

¿REVOLUCIONARIO Y BURGUÉS?: EL TEATRO DE CERNUDA

Gabriel INSAUSTI
Departamento de Literatura Hispánica
Universidad de Navarra
31080 Pamplona
ginsausti@unav.es

EL POETA LUIS CERNUDA MOSTRÓ ESCASO INTERÉS por el teatro: unos pocos artículos, dos traducciones de Shakespeare, una pieza inacabada y un drama en dos actos titulado *La familia interrumpida*, que data de 1937-1938. Enviada junto con otros textos a Octavio Paz desde Glasgow, esta última obra permaneció más de cuarenta años en letargo hasta que el poeta mexicano la recuperó del olvido y la dio a la edición. Su estreno se hizo esperar aún unos pocos años más, hasta octubre de 1996 en el madrileño teatro Lara, y recibió pocos elogios en cuanto al texto y el montaje y alguna que otra crítica a la interpretación.

El argumento de *La familia interrumpida* es bastante simple. El primer acto presenta un taller de relojería en una casa de pueblo. La joven esposa del avejentado relojero, Valeria, se queja de la manía obsesiva de su marido ante la criada, Setefilla; esta sabe de los amoríos de la señora, que dice acudir a una novena cuando en realidad se encuentra con su amante, Salvador. Don Ventura, el relojero, aparece como un hombre maniático y desquiciado por su absorbente amor a sus relojes y su desorbitado deseo de que marchen todos a una, en el que ha empeñado todos sus esfuerzos. Recibe la visita de Salvador, que, impaciente ante la cita con Valeria, acude a su casa con el pretexto de reparar su reloj. Don Ventura no sospecha nada y, mientras trabaja en la reparación, Salvador le hace ver a su amante que la situación se le vuelve insostenible y le muestra una nota que pensaba dejarle si no conseguía hablar con ella y que queda guardada en el cesto de costura; en la nota le declaraba su amor desesperado y le pide cita para esa misma noche. Por fin, cuando Salvador abandona la casa, Ventura y su hija Gilita comentan la apostura del joven y, mientras fantasea con unos improbables amores con el joven, esta última encuentra la nota e interpreta que va dirigida a ella.

El segundo acto tiene lugar también en la casa del relojero, pero esta vez de noche. Después de regodearse en el espectáculo de sus relojes, Ventura se va a la cama y deja libre la sala a Gilita, que se encuentra con Salvador en la oscuridad. En la penumbra, éste cree en un primer momento que se trata de

Valeria, pero cuando se deshace el equívoco no desdeña a la nueva amante; al contrario, ambos deciden fugarse juntos. Luego, la criada Setefilla es sorprendida por Ventura cuando se disponía a hacer otro tanto; ofuscado por su vanidad, el viejo interpreta que la criada se ha enamorado de él y explica de este modo su deambular nocturno. Por fin, tiene lugar una larga escena en que Valeria encuentra una nota dejada por Gilita a su padre, se percata de la traición de su amante y es sorprendida por Setefilla cuando se disponía a robar a su marido para abandonarle también; ambas llegan a un acuerdo y abandonan la casa juntas con la intención de vivir una vida de diversión en la ciudad. En la última escena, Ventura se despierta, comprueba que finalmente todos sus relojes marchan de consuno e indican la misma hora; solo en el frío de la mañana, da grandes voces llamando en vano a las tres mujeres, con la intención de comunicarles la gran noticia. Cae el telón.

Hay muchos elementos dignos de comentario en *La familia interrumpida*. En primer lugar, sería interesante estudiar en qué medida el Cernuda dramaturgo consigue llevar a cabo dos propósitos que en aquel momento empezaban a ocupar en su poesía: la búsqueda de la naturalidad en el lenguaje, que le llevaría a apostar por un oralismo teórico y heredero de la doctrina de Wordsworth —es decir, en realidad un cierto prosaísmo— pero desmentido en muchos momentos por sus propios versos; y el intento de alcanzar una cierta objetividad al desdoblarse en distintos personajes mediante el recurso, aprendido de Browning, del monólogo dramático. Se trata de dos de las preocupaciones fundamentales que determinan el itinerario de Cernuda durante la guerra y en los primeros momentos del exilio, como se comprueba fácilmente en los poemas de *Las nubes* y *Como quien espera el alba*, y sobre los que el propio poeta alertó en varias ocasiones. Así, la incursión de 1937–38 en el teatro le habría obligado, por un lado, a aligerar el lenguaje de todo lastre retórico y proporcionarle la llaneza necesaria para que las réplicas resultasen verosímiles en una pieza de perfiles naturalistas; por otro, le habría situado en la necesidad de abandonar la centralidad omnímoda de su yo que dominaba en la obra poética hasta *Invocaciones* y a construir voces distintas, ajenas a la suya y poseedoras de una entidad propia. El poeta podía verse beneficiado de los logros de este efímero dramaturgo.

Sobre la primera cuestión, Octavio Paz emite un veredicto ponderado: de una parte, opina que uno de los hechos cruciales de esta incursión dramática es “la aparición del habla coloquial. A la inversa de lo que ocurre en las narraciones, el lenguaje de *La familia interrumpida* no es literario. Cernuda logró ser sobrio y procuró, con fortuna desigual, reproducir el habla provinciana” (Paz 31); de otra, advierte que “el lenguaje de *La familia interrumpida* es familiar y, no obstante, carece de fluidez. Es lenguaje *escrito*. A Cernuda le

faltó siempre naturalidad ante el habla popular” (Paz 32). Así, se trataría de un propósito atinado pero sólo satisfecho a medias: Cernuda, siempre distante de la moda neopopularista y que poco después censuraría los intentos machadianos en su ensayo “Poesía popular”, no podía asimilar fácilmente su voz al habla del vulgo; receloso además acerca de cualquier andalucismo tópico y fácil, como se advierte en otros escritos de la época, por ejemplo su “Divagación sobre la Andalucía romántica”, tampoco sería proclive a modular ese lenguaje desde la variedad dialectal que el escenario provinciano de la pieza parece reclamar.

Ahora bien, es preciso advertir aquí que, junto con algunos monólogos deshilvanados o pesados, Cernuda logra encadenar algunos diálogos bastante conseguidos y ágiles, y donde el habla oral aparece con perfecta naturalidad. Por ejemplo, con la llegada de Salvador al taller del relojero tiene lugar una escena en que el lenguaje —estribillos, invocaciones a santos, exclamaciones exageradas— retrata paródicamente a ambas partes del matrimonio: a Valeria, como una falsa beata, mujer poco hacendosa y exageradamente susceptible ante los reproches de su marido; a Ventura, como hombre quisquilloso y miope, encerrado en unos hábitos y amistades inocultablemente provincianos, pero que él cree lo más granado del mundo:

- VALERIA ¿Qué te pasa? ¿Por qué gritas de esa manera? ¡Ah! Buenas tardes. Usted perdone.
- SALVADOR De nada, señora. Buenas tardes.
- DON VENTURA ¿Qué pasa? Mira.
- VALERIA ¿Qué quieres que mire?
- DON VENTURA Este dedo. Lo tengo sucio de polvo.
- VALERIA ¿Sí? Pues vete a lavarte las manos. ¡Si no te pasaras las horas muertas andando con esas grasientas piezas de reloj y jugando a la brisca con tus amigotes de la rebotica!
- DON VENTURA ¡Habrás visto una cosa igual! ¡Cátese usted, amigo mío, y ya verá lo que es bueno!
- VALERIA Sí, ahora habla mal del matrimonio, un sacramento, ¿lo oyes?, algo sagrado, delante de un extraño, y que además será soltero para mayor escarnio.
- DON VENTURA ¡Valeria, cállate, y tengamos la fiesta en paz! No he estado andando en mis relojes, aunque sí haya jugado a la brisca con mis amigotes, que dicho sea de paso son lo más escogido del pueblo, una verdadera minoría selecta de nuestro cogollito intelectual. Donde me he manchado los dedos es al andar entre estos muebles sucios.
- VALERIA ¿Sucios los muebles? ¡Ah, Dios mío! ¡A mí me va a dar algo! ¡Agua, tila, azahar, que me ahogo! ¿Sucios los muebles? ¿Te atreves a decir que están sucios estos muebles? ¡Y yo que hasta me había molestado en cortar unas margaritas del jardinillo para ponerlas en ese jarro sobre tu mesa! Sí, sí, margaritas a...

- DON VENTURA ¡Dilo, dilo, no te contengas! ¡Margaritas a puercos! Entonces yo soy un puercito, ¿verdad? Para la señora, su marido no es más que un puercito. ¡Cátese usted, amigo mío, ya verá lo que es bueno! ¡Mira, Valeria, que vamos a tener un disgusto!
- VALERIA ¿Es que tenemos otra cosa en todo el día, si no son disgustos? Ay, San Pascual Bailón, abogado de los matrimonios, compadécete de esta desgraciada!
- (Cernuda 2002c, 445-46)

Sobre la segunda cuestión también aventura Paz un juicio. “En las narraciones –se refiere a los relatos “El viento de la colina”, “El indolente” y “Sombras en el salón”, que acompañaban el manuscrito en aquel envío desde Glasgow y que finalmente se publicaron sin la pieza de teatro– el personaje central es el mismo Cernuda, mientras que en la comedia el autor felizmente desaparece” (32). En efecto, una interpretación personalista, sea de signo psicoanalítico o biográfico, difícilmente puede encajar la persona del dramaturgo en ninguno de los personajes de *La familia interrumpida*. Existen, sí, algunos lejanos paralelismos: la manía de Ventura y la del padre del poeta con las telas que importaba; la huida de Valeria y el abandono del hogar familiar y de la Sevilla que le asfixiaba por parte de un Cernuda hastiado, tras la muerte de su madre; la aparición del amante Salvador y la propia vivencia del amor por el poeta como “salvación”, como puerta de salida de un orden burgués que constituía su medio original pero del que renegaba. No obstante, estos paralelismos no pueden llevarse muy lejos ni permiten concebir a ninguno de los personajes como trasunto del poeta. Al contrario, por primera vez se advierte en el texto un distanciamiento y una objetividad que no existían en los inicios simbolistas de Cernuda, en su fase surrealista o en su etapa romántica, donde el centro del discurso lo ocupaba un yo inamovible: si bien puede achacarse a los caracteres de la pieza una parquedad en la presentación y una cierta condición arquetípica procedente de los códigos de la tradición de la que bebe el autor, es preciso reconocerles su autonomía, la posesión de una entidad propia.

Esta condición realmente dramática del texto se comprueba fácilmente si se compara con poemas de aquella época de tema semejante. Sobre todo, “La familia”, donde parece más o menos reconocible el medio provinciano, burgués y tradicional en el que Cernuda había crecido y contra el que arremetía como adulto. Allí, tras describir la sórdida y asfixiante escena cotidiana del hogar, presidida por el padre “adusto” y en compañía de la madre “caprichosa”, la hermana mayor “imposible y desdichada” y la menor “quizá no más dichosa”, el poeta matiza no obstante una condena en la que se atisba un fondo de piedad y comprensión:

Suya no fue la culpa si te hicieron
 en un rato de olvido indiferente,
 repitiendo tan sólo un gesto transmitido
 por otros y copiado sin urgencia propia,
 cuya intención y alcance no pensaban.
 Tampoco fue tu culpa si no les comprendiste:
 al menos has tenido la fuerza de ser franco
 para con ellos y contigo mismo (..)

Ellos te dieron todo: cuando animal inerme
 te atendieron con leche y con abrigo;
 después, cuando creció tu cuerpo a par del alma,
 con dios y con moral te proveyeron,
 recibiendo deleite tras de azuzarte a veces
 para tu fuerza tierna doblegar a sus leyes.
 Te dieron todo, sí: vida que no pedías,
 y la muerte de dura compañera.

Pero algo más había, agarrado
 dentro de ti, como alimaña en cueva oscura,
 que no te dieron ellos, y eso eres:
 fuerza de soledad, en ti pensarte vivo,
 ganando tu verdad con tus errores.
 Así, tan libremente, el agua brota y corre,
 sin servidumbre de mover batanes,
 irreductible al mar, que es su destino.

Aquel amor de ellos te apresaba
 como prenda medida para otros,
 y aquella generosidad, comprar pretendía
 tu asentimiento a cuanto
 no era según el alma tuya.
 A odiar entonces aprendiste el amor que no sabe
 arder anónimo sin recompensa alguna. (Cernuda 2002, 336)

Sin necesidad de rastrear el autobiografismo del poema en algunos pormenores de la anécdota, es fácil advertir aquí la identidad entre la persona del poeta y el protagonista del poema: la segunda persona gramatical sobre la que éste queda construido supone un ejercicio de admonición, una actitud ética que permite a la voz desdoblarse y ganar cierta objetividad, pero que no nos aleja de ese centro egológico de la poesía más intimista –simbolista, surrealista o romántica– del primer Cernuda. De hecho, puede decirse que esta expresión de resentimiento obra con un cierto poder catártico: la ostensión desnuda de su disgusto para con sus orígenes habría aliviado a Cernuda lo bastante como para que, tras la acusación inicial, aparecieran el “perdón” y

la “paz” a los que invoca en el último verso. En cualquier caso, lo que queda patente es la disparidad entre *La familia interrumpida* y “La familia”: si esta última permanece apegada a la voz lírica de Cernuda, aquella constituye una tentativa en el ensayo de voces ajenas, esto es, un auténtico ejercicio de dramaturgia y no una mera traslación de sus inquietudes y fantasmas a la letra impresa. La cuestión es: ¿por qué hace teatro Cernuda? Y ¿por qué hace el teatro que hace? O, dicho de otro modo, ¿sentía acaso Cernuda necesidad de dar voz a una realidad que no encontraba acomodo en sus versos? El modo de expresarse en su breve y circunstancial esgaro dramático, ¿revela fuentes o tradiciones distintas de las que alimentan su poesía lírica? En suma, ¿debemos leer *La familia interrumpida* a la luz de la obra poética de Cernuda o esta perspectiva distorsiona sus perfiles, más que añadir luz al texto?

Los temas

Una respuesta provisional se encuentra en el tema principal de *La familia interrumpida*, que consiste en una obvia fábula moral contra los valores implícitos en la institución familiar. No se trata de ninguna novedad en la obra de Cernuda, que había expresado pocos años antes su antipatía contra una sociedad patriarcal, condenable a su juicio, donde reinaban el tedio, la convención y la censura. Contra ella oponía un rabioso individualismo, primero al predicar la revolución moral de sus “placeres prohibidos” y más tarde al arremeter contra la rutina prescrita y la hipocresía en “La gloria del poeta”:

Los hombres tú los conoces, hermano mío;
 mírales cómo enderezan su invisible corona
 mientras se borran en la sombra con sus mujeres al brazo,
 carga de suficiencia inconsciente,
 llevando a comedia distancia del pecho,
 como sacerdotes católicos la forma de su triste dios,
 los hijos conseguidos en unos minutos que se hurtaron al sueño
 para dedicarlos a la cohabitación, en la densa tiniebla conyugal
 de sus cubiles, escalonados los unos sobre los otros.
 (Cernuda 2002a, 232-33)

En la pieza que nos ocupa, el tema central —esta crítica a la familia— incluye varios subtemas más particulares. En primer lugar, el matrimonio queda caracterizado como mero acuerdo contractual, transacción de bienes por servicios exenta de cualquier implicación personal o sentimental: en la primera escena, Setefilla reconviene a la quejumbrosa Valeria porque “usted no sabe lo que es tener su pan asegurado”, y ésta refiere la historia de su matrimonio,

a saber, la viudez precoz de Ventura y los cuidados que Valeria prodigaba a la niña Gilita, que terminaron en una suerte de “compensación”. “Como premio –llega a manifestar Valeria– un buen día me preguntó si quería casarme con él” (Cernuda 2002c, 438). Se trataría por tanto de una disyuntiva absoluta: el matrimonio excluye la pasión amorosa y ésta excluye el matrimonio. Si Ventura y su esposa no dejan de discutir cada vez que se encuentran en escena, los amantes Salvador y Valeria muestran abiertamente la llama del deseo. Cuando ella le pide que baje la voz por temor a ser descubiertos, el amante le espeta: “Eres prudente como un accionista”. Y más tarde: “Para mí, el amor empieza donde acaba el interés”. Y, de hecho, será esa prudencia, por contraste con el arrojito limpio e ingenuo de Gilita, la que la llevará a perder a Salvador. Orden contra pasión, convención contra autenticidad: en *La familia interrumpida* las formas institucionales –matrimonio y familia– se perfilan negativamente, como una pura fórmula objetiva que cristalizaría, dejaría inerte, el palpito y el bullir de la vida.

En segundo lugar, si lo característico del matrimonio son los afectos cautivos, lo propio de la familia es el tedio. La vida inmóvil y reiterativa que Ventura ha impuesto sobre las rutinas de la casa asfixia a las tres mujeres que conviven con él. “A las ocho –lamenta Valeria– el desayuno, a las doce el almuerzo, a las tres su paseito y su tertulia y a las nueve en la cama” (Cernuda 2002c, 437). De espaldas a todo lo que suponga novedad, arrojito, riesgo, contradicción, a todo lo que escape al riguroso y metódico control con el que vigila la marcha de sus relojes, Ventura ha instaurado en el hogar conyugal un cenobio laico, acentuado por la situación provinciana y la añoranza de la capital –“¡Luces, gentes, y no este agujero!”– que expresa Setefilla en las primeras escenas. Sólo la calculada intromisión de Salvador puede demoler los muros invisibles con los que el relojero mantiene encerradas a las mujeres, en un cierto paralelismo con la tiranía de la Bernarda Alba lorquiana, sugerido por la oposición entre el mundo exterior y el universo clausurado de la casa.

Esta desvitalización se manifiesta mediante la oposición entre la imagen mural y la eólica, un motivo característico de la poesía de Cernuda desde su primer libro: la “brisa reciente”, el “urbano y dulce revuelo”, “por el aire el deseo” contra “los muros nada más”, “estos muros,/ aire infiel a sí mismo”, “el afán, entre muros,/ debatiéndose aislado”. Así, cuando Salvador conmina a Gilita a abandonar “la vida monótona que llevas en esta casa”, tiene lugar uno de los momentos en los que más claramente se desvía Cernuda de la poética naturalista que predomina en la pieza y se acerca a un cierto simbolismo. En la declaración de Salvador casi resuena un eco evangélico: no es posible servir a la vez a dos señores, parece sugerir el nuevo amante de Gilita. Y, contra su pasión libre de sujeciones, la presencia amenazadora del reloj

cifra una suerte de prosopopeya, o de metonimia: es un sustituto de la figura severa del padre.

- GILITA Eso es imposible.
 SALVADOR ¿Lo ves? La mitad de tu alma, tan menuda e intimidada, ya no está aquí. ¡Quién sabe adónde se habrá ido en alas del miedo! ¿Y a eso le llamas amor?
- GILITA Dios mío, ¿qué hacer? ¿No oyes el reloj?
 SALVADOR Sí. ¿Y qué?
 GILITA Parece que nos vigila. Tal vez mi padre se haya despertado y venga acá y nos encuentre.
 SALVADOR Razón de más para aguardarle.
 GILITA Estoy loca. Yo te quiero, pero también quiero a mi padre; ¡qué disgusto no se llevaría!
- SALVADOR No puedes satisfacer a un tiempo mi amor y sus temores. Pretendes una felicidad pequeñita y casera, a medida de tus miedos y tus ateridos deseos. ¡Qué aburrimiento!
- GILITA ¿Y adonde iríamos?
 SALVADOR A donde las niñas no sienten temor de los relojes ni de sus papás. ¿No oyes el viento chocar libremente en los cristales de la ventana?
- GILITA Sí, debe hacer mucho frío afuera.
 SALVADOR Donde hace frío es aquí dentro, entre estas paredes.
 (Cernuda 2002c, 461)

En tercer lugar, este orden burgués impuesto rígidamente sobre la realidad fluctuante de la vida da como resultado la necesidad de guardar las apariencias y soterrar la verdad íntima: la hipocresía como requisito social. Ya en la primera escena, Setefilla desenmascara para el espectador las piadosas salidas de Valeria, que dice ir con prisa por no llegar tarde “a su novena” y temer que “la gente volverá la cabeza para mirarme”: una hipocresía religiosa –en la que la vivencia personal de la religión queda oculta por su mera socialidad– que contiene una evidente diatriba anticatólica, al estilo de las que abundaban en muchas piezas escritas en el bando republicano durante la guerra (el drama de Altolaguirre *Amor de madre*, por ejemplo, denunciaba explícitamente el cumplimiento rutinario de prácticas piadosas desprovistas de toda dimensión íntima, en una beatería anodina). Significativamente, lo que esos ocultos escarceos amorosos dan como resultado, tras la coartada religiosa, es que Valeria regresa siempre “con retraso y el peinado en desorden”, esto es, en contradicción con el mundo de su marido, absorbido por la puntualidad de sus artefactos y una idea del orden como cerrazón ante la vida. Así, el meollo de la trama de *La familia interrumpida* lo constituye, precisamente, la aparición de una libertad que derriba los muros, arranca las máscaras, desoculta una realidad personal antes sujeta a la apariencia social: esa secuencia freudiana represión–expresión que Cernuda conocía tan bien por su lectura par-

ticular de la antropología surrealista, con su concepción del hombre como “un cajón de doble fondo”, y por novelas de Gide como *Les faux monnayeurs*. Es lo que reclama Salvador a Gilita, ya que no puede obtenerlo de Valeria:

SALVADOR Tú debes quererme delante de todo el mundo, sin ocultarnos, ni fingir en público que no nos conocemos. ¿Hay algo más ridículo que hallarse con la mujer que uno quiere, y porque están delante de varios majaderos, saludarla con ceremonia, mientras la mano tiene que contener los latidos del corazón? ¡Váyanse las convenciones al diablo!
(Cernuda 2002c, 459)

Por último, hay un tema apenas apuntado por Cernuda pero de gran interés desde un punto de vista epocal: la condición femenina en esa sociedad erigida sobre el comercio y la cautividad de los afectos. Obligadas a guardar las apariencias debido al sometimiento económico que padecen, tanto Valeria como Gilita –incluso, en cierto modo, Setefilla– terminarán por deshacerse de su propia precaución y lanzarse a una nueva existencia. Cernuda propone como trasfondo de esta insatisfacción femenina precisamente un escenario de incomunicación: es el acallamiento sistemático de la verdad íntima lo que impide vivir una vida auténtica, acorde con la propia identidad. Primero se reseña la ociosidad de la burguesía provinciana y el hastío al que queda condenada la mujer respetable en ese medio. “Los hombres, con vuestros trabajos y vuestros caprichos –replica Valeria ante las censuras de Salvador por su vida “de constante disimulo”– ocupáis el tiempo mejor que una pobre mujer. Pero yo, aburrimiento por la mañana, aburrimiento por la tarde y aburrimiento por la noche” (Cernuda 2002c, 447). Lo interesante del caso –y lo que permite eludir moralismos fáciles y maniqueos– es que el varón resulta igualmente víctima de esta incomunicación institucionalizada. Así se queja Salvador a Gilita de su soledad y su aburrimiento:

SALVADOR Una niña no tendría el valor que tú has tenido al abrirme la puerta. Pocas mujeres lo tendrían. ¿Te cansaba quizá la soledad? ¿Cuántas veces me he aburrido yo de ocupaciones, de diversiones que me hubieran satisfecho si llega a estar a mi lado alguien que las compartiese!

GILITA No sé. Te esperaba, y ya estás aquí. ¿No has oído? Me pareció que alguien venía.

SALVADOR ¿Otra vez? Las mujeres escuchan con un solo oído las palabras de sus amantes y con el otro atienden a su pudor. Yo quiero una mujer que me escuche a mí solo. ¿Lo oyes? ¡A mí solo!
(Cernuda 2002c, 460)

En fin, con su crítica al matrimonio, a la vida conyugal, a la hipocresía y a la situación de sometimiento de la mujer, Cernuda parece enarbolar la bandera

de una agria revolución ética, expresada a través de la subversión del tema áureo de la honra, tan propio de la tradición española: la misma revolución que había proclamado con *Los placeres prohibidos*, en un hedonismo y un vitalismo cuyo rostro desafiante hacía de la transgresión una afirmación moral. Contra respetabilidad, autenticidad: una revolución personal que, con la coincidencia cronológica entre la salida de *Los placeres prohibidos* y el nuevo régimen (el libro se escribió entre abril y junio de 1931), creyó encontrar en los nuevos aires de la República su correlato social y político. Ahora bien, aquella revolución posee puntos tanto de convergencia como de divergencia con la de *La familia interrumpida*. Por un lado, el poeta de *Los placeres prohibidos* arrojaba su verdad íntima contra la sociedad tradicional y sus convenciones, las “leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos”; y algo parecido hacen los personajes de Gilita, Setefilla y Valeria: romper el caparazón de su papel social, sincerarse consigo mismas y lanzarse a la vida de extramuros. Pero, por otro lado, la solemnidad profética que modula la voz de Cernuda en ese libro de poemas ha desaparecido en la pieza dramática que tratamos; al contrario, lo que el lector encuentra aquí es un tono farsesco en algunos momentos; un personaje patriarcal al que ya no es necesario derribar sino del que se hace escarnio; y, sobre todo, un desenlace que no consiste en una huida heroica y de significado ético, sino en una intensificación de la comicidad: Valeria y Setefilla no deciden ponerse a trabajar; seguirán viviendo económicamente de Ventura, pero sin su compañía.

Algunos rasgos

Junto con este núcleo temático, algunos rasgos de *La familia interrumpida* dan una pista sobre la tradición —o las tradiciones— de las que bebía el Cernuda dramaturgo. Para empezar, es obvio que junto con unos personajes, escenarios, ambiente, lenguaje, etc. perfectamente asimilables al teatro naturalista, hay un simbolismo anunciado, sobre todo, por uno de los títulos que originalmente barajó el autor para la pieza: *El relojero*. Se trata de un símbolo claro dentro de la lógica de la trama, pero que abre la puerta de posibles interpretaciones metafísicas o metaliterarias: sin duda, la obsesión de Ventura supone una aberración o una subversión de la naturaleza de estos mecanismos; al perder su condición mimética o representativa y erigirse en objetos autónomos, en vez de servir de instrumentos para la vida los relojes aparecen como un vano intento de someterla tiránicamente a sus fríos dictados. Aquí es especialmente relevante la vanidad del intento de Ventura: fijar lo móvil por definición, sujetar lo naturalmente inasible. Así, el relojero no aspira a

que los relojes marchen de acuerdo con la vida —esto es, que se mantengan fieles a una realidad que los trasciende— sino que se pongan de acuerdo entre sí. De este modo, el solipsismo del relojero llega a su extremo ridículo con la escena final, en la que el espectador conoce la miseria vital de un Ventura traicionado y la contrasta irónicamente con su pueril exaltación, al comprobar la marcha ordenada y unánime de sus relojes. Cuando mayor es la concordia de sus máquinas, mayor es la discordia en el seno de su familia.

Sin duda este simbolismo se ve enriquecido por algunos pormenores de la trama: los relojes del taller, de pesas, de cuco, de bolsillo o de caja, parecen sugerir un anacronismo psicológico y se ven acompañados de “algunos muebles del siglo pasado” en la acotación inicial. Además, mediante la prosopopeya, uno de estos relojes queda convertido en un trasunto del propio Ventura en la escena entre Gilita y Salvador, como hemos visto. Y, de hecho, el propio Ventura da pábulo a esta antropomorfización de los relojes cuando, antes de acostarse, les da cuerda, casi parece arroparlos y besarlos y llega a llamarlos “hijos de mi corazón”. Su desquiciada pasión por estos objetos queda clara en la escena IV del primer acto, cuando advertimos que Ventura no sólo trata a las personas como máquinas, sino a las máquinas como personas:

DON VENTURA ¡Si todos marchasen acordes! ¡Qué hermosura! Pero en fin, ya estoy aquí con ellos; cuando no estoy a su lado tiemblo por todos, no vaya alguien a estropearlos. ¡Son tan delicados, y tan torpes las manos de la gente! El menor roce, un granito de polvo, puede interrumpir su corazón. ¡Su corazón, sí, no te rías! (*A SETEFILLA, que ha estado limpiando la mesa*). Pues qué, ¿va a tener corazón el primer recién venido, y estas delicadas criaturas, hijas del ingenio de unos cuantos hombres laboriosos, van a ser objetos inertes? (Cernuda 2002c, 440-41)

Pero, junto con este simbolismo “dramático”, la figura del relojero abre las puertas de otras interpretaciones que exceden el marco de la trama y parecen remitir a las preocupaciones de Cernuda en aquella época. Como ya he adelantado, por un lado es difícil no verse tentado de proyectar sobre este símbolo de *La familia interrumpida* la conocida metáfora teológica del relojero: el absurdo empeño de Ventura representaría una divinidad racionalista cuyo papel en el concierto de los seres se limitaría a “dar cuerda” al universo y ajustarlo a sus ritmos preconcebidos. Pero, por otro lado, y de forma más plausible, Ventura vale como epítome de un *horror vitae* que Cernuda siempre relacionó con la literatura decadentista y la mentalidad *fin de siècle*, lo que ayuda a precisar los perfiles de aquel anacronismo de la acotación inicial: la consideración autotélica del objeto artístico —pues puede decirse que la de Ventura es una pasión estética— puede leerse hasta cierto punto como una condena de

la idea de *l'art pour l'art* en cuanto traición a la vida, declaración de suficiencia de la experiencia estética.

Se trata de un tema que aparece aquí y allá en las prosas de Cernuda, en particular cuando evalúa sus propios inicios poéticos con *Perfil del aire* o examina la literatura francesa de los últimos dos siglos. Pero el contexto en que se escribió –y se leyó– *La familia interrumpida* enriquece con particular intensidad esta lectura. Entre el *horror vitae* que encierra al sujeto en el castillo de su conciencia y la estética compromisaria, que con la circunstancia de la guerra empujaba más que nunca a ese sujeto a intervenir en el mundo, el intenso individualismo de Cernuda parece ensayar una *via media*: su tentativa teatral adopta un tono revolucionario, pero rehuye el tema bélico e incluso el político, y se sitúa en un espacio y un tiempo muy lejanos, casi “literarios”. En consecuencia, el imperativo *engagé* de transformar el mundo sólo aparece en *La familia interrumpida* en la dimensión del individuo, por el lado de la fábula moral. No obstante, si bien el contexto permite subrayar algunas significativas ausencias –esa comunión imperfecta con la ortodoxia estética de la revolución– lo que se encuentra presente es más bien la sátira de aquel *horror vitae* finisecular que subyace a la doctrina de *l'art pour l'art*. El arte como existencia vicaria, sucedáneo de una vida real, procurador de riesgos controlados, como lamentaba el propio Cernuda al hacer examen de conciencia con su poema “Noche del hombre y su demonio”: “Ha sido la palabra tu enemigo;/ por ella de estar vivo te olvidaste”. De hecho, hay algunas réplicas de Ventura que parecen invitar esta interpretación: tras consignar su aspiración a la unanimidad de sus relojes llega a afirmar, entre el artista que aspira a la posteridad y el místico que ansía la trascendencia:

VENTURA Todos los sueños son irrealizables en este mundo. Por modestos que sean, la realidad los aventa como lo que son: humo, menos que humo. Toda mi vida soñando con que mis relojes marchasen acordes, y sí, sí. Por lo visto, eso no es cosa de este mundo. ¡Dios mío, si en tu paraíso los relojes sonasen en armonía! Tal vez sea esa la música celestial de la que nos hablan cuando niños. (Cernuda 2002c, 441-42)

Como puede comprobarse en esta y otras réplicas de Ventura, la caracterización ridícula de ese personaje pasa por una hipérbole que ocasionalmente confiere a *La familia interrumpida* un tono farsesco *in crescendo*, hasta la apoteosis de la escena final, donde llega a su momento más intenso la oposición entre vida y obsesión estética. Pero es preciso caer en la cuenta de la construcción dramática de este ridículo. Primero, en efecto, la hiperbólica inversión de los términos: no son el tiempo y la vida reales los referentes, sino que quedan referidos al dictado de los relojes y, así, Ventura relata cómo, cuando

el del Ayuntamiento se encontraba estropeado, “había días que los concejales acudían a las sesiones con siete horas de retraso y otros que acudían a la madrugada, produciendo el consiguiente desorden en las familias” (Cernuda 2002c, 444). Además, la habilidad dramática de Cernuda se muestra en los malentendidos y la trama de enredo, por escaso que éste sea: la nota para Valeria, que Gilita encuentra y entiende va dirigido a ella, o el equívoco en el diálogo entre Ventura y Gilita; si a él parece interesarle la frase “No he perdido el día”, en un síntoma más de su obsesión por el tiempo, ella alerta sobre sus inclinaciones al preferir la de “Hoy he conocido a un hombre”, en un contraste que delata la incapacidad del relojero para advertir los deseos de las mujeres con las que vive.

Esta incapacidad se vuelve a demostrar en otras ocasiones mediante el contraste irónico entre la realidad de la peripecia y el texto de las réplicas de Ventura. Por ejemplo, cuando éste encuentra a Setefilla deambulando por la casa de noche, no piensa que vaya a ser víctima de robo, sino que cree que la sirvienta se ha enamorado de él debido a su irresistible atractivo: un contraste que Cernuda aprovecha para ridiculizar el donjuanismo absurdo asociado a cierta idea de la virilidad. “¿Qué tendré yo –se pregunta el relojero tras su encuentro con Setefilla (Cernuda 2002c, 464)– para atraer a las mujeres? Porque no cabe duda de que les inspiro ciertos sentimientos”.¹ Y, en general, este contraste irónico queda subrayado por el propio Ventura, que no sólo no advierte la huida de su hija, el adulterio de su mujer y el robo de su criada, sino que se permite además alardear de psicólogo, juzgando positivamente a Salvador, que conocemos es el amante de su mujer: “¡Simpático muchacho! –le espeta a Gilita–. Mi instinto nunca me engaña con las gentes y éste es un buen muchacho” (Cernuda 2002c, 451). En suma, a través del contrapunto entre obsesión estética y despiste vital, Cernuda no parece mostrar piedad alguna en la caracterización de este personaje.

Junto con estos dos elementos textuales –el símbolo de los relojes y la figura del viejo esposo y la malcasada– hay otros elementos específicamente dramáticos que obligan a reconocer algunas virtudes en el trabajo de Cernuda. Uno de ellos es el sencillo dualismo espacial y temporal, que conviene a la trama y a su sentido: el interior es el ámbito del mundo controlado, el exterior el de la libertad y lo espontáneo; el día es el momento de las apariencias sociales y la hipocresía, la noche es cuando afloran las pasiones ocultas y se revela el deseo. Otro es el poder connotativo de los nombres: “Salvador” –como sucederá años más tarde con el poema homónimo de la etapa mejicana de Cernuda– ofrece una salida de ese mundo opresivo, mientras que “Ventura” señala irónicamente en la dirección de un desventurado extravío. Pero, sobre todo, lo más meritorio de *La familia interrumpida* es sin duda el haber sabido dina-

mizar todos estos elementos de forma efectivamente dramática, esto es, en una trama que posee una mínima complejidad y un desenlace más o menos sorpresivo.

Los ecos

¿Dónde pudo aprender Cernuda este arte de la dramaturgia? ¿Qué autores y qué textos poblarían su cabeza cuando escribió *La familia interrumpida*? No cabe duda de que su reivindicación de los clásicos áureos en los artículos sobre teatro escritos durante la guerra hace más comprensible la presencia del tópico del marido viejo y ridículo y de la malcasada. Su participación en el montaje de *Mariana Pineda* a cargo de Altolaguirre, encarnando a Don Pedro, explica también la presencia de Lorca, manifiesta en el parentesco con *La casa de Bernarda Alba* ya mencionado; en las premonitorias canciones del coro al inicio y al cierre de la pieza, que hacen pensar en *Bodas de sangre*; en algunos personajes, como ha señalado Virtudes Serrano (232); y, nuevamente, en la recreación del tópico áureo del viejo celoso, que Lorca había ensayado con *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín*, etc., como ha indicado Sánchez Ávila (577). El tono farsesco que adquiere en algunos momentos la pieza puede contener –como no tardó en señalar Álvarez– un eco remoto de Valle Inclán y, en cualquier caso, comparte con gran parte del teatro valleinclanesco la huida del mero divertimento y el propósito ético, sólo que la provocación y la subversión como estrategia llegan en el caso del dramaturgo gallego a una distorsión mucho más intensa de la realidad.²

De hecho, creo que este parentesco y esta discrepancia respecto de Valle ofrecen una luz sobre el significado de *La familia interrumpida*: en ella hay un propósito revolucionario, pero esta revolución no es política, como parecían reclamar las circunstancias en que la pieza fue escrita, sino moral. Es más, el estudio de aquellas circunstancias permite advertir un par de condicionantes muy reveladores. Por un lado, es curioso que Cernuda, que acabaría declarando su escaso aprecio por el teatro, se acerque a él con especial intensidad durante la guerra, a través de la interpretación, de la crítica y de la creación: el valor comunicativo y pedagógico, junto con la recepción colectiva, parecían señalar el género como uno de los más apropiados para la gestación de una literatura revolucionaria; Cernuda parece seguir aquí las consignas oficiales por un momento, pero –como acabo de indicar– muy pronto adopta un rumbo personal.

Por otro lado, el foro en el que tuvo lugar la primera lectura de la pieza es también enormemente revelador. Hay aquí algunas dudas: según Germán

Bleiberg (1977, 20), Cernuda dio a conocer *La familia interrumpida* en las últimas semanas de 1937 en la sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, en Madrid; según Juan Gil-Albert (Paz 1988, 29), el poeta leyó la pieza a Concha Albornoz y a él mismo en Barcelona, en 1938; críticos como Javier Vallejo (1996) sostienen que el texto se escribió en otoño de 1937 en Madrid, mientras que otros, como Jesús Álvarez (1996), se inclinan por su etapa de Valencia, durante la primavera y el verano de 1937, como escenario para la redacción de la obra; y en una carta a Víctor Cortezo del 17 de enero de 1938, Cernuda (2003, 234-35) comentaba haber terminado el borrador de una comedia en dos actos –sin duda, *La familia interrumpida*– que “comencé ayer noche a las doce, en la cama, y he terminado esta tarde, también en la cama, donde me recluyo para trabajar a causa de la temperatura, no muy rigurosa sin embargo estos días. Aún no tengo título para mi engendro”. En todo caso, el momento parece indicar un cierto desencanto revolucionario (tras los sucesos de París y de Valencia, que habían permitido al poeta comprobar de muy cerca los modos inquisitoriales con que se conducían aquellos revolucionarios), pero también la solicitud de aprobación por parte de la oficialidad de la literatura revolucionaria: Alberti y León, en aquella lectura de la Alianza.

Creo que esta dualidad –subversión moral y examen ante la oficialidad literaria– explica que en *La familia interrumpida* resuene con más fuerza que otros un eco muy determinado: el del teatro burgués español. ¿Cuál era el panorama al que se enfrentaba el dramaturgo español en 1936? En el momento en que estalló la guerra civil, la cartelera de Madrid ofrecía la siguiente programación: en el Comedia, *¡Qué solo me dejas!*, de Antonio Paso; en el Alcázar, *Perfectamente inmoral*, por la Compañía Argentina de Paulina Singerman; en el Pardiñas, *La Dolorosa* y *Los claveles*, por la Compañía de Zarzuela de Rafaela Haro y Matilde Vázquez; en el Zarzuela, *Espectáculo de variedades*, con Estrellita Castro; en el Chueca, *El hombre invisible*, por la Compañía de Revistas; en el Eslava, *Compañía de vodevil*; en el Rosales, *Un capricho de mujer* y *El truco del calamar*. En suma, un panorama poco alentador para los amantes del teatro de calidad: el entretenimiento zafio de la revista, el casticismo local de la zarzuela, la falta de pretensiones del vodevil; ni siquiera un teatro comercial brillante e ingenioso, como el de Arniches o los Quintero, asomaba en aquel momento por los escenarios de la capital.

El cambio de tramoya ocasionado por el alzamiento del 18 de julio comportaba, entre otras cosas, la necesidad de cambiar también los textos. El teatro no podía permanecer ajeno a las ingentes transformaciones que se anunciaban: a medida que se hizo visible la perspectiva de una contienda prolongada, un ensayo revolucionario y un asedio a la ciudad, se hizo evi-

dente también la conveniencia de dar con una programación más adecuada. Pero ¿cuál? ¿Qué criterios debían guiar al programador? Las reclamaciones se multiplicarían desde diversos frentes, durante meses. En *El Sindicalista*, por ejemplo, Valentín de Pedro publicaba una serie de artículos bajo el significativo título de “La revolución, ausente de la escena. ¿Por qué?”; en *ABC*, SAM se quejaba de que se programasen autores “facciosos”; y Pérez Camarero escribía en *La libertad*: “Vengan más guerras, pero basta ya de teatro de guerra”. Uno de los amigos de Cernuda, el poeta Manuel Altolaguirre, expresaba su perplejidad inicial en su artículo “Nuestro teatro”, publicado en *Hora de España* en septiembre de 1937, que parece resumir algunas de las ideas traídas a su mente por la experiencia teatral del último año:

Es verdad que, al lado del teatro sobre la vida y la muerte de nuestro país, se distrae al público de nuestras ciudades con espectáculos desconcertantes. Se dice que hay que luchar contra este estado de cosas, y lo dicen personas de buena voluntad y atinado criterio. Pero no basta. Es el mismo pueblo, el público, el que tiene que decidir, y nadie puede pedir a este público que manifieste sus predilecciones. En realidad, no tiene dónde escoger. El nuevo teatro se anuncia en un horizonte próximo, pero aún no existe en sus formas definitivas, ya que no podemos considerar teatro en su plenitud a los ensayos a los que anteriormente hice referencia. ¿Dónde están los nuevos autores, actores y administradores? (Altolaguirre 1986, 204-05)

A falta de unanimidad, existía un órgano rector: el Consejo Nacional de Teatro, creado en agosto de 1936, cuya dirección se había encomendado precisamente a María Teresa León. El Consejo había nacido con la misión clara de renovar un repertorio que desmerecía de los logros culturales y de la orientación revolucionaria que la República se proponía, dentro de una política de intervencionismo por parte de los poderes públicos que pretendía remediar las carencias derivadas de la explotación puramente mercantil. Algunas expresiones de las autoridades eran sumamente contundentes a este respecto: por ejemplo, Álvaro Retana había solicitado a María Teresa León que lo nombrase censor oficial de la Junta de Espectáculos en todo lo relacionado con el género de variedades, con el fin de limpiar de los escenarios la “bazofia” que “prostituía” a los intérpretes y al espectador; y José Carreño España, Delegado de Propaganda y Prensa, reclamaba la colaboración de cuantos integran la “familia” teatral y cinematográfica para encauzar el espectáculo “por caminos auténticamente revolucionarios”. Ciertamente el Consejo contaba entre sus miembros con nombres destacados, pero algunos –como Margarita Xirgu, Cipriano Rivas Cheriff o Alejandro Casona– no se encontraban en España, mientras que otros –como Antonio Machado, Max Aub o Manuel González– no podían dedicarle mucho tiempo por razones de salud o por estar sujetos a otras ocupaciones. Así, la altura de miras en lo que al

proyecto se refiere pecaba de un utopismo lastrado por la inercia de la realidad escénica, industrial y comercial: la traslación de las consignas a los textos y de ahí a los escenarios requería de un tiempo y unos medios que no siempre estaban a disposición de los Alberti, León, Bergamín, Altolaguirre, etc., lo que explica que aquellas buenas intenciones quedaran en muchos casos en eso, en una realidad puramente desiderativa. Al fin y al cabo, es inocultable que improvisar un acervo literario constituye una tarea condenada de antemano, y el punto del que aquellos proyectos partían no era muy halagüeño.

Los caminos elegidos para esa creación *ex nihilo* de un teatro revolucionario autóctono fueron principalmente tres. El primero, la incorporación al repertorio de dramas históricos o de piezas áureas, dentro de la lógica del epítome. Se trataba de una reinterpretación sesgada de un texto clásico, para el que la circunstancia bélica y revolucionaria suponía la invitación a una lectura restringida y actual: por ejemplo, Alberti recordaba en el texto de presentación a su “adaptación y versión actualizada” de la *Numancia* cervantina que, “a sólo mil metros” de aquel escenario, las tropas franquistas realizaban un asedio similar al de las legiones romanas, en un obvio intento de galvanizar a la población dentro de la campaña del “¡No Pasarán!”. El segundo camino para crear un teatro revolucionario era abrirse a los modelos extranjeros, como reclamaría la propia María Teresa León en una de las conferencias organizadas por el Club de Actores del Teatro de Arte y Propaganda, retransmitidas por Unión Radio. Junto con algunos autores soviéticos, los nombres de Brecht y Piscator, que visitó la España republicana en guerra, serían sin duda aquí los más relevantes. La tercera posibilidad para la gestación de un teatro revolucionario, ensayada apenas por escritores como Altolaguirre y Cernuda, fue la transformación del drama burgués.

En suma, lo que subyacía a esta triple posibilidad era no sólo una controversia estético-política, la pugna a favor o en contra de una ortodoxia revolucionaria, sino un cuestionamiento de la capacidad de la tradición teatral autóctona más reciente o, al menos, de la tradición que gozaba de cierta vigencia dentro de la industria del teatro. Es decir, que, fuera de aquella adaptación o reinterpretación del teatro áureo, la cuestión era averiguar si ese teatro burgués de las últimas décadas podía dar lugar a logros más en consonancia con el momento que atravesaba España o si, comprobada su inoperancia, era preciso crear un repertorio de nueva planta. El artículo de Altolaguirre “Nuestro teatro” es sumamente revelador a este respecto; en él hay un rendido elogio de ese teatro burgués, pero también es perceptible la discrepancia con una cierta “ortodoxia estética”, porque ese elogio parece alzarse contra un desprecio infundado, ideológico y espurio:

Aún no se ha hecho casi nada, pese a las buenas intenciones. Todo lo más, una labor negativa contra un teatro anterior, del que sería una injusticia prescindir sin un detallado análisis. Hay mucho teatro vivo y dormido anterior a nuestra guerra [...] No voy a remontarme a nuestros clásicos, ni siquiera a nuestros románticos. Queda ese estudio para la actividad de la “Casa de la Cultura”, que al servicio del pueblo acaba de organizarse. Me refiero al teatro contemporáneo y llamo vivo al teatro de don Jacinto Benavente, al de don Carlos Arniches y al de los hermanos Álvarez Quintero, por no citar sino los nombres más sobresalientes. No vacilo en afirmar mi respeto y admiración por gran parte de la obra de estos dramaturgos. Sería necedad desconocerles su importancia histórica y una ingenua injusticia el tratar de disminuir sus merecimientos. (Altolaquirre 1986, 205)

En el contexto de la España republicana en guerra, el diagnóstico de Altolaquirre podía sonar en muchos oídos como una auténtica “provocación conservadora”. Contra la creación de un auténtico teatro revolucionario según modelos extranjeros, la posibilidad que privilegiaba era un regreso a lo autóctono y a lo burgués, dentro de una lógica elemental: si lo que se deseaba era llegar al corazón del pueblo, era preciso aprender de aquellos autores que habían demostrado su popularidad durante cuarenta años. ¿Qué pensaba nuestro poeta de este teatro? Cernuda se expresaba a este respecto del siguiente modo en *El mono azul*, en octubre de 1937:

No creo que quepa mayor abyección que aquella en la que había caído nuestro teatro representado. Hasta tal punto que el rubor coloreaba las mejillas al leer cualquier cartelera de espectáculos. Allí aparecían, codo con codo, los imbéciles con los arribistas, la ñoñería con la desvergüenza. Y cuando se quería contemporizar un poco, interesadamente casi siempre, con el gusto, la inteligencia y la tradición, se surtía de aquí o de allá, de cualquier manera, manera que casi siempre era mala, una obra de Lope o de Calderón.

La guerra, que tantas cosas ha removido, y que indirectamente ha podido ser origen de una total desaparición de estas obras embrutecedoras para el público, no parece aportar hasta ahora una rectificación. Vaya por delante que en momentos como el actual en España todo está subordinado a la guerra; pero ¿es que las obras representadas en los teatros de Madrid o de Valencia no tienen una repercusión en el espíritu de los espectadores? Y éstos, ¿no siguen embruteciéndose, como si no ocurriera nada, ante los engendros que les sirven sobre las tablas? Piénsese que no sólo todo sigue igual en este punto, sino que aún está mucho peor. (Cernuda 2001, 132)

El diagnóstico de Cernuda es aún más desolador que el de su amigo Altolaquirre. No debe extrañar por tanto su afirmación de que, para formar un repertorio teatral a la altura de las circunstancias de 1936-1939, “se debe acudir forzosamente a lo extranjero”. Lo curioso del caso es que las excepciones que Cernuda contrapone a esta afirmación parecen señalar en direcciones muy dispares, cuando no antagónicas: Valle-Inclán, Lorca y Alberti por un lado, Benavente y los Álvarez Quintero por otro. Es más, si bien avisaba que

“no profeso gran predilección por las obras de los señores Benavente y Álvarez Quintero”, no obstante admitía Cernuda en 1937 que, puestas al lado de las mediocridades que llenaban los escenarios españoles, sin duda sobresalían como “un gran acontecimiento”. E incluso cabe decir que el tiempo no hizo sino acrecentar su aprecio por este teatro: en “Teatro español contemporáneo”, de 1946, Cernuda elogia la universalidad de Benavente, lo sitúa junto con Lope, Tirso y Moratín y lo califica como “un moralista, en el fondo un tanto escéptico y aun cínico”; en cuanto a los Quintero, señala su regionalismo y su costumbrismo, así como el predominio de lo episódico y del detalle en la arquitectura de sus piezas. Por fin, en “Los Quintero”, de 1962, Cernuda llegaría casi a pronunciar una suerte de confesión pública, al declarar su “simpatía” por la obra de los Quintero (pese incluso a haber acudido a uno de sus estrenos con la intención de hacer burla de la obra), mostrar la inoculable “habilidad técnica” de estos autores y revisar la crítica que Juan Valera realizó de su teatro.

En suma, Cernuda parece delatar un intento de reconciliarse con una parte de sí mismo a la que había cerrado la puerta o que mantenía más o menos soterrada desde hacía algún tiempo, debido a sus propios prejuicios, que le llevaban a proyectar sobre el teatro burgués, y en particular sobre el de los Quintero, “la misma indiferencia y desvío que sentía por el ambiente español”. De hecho, al parecer la muerte le sorprendió con unas notas en su máquina de escribir que pensaba agregar a su ensayo “Los Quintero”, de 1962. Así, la visión personal de un antaño familiar y provinciano que deja entrever en *La familia interrumpida* parece tener lugar a través del cristal coloreado de los Quintero, con el insistente sevillanismo de sus piezas: el propio poeta reconocía sentir “cierta añoranza vergonzante del ambiente andaluz (aunque más que añoranza del ambiente andaluz quizá hubiera en mí el gusto aún no confesado por la imagen de aquel que ofrece el teatro de los Quintero)” (Cernuda 2002b, 723). Como sucede casi siempre con Cernuda, la dualidad —en este caso, la constatación de una raíz identitaria, pero también de una cierta “vergüenza” por ella— se adueñaba de su conciencia. La distancia y el tiempo parecen haberle conducido a ese acto de sinceridad consigo mismo, como si veinticinco años después quisiera saldar una deuda literaria contraída en su juventud. Y esto abre la puerta de una determinada interpretación de *La familia interrumpida*: dentro de aquel contexto revolucionario, pero también de la personal actitud de Cernuda, la pieza vendría a esbozar un paradójico aprovechamiento del teatro burgués al servicio de una causa revolucionaria, al bosquejar ambientes, personajes y tramas reconocibles dentro de aquella tradición e insuflarles una subversión de los valores que los

acompañaban, con el iconoclasta resultado del desenlace final. Para predicar la rebelión antiburguesa, nada mejor que el propio lenguaje burgués.

Todas estas consideraciones responden a una de las preguntas formuladas inicialmente, a saber, cuál era la tradición teatral en la que Cernuda pudo inspirarse mayormente. La otra –por qué escribir teatro en absoluto o, dicho de otro modo, qué suponía el teatro para Cernuda– encuentra un atisbo de respuesta en los escasos artículos que el poeta dedicó al género. Y aquí es interesante observar el tratamiento que recibe el teatro poético de calidad (Valle, Lorca, Alberti), que Cernuda había señalado como contrapunto del teatro burgués de Benavente y los Quintero. En particular, Valle-Inclán aparece como ejemplo perfecto de los problemas que lastraban el teatro español, a los ojos de Cernuda. “Sobre la situación de nuestro teatro” (1937) termina precisamente reivindicando el teatro de calidad y lamentando “cuánto entorpeció a la obra de Valle-Inclán, nuestro primer autor dramático moderno, el no verse representado nunca”; “Los Quintero” (1962) recuerda el estreno madrileño de *Divinas palabras* con el teatro vacío “a excepción de unas pocas butacas en primera y segunda fila”, recuerdo que se repite en “Valle-Inclán” (1963) y que, pese a algunas reservas sobre parte de su producción dramática, Cernuda contrasta con la aceptación de su narrativa. En definitiva, el ejemplo de Valle resume el problema no sólo del dramaturgo, sino del escritor moderno en general. Dicho de otro modo, dada la costumbre de Cernuda de proyectar sus propias obsesiones sobre las figuras que trataba en sus poemas de homenaje (Góngora, Lorca, Larra, Gide) o sus artículos de crítica (Altolaguirre, Alexandre), no es difícil advertir aquí su queja por el maltrato de su propia obra por la crítica y el público.

En esta disyuntiva entre aceptación popular y calidad estética se encontraría el trasfondo de las incursiones cernudianas en el teatro: la grandeza del género residiría en su inmediatez, su carácter colectivo y su capacidad para atraer la atención del público, pero su miseria radicaría en las servidumbres a las que el escritor se encuentra sometido para insertar su obra dentro de una estructura industrial. “La obra teatral –declara Cernuda (2002c, 727)– tiene el gravísimo inconveniente de no poder subsistir, ni apenas existir, en cuanto teatro, sin el apoyo y el aplauso del público, y éste, en todas partes, es el juez menos calificado para decidir el valor de ella”. Y también, a propósito de Galdós: “La dificultad de acomodar esos deseos suyos con los usos y gustos de empresarios y público le llevaron a renunciar a la obra dramática para dedicarse a la novelesca” (Cernuda 2002c, 188).

Ni que decir tiene que este rechazo del gusto popular constituye uno de los principios críticos más inamovibles de Cernuda: de ahí su reticencia ante el neopopularismo de sus compañeros de generación, sus reservas ante un

Machado que se extasía “ante cualquier coplilla popular” mientras desoye la música de Garcilaso y su intento de desenmascarar la impostura del *Volkgeist* en el ensayo “Poesía popular” (1941). Ahora bien, precisamente este ensayo, cronológicamente muy cercano a *La familia interrumpida*, nos devuelve a la consideración del contexto y del momento histórico en que surgió la pieza, porque “Poesía popular” comienza precisamente estableciendo, en sus dos primeros párrafos, una ecuación entre arte “útil” y arte “popular”: el imperativo de llaneza y legibilidad como correlato estilístico de la estética compromisaria, tan vigente entonces debido a la ebullición política y a la guerra. En los términos en que Cernuda plantea la cuestión, parece claro que existe a su juicio un dilema entre la búsqueda de la excelencia estética y el halago del público, y más claro aún que su resolución inamovible será la opción por el primer término del binomio: su aristocraticismo y su individualismo resolvían en una autoafirmación el temprano rechazo de la crítica, las dificultades para publicar sus libros de poemas o el lugar epigonal que en un principio se le adscribió dentro de su generación, reforzando de este modo la fe en su vocación poética. En su fuero interno, Cernuda parece haber adoptado una sencilla estrategia contra el desaliento: pensar que la relación entre éxito contemporáneo y calidad literaria es de proporción inversa. Su opción por esta última es patente en el mencionado ensayo, “Poesía popular”, donde se descalifica el paternalismo inútil de la estética del compromiso en la que se había incurrido durante la guerra, a veces sacrificando la exigencia literaria, como en aquellos romances de guerra que el poeta despreciaba sin paliativos:

El problema no es rebajar el arte a la condición actual de las clases inferiores de la sociedad, sino levantar el nivel cultural de éstas, para que algunos, entre todos aquellos que las forman, puedan acercarse al arte si así lo desean. Esto último, como vemos por lo que ocurre con las otras clases de la sociedad, cuya educación y ocios le permitirían mayor dignidad en sus gustos artísticos, raras veces ocurre. Porque no debe olvidarse que el arte es para pocos, no por presentar carácter aristocrático sino porque requiere, como la ciencia, unas cualidades especiales, y no todos los hombres tienen para él vocación. Si se olvida esa condición fundamental del arte, pretendiendo no elevar al hombre hasta el arte, sino rebajar éste al nivel de la mas común, lo convertimos entonces en bufón de la estupidez humana. (Cernuda 2002b, 484)

Pese a los sueños de redención social de tantos amigos de izquierda, la resolución cernudiana es rotunda: muchos son los llamados, pero pocos los elegidos. No obstante, conviene recordar que estas manifestaciones datan de 1941, es decir, cuando han pasado el sueño de la República y el activismo de la guerra, y cuando Cernuda se encuentra exiliado en un país de habla no hispana: el medio perfecto para que el poeta se encierre en sí mismo y espere una posteridad más propicia, y no para que persiga la reconciliación con un público

mayoritario. En cambio, sólo es preciso retroceder tres o cuatro años para encontrar algunas afirmaciones que parecen desdecir de esa opción aristocrática o individualista. Y estas manifestaciones, además, tienen lugar dentro de la reflexión de Cernuda sobre el teatro. Por ejemplo, en “Sobre la situación de nuestro teatro” (1937), el poeta afirma sentir “cierta náusea” cuando oye que se le califica como “artista de minorías” y establece una contraposición entre la autosuficiencia del poeta lírico —a quien “su destino de poeta le basta y sobra”— y la dependencia del dramaturgo respecto de la industria. Es decir, que al dilema entre excelencia literaria y aclamación popular subyacería otro, el que existe entre los géneros lírico y dramático: en otras palabras, el precio que paga el poeta por su libertad es la autarquía, la soledad, o el ostracismo. Así, la pasajera atracción de Cernuda por el teatro supondría una momentánea tentación de populismo a través de una tímida aproximación a las exigencias revolucionarias, eso sí, revisadas en lo que a los modelos se refiere: una esporádica búsqueda del aplauso de la que a buen seguro se arrepintió después, como sugiere la decisión ulterior de dejar inédita la obra.

NOTAS

1. Como ha indicado Virtudes Serrano (2003, 230), existe en esta ridícula reacción de Ventura un estrecho paralelismo con el don Hilarión de *La verbena de la paloma*.
2. Así, no debe extrañar que todavía en 1962, en su artículo “Valle-Inclán”, Cernuda elogie su teatro sobre el resto de su obra, en particular las *Comedias bárbaras* y el *esperpento*, reivindique su valor imperecedero y recuerde una representación de *Divinas palabras*, en el Teatro Español, con el patio de butacas prácticamente vacío.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael. *Prosas encontradas*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- Altolaguirre, Manuel. *Obras completas, I*. Ed. James Valender. Madrid: Istmo, 1986.
- . *Obras completas, II*. Ed. James Valender. Madrid: Istmo, 1989.
- Álvarez, Jesús. “Con el estreno de *La familia interrumpida* Sevilla trata de saldar su deuda con Cernuda”. *ABC de Sevilla* (21 nov. 1996).
- Cernuda, Luis. *Obra completa, I*. Eds. Derek Harris y Luis Maristany. 4.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
- . *Obra completa, II*. Eds. Derek Harris y Luis Maristany. 4.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
- . *Obra completa, III*. Eds. Derek Harris y Luis Maristany. 4.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.

- . *Epistolario*. Ed. James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003.
- Collado, Fernando. *El teatro bajo las bombas*. Madrid: Haydeda, 1989.
- Degoy, Susana. *En lo más oscuro del pozo: figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1999.
- Huerta Calvo, Javier. "Ecos lorquianos y afán de modernidad en *La familia interrumpida*". *Perfil de Cernuda*. Eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Miró González y Emilio Peral Vega. Madrid: Verbum, 2005. 93-106.
- Isasi Angulo, Amando Carlos. *Diálogos del teatro español de posguerra*. Madrid: Ayuso, 1974.
- Marrast, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Trad. Irene PeyPOCH. Barcelona: L'Institut del Teatre, 1978.
- Pérez Fernández, Desirée. "Luis Cernuda, reflexiones sobre teatro". *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Eds. Juan Matas, José Enrique Martínez y José Manuel Trabado. Madrid: Akal, 2005. 523-35.
- Sánchez Ávila, Cristina. "El poeta y el teatro: *La familia interrumpida*, de Luis Cernuda". *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Eds. Juan Matas, José Enrique Martínez, José Manuel Trabado. Madrid: Akal, 2005. 573-86.
- Serrano, Virtudes. "*La familia interrumpida*, de Luis Cernuda: texto y representación". *Aire del sur buscado: estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*. Eds. Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia: Caja Murcia, 2003. 221-38.
- Paz, Octavio. "Juegos de memoria y olvido". Luis Cernuda. *La familia interrumpida*. Barcelona: Sirmio, 1988. 9-33.
- Vallejo, Javier, "Luis Cernuda y la inutilidad del orden". *El País*. (Madrid, 28 sept., 1996).