos ya algunos de los más importantes dramaturgos del primer tercio de siglo, entre ellos Valle-Inclán y García Lorca<sup>9</sup>, en el corpus de la dramaturgia del exilio encontramos veteranas voces, como la del siempre ajeno en su patria Jacinto Grau (1877-1958), cuyos triunfos más granados —es el caso de *El señor de Pigmalión* (1921)— los obtuvo fuera de España y, tras la guerra, siguió escribiendo teatro en Buenos Aires, donde fijó su residencia; o representantes de la generación del 27, como Pedro Salinas (1891-1951), llegado al teatro tardíamente, en los años de su exilio americano, y el combativo Rafael Alberti (1902-1999), quien ya había dado muestras de su interés por la escena en los años treinta, con el estreno de un vanguardista auto sacramental —*El hombre deshabitado* (1930)— y un polémico *Fermín Galán* (1931) que anunciaba el talante revolucionario de un autor que militó activamente en las filas del comunismo y lo mantuvo, en armónica convivencia con la intensidad lírica de sus obras, tanto durante la contienda civil como en su exilio por tierras americanas; o José Bergamín (1895-1983), perteneciente a la misma generación y cuyo teatro camina con libertad por el terreno de la literatura, a sabiendas de que sus obras no verían nunca las tablas. A estas voces se añaden también las de escritores más jóvenes, pertenecientes a la primera generación de posguerra, que también se refugiaron fuera de nuestras fronteras tras la guerra, entre los que destacan José Ricardo Morales (1915-2016), que terminaría adquiriendo la nacionalidad chilena, o Álvaro Custodio (1912-1992), quien, además de escribir teatro, realizó una importante labor al frente del Teatro Clásico de México hasta su regreso a España en 1973.

---

9 En 1936 perdieron la vida Unamuno, Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Pedro Muñoz Seca o Federico García Lorca; en algún caso —como sucedió con Lorca o Muñoz Seca, para vergüenza de nuestra conciencia histórica—, asesinados por los fanáticos de ambos bandos que protagonizaron la contienda fratricida.

Pero, sin lugar a dudas, el dramaturgo por excelencia del exilio español es el cosmopolita Max Aub<sup>10</sup>, nacido en París —de padre alemán y madre francesa—, afincado en España con su familia aún siendo niño y exiliado en México a partir de 1942, tras pasar por varios campos de concentración en Francia y Argelia desde 1939. Su vida expresa —como la de tantas otras en aquel tiempo— el dolor de la persecución y el exilio; y este será canalizado literariamente en una obra dramática personal e inconfundible, capaz de plasmar, como pocas, la soledad y desarraigo del exiliado, y el horror de la guerra. Perteneciente, por edad, a la generación del 27, Aub comenzó escribiendo, en los años veinte, un teatro de corte vanguardista alejado del realismo y ligado al ambiente farsesco y metateatral tan de moda entre los autores más innovadores de aquellos años. Estas piezas, entre las que se incluyen títulos como *El desconfiado prodigioso* (1924), *Narciso* (1927) o *Espejo de avaricia* (1927), culminan en 1935 con la *Jácara del avaro*; pieza escrita por el autor para el «Teatro del Pueblo» dirigido por Alejandro Casona en el marco de las «Misiones Pedagógicas» de la República, que lo sitúa en la línea del cultivo de un teatro didáctico ligado a la tradición, sin haber perdido su estética renovadora.

Al igual que otros autores de su tiempo, durante la Guerra Civil escribió un teatro de circunstancias, de escaso valor literario —como suele ocurrir con este tipo de piezas improvisadas, al servicio de un fin propagandístico y, normalmente, maniqueo—, que forman parte de su activa participación en la contienda como destacado intelectual socialista —era miembro del PSOE desde 1927— a quien se le encargaría la misión de comprar el *Guernica* de Picasso para ser mostrado

---

10 Aparte de abundantes artículos sobre el escritor y su teatro, desde el publicado por Rafael Bosch en los años sesenta («El teatro de Max Aub», *Hispanófila*, 19, septiembre de 1963, pp. 25-36), década en la que se publicó su *Teatro completo* (México, Aguilar, 1968), con un interesante prólogo de Arturo del Hoyo, la primera y más importante monografía escrita sobre el teatro de Max Aub es la de José Monleón (*El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971). En 1993 se celebró un importante congreso sobre el escritor, en el que los estudios concernientes a su teatro tuvieron también singular cabida (Cecilio Alonso, coord., *Max Aub y el laberinto español. Actas del congreso internacional celebrado en Valencia y Segorbe, del 13 al 17 de diciembre de 1993*, Ayuntamiento de Valencia, 1996); y la creación, en 1997, de la Fundación Max Aub dio un importante empuje a los estudios sobre el autor, del que, en 2001, se inició la publicación de sus *Obras completas*, por la Institución Alfons el Magnànim y la Biblioteca Valenciana, cuyos volúmenes VII (*Primer teatro y Teatro breve*, 2002) y VIII (*Teatro mayor*, 2006), dirigidos por Joan Oleza, estuvieron dedicados a su teatro.

en la Exposición Internacional de París de 1937; o, entre otras tareas, fue secretario del Consejo Nacional del Teatro, creado entonces para coordinar la actividad escénica de la zona republicana y cuyos vicepresidentes fueron nada menos que María Teresa León —destacada intelectual, escritora y activista de su tiempo, esposa de Rafael Alberti— y Antonio Machado, siendo vocales de este singular proyecto bajo el cual fueron creadas las «guerrillas del teatro» y el concepto de «teatro de urgencia» figuras como Margarita Xirgu, el propio Rafael Alberti o Alejandro Casona.

Pero fue tras su exilio a comienzos de 1939 cuando se inicia la verdadera obra dramática del Max Aub que ha pasado a la historia. Aunque escribió teatro prácticamente hasta el final de sus días, son sus obras escritas en los años cuarenta —con el telón de fondo de la Segunda Guerra Mundial y el muy cercano recuerdo de la Guerra Civil—, desde el destierro mexicano, las más representativas del teatro de Aub y las que mejor expresan la conmoción personal del exiliado: *San Juan* (1943), *El rapto de Europa* (1943), *Morir por cerrar los ojos* (1944), *Cara y cruz* (1944) y *No* (1949); piezas mayores de la dramaturgia aubiana a las que podríamos añadir otras obras de breve extensión —buena parte de su producción teatral está constituida por textos en un acto— como *A la deriva* (1943), *Los guerrilleros* (1944), *Los muertos* (1945) o *La cárcel* (1946), entre otras, cuyos títulos son lo bastante expresivos como para no necesitar ser comentados.

La tragedia individual y colectiva de diferentes almas unidas por el dolor, la persecución, el éxodo y la remota esperanza de encontrar la paz cobra vida en estas obras, escritas bajo el impacto y la conmoción de quien conoce o ha sufrido los mismos padecimientos que describe en ellas. Así se manifiesta con claridad en *San Juan*, probablemente la mejor pieza dramática del autor, y uno de los muy escasos textos de este que han tenido la fortuna de ser llevados a escena —no incluimos entre ellos la reciente adaptación de *El laberinto mágico*, estrenada en 2016, que parte de un grupo de obras narrativas—; nada menos que en 1998, cincuenta y cinco años después su confección. Toda la acción de esta tragedia en tres actos, ambientada en el verano de 1938, transcurre en el interior de un buque de carga, donde se hacían cientos de judíos huidos de diferentes partes de Europa ante la creciente extensión y el radicalismo antisemita de la Alemania nazi.

La denominación expresa de «tragedia», poco frecuente en el teatro español del siglo xx —con honrosas y granadas excepciones, como la de Lorca—, manifiesta la seriedad del asunto que el dramaturgo pretende abordar, así como el modo de hacerlo. Aub se posiciona en una concepción tradicional del planteamiento escénico, recurriendo a una estructuración de su texto en tres actos y respetando las unidades clásicas de tiempo —la acción transcurre en poco más de veinticuatro horas— y espacio —todo sucede en el interior del carguero, presentado en escena con un corte vertical que permite ver los diferentes niveles del barco, entre la bodega, donde se desarrolla el grueso de la acción, y la cubierta superior—, haciendo uso asimismo de un lenguaje y una ambientación decididamente realistas. Un realismo, en cualquier caso, que delata el acentuado sentido literario del autor, que no puede evitar el cuidado en la calidad estética de sus palabras.

Enseguida nos adentramos en el estrecho mundo en que convive una multitud de personajes variopintos, a quienes ha unido una tragedia común, pero en cuya relación se manifiestan los mismos prejuicios, intereses, deseos y diferencias, incluidas las de clase, que existen fuera de ese barco. Rechazados por las autoridades del puerto frente al que se encuentran, la desesperación e impotencia del pasaje, agravada por los estragos del hambre, se palpa en unos diálogos cargados de dolor, en los que resulta imposible no percibir el luctuoso recuerdo de la Guerra Civil española: «¿Quién me devolverá a mi madre? ¿Quién a mi padre? Ahí, tirados en el arroyo, como dos sacos de paja, como dos peleles...» (I).

Max Aub es el primer y más claro representante en la dramaturgia española —dejando fuera de esta consideración el teatro de circunstancias escrito durante la guerra— de un tipo de teatro «comprometido», escrito por los mismos años en que Jean-Paul Sartre desarrolla su concepto del *engagement*, el compromiso del escritor con su tiempo, formulado expresamente por este en 1948<sup>11</sup>. Esta literatura *comprometida*, en consonancia con la ideología de su teórico más universal, se identificará enseguida con un posicionamiento activo ligado a las diferentes formas de pensamiento izquierdista extendidas

---

11 Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948. En español, *¿Qué es la literatura* (Buenos Aires, Losada, 1950).

por Europa a lo largo del siglo xx, y se concretará en manifestaciones literarias y artísticas donde el mensaje político lo impregnará todo. No puede sorprender que el teatro de Max Aub se haya convertido en un referente, un símbolo y un modelo para un importante sector de la crítica española de las últimas décadas, así como para una determinada línea dramática que aún hoy sigue teniendo amplio predicamento y cultivo en nuestro país. La dramaturgia aubiana es un claro precedente de algunos importantes textos posteriores del teatro español, tanto en sus aspectos estilísticos como temáticos. Hay algo en la asfixiante tensión que se palpa en el ambiente, y en las conversaciones de ese grupo de jóvenes comunistas que planean escaparse de la «ratonera de hierro recalentado» donde se encuentran, para ir a combatir a España junto a los republicanos, que recuerda al futuro Alfonso Sastre de *Escuadra hacia la muerte* (1953), o a *Vagones de madera* (1959), de Rodríguez Méndez. Al igual que la relación entre Sonia y el Oficial 1º del barco, con quien desea casarse, trae a nuestra memoria imágenes de *La casa de las chivas* (1968), de Jaime Salom. El estilo de Max Aub delata con claridad la generación y la época a que pertenece, situándolo como precursor y adelantado de la dramaturgia del realismo social y de los dramas de fondo trágico que serían cultivados en España por autores como Buero Vallejo, Alfonso Sastre, José María Rodríguez Méndez o, incluso, el citado Jaime Salom. Mucho antes de que Alfonso Sastre expresara con toda crudeza los detalles de la tortura en *En la red* (1959), y Rodríguez Méndez hiciera lo propio en *Vagones de madera* (1959), Aub describe —a través de las palabras de la vieja Esther— las torturas a que fueron sometidos los judíos en Rusia y Ucrania: «Colgado por los pies, le iban quemando la cabeza»; «Yo he visto en Jitomir mujeres en trozos, niños entreabiertos. [...] Clavaban a los muchachos en cruz, enterraban vivos a los niños, abrían a las mujeres en canal» (II).

El mensaje último de esta obra magna de la dramaturgia aubiana, como en buena parte de sus textos, es una reconvención hacia la falta de compromiso por parte de quienes no hicieron nada para evitar el holocausto que estaba anunciado; tanto los países que optaron por no involucrarse, en una política de no intervención, como quienes, desde una decisión personal, prefirieron mirar a otro lado por cobardía o simple egoísmo. Las palabras de Carlos, dirigidas contra los seres

humanos que se hacinan en la bodega del buque, limitándose a rezar y esperar un milagro, expresan el resentimiento y desprecio del autor hacia quienes no han sabido o querido defender su libertad, la única forma de vida digna:

Estáis todos muertos, montón pestilente. Cadáveres hediondos, putrefactos... [...] ¡borregos, cobardes! [...] ¡Puercos, alzaos! ¡Gritad, incapaces! ¡Muertos impotentes! ¿Tanto os pesa vuestro Dios que no os podéis mover? (II)

El desolador final de esta tragedia deja el barco hundiéndose en mitad de una terrible tempestad, mientras el pasaje reza en torno al Rabino, quien pronuncia unos versículos de Job que conectan con la corriente existencialista que impregna la literatura española «desarraigada» de aquellos años; y una cita, perteneciente a los *Salmos* (LXXVIII, 39), que anuncia la muerte y la nada —«Y acordose que eran carne; soplo que va y no vuelve»—; una nada simbolizada en el largo silencio de diez segundos que transcurre entre estas y la bajada del telón.

El mismo mensaje de denuncia contra la pasividad de quienes no hicieron nada para impedir la extensión del fascismo en Europa la encontramos en *Morir por cerrar los ojos*, obra estructuralmente mucho más compleja —y fallida, desde el punto de vista dramático— que *San Juan*, cuyo contenido insiste en muchos de los aspectos y recursos ya utilizados por el dramaturgo en esta: el hacinamiento y la lucha por la supervivencia, que percibimos ahora dentro de los muros y alambradas que delimitan los campos de concentración; la tortura —«Le descalzaron y le fueron machacando los pies para que dijera dónde se habían metido. [...] Luego le fueron arrancando las uñas» (2, III, 1)—; una tendenciosidad ideológica destinada a encumbrar la memoria de las víctimas del fascismo y vilipendiar a sus representantes y colaboradores, entre quienes sitúa tanto a las clases populares como —especialmente— a los ricos, retratados en la actitud y las palabras de la mujer del comandante francés:

¡Por vuestra culpa tenemos guerra! ¡Toda esa hez infecta de españoles, de balcánicos, de árabes, de judíos, sucios, asesinos indecentes, ladrones asquerosos, solo movidos por la envidia de nuestras riquezas, populacho indecoroso que hiede! (2, II,1)

Todos los tópicos de ese teatro comprometido al que antes aludíamos —teatro de lucha política, en definitiva—, repetidos sin variación alguna hasta nuestros días, se encuentran en esta obra, donde las reiteradas alusiones a la Guerra Civil, a los «fachas» y «rojos» —se llega incluso a escuchar «La Carmela»—, así como multitud de comentarios dispersos a lo largo del texto —«¡Todos los residuos indecorosos del Frente Popular, barridos! El orden, la familia y el trabajo restaurados con mano de hierro» (1, III, 2), exclama el coronel del campo de Vernet—, evocan la memoria del conflicto español y se hacen eco de un ideario que queda explícito en estas palabras de un teniente: «¡Inmensa manada de borregos: obispos, arzobispos, industriales, académicos, generales, todos en mal de perros y presa y aprisco!» (2, II, 1).

Pero ninguna otra pieza teatral de Max Aub se sitúa más cerca de la historia española que *Cara y cruz*, drama en tres actos escrito en 1944 y publicado en México cuatro años después, donde el escritor realiza una ficción escénica en la que mezcla tanto los acontecimientos acaecidos en el despacho del presidente del Consejo de Ministros de la República, el día del fallido golpe de estado de 1932, como los de la rebelión militar que dio inicio finalmente, en 1936, a la Guerra Civil. De nuevo nos hallamos ante un drama de tesis, representativo del estilo más característico del dramaturgo. Haciendo uso de las unidades clásicas de espacio y tiempo, toda la acción —apenas existente en un texto en el que lo esencial es la relación dialógica entre los personajes y el carácter discursivo de muchas de sus intervenciones— transcurre en el despacho de Ricardo López Ventura, claro trasunto de Manuel Azaña, durante las horas previas e inmediatamente posteriores al pronunciamiento militar encabezado por el general Carrasco, en quien no resulta difícil reconocer al general Francisco Franco.

No son estrictamente históricos los acontecimientos dramatizados por el autor —como recuerda en el «prólogo llamado a desaparecer» incluido al final de la edición del texto—, pero remiten sin duda a una historia reciente sobre la que Aub desea ofrecer su versión y emitir su veredicto. El enfrentamiento de las dos Españas es manifiesto en toda la obra, así como el posicionamiento del dramaturgo, quien lanza duras y directas invectivas —normalmente a través de López Ventura— contra la clase poderosa: «una clase social entera, enemiga declarada

de la República» (I, 3)<sup>12</sup>, a la que sigue identificando con duques y marqueses, quienes, según él, se hallan detrás del fallido intento de golpe de estado que ha sido abortado; de ahí que haya ordenado confiscar los bienes de todos los grandes de España, al igual que los de los golpistas detenidos. Aunque López Ventura terminará asumiendo en el texto el papel de hombre culto e intelectual mesurado, sus primeras intervenciones no ocultan un rencor y odio de clase difícilmente compatibles con su talante liberal y demócrata:

También padecimos cuando fuimos gobernados tiránicamente, lo mismo el obrero que el intelectual fuimos vejados, y maltratados nuestros derechos y nuestra vida personal [...]. Pero, por lo visto, es mucho más digno de consideración el haber territorial de un grande de España que el cuerpo o la libertad de un ciudadano español vejado y maltrecho por los regímenes anteriores que estos señores contribuyeron a defender y sostener. (I, 6)

Vuelve a mostrarse en estas palabras el carácter tendencioso de un teatro utilizado por el autor con una finalidad combativa y de denuncia, al servicio de la causa republicana y escrito desde un ideario socialista. Pero las diatribas del presidente no se dirigen tan solo a las clases poderosas; en general, su visión del hombre —focalizada en España— es esencialmente negativa: hipocresía, que adopta en el ámbito político el nombre de diplomacia, e intereses egoístas y mezquinos rodean a quien ostenta el poder, cuya posición le hace objeto de continuas presiones, peticiones y alabanzas fingidas, representadas simbólicamente en la llegada constante de telegramas que Paco el ujier deja en el despacho. La inquina y el desprecio de Ricardo hacia los españoles queda recogida en estas palabras, cuya dureza se hace aún mayor dichas por quien gobierna sobre todos ellos:

[...] me apetece subir al punto más alto de la península. Y en la cumbre vomitar todo mi desprecio sobre esa gentuza. España [...] es hoy, por desdicha, y si nos atenemos a la gente que rodea los aledaños del poder, una nación de intrigantes, de imbéciles y mal nacidos. (I, 2)

---

12 Estas palabras fueron pronunciadas en el Congreso por Manuel Azaña, en un célebre discurso de 1932, numerosas veces reproducido (*vid.* Manuel Azaña, *Obras completas*, t. II, México, Oasis, 1966, p. 393).