

Manuel Aznar Soler*

⇒ Historiografía y exilio teatral republicano de 1939**

Resumen: El drama de la dramaturgia desterrada implica problemas de público, lugar y tiempo. La pérdida de sus escenarios naturales desplazó el centro a la periferia y durante los años cuarenta, Buenos Aires o México ostentaron la capitalidad de esta dramaturgia con estrenos de Alberti, Casona o García Lorca. La representación de idénticas obras durante el franquismo o la Transición es el punto de arranque para una reflexión que aborda algunas cuestiones fundamentales: cómo fue percibida esa obra en el interior; qué disfunciones creó la carencia de una práctica escénica normalizada; cuáles han sido los efectos de esta recepción retardada; y, en suma, qué tipo de lugar y en qué condiciones, puede ocupar dicha dramaturgia en el relato historiográfico del presente.

Palabras clave: Historiografía literaria; Exilio republicano; Teatro; Franquismo; Transición democrática; España; Siglos XX-XXI.

Abstract: The drama of Exile dramaturgy involves questions regarding public, place and time. The loss of natural sceneries shifted the centre to the periphery and, in the forties, cities like Buenos Aires and Mexico were the capitals of this dramaturgy, hosting premieres of works by Alberti, Casona and García Lorca. The production of such works during Francoism or the Transition is the starting point for a reflection on some key issues: how those works were perceived inside Spain; what dysfunctions were caused by the lack of a standard stage practice; what effects this delayed reception has had, and, to sum up, what space, and under which conditions, can this dramaturgy occupy in current historiography.

Keywords: Literary Historiography; Republican Exile; Theatre; Francoism; Democratic Transition; Spain; 20th-21st Century.

Para José Monleón, maestro y amigo

El teatro no es, en rigor, literatura: el teatro es un arte social. El teatro no es sólo literatura dramática: es mucho más que literatura dramática e incluso puede existir sin literatura dramática.

* *Manuel Aznar Soler es catedrático de Literatura Española Contemporánea de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y director del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), del Departamento de Filología Española de la UAB. Especializado en la literatura durante la Segunda República, la Guerra Civil y el exilio republicano de 1939, ha escrito múltiples libros, artículos y ediciones al respecto. En la actualidad dirige las revistas Laberintos. Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles y El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub. Contacto: manuel.aznar@uab.cat.*

** Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939: final” [FFI2010-21031/FILO], del que soy investigador principal.

El teatro es aquí y ahora, relación en vivo y en directo entre escena y público. Y ésa es su grandeza: eleva a cada persona a la dignidad de espectador. Y todo lo demás es su miseria: condena a cada persona a ser únicamente lector de literatura dramática aunque, eso sí, la buena lectura implica imaginación escénica.

El teatro es un arte social porque participan en su representación no sólo el autor del texto, el dramaturgo, sino también, y ante todo, los actores y el público. Es posible el teatro sin texto, sin autor, pero es imposible sin un actor y al menos un espectador, sin los dos a la vez. Sin un espectador, no hay teatro; sin un actor, obviamente, tampoco. Sin autor, sí.

El teatro es un arte social, pero también un arte total porque puede integrar a todas las demás artes en su representación: escenografía, plástica, iluminación, vestuario, música, danza, literatura dramática, etc. Por ello una verdadera historia del teatro, de la cual la historia de la literatura dramática es tan sólo una de sus partes, debe integrar el estudio completo de todos los elementos específicos que intervienen en la puesta en escena de un texto literario, debe analizar la complejidad y pluralidad de su lenguaje escénico, de la representación de ese texto de literatura dramática y de su recepción por parte de crítica y público. En rigor, una historia del teatro español debiera ser una historia de los estrenos más relevantes de nuestra escena, incluido obviamente el análisis del texto literario. Aunque, en el caso de la escena española del siglo xx y para que esta historia esté verdaderamente completa, debe admitirse que a partir de 1939 la escena española se encontraba tanto en la España del interior como en la España en el exilio.

Un teatro sin tierra y sin público

El teatro español en el exilio padece el drama de la dramaturgia desterrada: es un teatro literalmente des-terrado porque, por razones políticas, es un teatro cautivo y desarmado en 1939, un teatro vencido (Aznar Soler 1995 y 1998). Y la España que vence en 1939 tras la Guerra Civil es la España franquista de la Victoria, la que le impone a los vencidos, como precio por su derrota, la cárcel, el fusilamiento o el exilio. La censura franquista se encargó de cumplir esta condena implacable de nuestro teatro exiliado al silencio y al olvido. Así, el dramaturgo exiliado perdió en 1939 su tierra natural, su escena (el Teatro Español de Madrid, el Teatro Romea de Barcelona o el Teatro Principal de Valencia, por mencionar únicamente las tres ciudades que fueron capitales de la República durante los tres años de la Guerra Civil), pero también su público natural, el público español de la posguerra. Porque, a partir de 1939, el público para el dramaturgo exiliado se reduce al que le proporciona el propio exilio republicano y al público potencial de sus respectivos países de acogida.

Vicente Llorens, el mejor historiador de nuestros exilios culturales españoles –exiliado republicano él mismo desde 1939–, al estudiar la emigración española en Inglaterra entre 1823 y 1834 y a propósito de la literatura dramática de Manuel Eduardo de Gorostiza, el autor de *Contigo pan y cebolla*, escribió en su magistral libro *Liberales y románticos*:

Escribir para un público lejano y desconocido produce en muchos escritores un efecto desconcertante. Rota la relación mutua autor-lector, se sienten vivir literariamente en soledad

y como a la intemperie. El escritor español emigrado, aun dirigiéndose a lectores de su misma lengua, pasó entonces y ha pasado después por este trance. [...]

Estas circunstancias, importantes para cualquier escritor, afectan en mayor grado al dramático. Él es entre todos el más necesitado de un público cuya respuesta inmediata puede percibir. El autor teatral no suele satisfacerse con la publicación de la obra; la escena es su fin natural, al mismo tiempo que piedra de toque (Llorens 2006: 406-407).

Es absolutamente cierto que “vivir literariamente en soledad y como a la intemperie” es siempre para un escritor un hecho dramático, pero mucho más, literalmente, para un autor de teatro. Y este hecho dramático se agrava aún más cuando se trata, como en el de 1939, de un exilio de larga duración, de una dictadura militar de casi cuarenta años, hasta la muerte del general Franco el 20 de noviembre de 1975 y el inicio de una transición democrática que empieza en rigor con la aprobación el 15 de junio de 1977 en referéndum popular de nuestra actual Constitución.

La historia del teatro español del siglo XX siempre será, sin el capítulo de nuestro exilio republicano de 1939, una historia incompleta. Como planteaba en 1999 en mi estudio introductorio al libro colectivo *El exilio teatral republicano de 1939* (Aznar Soler 1999a), la derrota militar de la Segunda República española significó en 1939 la ruptura de un espléndido proceso cultural que hemos convenido en llamar el proceso de nuestra Edad de Plata. Como consecuencia de la derrota, la intelectualidad más cualificada tuvo entonces que exiliarse y, entre esa España Peregrina, sin duda nuestros mejores novelistas, poetas o dramaturgos, para quienes el destierro constituyó una experiencia larga y dura pero también, para algunos, fecunda y enriquecedora. Y entre aquellos vencidos se exiliaron la mayoría de nuestros mejores hombres y mujeres de la escena española republicana, a los que habría que agregar a aquellos “niños de la guerra” que, con el tiempo, llegarían a ser figuras relevantes en sus países de acogida, como es el caso emblemático de la actriz María Casares en Francia. Me refiero –además de a los dramaturgos, de los que hablaré más adelante– a actores como Edmundo Barbero o Augusto Benedico; a actrices como María Casares, Magda Donato, Ofelia Guilmáin o Margarita Xirgu; a críticos como Juan Chabás o Enrique Díez-Canedo; a directores escénicos como Alvaro Custodio, José Estruch, Ángel Gutiérrez, Alberto de Paz o Cipriano de Rivas Cherif; o a escenógrafos como Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals, Eugenio F. Granell, Gori Muñoz, Santiago Ontañón, Miguel Prieto o Alberto Sánchez.

Exilio e insilio

Si, como hemos dicho, el teatro es, por su propia naturaleza, un arte social, el exilio fue para la continuidad de nuestra tradición escénica un hecho radicalmente dramático. Teatro exiliado, teatro vencido y des-terrado que, al faltarle la tierra de sus escenarios, perdía toda posibilidad de contacto con su público natural, el público español. El drama de nuestra dramaturgia desterrada implica, por tanto, problemas no sólo de lugar (destierro) y tiempo (destiempo) sino también de público.

En cuanto al lugar, el des-tierro significa para el teatro la pérdida de la tierra, es decir, de la escena: la pérdida de sus escenarios naturales. En este sentido, no debe extrañarnos que Madrid o Barcelona dejasen de ser durante los años cuarenta las capitales escénicas del mejor teatro español para ser sustituidas por Buenos Aires y México. Así,

por ejemplo, el Teatro Avenida de Buenos Aires fue el escenario en donde se representaron tres estrenos memorables de nuestra historia teatral: el 8 de junio de 1944 *El adefesio*, de Alberti, por la Compañía Española de Margarita Xirgu, con escenografía sobre bocetos de Santiago Ontañón; el 3 de noviembre de ese mismo año, *La dama del alba*, de Alejandro Casona; y el 8 de marzo de 1945, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Los estrenos que tuvieron entonces por escenario el Teatro Español de Madrid no pueden compararse objetivamente, en modo cualitativo alguno, con los tres citados. Ahora bien, para que *El adefesio* de Alberti pudiera estrenarse en Madrid hubo que esperar hasta la muerte del dictador y así, hasta el 24 de septiembre de 1976 no pudo representarse en el Teatro Reina Victoria de Madrid esta obra de Alberti, dirigida por José Luis Alonso (Aznar Soler 1999b). En el reparto de este estreno español resalta la presencia –tan significativa como simbólica– de la actriz exiliada María Casares, hija del político republicano gallego Santiago Casares Quiroga, quien interpretó el papel de Gorgo, el mismo que Margarita Xirgu había representado en su estreno de 1944. Pero también es necesario subrayar la ausencia –igualmente significativa y simbólica– del propio Rafael Alberti que, por militante del Partido Comunista de España, no pudo regresar a España, junto a María Teresa León, hasta el 27 de abril de 1977 y que, por lo tanto, seguía siendo todavía un exiliado político en aquel primer año de nuestra transición democrática.

El teatro des-terrado fue también condenado a ser un teatro sin público, es decir, a padecer la incomunicación respecto a su público natural: el espectador español. Aquellos estrenos americanos –no sólo en Buenos Aires (Diago 1996) y México D. F. (Paulino Ayuso 2010) sino también en Bayonne (Aznar Soler 2002), Nueva York (Aznar Soler 2010) o Santiago de Chile (Diago 2005), por ejemplo–, es cierto que contaban con la complicidad de los propios espectadores del exilio republicano español y de un sector de aquellas sociedades de acogida, pero eran lógicamente silenciados e ignorados en la España franquista. Naturalmente, como en 1939 no había llegado la paz sino la Victoria, el franquismo quiso silenciar y borrar de la memoria colectiva aquella tradición democrática republicana y, en la práctica, consiguió cortar la comunicación entre teatro exiliado y sociedad española. Así, poco a poco, entre la niebla y la distancia, los protagonistas de nuestro exilio teatral fueron constituyendo un referente mítico para los espectadores españoles de la oposición antifranquista y por ello, cuando el 25 de abril de 1969 la actriz Margarita Xirgu murió en Montevideo, un editorial de la revista *Primer Acto*, publicado en el número 108 (mayo de 1969) y escrito por José Monleón, constituye la prueba más contundente de ese patético proceso de desconocimiento y mitificación. En ese editorial, entre otras cosas, puede leerse:

Los que escribimos en *Primer Acto* no hemos visto a la Xirgu. Nadie de los que hemos accedido al teatro en estos últimos treinta años hemos visto trabajar a la Xirgu. No sabemos cómo era sobre un escenario, aunque nos ha sido citada en mil ocasiones. Incluso hemos tenido que preguntarnos alguna vez si una parte considerable de su fuerza no sería, precisamente, su ausencia, su automática e inevitable conversión en mito (Monleón 1969: 8).

Ricardo Doménech, uno de los redactores de esta revista teatral, afirmaba a propósito de retornos y vueltas que hay un no-regreso clave en la historia de la escena española, precisamente el de Margarita Xirgu, que plantea el problema de la pérdida para las jóvenes generaciones de la posguerra de sus maestros “naturales”, forzados a exiliarse en 1939: “Ese no-regreso es, para la historia del teatro español, un hecho decisivo; un hecho

que va a separar dos épocas y dos generaciones. [...] De este modo, el teatro español quedaría dividido para siempre en dos ámbitos generacionales: los que habían visto y los que no habían visto actuar a Margarita Xirgu” (Doménech 1999: 149).

Hechos objetivos que agravan aún más el drama de nuestra dramaturgia desterrada son, entre otros, la ruptura de la tradición teatral republicana; el desconocimiento total a partir de 1939 de la trayectoria escénica exiliada en la España interior –“la nueva generación que hizo su aparición con Antonio Buero Vallejo alrededor de 1950 comenzó desde cero después de una interrupción de varios años en la producción literaria española. El aislamiento de España durante esos años y la estricta censura a que fue sujeta, mucho más estricta que ahora, aisló eficazmente a los escritores jóvenes de la influencia de la generación anterior en el exilio” (Wellwarth 1974: 213)–; la mitificación ulterior de nuestra escena exiliada por parte del “insilio”, es decir, por la oposición antifranquista; la incomunicación entre exilio e insilio (la primera carta de Buero Vallejo a Max Aub está fechada en Madrid el 18 de octubre de 1956 y en ella le agradece el envío de sus *Tres monólogos y uno solo verdadero*, la primera obra del dramaturgo exiliado que pudo leer) e incluso la incomunicación entre el propio exilio republicano, entre los exiliados de Europa y los de América, pero también entre éstos, pues en los teatros de México D. F. se desconocía exactamente lo que se estaba representando en los teatros de Buenos Aires y, por ejemplo, Alberti desconocía lo que escribía Aub y viceversa.

Hacia una historia de la escena y de la literatura dramática española del siglo xx

Hemos dicho que la historia ‘completa’ del teatro español durante el siglo xx está aún por escribirse, pero, ¿qué queremos decir exactamente cuando decimos que la historia del teatro español del siglo xx está aún por escribirse? Pues, sencillamente, que las historias publicadas hasta la fecha –desde las de Matilde Muñoz (1948), Ángel Valbuena Prat (1956), Juan Guerrero Zamora (1961 y 1962) y Francisco Ruiz Ramón (1971) durante el franquismo, hasta las de César Oliva (1989 y 2002) y la dirigida por Javier Huerta Calvo (Peral Vega 2003; Rodríguez Richart 2003), sin olvidar las diversas y muy valiosas “aproximaciones” de Ricardo Doménech (1966, 1977, 1980, 1999, 2003, 2006, 2008 y 2010)–, son historias “incompletas”. ¿Por qué? Por ejemplo, la historia publicada por Francisco Ruiz Ramón, cuya primera edición apareció en 1971, es una historia “incompleta” por dos motivos: porque se limita a ser una historia de la literatura dramática española; y porque lógicamente, por su fecha de publicación, no abarca todo el siglo xx. Y conste que estas limitaciones las reconocía con honestidad el propio autor en la “Nota preliminar” a la primera edición de su libro, fechada en “Purdue University. Noviembre 1970”:

Este libro es uno de esos libros que nunca pueden darse por terminados [...]. Pero también, en otro sentido, es un libro incompleto, pues sólo nos hemos ocupado de los autores y sus obras, dejando afuera de él o en sombras otros aspectos o elementos teatrales de capital importancia, como son los relativos al público, las compañías teatrales, el montaje y la representación, o la dirección escénica (Ruiz Ramón 1971: 11).

Ruiz Ramón acierta al afirmar que su historia es incompleta porque están ausentes de ella “otros aspectos o elementos teatrales de capital importancia, como son los relativos

al público, las compañías teatrales, el montaje y la representación, o la dirección escénica” (1971: 12.). Además, en su historia no dedicaba ningún capítulo específico al teatro en el exilio sino que, en el capítulo 4 de la Segunda Parte (“De la generación de los años 20 al teatro de hoy”), titulado “Los nuevos dramaturgos”, estudiaba en 1971, junto a García Lorca, Jardiel Poncela y Miguel Hernández, a los dramaturgos exiliados Alberti, Casona, Max Aub y Pedro Salinas. Unos entonces “nuevos” dramaturgos que residían unos en la España interior (Jardiel Poncela) y otros en el exilio, es decir, que estudiaba a estos “nuevos dramaturgos” juntos y revueltos, cuestión que me parece urgente y necesario desterrar. Porque, a mi modo de ver, una historia “completa” del teatro español del siglo xx debe integrar a los dramaturgos del interior y del exilio: juntos, sí; pero no revueltos. Y debe empezar por admitir que un estreno tan cualitativamente significativo como el de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Avenida de Buenos Aires por la compañía de Margarita Xirgu es tan “español” como cualquiera de las obras estrenadas durante la década de los cuarenta por Jardiel Poncela, Juan Ignacio Luca de Tena, Mihura, Pemán o Adolfo Torrado en los teatros de la España franquista. En este sentido, Ricardo Doménech reiteró en varios textos su convicción de que, fallecido por muerte natural Valle-Inclán el 5 de enero de 1936, el teatro de García Lorca “fue un componente esencial del teatro exiliado” y que “su propia imagen como dramaturgo, como poeta, como director de La Barraca, etc., lo convertían en la figura representativa de esos valores culturales de la República que ahora, obligadamente fuera de España, los españoles exiliados pugnaban por mantener en pie” (Doménech 1999: 151).

O, dicho de otra manera: una historia “completa” del teatro español del siglo xx debe empezar por asumir que la década de los años cuarenta no fue ni un páramo ni un erial para la escena española hasta el estreno en 1949 de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo si se consideran los estrenos en el exilio de obras tan relevantes como en 1944 *El adefesio*, *La dama del alba*, *La vida conyugal*, de Max Aub (México D. F.) y *El embustero en su enredo* (Santiago de Chile); *La casa de Bernarda Alba* en 1945 y *Deseada*, de Aub, en 1952 (Buenos Aires), por ejemplo. Y de nuevo ha sido Ricardo Doménech quien con mayor rigor y reiteración afirmó la evidencia durante la década de los años cuarenta, de esta superioridad cualitativa de la escena exiliada sobre la interior y quien mejor subrayó la continuidad teatral que Margarita Xirgu representaba respecto a la tradición escénica republicana:

No es fácil valorar, en su conjunto, el quehacer teatral que tantos artistas e intelectuales exiliados han desarrollado desde 1939, principalmente en Latinoamérica. Su fecundidad, en los primeros años, es sorprendente, hasta el punto de que cabe afirmar que, en la posguerra, el verdadero teatro español no está dentro sino fuera de España. Comprobamos así cómo, a pesar de haber sido arrancado de su medio, el gran movimiento renovador de los años treinta tiene la suficiente energía para prolongarse y desarrollarse, no sólo porque hay dramaturgos que escriben, sino también porque hay —hecho verdaderamente insólito en la historia del teatro— una actividad teatral continuada. En este aspecto, el mérito mayor corresponde a Margarita Xirgu, cuyo nombre es ya un símbolo de la España peregrina.

[...]

Pero lo fundamental de los repertorios de la Xirgu es el teatro español, del cual, dadas las aciagas circunstancias que han diezmando la cultura española, Margarita Xirgu se va a erigir en verdadera depositaria.

[...]

En cuanto a autores españoles contemporáneos, son muy relevantes los estrenos de *El adefesio*, de Rafael Alberti; *La dama del alba*, de Alejandro Casona; *El embustero en su enredo*, de José Ricardo Morales... Pero la mayor atención de la Xirgu se vuelca en el teatro de Lorca, como un constante, entrañable homenaje al poeta y al amigo asesinado. En primer término, debemos mencionar el estreno de la obra póstuma, *La casa de Bernarda Alba*, en el teatro Avenida de Buenos Aires, el 8 de marzo de 1945. Tal vez sea el acontecimiento más significativo del teatro del exilio, y uno de los más significativos de la historia del teatro español (Doménech 1977: 187-189).

Los estrenos de las obras escritas por nuestros dramaturgos exiliados pertenecen, en rigor, a la historia de sus respectivos países de acogida. Pero, como en la mayoría de los casos, esos países han ninguneado los mismos y los han exiliado de las historias de sus escenas respectivas, constituye un compromiso científico, ético y político por nuestra parte el reconstruir las circunstancias dramáticas de aquellos estrenos del teatro español en el exilio para que consten en la historia de nuestra escena y para evidenciar así la verdad objetiva de que las capitales del teatro español durante los años cuarenta no fueron Madrid, Barcelona o Valencia, sino Buenos Aires o México D. F. ¿Acaso no tienen derecho estos estrenos de autores como Alberti, Casona, García Lorca o Morales, protagonizados por compañías españolas como la de Margarita Xirgu, a constar en la historia del teatro español del siglo xx? Porque, contra la consideración por parte del franquismo de la España exiliada como la “anti-España”, ya en 1952 afirmaba apasionadamente Juan Chabás desde su exilio cubano la españolidad de nuestra literatura exiliada: “El mayor caudal de nuestra producción brota fuera de la tierra patria. [...] Esta circunstancia posee especial valor para determinar el carácter nacional de la literatura exilada o peregrina [...] Por eso reafirmamos que la expresión nacional de la literatura española no nace hoy en suelo español, sino en tierra extranjera” (Chabás 1952b: 670-671). Y quien sin duda fue uno de los mejores críticos teatrales en el Madrid anterior a la Guerra Civil, realizaba en 1952 un excelente análisis de dos “dramaturgos jóvenes” (Max Aub y Casona) y afirmaba que “nuestra literatura, dentro de España, se encuentra en plena decadencia”. Y añadía con razón que, “en cuanto a la producción teatral, nada nuevo y notable puede registrarse en diez años y la decadencia de la escena y la literatura dramática ha llegado al mayor desastre” (Chabás 1952b: 674).

Hay por tanto un problema de españolismo excluyente en este exilio historiográfico de nuestro exilio teatral republicano de 1939 por parte de la historiografía franquista que conviene desterrar. Por ejemplo, ¿por qué siempre consta Casona en la mayoría de historias del teatro español del siglo xx publicadas en la España franquista (Matilde Muñoz 1948; Valbuena Prat 1956; Rodríguez Alcalde 1973; Molero Manglano 1974) y no se estudian, con algunas excepciones ya mencionadas como las de Guerrero Zamora (1962) y Ruiz Ramón (1971), a otros dramaturgos exiliados? Sin duda, por su carácter apolítico, por la índole “poética” de su teatro, inofensivo, inocuo y acrítico políticamente, pero además –y sobre todo– por haber sido estrenado en la España franquista de los años sesenta. Hay que acabar, por tanto, con la consideración de que teatro español es únicamente el que se estrena en la España franquista, desterrar el tópico de que el estreno de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo constituye en 1949 un hito decisivo para iluminar la oscuridad de la escena española durante la década de los años cuarenta, una década sin embargo verdaderamente brillante y “prodigiosa” de la escena española en el exilio. Así, Ricardo Doménech, tras referirse a directores de escena, escenógrafos, actores y actrices, etc., se reafirmaba en su convicción de que, “en la posguerra, el verdadero

teatro español no está dentro sino fuera de España” (Doménech 1977: 188), al menos en “la inmediata posguerra”, es decir, en la década de los cuarenta, luminosa para nuestra escena en el exilio: “Cualesquiera que sean los méritos particulares, el alcance de la obra que hay detrás de éstos y otros muchos nombres, un hecho –común a todos ellos– se nos presenta como algo indiscutible: en la inmediata posguerra son ellos quienes, fuera de España, hacen el verdadero teatro español” (Doménech 1977: 194). Para César Oliva, quien considera “justo y lógico” el “proceso dignificador de los autores exiliados” que viene dándose desde la muerte de Franco, esta afirmación de Doménech “no se sostiene diez años después. Se justifica. Pero no está razonada con el rigor necesario. Dentro de su espléndido y utilísimo análisis del teatro español del exilio, la conclusión última responde al afán de reivindicar una injusticia histórica; no a aclararla” (1989: 134-135).

No olvidemos en ningún caso la presencia de la censura franquista –recordemos que, por ejemplo, en la edición del *Teatro completo* de Pedro Salinas se prohibió en 1957 el texto de *Los santos*–, aunque ese silencio y olvido de la literatura dramática española fue parcialmente roto por algunos historiadores y críticos teatrales como Domingo Pérez Minik, quien dedicó el último capítulo de su libro a “Cinco españoles fuera de España”. Al margen del eufemismo “fuera de España” impuesto por la censura franquista, Pérez Minik estudiaba en 1961 la literatura dramática de Casona, Alberti, Aub, Salinas y Arrabal porque afirmaba con razón que sin el exilio el “cuadro del teatro español contemporáneo” no estaba completo: “Este cuadro del teatro español contemporáneo que hemos ido precisando a lo largo de este libro no se nos aparecería completo si faltara la presencia de todos esos dramaturgos que en diversos países americanos y europeos han realizado también una labor de excepcional importancia” (Pérez Minik 1961: 493).

Y ello porque el historiador y crítico teatral canario, quien se refería a “nuestra gran actriz Margarita Xirgu” (Pérez Minik 1961: 497) para subrayar así su innegable españolidad, resaltaba la “continuidad” que representaban estos dramaturgos exiliados respecto a la tradición teatral republicana:

Los escritores exiliados han mantenido una trayectoria muy distinta de la que hemos visto en el marco peninsular. Mientras que los emigrados han persistido en sostenerse muy cerca del ser y del existir español, soldándose muy estrechamente con su pasado y con la evolución de nuestras letras, tal como la dejaron al salir de España, los de dentro han sufrido de manera más honda las intuiciones exteriores y han perfilado una obra más situada en las preocupaciones de Occidente. En el escenario nacional interior no se conciben dramas de la naturaleza de *El adefesio*, *La dama del alba* o sainetes al modo de Pedro Salinas o crónicas de circunstancias, como *La vuelta*, de Max Aub. [...] Hemos de subrayar, pues, este arraigamiento español en el teatro de todos estos emigrados, su cierto “ilusionismo” realista, para bien o para mal, y su sentido muy riguroso de la continuidad histórica, de tal manera que debe decirse que son estos emigrados los que recogen nuestro arte escénico en el momento en que se produce nuestra contienda bélica. La herencia de Lorca o Valle-Inclán, que en nuestra demarcación metropolitana casi pasa inadvertida, es muy poderosa en el exilio, tal como nos lo acredita *Deseada*, de Max Aub; *La gallarda*, de Rafael Alberti, y tantas imitaciones de mayor o menor cuantía. El caso de estos españoles fuera de España no tiene precedentes en los anales de la vida literaria (Pérez Minik 1961: 493-494).

Y, finalmente, esta españolidad de la literatura dramática exiliada es reivindicada también por José Rodríguez Richart: “Sin embargo, y a pesar de todas las circunstancias

adversas con las que tienen que enfrentarse los dramaturgos en el exilio, si juzgamos por los resultados conocidos, es un hecho que a mí me parece indiscutible –y admirable al mismo tiempo– que han conseguido crear una producción teatral numérica y, sobre todo, cualitativamente importante” (Rodríguez Richart 1977: 132). Y concluye su artículo con lo que entonces, en aquellos años iniciales de la transición democrática, era un clamor y una necesidad urgente: la necesidad de recuperación y reconstrucción colectivas de la memoria de nuestra tradición teatral republicana, aunque Rodríguez Richart instaba al estudio únicamente de la literatura dramática exiliada para integrarla en una historia de la literatura española:

El teatro escrito por los exiliados sobre el tema de España en cualquiera de sus vertientes es importante y valioso a todas luces, su historia y su estudio sistemático, global –hasta hoy– está por hacer. Ese teatro, toda la creación escénica de los desterrados, pertenece con pleno derecho –como es obvio– a la literatura española contemporánea. No sería justo dejarlo al margen, desconocido, olvidado (Rodríguez Richart 1977: 137-138).

La Victoria franquista en 1939 significó la imposición de un canon teatral donde los dramaturgos exiliados quedaban borrados completamente no sólo del mapa escénico sino de la historia de la literatura dramática española, condenados por la censura al silencio y al olvido (Aznar Soler 2009). Silencio y olvido en la medida en que habían sido durante la guerra –y seguían siendo en el exilio– fieles al proyecto político, cultural y teatral de nuestra Segunda República española, y que coincidían en su “negación de legitimidad al sistema franquista” (Berenguer 1977: 10). Silencio y olvido que implicaba también, naturalmente, la goma de borrar, el silencio y el olvido para ese proyecto republicano, la tradición más inmediata de nuestra memoria democrática.

Exilio, proyecto histórico republicano y sociedad democrática española

Cabe insertar por tanto la historia de nuestro exilio teatral de 1939 en la historia cultural de ese “proyecto histórico” republicano al que, ya en 1977, aludía Ricardo Doménech: “Entre los represaliados en el interior y entre los exiliados, se encontraba una minoría intelectual empeñada en la modernización de España (científicos, profesores, escritores, abogados, artistas...). La guerra y la dictadura de la posguerra interrumpieron ese proyecto histórico. Más aún: la dictadura se esforzó en destruir los primeros logros, en borrar las huellas. Así, la España de 1939 se vio sumida en una grave crisis, que tardaría mucho tiempo en superar” (Doménech 1977: 11).

Una idea que desarrolla con mayor profundidad José Monleón en su magistral ponencia durante el Primer Congreso Internacional sobre *El exilio literario español de 1939*, organizado por el GEXEL del 27 de noviembre al 1 de diciembre de 1995 en nuestra Universitat Autònoma de Barcelona en Bellaterra, ponencia que constituye una lúcida reflexión sobre el público teatral español del siglo XX:

Nuestros autores del exilio no habían sido nunca –salvo Alberti, y sólo hasta cierto punto–, en el sentido pleno del término, autores del teatro español. En realidad formaban parte de un proyecto social, cultural y político –continuamente renovado y siempre perdedor– que había aflorado con cierta fuerza en los años de Primo de Rivera, que fue determinante en

la proclamación de la II República, que no logró articular sus discrepancias internas, que tuvo enfrente a la mayor parte de la clase media y que sufrió en el 39 su enésima derrota “definitiva”. Esta España Posible [...] contenía también un discurso cultural distinto al de la España tradicional, que afectaba no sólo a la obra artística –entre ella, la literatura y el teatro– sino, muy especialmente, a su relación con la sociedad. En última instancia, Picasso podía encerrarse en su estudio y los grandes poetas del 27 pulir sus sonetos en la biblioteca familiar; bastaba que una reducida minoría los entendiese. Pero llegar a la sociedad era otra cosa, sobre todo porque el orden económico había establecido la frontera cultural entre las clases, y quienes escribían para esa España Posible lo hacían desde la contradicción de ser leídos y juzgados por la clase social que ellos –salvando las minorías– hostigaban. El problema no fue insalvable para novelistas y poetas, puesto que en la clase media había un sector, minoritario pero suficiente, que compartía su visión crítica de España. No era ése el caso del teatro, que necesita del apoyo del “público”, entidad social formada por los miles de espectadores habituales, que comparten gustos, valores y criterios, y que constituye, más allá de la ambigüedad de sus límites, un tejido cultural al que el teatro ha de someterse (Monleón 1998: 503-504).

Conviene destacar que ya en 1971 Ruiz Ramón alertaba, como hemos visto, sobre la influencia determinante del público en la escena española, pero es Leopoldo Rodríguez Alcalde quien en 1973, al elogiar al primer Casona –el de *La sirena varada* y *Nuestra Natacha*–, acierta a realizar una inteligente observación sobre el público teatral español, el público burgués de los teatros comerciales. Un público que determina el exilio escénico de algunos dramaturgos de nuestra vanguardia teatral antes de 1939 y que Rodríguez Alcalde ejemplifica con el primer Max Aub, el de *Narciso* y *Espejo de avaricia*:

Poco después, la guerra civil significó el destierro para Alejandro Casona, a quien no dejaron de añorar los aficionados al teatro, sin distinción de posiciones políticas. Alejandro Casona continuó su labor teatral en América, con paso no muy precipitado y segura cadena de éxitos. Mientras su obra fue conocida bajo palabra, se exaltaron sus cualidades geniales, y cuando llegó por fin a los escenarios de España, no regateó ovaciones el público. Otros torcieron el gesto ante el regreso de Alejandro Casona a su patria, y no fue lenta ni silenciosa la desmitificación. Pero el tranquilo público burgués –que, en realidad, no se había modificado mucho desde los tiempos de *La sirena varada*– admiró en el teatro de Casona, simultáneamente, el interés de una acción que “entretenía” considerablemente, y la finura de un diálogo que con escaso riesgo podía pasar por altamente intelectual, con lo que el honorable espectador presumiría, a poca costa, de refinado y de sensible (Rodríguez Alcalde 1973: 146-147).

Así, Monleón, para quien una historia del teatro español no puede obviar el análisis del público, sostiene que a partir de 1939 y con la excepción de Casona, los dramaturgos republicanos padecieron “un segundo exilio”, ahora político y antes escénico y cultural (Monleón 1989). Porque, como hemos visto, es cierto que Max Aub fue antes de 1939 un exiliado en la medida en que su teatro de vanguardia no tuvo acceso a la escena comercial, no tuvo “público”. Y es que, en rigor, en una estructura económica capitalista, el sometimiento del arte teatral al “público” por razones de taquilla e industria (compañías, empresarios, repertorios) es un hecho estructural que constituye el fundamento de la escena comercial. En este sentido, exiliados de la escena española estaban ya la mayoría de dramaturgos que en 1939 tuvieron que exiliarse por ser fieles y leales al gobierno democrático del Frente Popular y al proyecto de “esa España Posible” que un golpe militar fascista impidió el 18 de julio de 1936.

José Monleón constata dos elementos de nuestra Segunda República: en primer término, el mutuo desconocimiento e incomunicación entre exilio e insilio como circunstancia que todavía en 2009 le lleva a considerar un doble valor de “esta generación, se quedara aquí o se marchara fuera”, un valor específicamente literario y un valor en tanto que “portadora de un proyecto histórico” del que el propio Monleón se siente parte (AA. VV. 2009 : 42); y en segundo lugar, “una perturbadora idealización histórica” que les condujo a asumir generacionalmente una “simplificación” que ocultaba la complejidad de la realidad escénica española durante los años de nuestra Segunda República, haciéndoles partir de “un supuesto inexacto: el vigor del teatro español del periodo republicano y la significación que tuvieron en él los autores del exilio” (1998: 492). Tras estas observaciones, Monleón sostiene que el público teatral español ha sido siempre burgués y conservador (aspecto al que también se refiere Doménech cuando analiza la especificidad del teatro en el exilio [2010: 25]), hostil a cualquier innovación escénica, y que los autores del exilio que habían escrito literatura dramática vanguardista antes de 1939 (Alberti, Aub, Bergamín) habían padecido ya de hecho un exilio escénico durante los años republicanos, pues ese público no había modificado ni sus gustos estéticos ni sus ideas tradicionales. Así, la ponencia de Monleón acaba por convertirse en una lúcida reflexión histórica sobre el conservadurismo estético e ideológico del público teatral español:

Si al inicio de la República algunos escritores creyeron que el nuevo curso político iba a favorecer el nacimiento de un teatro acorde con los ideales recientemente proclamados y jaleados por la mayoría popular, pronto los acontecimientos demostraron que no era así. [...] Una cosa era la historia política de España, que acababa de sufrir un vuelco constitucional, y otra la historia del público teatral, que seguía siendo básicamente el mismo, puesto que la estructura socioeconómica también lo era, acaso ahora con el agravante del temor a los movimientos revolucionarios.

Cuando llegó el 35, las carteleras españolas eran de una pavorosa mediocridad, no porque contáramos con un gobierno conservador, sino porque teníamos un público mayoritariamente representado por ese Gobierno (Monleón 1998: 500).

Esta afirmación final sobre el público teatral español en 1935, tan demoledora como cierta, viene a acentuar la distancia entre la vanguardia republicana y ese público “burgués”, una distancia que, a su modo de ver, “no procedía tanto de su lenguaje literario como de su poética específicamente teatral”: “En su conjunto –asesinado Lorca– eran escritores exiliados de la escena española, incluso, cuando, tras el 18 de julio, creyeron, como había creído Alberti cuando llegó la República, que la realidad histórica estaba de su parte” (Monleón 1998: 512). En conclusión, el teatro exiliado “engrosa ese poblado censo de la dramaturgia irrecuperada o, quizá, como teatro, irrecuperable” y, según el propio Monleón:

El exilio del 39 fue, sin duda, un episodio histórico que marcó la vida y la producción literaria de numerosos escritores, incluidos los que aspiraban a ser autores teatrales. Pero ha de ser integrado a una historia social, política y cultural mucho más amplia, en el tiempo y en las circunstancias. Una historia que hizo invocar a García Lorca y a Rafael Alberti, cuando se preguntaban por los obstáculos alzados ante su teatro, la palabra Revolución (Monleón 1998: 512).

Bibliografía

- AA. VV. (2009): “Una intensa mesa redonda. El exilio y el proyecto de una España democrática”. En: *Primer Acto*, 329, pp. 29-49.
- Aznar Soler, Manuel (1995): “El drama de la dramaturgia desterrada”. En: AA. VV.: *Las literaturas exiliadas en 1939*, edición de Manuel Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees/Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) (Sinaia, 1), pp. 23-30.
- (1998): “El drama de la dramaturgia desterrada”. En: *Primer Acto*, 274, pp. 16-24.
- (1999a): “Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939”. En: AA. VV.: *El exilio teatral republicano de 1939*, edición de Manuel Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees/Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) (Sinaia, 4), pp. 11-53.
- (1999b): “Exilio republicano y escena democrática española: el estreno de *El adefesio* en Madrid (1976)”. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXIV, pp. 221-235.
- (2002): “Exilio republicano y escena democrática española: el estreno de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, en Madrid (1978)”. En: *Diablotexto*, 6, pp. 89-116.
- (2009): “El exilio republicano español de 1939. Un mapa teatral”. En: *Primer Acto*, 329 (julio-agosto), pp. 8-28.
- (2010): “El estreno de *La fuente del arcángel*, de Pedro Salinas, en Nueva York”. En: *Estreno*, XXXVI, 1, pp. 17-29.
- Barrero López, Óscar (1992): “Heridas abiertas”. En: Barrero López, Óscar: *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Istmo/Fundamentos Maior, pp. 29-31.
- Berenguer, Ángel (1977): “Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporánea”. En: *Ínsula*, 371 (octubre), pp. 1 y 10.
- Blanco Aguinaga, Carlos/Rodríguez Puértolas, Julio/Zavala, Iris (1979): “La España Peregrina”. En: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid: Castalia, tomo III, pp. 121-173.
- Chabás, Juan (1952a): “Los dramaturgos jóvenes. Max Aub. Alejandro Casona”. En: Chabás, Juan: *Literatura española contemporánea, 1898-1950*. La Habana: Cultural, pp. 652-669.
- (1952b): “Literatura enterrada, exilada y peregrina”. En: Chabás, Juan: *Literatura española contemporánea, 1898-1950*. La Habana: Cultural, pp. 670-683.
- Diago, Nel (1996): “*Deseada*: un estreno argentino de Max Aub”. En: AA. VV.: *Max Aub y el laberinto español*, edición de Cecilio Alonso. Valencia: Ajuntament de València, vol. II, pp. 805-810.
- (2005): “La recepción crítica del estreno de *El embustero en su enredo* (Santiago de Chile, 1944)”. En: *Laberintos*, 4, pp. 214-222.
- Doménech, Ricardo (1966): “Los trasterrados”. En: *Cuadernos para el Diálogo*, pp. 34-36.
- (1977): “Aproximación al teatro del exilio”. En: AA. VV.: *El exilio español de 1939*, obra dirigida por José Luis Abellán. Madrid: Taurus, tomo IV (“Cultura y literatura”), pp. 183-246.
- (1980): “El teatro desde 1936”. En: AA. VV.: *Historia de la literatura española. Siglo xx*, coordinado por José María Díez Borque. Madrid: Taurus, pp. 391-405.
- (1999): “Nueva aproximación al teatro del exilio”. En: AA. VV.: *El exilio teatral republicano de 1939*, edición de Manuel Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees/GEXEL (Sinaia, 4), pp. 147-164.
- (2003): “El teatro exiliado: búsquedas formales y testimonio político”. En: AA. VV.: *La cultura del exilio republicano español de 1939*, edición de Alicia Alted Vigil y Manuel Llusia. Madrid: UNED, volumen I, pp. 489-504.
- (2006): “Introducción”. En: AA. VV.: *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos/Real Escuela Superior de Arte Dramático, Espiral/teatro-311, pp. 7-52.

- (2008): “Una vez más el carro de Téspis ha partido al exilio”. En: AA. VV.: *Las huellas del exilio*, edición de Antolín Sánchez Cuervo. Madrid: Editorial Tébar, pp. 189-218.
- (2010): “Notas diversas (no dispersas) de introducción al estudio del teatro del exilio republicano”. En: *Acotaciones*, 24, pp. 17-32.
- Ferreras, Juan Ignacio (1988): *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- Guerrero Zamora, Juan (1961): “España”. En: Guerrero Zamora, Juan: *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors, Editor, tomo II, pp. 488-500.
- (1962): “Rafael Alberti”. En: Guerrero Zamora, Juan: *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors Editor, tomo III, pp. 97-112.
- Llorens, Vicente (2006): *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid: Castalia/Biblioteca Valenciana. [Primera edición: México: El Colegio de México, 1954.]
- Molero Manglano, Luis (1974): “El teatro de Alejandro Casona”. En: *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, pp. 262-275.
- Monleón, José (1969): “La muerte de Margarita Xirgu”. En: *Primer Acto*, 108, pp. 7-8.
- (1989): “El segundo exilio”. En: *Primer Acto*, 231, pp. 62-67.
- (1998): “Una dramaturgia irrecuperada”. En: AA. VV., *El exilio literario español de 1939*, edición de Manuel Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees/Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), tomo II, pp. 491-512.
- (2010): “El exilio español del 39. Nuestros contemporáneos”. En: *Acotaciones*, Madrid, 25, pp. 21-26.
- Muñoz, Matilde (1948): *Historia del teatro dramático en España*. Madrid: Editorial Tesoro.
- Oliva, César (1989): “El teatro de los vencidos”. En Oliva, César: *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, pp. 133-186.
- (2002): “El exilio español de los cuarenta”. En Oliva, César: *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, pp. 164-169.
- Paulino Ayuso, José (2010): “Historia y crítica del estreno de *La vida conyugal*, de Max Aub”. En: *Acotaciones*, 25, pp. 47-69.
- Peral Vega, Emilio (2003): “Otros dramaturgos del exilio”. En: AA. VV.: *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo, tomo II, *Del siglo XVIII a la época actual*, coordinado por Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega. Madrid: Gredos, pp. 2686-2695.
- Pérez Minik, Domingo (1961): “Cinco españoles fuera de España (Grau, Casona, Alberti, Aub, Pedro Salinas)”. En: Pérez Minik, Domingo: *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos*. Madrid: Guadarrama, pp. 493-513.
- Rodríguez Alcalde, Leopoldo (1973): “Alejandro Casona y Max Aub”. En: Rodríguez Alcalde, Leopoldo: *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Epesa, pp. 146-152.
- Rodríguez Richart, José (1977): “En torno al teatro español del exilio”. En: *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, X, 17, pp. 131-139.
- (2003): “Casona y el teatro del exilio”. En: AA. VV.: *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo, tomo II, *Del siglo XVIII a la época actual*, coordinado por Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega. Madrid: Gredos, pp. 2665-2685.
- Ruiz Ramón, Francisco (1980): *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra [cuarta edición].
- Valbuena Prat, Ángel (1956a): “El teatro novecentista de Alejandro Casona”. En: Valbuena Prat, Ángel: *Historia del teatro español*. Barcelona: Editorial Noguer, pp. 651-656.
- (1956b): “El teatro intelectual novecentista”. En: Valbuena Prat, Ángel: *Historia del teatro español*. Barcelona: Editorial Noguer, pp. 677-684.
- Wellwarth, George (1974): “Los dramaturgos españoles del exilio”. En: *Cuadernos Americanos*, 2, pp. 213-222.