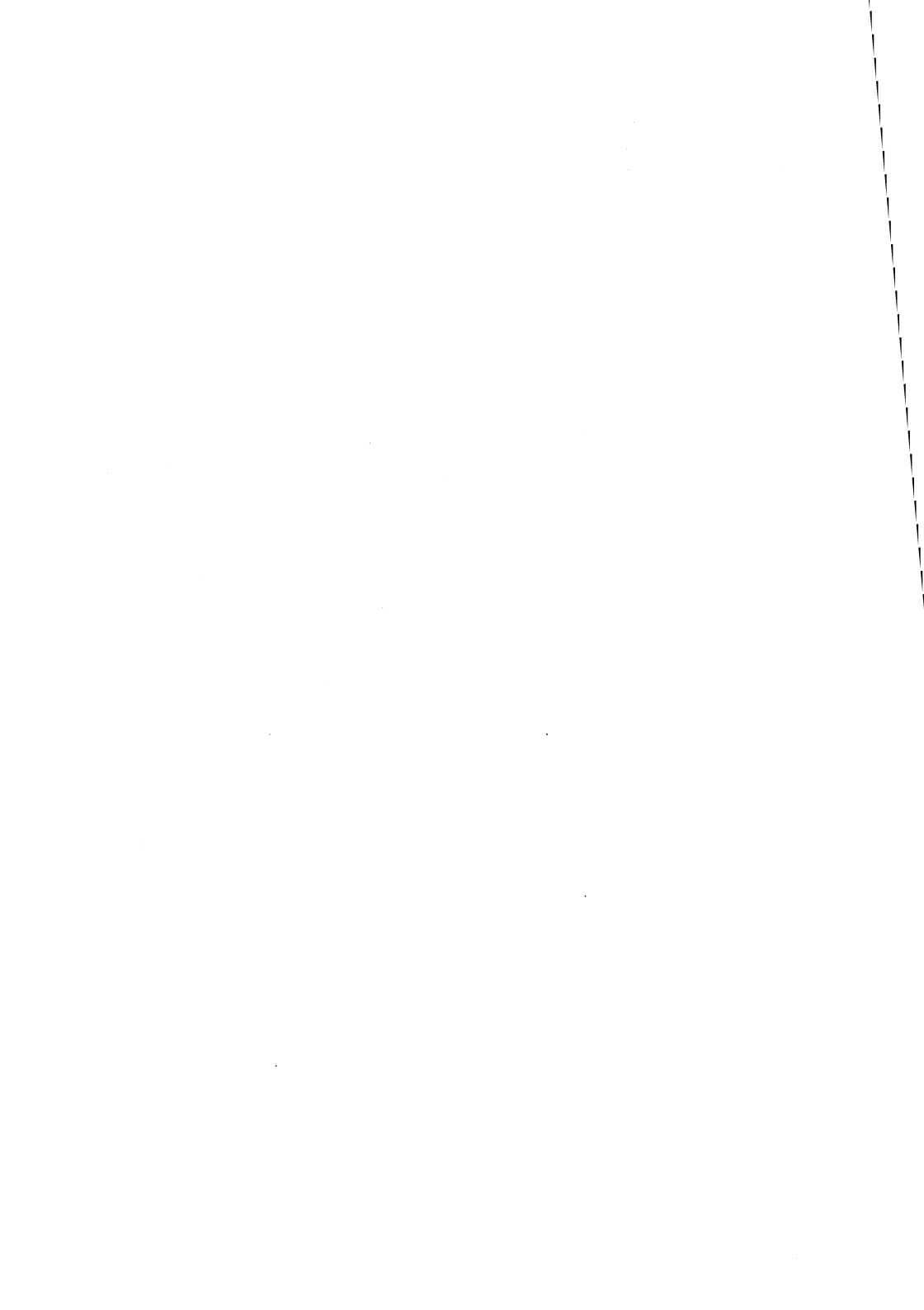


**LA ESPUMA DEL CHAMPAGNE, *DE LINARES RIVAS:*
*DOS MANERAS DE HACER TEATRO***

REBECA DIEZ FIGUEROA
Universidade da Coruña



Si leemos las dos versiones de *La espuma del champagne*, vemos que se mantiene y respeta con bastante fidelidad el argumento y la estructura.¹ En ambas se cuentan las dificultades por las que pasa la protagonista, Sebastiana (a la que más tarde le pondrán el significativo apodo de Luz) para salir adelante con su madre enferma y sin nadie que la ayude después de que su hermano decida emigrar a América para escapar del hambre y la miseria en que viven. La situación de pobreza de esta familia es tal que Sebastiana llega a plantearse la prostitución para poder alimentarse ella y su madre enferma. De hecho, algunas de sus vecinas llegan a pensar que lo ha hecho.

A través de un argumento tan sencillo como éste, el autor nos ofrece una visión de la situación socio-económica de la mujer a principios del siglo XX, denunciando la educación a la que estaban sometidas y su marginación en el mundo laboral. Si analizamos las fechas de aparición de ambas obras, vemos que la comedia en un acto es anterior, y es que ya a finales del siglo XIX empieza a surgir un trasvase de textos narrativos al teatro. Si bien, debemos tener en cuenta que Linares Rivas es, ante todo, un dramaturgo y por ello no se puede decir que la comedia en un acto sea totalmente narrativa pues el autor hace uso del diálogo también en sus cuentos.

Algunos autores comienzan a redactar sus piezas teatrales basándose en cuentos ya escritos, como ocurre, por ejemplo, con *Juan José* de Joaquín Dicenta, publicado primero como cuento en 1888,² pero, como evidencia de la popularidad del teatro, también se empiezan a publicar relatos breves en forma de escena teatral o configurados con elementos dramáticos. Puede considerarse éste el caso de nuestro cuento, que aparece como comedia en un acto y que, a

¹ Las obras que se estudian en este trabajo son *La espuma del champagne*, comedia en un acto de Manuel Linares Rivas, publicada en *El Cuento Semanal* el 12 de abril de 1907 y *La espuma del champagne*, comedia en cuatro actos y en prosa, del mismo autor, estrenada en el Teatro Eslava, de Madrid, el 18 de marzo de 1915 y publicada en *El Teatro Moderno* el 6 de abril de 1929.

² “La génesis de *Juan José* siguió los siguientes pasos: la primera noticia la aporta el periodista Ricardo Fuente, que viaja con Dicenta en 1885 a un pueblo de Castilla, para participar en una frustrada conspiración republicana. R. Fuente dice que, estando en una vieja posada, oyeron contar a alguien un suceso que había ocurrido en aquella ciudad. Esa misma noche, Dicenta lo glosa en forma de artículo. Este artículo lo convierte en cuento tres años después, y pasa a incluirse en el primero de sus libros publicados, *Espoliarium*, titulándose *Juan José*. En 1892 Dicenta mencionó en *Tinta negra* que estaba preparando una novela con el título de *Juan José*, que no apareció, y en su lugar creo el drama *Juan José*. Probablemente empezaría a cristalizar en Dicenta hacia 1894”. Dicenta, Joaquín. *Juan José*. Madrid: Cátedra, 1982; página 54.

pesar de estar destinado a ser leído y no representado, se presenta ante el lector con todos los rasgos y aspectos que constituyen una pieza teatral.

Hay que recordar que entre el cuento y el teatro existen notables diferencias estructurales y sémicas. Mientras en el cuento prima la imaginación y la fantasía y el autor no conoce a su destinatario, en el teatro Linares usa materiales de la realidad que son conocidos por su público, de manera que establece un diálogo con el espectador y sabe que éste se va a sentir involucrado en la trama. Por eso podemos deducir que "... el teatro es, pues, un punto de vista, una perspectiva del hombre inmerso en la temporalidad de su circunstancia histórica".³ Y que "el teatro es algo más que una función exponencial, pues no sólo refleja la sociedad, sino que incide directamente sobre ella".⁴ Consecuentemente con esta percepción del hecho teatral, Linares decidió hacer la pieza teatral, al sentir la necesidad de dar a conocer y compartir los temas tratados en la comedia en un acto con un público determinado. Y como dice Antonio Castellón recordaremos que "...todo teatro, consciente o inconscientemente, es político en cuanto toma partido, expresa o defiende, implícita o explícitamente, unos intereses".⁵

Si nos detenemos en el análisis del planteamiento de la comedia en un acto lo primero que encontramos es la lista de personajes, así como la localización temporal y espacial de la obra. Teniendo en cuenta que la obra está dividida en cuatro mutaciones, vemos que cada una de éstas va acompañada de una acotación introductora del espacio que los personajes ocupan. Estos espacios, como veremos, aparecen caracterizados de forma muy breve.

Otra característica del teatro que aquí tenemos es que la forma de discurso dominante es el diálogo, que a su vez es el medio utilizado para la caracterización moral de los personajes. El tiempo del relato es breve (una noche) y los movimientos, gestos y actitudes de los personajes se describen a través de

³ López Criado, Fidel. *El teatro de Manuel Linares Rivas*. La Coruña: Diputación de La Coruña, 1999, tomo I; página 17. A partir de ahora, todas las citas de *La espuma del champagne*, comedia en cuatro actos y en prosa, se harán por esta edición.

⁴ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; página 18.

⁵ Castellón, Antonio. *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymion, 1994; página 22.

breves acotaciones. Si tenemos en cuenta que a Linares Rivas lo que más le interesa es transmitir unas ideas, es decir, hablar a través de los personajes, podemos entender su interés por remodelar la comedia en un acto con el fin de llevarla a un escenario. Esto es debido a la dimensión sociológica del teatro, cuya prioridad es la intención comunicativa y a través del cual Linares se convierte en el portavoz de las inquietudes de su público y, además de entretener, intenta educar y prevenir.

Si por medio de una publicación periódica como es *El Cuento Semanal*, su obra, *La espuma del champagne* se da a conocer, será a través del teatro la manera de conseguir que ésta adquiera una mayor difusión. Es por ello que el lenguaje de ambas obras pretende ser exacto, con las palabras precisas, claras y necesarias para transmitir la idea y los diálogos son rápidos y naturales.

Pero transformar una obra destinada a ser leída en otra cuya finalidad es la representación implica una serie de cambios. No hay que olvidar que mientras en el cuento nos tenemos que ir imaginando los personajes y los lugares en los que se desarrolla la acción a medida que avanzamos en la lectura, en el teatro todo esto se nos da hecho gracias a los decorados y a la caracterización de los actores. Por esto se puede decir que la mayoría de los cuentos aparecen con ilustraciones, como es el caso de los que aparecen publicados en *El Cuento Semanal*. Así, en *La espuma del champagne*, comedia en un acto, encontramos imágenes de los personajes principales en los momentos más importantes del desarrollo de la trama, que ayudan a que el lector se haga una idea del aspecto físico de los mismos y de los lugares en los que se desarrollan los hechos.

Si comparamos la estructura de ambas obras, vemos que ésta se mantiene en las dos de una forma bastante fiel y las diferencias obedecen más a una cuestión terminológica que de contenido. La comedia en un acto se divide en cuatro mutaciones formadas por distinto número de escenas y en la comedia en cuatro actos, cada uno de éstos se divide también en escenas. El número de escenas de las mutaciones y de los actos es aproximado en ambas excepto en el caso de la mutación tercera de la comedia en un acto que se compone de una escena única. De este modo se respetan también los contenidos y podemos equiparar cada acto de la pieza teatral con la correspondiente mutación de la comedia en un acto.

Teniendo en cuenta que la comedia en un acto aparece bajo la forma de escena teatral, es comprensible el hecho de que en ella se empleen términos o

expresiones propias de las obras con fines teatrales, por ejemplo: “La acción se supone en Madrid. – Época actual. – Derecha ó izquierda, la del actor”,⁶ situación espacial y temporal que coincide con la de la comedia en cuatro actos.⁷ Por lo que a los personajes se refiere, lo más destacable es el hecho de que éstos sean más numerosos en la comedia en cuatro actos (se añaden siete). Esto es debido al intento por parte del autor de darle mayor veracidad a la obra en su puesta en escena. Para ello se incluyen más personajes sobre todo para las intervenciones del acto tercero, que se desarrolla en el restaurante, lo que también le da la posibilidad a Linares de introducir, aunque sea de forma muy breve, nuevos temas.

Encontramos así a Becerra y a Amparo que, aunque no tienen un papel relevante, ayudan a dar un mayor realismo al acto. Aparece también doña Celestina, nombre muy significativo por todas las connotaciones que implica. A través de los diálogos se deja ver su condición de alcahueta, importante en el tipo de situación que en la obra se refleja. Amparo la llama “mamá”, pero ella llama “hijo” a todos, delatando así su ocupación.⁸ Se especifica también en la comedia en cuatro actos que intervendrán en la obra dos camareros, uno de los cuales no habla y un tocador de guitarra de verdad. Este tipo de precisiones no aparecen en la comedia en un acto, pues en el caso de que apareciera, por ejemplo, un tocador de guitarra, sería irrelevante el hecho de que éste fuera o no de verdad puesto que eso no influiría en nuestra lectura al contrario de lo que ocurre en la representación teatral.

El autor hace también una serie de cambios en cuanto a los nombres. Por ejemplo Ramona, una vieja que aparece en la comedia en un acto pasa a ser, por lo que se deduce a través de los diálogos, una prostituta en la comedia en cuatro actos, donde a su vez el papel de la vieja pasa a ser desempeñado por doña Petra. Para terminar con lo que a personajes se refiere sólo queda decir

⁶ Linares Rivas, Manuel. *La espuma del champagne*. Madrid: *El Cuento Semanal*, año I, número 15 (fechado el 12 de abril de 1907). A partir de ahora, las citas de *La espuma del champagne*, comedia en un acto, se harán por esta edición.

⁷ “*La acción en Madrid. – Época actual. Derecha e izquierda las del actor*” (*El teatro de Manuel Linares Rivas*; tomo III, página 1971).

⁸ Aquí Linares hace un guiño al lector ya que el hecho de que Celestina los llame “hijos” implica que si ella es prostituta los está insultando. Este tema viene ya desde la Edad Media, pues por ejemplo a la Celestina también la llaman “madre”.

que en la comedia en cuatro actos, la lista que aparece al principio de la obra está más detallada y en ella se especifican los apodos además de los nombres de los personajes: Sebastiana (Luz), la Rabanitos (Jesusa), mientras que en la comedia en un acto encontramos tan solo: Luz, la Rabanitos.

Si pasamos a analizar las acotaciones que inician cada acto o, en su caso, mutación, describiendo el lugar en el que se desarrollarán los hechos, podemos comprobar que éstas son mucho más detalladas en la comedia en cuatro actos, donde el autor trata de dar todas las indicaciones necesarias para montar el escenario cuando llegue la hora de representar la obra, mientras que en la comedia en un acto se dan solamente unas pautas y se deja el papel más importante a la imaginación del lector. Esto lo veremos mejor a través de una serie de ejemplos. La acotación de la mutación primera de la comedia en un acto, es la siguiente:

Una habitación muy modesta, pobre. Puerta á izquierda y puerta al foro, derecha. Á izquierda, foro, una ventana. Una mesita de costura, tres ó cuatro sillas y una consola vieja y anti-gua.⁹

Frente a ésta tenemos la acotación del acto primero de la comedia en cuatro actos:

Una habitación muy modesta, pobre. Puerta a izquierda y puerta al foro, a izquierda también: a derecha foro una ventana sobre tejados. A lateral derecha otra ventana; al lado una mesita de costura. Tres o cuatro sillas y una consola vieja. Una mesa. Luz eléctrica colgante, sin tulipa. Es de día, pero anoche-ciendo ya.¹⁰

Algo similar ocurre con algunas de las acotaciones que aparecen al inicio de cada escena. Por ejemplo en la comedia en un acto, en la escena primera de la mutación segunda leemos:

⁹ *El Cuento Semanal*. Página sin numerar.

¹⁰ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; tomo III, página 1973.

*Sentado cómodamente en una chaise-longe, Tabardillo está con un periódico en la mano, pero no lee. Atraviesa Luisa, de derecha á izquierda, con un paquete de ropas al brazo.*¹¹

Y en la escena primera del acto segundo de la comedia en cuatro actos tenemos:

*Tabardillo, un hombre plantado en los cuarenta años, seriamente elegante, muy cortés y un poco aburrido de todo, incluso de sí mismo... Luego, Luisa, que atraviesa de derecha a izquierda, con un paquete de ropas sueltas.*¹²

Volvemos a apreciar aquí los datos sobre el físico y la personalidad del personaje que Linares añade cuando hace la comedia en cuatro actos y que se dejaba antes a la imaginación del lector, así como a las deducciones que éste debía hacer a través de la lectura. Ahora el autor especifica cómo debe caracterizarse al actor que interprete el papel de Tabardillo.

Un último ejemplo de esto, clarificador y significativo, lo encontramos en las siguientes acotaciones:

*El gabinete de un restaurant. En el centro la mesa, después de terminada la comida. La Mimosa, Pedro y Enrique, sentados á la mesa. Lulú y Jaime, en un rincón, cuchicheando. Luz asomada á los cristales de la ventana, apoyando contra ellos la frente, busca el fresco del cristal. Tabardillo y la Rabanitos se acercan á ella, cada uno con su copa de champagne. Jerónimo, de bruces sobre la mesa, duerme. (Mutación tercera de la comedia en un acto).*¹³

Y frente a ésta tenemos:

Un gabinete de un restaurant de tono. En el centro una

¹¹ *El Cuento Semanal*; página sin numerar.

¹² *El teatro de Manuel Linares Rivas*; página 1982.

¹³ *El Cuento Semanal*; página sin numerar.

mesa en desorden, como después de terminada toda comida. Un par de ventanas al foro y una puerta a la izquierda. Es de noche. Fracs y smokings. Las señoras, bien vestidas, menos doña Celestina. Luz, a la ventana y apoyando la frente en los cristales, como si buscase que el frío disipase algo el calor del champagne: la Mimosa, Lulú y Pedro; en la otra ventana: doña Celestina, Jaime y Enrique; sentados a la mesa: la Rabanitos, Amparo y Tabardillo; sentados en un sofá: Becerra, de pie, solo, vuelto de espaldas; sentado, aparte, un tocador de guitarra; dos camareeros que sirven y entran y salen, y que al levantarse el telón ofrecen licores, llevando uno la bandeja con las copas y botellas y sirviendo el otro después de preguntar. (En la comedia en cuatro actos. Acto tercero, escena I).¹⁴

Nos volvemos a encontrar otra vez con que la acotación de la mutación tercera es más reducida, tanto en lo que se refiere a la descripción del lugar donde se va a desarrollar la acción como por la descripción de las posturas de los personajes. Aparece un personaje más, Jerónimo, pero desaparecen las intervenciones del camarero 1º, de Becerra y Celestina.

A lo largo de ambas piezas observamos algunos cambios irrelevantes, por ejemplo el del nombre del que le escribe los versos a Sebastiana al principio de cada una de las obras, pero que no interviene en ninguna de ellas como personaje. Se llama Carlos en el cuento y Emilio en la obra teatral. Los versos son prácticamente iguales en ambas versiones exceptuando el verso “no serán gloria ni afán” que Linares invierte quizás por motivos de rima interna y lo convierte en “no serán afán ni gloria”. Cambia también el primer verso “La de los ojos azules” por “La de los ojos rasgados” posiblemente buscando una mayor generalización y facilitando a su vez la búsqueda de una actriz que pudiera desempeñar el papel de Sebastiana adaptándose a los rasgos físicos que de ella se describen en la obra.

Algunas modificaciones afectan a las acotaciones. Por ejemplo en la mutación primera de la escena primera de la comedia en un acto, encontramos la siguiente acotación que hace referencia a Sebastiana:

¹⁴ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; página 1992.

*Se sonrío y queda un momento pensativa. Luego lee la carta, como si la supiese ya de memoria, mirándola apenas.*¹⁵

Sin embargo, en la comedia en cuatro actos, la acotación equivalente es:

*Pausa: lee la carta en voz baja, y luego, en voz alta la repite.*¹⁶

La diferencia estriba en que la segunda está pensada para que la actriz lea la carta en alto, pues es el único modo de que el espectador llégue a conocer su contenido, mientras que la primera dice que Sebastiana “lee la carta”, de igual modo que lo hará el lector de esta obra.

Pepe, el hermano de Sebastiana, aparece tan solo en las primeras escenas de ambas obras y protagoniza unos cuadros dramáticos junto a su hermana. Mientras en el cuento la desesperación parece recaer con más fuerza sobre el personaje femenino, en la obra teatral se intenta trasladar ésta al personaje masculino. Para este fin, Linares cambia de boca algunas intervenciones modificándolas convenientemente. Así, es Sebastiana en el cuento quien dice:

Nuestra madre, baldada, en la cama hace dos años; tú, sin encontrar colocación; yo ganando miserablemente... (Mutación primera, escena II).

En la obra de teatro tenemos las siguientes palabras en boca de Pepe:

... Nuestra madre baldada, en la cama hace dos años: yo llevo tres meses sin trabajar, y sin esperanza, que la maldita huelga no acaba nunca; tú, agobiada, atendiendo a madre día y noche, y dándonos de comer a los tres con la miserable ganancia de tu costura... ¡No! ¡A los tres ya no! (Acto primero, escena II).

Este matiz es importante porque refuerza el hecho de que Pepe decida emigrar. Se menciona además el tema de la huelga, lo que viene a justificar lo

¹⁵ *El Cuento Semanal*; página sin numerar.

¹⁶ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; página 1973.

que se dijo al principio de este trabajo, el uso por parte del autor de materiales de la realidad más inmediata y conocida por su público. Teniendo en cuenta que entre ambas obras existen ocho años de diferencia, debemos pensar que la huelga a la que Linares se refiere se produce probablemente entre 1913 y 1915.¹⁷ En esta última se añaden además temas que no aparecen en la comedia en un acto, por ejemplo el tema de tener que ir a mendigar como último recurso para poder sobrevivir o la falta de dinero para pagar las medicinas que la madre de Sebastiana y Pepe necesita. Se toca, sin embargo, en el cuento un tema que en el drama se menciona de pasada, que es el de la huelga y sus consecuencias: "... Después de tres meses parado, hoy declararon la huelga general en el gremio de pintores y no puedo colocarme por compañerismo... ¿Qué hago?... ¿Robo?...". (Mutación primera, escena II).

Con el fin de hacer más entretenida y verosímil la puesta en escena, en la obra teatral se añaden intervenciones, algunas de las cuales no aportan nada al tema que se está tratando, por ejemplo los saludos entre los personajes presentes en cada escena. Se reduce también la extensión de las intervenciones finales de algunas escenas para conseguir un mayor dramatismo. Un ejemplo de esto lo tenemos en la escena en que los dos hermanos, Pepe y Sebastiana, se despiden. En la comedia en un acto la carga emotiva se consigue a través de exclamaciones y vocativos. Asimismo aparece aquí una acotación final a la escena en la que se indica con detalle cómo queda Sebastiana tras la despedida, que se ilustra a la vez con una imagen de la misma. En la comedia en cuatro actos encontramos como última intervención de esta despedida lo siguiente:

PEPE. (*Separándose*). Adiós..., ¡y vive! (*Mutis por el foro. Sebastiana lo sigue hasta la puerta, en donde queda llorando nerviosamente de cara a la pared. Una pausa*).¹⁸

Frente a esto, la comedia en un acto añade:

SEBASTIANA. ¡Pepe! ¡Pepe!... Tal vez tenga él razón... ¡Hay que vivir! (*Queda llorando, refugiada de cara á la pared en el dintel de la puerta por donde marchó Pepe. Oye el ruido de al-*

¹⁷ No debemos olvidar que ésta es la época de mayor auge de los movimientos obreros.

¹⁸ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; página 1977.

guien que viene y se apresura á secar las lágrimas, aparentando indiferencia). (Mutación primera, escena IV).¹⁹

En la escena V de la pieza teatral se añaden bastantes intervenciones en las que Sebastiana y la Rabanitos hablan de la marcha de Pepe. Aquí Sebastiana miente diciendo que ha almorzado bien y se dedica bastante espacio a la discusión entre ambas mujeres sobre si una miente porque en realidad no ha almorzado y la otra se da cuenta. En el cuento no se dan rodeos sino que se trata directamente el tema y cuando la Rabanitos le pregunta a Sebastiana “¿Qué has almorzado hoy?...”, ésta le responde: “La verdad, nada... porque no tengo con qué”.²⁰ En esta misma escena hay intervenciones que se eliminan en la obra de teatro, algunas de las cuales son bastante significativas:

SEBASTIANA. (*Esforzándose por sonreír*). Iré... pero conste que el cenar no me obliga á nada.

RABANITOS. Sí, mujer, á digerir. Después te acompañará Tardillo hasta la puerta.

SEBASTIANA. (*Recelosa*). ¿Y en qué puerta se despedirá?

RABANITOS. Por si acaso, anticipáte y despídele tú.

Al desaparecer estas palabras se consigue que la situación de Sebastiana quede más ambigua en la pieza teatral. Para subsanar esto, Linares introduce una serie de acotaciones que indican la inseguridad y poca decisión de Sebastiana, a partir de ahora nombrada por su apodo, Luz, para ir con la Rabanitos, acotaciones que en la escena se traducirán en gestos:

SEBASTIANA. (*Haciendo un gran esfuerzo*). ¡Vamos, sí! (*Rabanitos la coge del brazo y se la lleva por el foro*). (Acto primero, escena VI).²¹

Hay que destacar la importancia de que la situación de Sebastiana quede menos definida en la pieza teatral que en la comedia en un acto. Si ella no es consciente de la situación en la que se encuentra, podemos considerar que es

¹⁹ *El Cuento Semanal*; página sin numerar.

²⁰ *El Cuento Semanal*; mutación primera, escena V, página sin numerar.

²¹ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; página 1981.

una “víctima de la sociedad” (comedia en un acto) pero el dolor es mucho más fuerte si ella es consciente de esa situación pero no le queda otra salida excepto aceptarla (comedia en cuatro actos).

En el acto segundo encontramos, al igual que en el primero, ampliados algunos temas, por ejemplo el del dinero a través de unos comentarios que surgen con la excusa de unos cigarrillos. Se añaden también con fines humorísticos y ánimo de entretener al público once intervenciones en las que Tabardillo piropea y flirtea con Luisa (la criada). Se elimina, sin embargo, la reflexión que Tabardillo hace sobre su vida en la comedia en un acto (mutación segunda, escena II), pues este tipo de intervenciones pueden resultar monótonas, lentas e incluso aburridas en un escenario. Con el fin de amenizar, en la comedia en cuatro actos, estas reflexiones aparecen de forma intercalada en los diálogos y no en forma de monólogo. Se añaden aquí unas intervenciones muy interesantes en las que se habla de la prostitución y donde se alude a Luz:

TABARDILLO. ¿Tiene condiciones...?

RABANITOS. ¿Condiciones de qué?

TABARDILLO. Vamos, que si tiene predisposición, inclinación para resolverla en el sentido que tú lo entiendes.

RABANITOS. Como todas.

TABARDILLO. No amplíes. Concretémonos a tu amiga.

RABANITOS. ¿Y qué mujer desesperada no lo piensa? Lo que le falta a muchas es decisión... y ocasión.²²

Lo que se pretende es dar al espectador toda la información de manera que éste pueda seguir la trama sin dificultad y sentirse, a la vez, implicado en la acción.

Otra escena que cambia bastante es la VII de la mutación segunda de la comedia en un acto que se corresponde con la escena V del acto segundo de la comedia en cuatro actos. Se refleja ahí el momento en el que Luz se cambia y arregla para ir a la cena. En el primer caso Tabardillo se da cuenta de que la muchacha va “completamente á obscuras” y le recomienda usar colorete y carmín, al mismo tiempo que comenta con la Rabanitos:

²² *El teatro de Manuel Linares Rivas*: acto segundo, escena V, página 1986.

RABANITOS. (...) Mientras, arregla tú un poco á Luz. Tiene las ideas atrasadas.

TABARDILLO. La convertiremos.

RABANITOS. Será fácil. Y ahora está de moda. (*Riendo*). En ti confío; ¡perviértela!

TABARDILLO. Descuida, la convertiré.

En el segundo caso Tabardillo le dice a Luz que no se le exigirá nada y que “cada uno debe hacer lo que le dé la gana, pero sabiendo lo que hace y por qué lo hace”. La diferencia está en la actitud que los otros personajes tienen respecto a la protagonista, más paternalista en el segundo caso.

En la escena VI del acto segundo de la comedia en cuatro actos se introducen temas importantes como puede ser el de la poliandria de la que se dice es lícita en África y en América, o los temas de las uniones fijas o eventuales. A propósito de esto se comenta que las leyes son diferentes en cada lugar y que cada uno piensa de acuerdo a sus leyes. Se habla también de que algunas acciones que son mal vistas por el día, pierden importancia en la oscuridad de la noche:

TABARDILLO. (...) Anda, enséñame un poco la pechuga, que soy aficionado.

LUZ. ¡Eso es una grosería!

TABARDILLO. Sí, es una grosería, porque son las siete y media... si fueran las once y estuvieras escotada en un baile o en un teatro, no le encontrarías nada de particular a enseñar la...

LUZ. (*Riendo*). Eso es diferente...

TABARDILLO. Sí, la diferencia de la hora (...).²³

En la comedia en un acto aparecen unos comentarios en boca de Tabardillo eliminados en la obra teatral: “(...) Y en la Grecia antigua, más refinada y más culta que todas las ciudades modernas, las sacerdotisas vendían el amor para honrar á los dioses; las monjas, hoy, hacen voto de castidad (...)”.²⁴

A través de estos temas tratados y de los diálogos se puede deducir el

²³ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; página 1991.

²⁴ *El Cuento Semanal*; mutación segunda, escena VIII, página sin numerar.

tipo de educación que recibían las mujeres a principios del siglo XX, cuestionándose, al mismo tiempo, los conceptos de honradez y decencia. La mujer está educada para trabajar en el ámbito doméstico y “servir” a un solo hombre y a sus hijos, evitando agrandar a otros hombres para que no la acechen los males morales y en concreto la prostitución. Son éstas las trabas que le impiden a Luz actuar con total libertad. Ella misma lo dice: “No puedo prescindir de lo que me enseñaron”.²⁵ Tabardillo se podría identificar con la figura del donjuán, hombre sin mujer fija y cuya hombría se mide en función de las mujeres con las que ha estado. Se refleja así en la obra un tipo de sociedad machista y patriarcal.

La mutación y el acto tercero son quizás las partes que más difieren una de otra, en primer lugar porque la mutación tercera es una escena única y el acto tercero está formado por cuatro escenas, y en segundo lugar por la diferencia de personajes entre ambas obras. A grandes rasgos podemos decir que en la comedia en cuatro actos esta parte aparece más amplia: se dicen, por ejemplo, algunas clases de bebidas, se habla de música y se menciona a Wagner y a Platón. El argumento aparece también algo cambiado. En la comedia en un acto, Tabardillo, con ayuda de Rabanitos, se interpone entre Luz y Enrique ofreciéndole a ésta dinero. En la comedia en cuatro actos se elimina la conversación entre Luz y Enrique aunque la Rabanitos también le ofrece el dinero de Tabardillo a Luz. Es curioso que en ambas se trata el tema de la marginación de la mujer en el mundo laboral desde dos puntos de vista diferentes. En la primera Tabardillo le pregunta a Luz por qué no aprovecha su perfección física, su hermosura y su encanto, para que los demás “le paguen una vida regalada”, mientras en la otra obra Tabardillo habla directamente del trabajo de las mujeres en España:

TABARDILLO. Lo más hermoso para vosotras es el tener una renta; también es hermoso y digno el buscársela trabajando, pero el trabajo de las mujeres en España no es más que una explotación pagada con una limosna. Nadie, o muy pocos, se cuidan de buscarlos medios honestos y bien retribuidos, y en cambio muchos se cuidan de moralizaros gratuitamente. No os dicen: “honradas... y a ganar mucho”, no; os dicen: “honradas... y a morirse de hambre”.²⁶

²⁵ *El Cuento Semanal*; mutación segunda, escena VIII, página sin numerar.

²⁶ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; acto tercero, escena III, página 2002.

En la comedia en un acto, y de acuerdo con lo dicho antes, se incluye un nuevo fragmento de la poesía que el enamorado le escribe a Luz, que sirve para introducir el tema de la vejez y la pérdida de la hermosura y que no aparece en la comedia en cuatro actos:

(...) Pero si á ti te avejenta,
 más que la edad ó el dolor,
 placer que no sea de mí
 ó amor que no sea mi amor,
 cuando con el tiempo mires
 los placeres ya perdidos,
 quiera Dios que nadie bese
 tus labios descoloridos...²⁷

Por otro lado, es en la obra de teatro donde se percibe el bullicio de una auténtica cena, donde hablan unos con otros y no en parejas como en la comedia en un acto. En la misma obra aparece el siguiente aviso:

NOTA. – El acto empezará bailando alguna pareja, y todo él ha de ser muy movido, cambiando figuras a capricho, y en los brindis habrá jaleos, bravos, palmas e interrupciones. Jaime dirá *Bien, Becerro*, cuantas veces le dé la gana.²⁸

Asimismo se aprecia esto cuando Luz lee la poesía y todos se burlan de ella (situación que no se contempla en la comedia en un acto). Encontramos otra advertencia que dice:

NOTA. – Durante la lectura de los versos, Jaime los recita también en parte y burlándose. Los demás ríen y se burlan también de la santa poesía...²⁹

Por último, de la parte cuarta de las obras lo más destacable es la reducción de la correspondiente a la comedia en cuatro actos, aligerándose así el

²⁷ *El Cuento Semanal*; mutación tercera, página sin numerar. El que aquí encontramos es el tópico clásico del *carpe diem*.

²⁸ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; acto tercero, final de la escena II, página 2001.

²⁹ *El teatro de Manuel Linares Rivas*; final del acto tercero, página 2005.

final de la obra pero manteniéndose los mismos contenidos que en la comedia en un acto. Se elimina gran parte del diálogo entre las dos viejas que conversan sobre cosas triviales y en la escena final del cuento, donde aparecen Luz y Tabardillo, encontramos bastantes más acotaciones.

Como conclusión diremos que ambas obras tratan los mismos temas, como ya vimos, en algún caso desde distinto punto de vista. Los cambios que Linares hace al escribir la obra de teatro partiendo de la comedia en un acto, son exigidos por las necesidades de la puesta en escena, por eso se amplían las acotaciones que describen los lugares donde se desarrolla la acción pero se eliminan muchas de las que aluden a los gestos y posturas de los personajes. Se valoran más en este caso los elementos acústicos relacionado esto con un deseo de dar mayor verosimilitud a la obra. Muchos de los cambios responden a fines humorísticos.

En las dos piezas se refleja la situación de la mujer en la sociedad de principios del siglo XX y tanto las lectoras de la comedia en un acto como las espectadoras de la representación de la comedia en cuatro actos, podrían sentirse identificadas con Luz. Hay que destacar también el hecho de que en la comedia en cuatro actos se haga alusión a hechos de la realidad del momento, por ejemplo la huelga, o se intensifiquen algunas de las ideas como el dolor de Pepe al tener que emigrar o el de Sebastiana al ser consciente de la situación en la que se encuentra, matices todos ellos que nos hacen ver cómo Linares piensa en un público determinado con el que intenta comunicarse al reescribir en 1915 la comedia en un acto de 1907.