

TESIS DOCTORAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS LITERARIOS

El teatro de Manuel Linares Rivas ante las crisis
socioeconómicas del primer tercio del siglo XX
(1902-1936)

Gabriel Ares Cuba

2019

DIRECTOR: Fidel López Criado
TUTORA: María Eva Valcárcel López





El teatro de Manuel Linares Rivas ante las crisis socioeconómicas del primer tercio del siglo XX (1902-1936), por Gabriel Ares Cuba, se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

El **Dr. Fidel López Criado** y la **Dra. María Eva Valcárcel López**, profesores del área de Literatura Española del departamento de Letras de la Universidade da Coruña,

CERTIFICAN QUE:

La presente tesis doctoral titulada *El teatro de Manuel Linares Rivas ante las crisis socioeconómicas del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*, presentada por **D. Gabriel Ares Cuba**, ha sido realizada bajo nuestra supervisión y reúne las condiciones necesarias de originalidad y rigor científico para ser defendida públicamente y optar al Grado de Doctor Internacional.

Para que así conste, firman el presente certificado en A Coruña, a 20 de junio de 2019.

El director

La tutora

Fdo. Fidel López Criado

Fdo. María Eva Valcárcel López

El doctorando

Fdo. Gabriel Ares Cuba

Índice

Agradecimientos.....	iv
Resumen.....	vi
Resumo.....	vi
Abstract.....	vi
1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. Selección del corpus.....	9
1.2. Estado de la cuestión.....	10
1.3. Marco teórico-metodológico.....	19
1.3.2. Tipos de relación actor-mundo.....	27
1.3.3 Tipos de orientación de la acción.....	29
1.3.4. Elementos de comunicación teatral.....	30
1.3.5. Metodología de trabajo.....	41
2. CONOCIMIENTOS PREVIOS.....	43
2.1. Contexto histórico.....	43
2.1.1. <i>Un largo y doloroso atardecer</i>	43
2.1.2. <i>Solo por el este sale el sol</i>	46
2.1.3. <i>¡Arriba, parias de la tierra!</i>	50
2.1.4. <i>Sangre, vergüenza y desesperación</i>	52
2.3.6. <i>España, mañana, será republicana</i>	56
2.1.7. <i>Los agentes del cambio</i>	62
2.2 Contexto literario.....	64
2.2.1 <i>El sustrato teatral</i>	66
2.2.2 <i>El teatro conformista</i>	68
2.2.3. <i>El teatro inconformista</i>	76
2.3. Breve biografía de Manuel Linares Rivas.....	85
2.3.1. <i>Claves vivenciales</i>	85
2.3.2. <i>Afiliaciones ideológicas</i>	89
2.3.3. <i>Ideas sobre sí mismo</i>	92
2.3.4. <i>Gustos teatrales</i>	94
3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	101

3.1. <i>Aire de fuera</i> , comedia en tres actos (1903).....	101
3.2. <i>Lo posible</i> , juguete cómico en un acto y dos cuadros (1905).....	112
3.3. <i>En cuarto creciente</i> , juguete cómico en un acto (1905).....	119
3.4. <i>Clavito</i> , paso de comedia en un acto (1910).....	127
3.5. <i>La fuerza del mal</i> , comedia en tres actos (1914).....	134
3.6. <i>La garra</i> , drama en dos actos (1914).....	148
3.7. <i>La mala ley</i> , comedia en tres actos (1923).....	171
3.8. <i>Currito de la Cruz</i> , adaptación escénica en tres actos — el primero dividido en dos cuadros — y un epílogo (1923).....	186
3.9. <i>¡Déjate querer, hombre!</i> , comedia en tres actos (1931).....	200
3.10. <i>Todo Madrid lo sabía...</i> , comedia en tres actos (1931).....	208
3.11. <i>Fausto y Margarita</i> , tragicomedia en tres actos (1935).....	225
3.12. <i>El error del capitán Rubín</i> , obra en cuatro actos (1935).....	240
4. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE MANUEL LINARES RIVAS.....	253
4.1. Los temas.....	253
4.2. Los personajes.....	260
4.3. La escenografía.....	271
4.4. La trayectoria teatral.....	274
5. CONCLUSIONES.....	276
6. CONCLUSIONS.....	284
7. BIBLIOGRAFÍA.....	293
ANEXO 1: TABLAS.....	305
ANEXO 2: FICHAS DE LAS OBRAS.....	309

Agradecimientos

Tras más de dos años trabajando casi exclusivamente en esta tesis doctoral, me encuentro escribiendo estas palabras, que me evocan los encontrados sentimientos que me dominaron en esta etapa académica y vital. Por un lado, desesperación, hastío, incompreensión, decepción; por otro, satisfacción, realización personal, euforia y esperanza hacia el futuro. No quisiera presentar este documento sin agradecer a las personas más importantes de mi vida, que han hecho todo lo posible para que estas últimas sensaciones fuesen las protagonistas.

En primer lugar, a mi familia. A mi madre, Lupe, por ser un ejemplo de perseverancia y de supervivencia, y por enseñarme y recordarme la importancia de la disciplina en los valores humanos. A mi padre (a quien no llamaré Javier, ni mucho menos Francisco) por tener la capacidad de destensar todas las situaciones incómodas y pesadumbrosas con su natural humor blanco e inocencia. A mi hermano Pedro, cómplice siempre de mis chistes malos y de mi tendencia a querer organizarlo todo en el día a día, por dar un toque agridulce a la existencia con su risa perversa y cáustica de bruja de cuento. A Misi (porque no se me ocurriría llamarla Cristina), mi compañera de viaje, por aportarme cariño, dulzura y ternura en los días más fastidiosos. Por supuesto, este mérito lo comparte con Boliña.

En segundo lugar, a mis amigos. Y el primero que merece mención en estas páginas es Rober, a quien le agradezco que hayamos podido compartir nuestros sueños y nuestras desilusiones. También a Dani, con quien casi nunca puedo encontrarme, por demostrar día a día que la ideología no vale nada en una amistad, sino que son las buenas intenciones y las risas las que cuentan. A los compañeros de WIOK (Paco, Maite, Dani, Jorge, Pablo, Iván, Lucía, Carlos, Pedro, Marcos, Fran, Juan Carlos; y a los que ya no están, Luis, Andrés, Luis Martínez (†) y Rodrigo), por recordarme siempre que debo avanzar cuando el camino esté libre. A los muchachos del Ulises Metal Pub, especialmente a Manolo, Paco, Lolo y el «Publicista», por haber inventado un mundo en el que solo se permite la risa y la sonrisa. A los parroquianos de A Casiña, concretamente, a Jose, Roi, Mosteiro, Josiño, Lodeiro y Suso, por impregnar las noches de historia y filosofía. A los camaradas del PCPE y de la JCPE, especialmente Ramón, Javi «Cayu», Julio y Blanca, por ayudarme a creer en la utopía. Considero que en este apartado debe aparecer también, sin lugar a dudas, Fidel. El profesor que me enseñó que los textos eran algo más que textos, que el discurso es siempre ideológico

y que el poder acecha en cualquier esquina con un red para capturar nuestro pensamiento crítico. Por motivarme para llevar a cabo este trabajo, gracias.

No quedarían completos estos agradecimientos si no mencionase a Isabel Ponce de Leão, quien muy amablemente se ofreció a ser mi tutora durante las estancias internacionales en la Universidade Fernando Pessoa, en Porto. Tampoco si obviase el personal administrativo, empezando por Eva Valcárcel, quien accedió a ser mi tutora en la UDC, y también a las trabajadoras de la UADI de la Faculdade de Filoxía, especialmente a Manuela Martínez Varela y a Lucía Rodríguez Seco, cuya labor es indispensable e infatigable.

Con estas palabras llega el tiempo de resumir. Estoy convencido de que todo este crecimiento personal y académico no hubiera sido posible sin estas personas que aquí nombro. A todos vosotros, os dedico la tesis y os reconozco el pedazo de autoría que, sin duda, merecéis.

Con todo mi afecto,

Gabriel

Resumen

En este trabajo de investigación se han analizado 12 piezas dramáticas a lo largo de toda la trayectoria literaria de Manuel Linares Rivas. El principal objetivo es demostrar la hipótesis que enmarca al autor gallego dentro de una corriente *novadora* y rupturista del teatro español de primer tercio de siglo. El marco teórico utilizado para realizar esta tarea ha sido la sociocrítica, con especial atención a las reflexiones de Jürgen Habermas. Se ha concluido que el teatro de Linares Rivas muestra un compromiso social a la vez que estético, lo cual lo aproxima a propuestas dramáticas como las de Benito Pérez Galdós o Ramón Gómez de la Serna. Si bien no representa un teatro de corte marxista, al mismo tiempo se aleja de la frivolidad y los «alfilerazos» característicos de Jacinto Benavente y la corriente inmovilista.

Resumo

Neste traballo de investigación analizáronse 12 pezas dramáticas ao longo de toda a traxectoria literaria de Manuel Linares Rivas. O principal obxectivo é demostrar a hipótese que enmarca o autor galego dentro dunha corrente *novadora* e rupturista do teatro español do primeiro terzo de século. O marco teórico utilizado para realizar esta tarefa foi a sociocrítica, con especial atención ás reflexións de Jürgen Habermas. Concluíuse que o teatro de Linares Rivas amosa un compromiso social á vez que estético, o cal o aproxima a propostas dramáticas como as de Benito Pérez Galdós ou Ramón Gómez de la Serna. Se ben non representa un teatro de corte marxista, ao mesmo tempo alónxase da frivolidade e os «alfinetazos» característicos de Jacinto Benavente e a corrente inmovilista.

Abstract

In this doctoral thesis, I analyze 12 mayor plays written by the Spanish playwright Manuel Linares Rivas. Our Purpose is to demonstrate how this Galician author aligns himself with the ethical and aesthetic criteria of a radically new theatrical movement in the first third of the twentieth century. The theoretical framework of my research has been the school of sociocriticism, with special attention to the hermeneutical proposals of Jürgen Habermas. In this regard, although the author is not a mainstream Marxist dramatist, his plays evidence a social-political concern in line with the critical perspective of Benito Pérez Galdós or the more radical proposals of Ramón Gómez de la Serna.

1. INTRODUCCIÓN

En estas páginas voy a exponer los resultados de mi investigación en torno a Manuel Linares Rivas (Santiago de Compostela, 1866 – A Coruña, 1938). Como queda ampliamente demostrado en los trabajos de Manuel Esgueva Martínez y Ramón Esquer Torres, este dramaturgo cosechó un éxito en taquilla y en críticas tan rotundo, que fue capaz de rivalizar con Jacinto Benavente durante el primer tercio del siglo XX¹. Sin embargo, su ausencia en la historiografía literaria y teatral, ya sea en forma de libros, ediciones críticas, artículos, o cualquier otro medio, es alarmante. Digo esto porque no se puede entender un periodo histórico sin tener en cuenta sus protagonistas, ya sean miembros de la cultura o de la contracultura. Lo que está claro, como ya demostró Hegel, es que los procesos históricos son dialécticos. Y sin entender la lucha de contrarios, es imposible comprender la transformación de un momento histórico en otro. Este es el principal motivo por el que decidí embarcarme en el estudio de un dramaturgo tan denostado y tan olvidado. Haciendo más palabras del filósofo Jürgen Habermas, entiendo la investigación como un proceso de reproducción cultural que aporta: a) a la cultura, esquemas de interpretación susceptibles de consenso (es decir, el saber válido); b) a la sociedad, legitimaciones; y c) a la personalidad, patrones de comportamiento eficaces en el proceso de formación. De igual manera, si este proceso de reproducción cultural falla, se producirá: a) en la cultura, pérdida de sentido; b) en la sociedad, pérdida de legitimación; y c) en la personalidad, crisis de orientación. La Academia ha postergado a uno de los agentes principales de la historia del teatro de la Edad de Plata a un mero figurante, a un escritor de *best sellers* en el peor sentido de la palabra, o a un «vulgar» seguidor de Benavente. Estos ignoran su compromiso social con los oprimidos y, muy especialmente, con la mujer. Quizá, su pertenencia al Partido Conservador haya dificultado la mirada crítica hacia su teatro embadurnándola de ideología, y es que Linares Rivas es el primer consciente de esta aparente contradicción. Y, sin embargo, aún hoy en día no hay suficientes voces críticas que alerten a los académicos más tradicionalistas del gran perjuicio cultural, social y personal que están produciendo sus concepciones parciales e ideologizadas.

Este trabajo se compone por seis partes fundamentales. En la «Introducción» se presentan los objetivos, la selección del corpus y se presenta un estado de la cuestión para

1 Véase Esquer Torres, Ramón, *La colección dramática «El teatro moderno»*, Madrid, CSIC, 1969 y Esgueva Martínez, Manuel, *La colección teatral «La farsa»*, Madrid, CSIC, 1971.

justificar la hipótesis que se maneja. Además, se aporta un marco teórico-metodológico que guiará la investigación. En el capítulo de «conocimientos previos» se profundizará en torno al contexto histórico-social, al contexto literario y a las claves vivenciales del autor. Esto permitirá abordar las obras hermenéuticamente, lo cual se desarrolla en «Análisis de las obras». En un cuarto epígrafe se englobarán todas las características extraídas de los análisis fundamentándolas con sucesos vitales y opiniones mostradas en textos de no ficción del propio autor. Por último, en la «Conclusión», se intentará rebatir algunos de los argumentos más repetidos y que, desde esta perspectiva, se consideran equivocados. El último apartado («Conclusions») es una traducción al inglés del anterior punto, tal y como exigen las normas para optar al título de Doctor Internacional.

El primer objetivo de mi investigación será analizar un amplio corpus de textos dramáticos linarianos para evidenciar su particular *weltanschauung* (criterios, valores y actitudes) durante las crisis españolas del siglo XX. Como puede apreciarse, este objetivo requiere una perspectiva sociocrítica que permita comprender la influencia del entorno en Linares Rivas. Sin embargo, la propuesta teórica va un poco más allá. Mis predecesores en esta especialidad ya han estudiado de manera muy profunda el compromiso social del autor, pero quizá hayan descuidado las motivaciones personales que generan la ficción. Para poder entender la literatura en su doble variante de compromiso socio-histórico y expresión de vivencias subjetivas, es necesario acudir a la teoría de la acción comunicativa del ya citado Jürgen Habermas. Me hago cargo del riesgo que esto supone, soy consciente de que no hay construcciones teóricas adaptadas a los estudios literarios. Sin embargo, considero que esta teoría provisional es suficiente para abordar este objetivo. Claro está que no parto de cero y me apoyo en textos tradicionales y actuales de sociocrítica y, por supuesto, teatrología. Esto nos permitirá abordar el segundo objetivo de la tesis: demostrar la hipótesis que sitúa su teatro dentro de la tendencia *novadora* y rupturista del teatro español del primer tercio del siglo XX, a la cual pertenecen autores como Ángel Guimerá, Adrià Gual o Joaquín Dicenta. La revisión crítica de su pretendida filiación benaventina constituirá una parte importante de este trabajo. Para ello argumentaremos que, si bien la crítica más canónica lo clasifica como «epígono benaventino», tanto su posicionamiento liberal progresista como otras consideraciones estilísticas, escénicas y teórico-críticas los separan. Por último, el tercer objetivo determinará una línea de investigación en torno al teatro español del primer tercio del siglo XX basada en la teoría de la acción comunicativa.

1.1. Selección del corpus

El corpus que se propone para analizar responde a obras cuyo año de estreno representa un punto crítico en la economía y en la sociedad española. En este trabajo se entiende que una literatura comprometida con su tiempo se verá más tentada a mostrar su verdadera naturaleza en momentos de miseria. Para determinar las crisis económicas, es necesario basarse en la estimación del PIB, del PIB per cápita, y de las tasas porcentuales de variación interanual del PIB. El rango de análisis abarcará los años entre 1902 y 1935, coincidiendo con el inicio del siglo XX y con la fecha de la última pieza escrita por Linares Rivas. Sin embargo, como los datos económicos no son los únicos que condicionan el bienestar de una sociedad, se incluirá un estudio de las fases históricas que permita ordenar los datos económicos (y, por lo tanto, el corpus seleccionado) a lo largo del tiempo.

Este no es lugar para explicar pormenorizadamente los datos económicos o las consecuencias y causas que mueven las decisiones políticas y las situaciones sociales. Me limitaré a exponer la periodización histórica y los años económicamente críticos. Se puede establecer cinco periodos históricos: Crisis entre 1902 y 1909, Crisis entre 1910 y 1913, Crisis entre 1914 y 1923, Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), y II República Española (1931-1939). Económicamente, desde el punto de vista del PIB, los años más críticos de sendos periodos son 1905, 1910, 1914, 1923 y 1931. Igualmente, desde el PIB per cápita, son 1905, 1910, 1918, 1923 y 1933. Por último, partiendo de la tasa porcentual de variación interanual, son 1905, 1910, 1914, 1930 y 1931. Para resolver la discrepancia entre fechas se ha realizado una criba partiendo de la ley de la mayoría. No resulta problemático a este nivel de la investigación porque una obra literaria no se refiere ni es afectada por un solo año, sino por un cúmulo de factores. De esta forma, estos serán los años escogidos: 1905, 1910, 1914, 1923 y 1931. Antes de ofrecer una lista de las obras propuestas para el análisis, parece oportuno aportar una variable más: la trayectoria teatral de Manuel Linares Rivas. Si se quiere ver su obra en su conjunto y subordinar los estudios económicos e históricos a los estudios literarios, es necesario proponer la inclusión de la primera obra que escribe y estrena con gran impacto, y las últimas, que no se llegarían a estrenar en vida del autor. La selección es la siguiente:

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Aire de fuera (1903)

Lo posible (1905)

En cuarto creciente (1905)

Clavito (1910)

La fuerza del mal (1914)

La garra (1914)

La mala ley (1923)

Currito de la Cruz (1923)

¡Déjate querer, hombre! (1931)

Todo Madrid lo sabía... (1931)

Fausto y Margarita (1935)

El error del capitán Rubín (1935)

De este corpus se han excluido las zarzuelas, puesto que es un género que precisa un estudio musicológico. Sin este conocimiento de los signos musicales, el análisis quedaría cercenado. Las zarzuelas excluidas son: *Sangre roja* (1905), *La magia de la vida*, *Huyendo del pecado* (1910) y *El motín de los Chambergos* (1935). También se ha excluido *El amo* (1905), porque su texto está perdido.

1.2. Estado de la cuestión

Los estudios en torno a Manuel Linares Rivas mantienen una polémica sobre su adscripción histórico-literaria. Hay estudiosos que sostienen que el mundo dramático de Linares bebe directamente en el teatro de Jacinto Benavente, emulando sus recursos estéticos y sus postulados éticos. De esta manera, se adscribiría a un teatro conformista, más concretamente, a lo que Berenguer denominaba *teatro innovador*. Sin embargo, hay otros historiadores que proponen una afiliación a autores como el último Echegaray, Galdós o Dicenta. Así, el teatro de Linares Rivas seguiría la estela del teatro inconformista, en concreto, la corriente *novadora* (Berenguer), expresión del punto de vista de la burguesía radical. Estas etiquetas serán analizadas más en

profundidad a su debido tiempo. De momento, se expondrá un estado de la cuestión para mostrar hasta qué punto esta polémica empaña las miradas hacia la extensa obra del autor gallego.

Ya en 1924, con 58 años, Linares Rivas había ingresado en una nómina de autores consagrados, clásicos y prestigiosos. La *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, escrita por Narciso Díaz de Escobar y Francisco P. Lasso de la Vega (Díaz, 1924), le dedicó un párrafo donde enumeraba algunas de sus obras estrenadas con más éxito (Díaz, 1924: 244). Este estudio no realiza división entre las corrientes teatrales debido, seguramente, a la inmediatez de los fenómenos escénicos. Sin embargo, en ningún momento se asocia a Linares Rivas con Jacinto Benavente. En esa misma lista aparecen reseñados autores tan dispares como Echegaray o Valle-Inclán.

En 1937, en plena guerra civil, Ángel Valbuena Prat redacta su célebre *Historia de la literatura española* en tres tomos (Valbuena Prat, 1937). Entiende que Linares «refuerza la nota varonil, poderosa, que podía darse dentro de las normas de un teatro burgués de técnica benaventina» (Valbuena Prat, 1937: 814). Por primera vez se sugiere una cercanía entre ambos dramaturgos, aunque no se afirma rotundamente. En su opinión, Linares «tiene su mérito del lado de la energía dramática, en los casos mejores; en casi todos posee un dominio técnico razonable, y decae del lado de la vulgaridad» (Valbuena Prat, 1937: 815). Comienza también aquí un estereotipo que acompañará la obra linariana en muchos de los estudios aquí reseñados: la vulgaridad. Tanto para Valbuena, como para los detractores del autor gallego, su teatro es tosco, bruto y áspero. A lo largo de las páginas siguientes se intentará demostrar que esto es un mero cliché y que, en cambio, sus obras están muy trabajadas y pulidas, aunque su contenido crítico pueda herir alguna sensibilidad y, por tanto, resultar árido para el espectador acomodado.

Ya en pleno franquismo, José García López (García, 1962) entiende lo siguiente²:

Manuel Linares Rivas (1867-1938) puede considerarse como un seguidor de Benavente, al que aventaja en fuerza psicológica y energía aunque sea inferior a él en los demás aspectos. Su tendencia docente y moralizadora se advierte en *La garra* (1914), sobre el tema del divorcio (García, 1962: 597).

Ahora sí se subordina de manera contundente la dramaturgia de Linares Rivas a la de Benavente. Del autor gallego ahora molesta su tendencia a educar y a concienciar de los males del país, ensalzando al mismo tiempo la ausencia de compromiso social de su contemporáneo. En la misma

2 Anteriormente, María Modesta Díaz Rouco lee su tesis titulada *Vida y obra de Manuel Linares Rivas* (Díaz Rouco, 1952). No se ha tenido acceso a este documento porque no ha sido publicado.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

línea se sitúa Max Aub (Aub, 1974), cuando en 1974 escribe: «Benavente tuvo muchos seguidores, de los que no citaré más que a Manuel Linares Rivas (1867-1938), muy inferior en todo al dramaturgo madrileño» (Aub, 1974: 487). Gerald Brown (Brown, 1974) coincide con estos estudiosos en entender la obra de Linares Rivas como seguidora del estilo de Benavente, pero discrepa en lo que respecta a la calidad de sus obras. Para el estudioso, «en su tiempo sus dramas de tesis burgueses como *La garra* (1914), en defensa del divorcio contra el oscurantismo clerical, y *La fuerza del mal* (1914), significaron para él la fama, la fortuna y los laureles académicos» (Brown, 1974: 182).

Sin embargo, una voz discordante saldrá a reivindicar el compromiso social de Manuel Linares Rivas. El prestigioso catedrático José María Díez Borque encarga a Ángel Berenguer, quizá el mayor especialista en teatro español contemporáneo, la redacción de un capítulo en su *Historia de la literatura española* en cuatro volúmenes. Este capítulo, titulado «El teatro hasta 1936» (Berenguer, 1982) muestra la historia del teatro de primer tercio de siglo dividida en tres tendencias fundamentales: *teatro restaurador* (visión de la nobleza), *teatro innovador* (visión de la burguesía acomodada) y *teatro novador* (visión de la burguesía radical). El célebre historiador entiende que Benavente cultiva el *teatro innovador*, mientras que Linares Rivas se alinea con la tendencia *novadora*. Aunque el estudioso se limita a dar una nómina de sus obras más exitosas, es el primero en atreverse a enlazar el mundo dramático de Linares Rivas con los de autores como Galdós, Dicenta, Guimerá, Cortiella o Gómez de la Serna.

El eminente crítico teatral, Francisco Ruiz Ramón, desoye los apuntes de Ángel Berenguer en la versión ampliada en Cátedra de su *Historia del teatro español. Siglo XX* (Ruiz, 1986). Sobre Linares Rivas escribe lo siguiente:

el teatro de Linares Rivas representa, visto en perspectiva histórica, la versión bronca y extremista de la vertiente de la crítica burguesa de la burguesía del teatro de Benavente, despojado de la ironía, aticismo y la ambigüedad, así como de las cualidades de lenguaje y construcción teatrales propios de la fórmula benaventina (Ruiz Ramón, 1986: 54).

Nuevamente, Linares Rivas queda subordinado a la cosmovisión de Jacinto Benavente sin motivo expreso³.

Sin embargo, historiadores más jóvenes ven llamativa la ausencia de Linares Rivas en la historiografía literaria. Los argumentos de esa corriente de pensamiento representada por Ruiz Ramón ya no convencen tanto. Al contrario, se puede rastrear en esta nueva línea de análisis la influencia de Berenguer. Tal es el caso de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Rodríguez, 1995), quien considera acertada la adscripción de Linares al teatro *novador*. Recuerda, además, que el autor cultivó también el teatro simbolista con, por ejemplo, *Lady Godiva*. Según el estudioso, Linares Rivas supone una alternativa al teatro de Benavente dentro de la escena para el gran público. Sin embargo, la purga ideológica que impuso el franquismo, sobre todo durante los años 40, decantó a Linares Rivas hacia el olvido⁴.

En esta línea, Fidel López Criado, quien será el mayor especialista en la obra de Linares Rivas, publica en 1996 (López Criado, 1996) un análisis de una pieza hasta ese momento desconocida: *Fausto y Margarita*. Se estudia esta pieza teniendo en cuenta el sustrato del mito fáustico, el cual retuerce hasta convertirlo en una apología de la mujer como símbolo de la lucha de los oprimidos. Desde una perspectiva similar, Rosa Cabo profundiza en las relaciones entre Linares Rivas y Maeterlinck a partir de las convergencias entre *Lady Godiva* y *Monna Vanna* (Cabo, 1996). De nuevo, Fidel López Criado se aproximará a *Fausto y Margarita* aportando un génesis más detallado del mito de Fausto en Europa (López Criado, 1997a). Este mismo año, López Criado expone las coordenadas éticas del teatro de Linares Rivas, lo cual marcará profundamente la línea analítica en torno a las obras de Linares Rivas:

De la misma manera que Dicenta intenta conectar con la sensibilidad de un determinado momento histórico, trasladando los problemas de una clase social a otra [...], Linares acude a los temas más candentes del momento (el divorcio, el adulterio, el atraso económico, la injusticia social, la corrupción política, etc.) para poner en evidencia sus causas primeras: la educación de la mujer, el obscurantismo religioso, las diferencias de clase, la explotación del trabajador, la corrupción política y todo aquello que, desde 1874, venía denunciándose desde las filas del republicanismo-socialista pequeño burgués y

3 De hecho, Ruiz Ramón lo considera tan inferior que lo excluye de su capítulo en la *Historia de la literatura española* coordinada por J. M. Alberich en 1990, titulado «Teatro: dramaturgias del siglo XX» (Ruiz, 1990). Es llamativo que se obvие una figura tan relevante anteponiendo, no solo a Benavente, sino también a los hermanos Álvarez Quintero, a Marquina y a Arniches.

4 Según Rodríguez López-Vázquez (1995), Linares Rivas aparece editado en las colecciones teatrales más populares anteriores a 1936, como «Los contemporáneos», «La farsa» o «El teatro moderno», colección en la cual ostenta el honor de ser el autor más editado con 32 obras. Nada que ver con el panorama franquista. En la colección «Biblioteca teatral», dirigida por Benjamin Bentura en los años 40 y 50, no hay entre los 182 títulos ninguno de Linares Rivas.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

proletario como causas del estancamiento económico y el atraso intelectual del país (López Criado, 1997b: 58).

Y no solo eso, sino que también aporta una idea clave para entender la estética de su teatro: «Mientras Benavente vitaliza el teatro, intentando convencer a su público de que sobre el escenario se está dando una realidad viva y cotidiana, Linares teatraliza la vida, consciente del valor simbólico y ritual de la escena» (López Criado, 1997b: 59).

En 1998, López Criado profundiza en torno a esta coordinada estética característica de Linares:

En el teatro linariano no hay ese margen de seguridad que supone el voyeurismo o desplazamiento psicológico hacia la otredad; por eso no hay saltos en el tiempo ni en el espacio de la realidad escénica, que es siempre un inapelable «Madrid. Época actual». Linares no busca el autoengaño de lo verosímil, de ese símil de la verdad con el cual se escamotean precisamente las realidades más cruentas. Los verdaderos protagonistas del drama, los de carne y hueso, los que viven, lloran o ríen y mueren de verdad, no se encuentran sobre el escenario, y el público, que así lo entiende — aquel que aplaude sus estrenos y lee sus dramas — ni busca ni desea ese autoengaño que es la ilusión de la verdad. Lo único que se puede ver u oír sobre el escenario linariano es el gesto, la voz, y el movimiento de las ideas, que desembocan en esa mal llamada tesis, y que en ningún momento pretendía ser ni «alfilerazo» ni sermoneo con moraleja, sino juicio *in absentia* de la traición y el posterior travestismo de los principios revolucionarios del liberalismo burgués de 1868 (López Criado, 1998: 80).

Además, responde a los críticos que, como Ruiz Ramón, recriminan a Linares Rivas una estética vulgar y tosca que crea obras mal construidas, como si fuesen malos intentos por crear obras benaventinas:

Por eso resulta guiñolesco el teatro linariano. Se le recrimina la endeblez de la trama, y es cierto, pues no hay trama, solo la liturgia de la tesis, entendida como denuncia y ajuste de cuentas con la conciencia liberal burguesa, otrora portavoz y estandarte progresista. Se le achaca una construcción escénica pobre y mal elaborada, y es cierto, pues pobre y mal elaborada resulta siempre la existencia de aquellos que reclaman igualdad y justicia. Para los que hablan del teatro linariano como la «vertiente áspera y bronca del teatro benaventino», el lenguaje escueto y exacto, y el diálogo rápido y natural, les parecen de mal gusto; y también es cierto, pues hay cosas, tantas como las que sugiere Linares en sus obras, que solo se pueden decir sin lindezas, sin ambages y a palo seco. Por consiguiente, si bien es cierto que el teatro

linariano hereda del «teatro de tesis» finisecular una intención claramente reivindicativa, también es cierto que esa «tesis» no obedece a preocupaciones morales, sino sociales o políticas, por lo que más propiamente cabría hablar de «teatro de ideas» o, mejor aún y más sencillamente, de «teatro social» (López Criado, 1998: 80-81).

Todos estos análisis desembocan en el estudio más importante hasta la fecha: *El teatro de Manuel Linares Rivas* (López Criado, 1999). Esta obra contiene, en primer lugar, la biografía más completa de Linares Rivas; en segundo lugar, una génesis de la dramaturgia linariana, exponiendo aspectos como sus aciertos, sus fracasos o sus ejemplos a seguir; en tercer lugar, unas coordenadas ético-estéticas; en cuarto lugar, la lista completa de sus obras de ficción, tanto dramáticas como narrativas; por último, la edición de 28 obras teatrales (incluidos los manuscritos inéditos *Fausto* y *Margarita*, *El error del capitán Rubín* y *El motín de los Chambergos*), 9 charlas y 7 facsímiles.

El año 2001 es especialmente prolífico, lo que atestigua la enorme importancia de los tres volúmenes dedicados al autor gallego. Moisés Castro se aproxima a *El caballero lobo*, una fábula con apariencia de obra infantil, pero con un contenido más propio para los adultos, exponiendo ideas sobre el racismo, el matrimonio tradicional o amor libre (Castro, 2001a). También estudiará el estreno de *La viuda alegre*, traducción de la opereta compuesta por Franz Lehar y escrita por Leon Stein. Además, se muestra una trayectoria de las incursiones de Linares Rivas en la zarzuela, como *La fragua de Vulcano*, *Sangre roja* o *El motín de los Chambergos* (Castro, 2001b). Rebeca Díez Figueroa documenta que *La espuma del champagne*, comedia en cuatro actos estrenada en el Eslava el 18 de marzo de 1915, es la ampliación de una comedia homónima en un acto que apareció publicada el 12 de abril de 1907 en «El cuento semanal». Analiza la primera versión concluyendo que se aproxima mucho a la estructura del cuento, a pesar de que las ideas se exponen a través del diálogo (Díez, 2001). Ana María García Freire expondrá un análisis de *Primero, vivir...* desde la perspectiva de género. Concluye que, en lo que respecta a la mujer, esta pieza goza de absoluta actualidad (García Freire, 2001). El profesor Fidel López Criado publicará un análisis de *Aire de fuera*, *El caballero lobo*, *La garra*, *La espuma del champagne*, *Frente a la vida* y *Fausto y Margarita*. Para López Criado,

la corrupción de un sistema político caciquil y oligárquico, el oscurantismo y la intransigencia religiosa, la hipocresía y el travestismo liberal de la gran burguesía, la desigualdad y la injusticia social, el europeísmo, la educación de la mujer, la marginación del campesino, el hambre y la pobreza, la explotación del trabajador y el emergente mundo capitalista, son algunas de las preocupaciones que de manera más insistente afloran en la dramaturgia linariana. Pero de manera especial, a Linares le duele la

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

situación de la mujer, que utilizará como trasunto alegórico de la situación de la sociedad española de primer tercio de siglo (López Criado, 2001: 275).

Por último en este año, José María Villarías Zugazagoitia analizará la polémica en torno al estreno de *La garra*, que atentaba contra los principios eclesiásticos fundamentales (Villarías, 2001).

César Oliva hace eco de las palabras de estos estudiosos y destaca la ausencia de Linares Rivas en el canon académico, apuntando el éxito cosechado por sus obras. Entiende que este éxito viene dado por su crítica social mostrada sobre todo en sus primeras piezas. Con respecto a este olvido, opina lo siguiente: «quizás las adversas opiniones que, tras la guerra civil, recibió de críticos como Torrente Ballester influyeran demasiado en los estudiosos de nuestra escena» (Oliva, 2002: 37).

En 2003, Huerta Calvo resucitará los prejuicios con que la crítica más anticuada empañaba la visión del teatro de Linares Rivas. Nuevamente, estereotipos como la supuesta vulgaridad de su teatro o su afiliación al teatro benaventino eran expuestos para desprestigiar la dramaturgia del autor gallego. Tal y como él mismo explica, el teatro de Linares Rivas es

un teatro, en fin, tan atento a las cuestiones legales y tan escasamente dramático, en virtud de la prioridad otorgada a las ideas frente al diálogo escénico, que hace de Linares Rivas «uno de los peores dramaturgos en lengua castellana que jamás hayan existido», en palabras de Torrente Ballester [...]. Linares Rivas asume todos los defectos del teatro benaventino — moralización, tendencia al sermoneo — y casi ninguna de sus virtudes, es decir, la atención, por ejemplo, a la actualidad estética, el equilibrio en los planteamientos dramáticos y a la elegancia en la expresión, por más que sus propuestas busquen una apertura ideológica de sus espectadores. Todo en el drama de Linares es basto y prosaico y, por eso, su adscripción al *drama moderno* es más que discutible. El carácter efectista de su técnica teatral, el melodramatismo de los argumentos y el naturalismo con que se procede, casaban mejor con el *drama rural* (Huerta Calvo, 2003: 2305).

Estas opiniones con respecto a Linares Rivas a penas tendrán repercusión en la crítica especializada, seguramente por haber basado su criterio en estudios ya superados y llenos de prejuicios ideológicos, al mismo tiempo que obvia toda una tradición académica consagrada al estudio aséptico de su dramaturgia. En ese mismo año, Moisés Castro publica una serie de referencias hemerográficas para profundizar en torno de la biografía de Linares Rivas (Castro,

2003). Además, destaca que los estudiosos suelen vacilar en datos tan básicos como su fecha de nacimiento (muchos dan 1867, otros, los menos, 1878) o su lugar de fallecimiento (la mayoría creen que finó en Madrid).

En 2005, Rebeca Díez Figueroa analiza el peso de la figura femenina en *Aire de fuera*, *La garra*, *La espuma del champagne*, *Primero vivir...* y *Fausto y Margarita* (Díez, 2005). También en este año, Ana María García Freire estudia *¡Mal año de lobos...!* desde la perspectiva de la emigración. Según la estudiosa, Linares Rivas tenía un profundo sentimiento galleguista, fruto de su concepción progresista de la sociedad, a pesar de haber vivido la mayor parte de sus años en Madrid. La emigración suponía la única salida de la clase gallega más popular. También cultivó este tema en *Santos e meigas* o en *Cristobalón* (García Freire, 2005).

En 2008, Moisés Castro publica algunos fragmentos del diario *El Noroeste* que tienen que ver con los estrenos teatrales en la ciudad herculina y con algunos datos de la vida de Linares Rivas. Además, se aportan datos de su tío Maximiliano, quien fue coordinador del Partido Conservador en Galicia, diputado, senador y alcalde de A Coruña (Castro, 2008). También en ese año, Itziar Pascual edita *El caballero lobo* en una compilación de obras teatrales infantiles. En el estudio preliminar se estudia su recepción crítica y se la considera una pieza de profunda crítica social y de enorme plasticidad (Pascual, 2008).

En 2009, Ana María García Freire publica una clasificación de los personajes femeninos en el teatro de Linares Rivas en tres tipos: primero,

mujeres que empiezan a recorrer ese camino [el de su liberación] atentando de alguna manera con sus hechos contra las normas imperantes, aunque todavía será el hombre, como alter ego del autor, quien, dada la fecha temprana de alguna de estas obras, asuma el papel de «crítico» y de «visionario» de situaciones que no tendrán solución en España, de forma oficial, hasta muchos años más tarde (García Freire, 2009: 89).

Segundo,

mujeres que, de forma ya más acorde con los tiempos que corren, empiezan a tomar el mando y actúan con decisión, empleando como herramienta de defensa la educación en un intento por romper con una realidad machista y opresora que lo único que le pide es que se someta, doblegue y se conforme (García Freire, 2009: 91).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Tercero, el ejemplo de Margarita: «no solo es capaz de seguir adelante, aunque las circunstancias se le vuelvan adversas sin tener ningún reparo en pedir trabajo, [...] sino que se va a convertir en la salvadora de un Fausto totalmente pasivo y sin voluntad, que solo será capaz de salir a flote con la ayuda de ésta» (García Freire, 2009: 92-93).

También en 2009, Eloy Gayán y Eduardo Cebreiros explican algunos conceptos legales manejados en *La garra*. Entre otras cosas, apuntan que el Código Civil imperante en la época es el de 1889 y que la dualidad legal (civil vs. religiosa) viene heredada de la edad media (Gayán, 2009). Fidel López Criado vuelve a exponer sus ideas sobre la obra de Linares Rivas, esta vez aplicadas a *Aire de fuera*, *La garra* y *Fausto y Margarita* (López Criado, 2009). Sin embargo, Lina Rodríguez Cacho vuelve a replicar los antiguos conceptos:

A partir de entonces, el “benaventismo” pasó a simbolizar la veta más conservadora e inmovilista del teatro español del XX, creando una cierta escuela de continuadores que siguieron llenando la escena de conversaciones más o menos ingeniosas con bastante éxito, como Linares Rivas (Rodríguez Cacho, 2009: 300).

Es llamativo que en su bibliografía citada no aparezca ningún estudio especializado en el autor gallego y sí, sin embargo, algún trabajo historiográfico de Francisco Ruiz Ramón.

José Carlos Mainer, en su archiconocida *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*, procura mantenerse neutral con respecto a esta polémica, aunque no lo logra completamente. Tras resaltar la importancia de Benavente a la hora de renovar el teatro español, se dispone a hablar de sus seguidores, a los que denomina «más torpes». De Linares explica: «No lo fue [un seguidor de Benavente], en rigor, Manuel Linares Rivas (1866-1938) que se dio a conocer casi a la vez que él con una pieza, *El camino de la gloria* (1891), más heredera de la tradición del último Echegaray y de la “alta comedia”» (Mainer, 2010: 323). Un año después, Ángel del Río reconoce que Linares Rivas «pone de manifiesto conflictos varios entre los nuevos hábitos o las nuevas ideas y unas leyes que han envejecido y no pueden ya resolver ni aplicarse a los problemas de la sociedad actual» (Río, 2011: 314). Además, estos dramas son cercanos a los de Echegaray, «pero con sentido y lenguaje más modernos, con fondo de mayor realidad al trazar la psicología de los personajes y el ambiente social en que se mueven, y, por lo común, con gran

habilidad técnica» (Río, 2011: 314). Sin embargo, sigue considerándolo integrante de la escuela benaventina.

Fidel López Criado estudiará *Aire de fuera* y *Fausto y Margarita* desde el punto de vista de la mujer. Para el estudioso, la obra de Linares Rivas mantiene, de principio a fin, un personaje femenino fuerte símbolo de la revolución de los oprimidos, a semejanza de *La libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix (López Criado, 2014). Esta idea la recoge Máximo Castaño-Peñalva, que estudia *Aire de fuera* y *La garra* desde un punto de vista histórico-jurídico y de género. Destaca de la obra de Linares Rivas su orientación progresista y feminista, adscribiéndolo a la trayectoria ideológica de la socialdemocracia europea de August Bebel (Castaño-Peñalva, 2015). Por último, Jessica Martínez Archilla estudia *Aire de fuera* ahondando en la situación de opresión que vive la mujer en ese momento y cómo Linares Rivas le da forma en la relación Carlota-Magdalena. Carlota se erige como el modelo de la mujer nueva, aquella que reivindica su sexualidad y los derechos sociales.

1.3. Marco teórico-metodológico

Como ya se adelantaba en la presentación de este trabajo, la perspectiva escogida para la elaboración de esta investigación es la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas. Por su concepción de los textos como elementos constitutivos de una sociedad, se puede alinear a la sociocrítica, que considera el fenómeno literario como una expresión lingüística y estética. Esta afirmación implica: por un lado, que, al ser un ente lingüístico, es también un ente ideológico, en tanto que el lenguaje es siempre expresión de ideologías. Por otro lado, que, al ser un ente estético, es también un ente histórico, ya que la estética del arte funciona en un momento y en un espacio determinados. La labor de la sociocrítica debe ser explicar la literatura desde un punto de vista que permita entender las condiciones sociales del presente (Chicharro, 1996)⁵.

Las experiencias y vivencias se plasman de manera estilizada con el fin de favorecer la comunicación intersubjetiva. Para ello, el autor debe exponer su visión del mundo. A este respecto, Goldman (1967) entiende (siguiendo las tesis de Lukács) que la formación de la novela (y de la ficción, en general, se podría añadir) se basa en la búsqueda de valores últimos implícitos por parte

5 No obstante, como entiende Antonio Gramsci (1967), no se debe caer en la tentación de calificar a los artistas solamente como meros representantes de la política del momento. Para el autor, todos los artistas son contrarios al progreso, debido a que presentan la realidad como una fotografía del momento presente (esta afirmación será matizada por aportaciones posteriores). Si el artista abandona sus experiencias y vivencias en favor de exaltar o vituperar una ideología política, se convertirá en un siervo del sistema y su producto, más que arte, será publicidad.

de un héroe. Tanto la sociedad que se muestra, como el héroe, son elementos degradados a causa de la mercantilización de los objetos. Esto significa que el autor pretende transmitir una esencia mediante la ficción, para lo cual debe hacer trascender su conciencia de la sociedad que le impone una serie de leyes (en cierto modo, naturales). Es necesario, por tanto, que el escritor retome la concepción del valor de uso⁶. Al estar el héroe novelesco encerrado en una sociedad degradada, el héroe se torna problemático.

Ni Karl Marx ni Friedrich Engels redactan ningún tratado de estética propiamente dicho. Sin embargo, sí es posible rastrear referencias al arte. Para Marx, la estructura social se conforma mediante relaciones de producción entre una superestructura y una infraestructura. En la infraestructura se alojan los procesos de la vida social, tanto materiales como ideales. En la superestructura se sitúa la producción y la reproducción del mundo real. La superestructura condiciona la infraestructura, pero si la infraestructura cambia, también lo hará la superestructura. De esta manera, el arte se aloja en la infraestructura, en tanto que supone una creación transindividual, manteniendo relaciones con la superestructura ideológica y económica (Marx, 1989)⁷.

El primer estudioso que tiene como principal preocupación la creación de una sociología de la literatura es Georg Lukács. Aunque al principio de su carrera intelectual (en torno a 1909) no presenta afiliación marxista, a partir de 1934 se muestra más activo en la política y se convierte en

6 La distinción entre *valor de uso* y *valor de cambio* es fundamental para el marxismo en general y la sociocrítica en particular. El *valor de uso* se puede definir como la encarnación o cristalización de un determinado esfuerzo para crear un objeto. Este valor caracteriza la utilidad del objeto y le aporta sus cualidades intrínsecas. El *valor de cambio* puede definirse como la equivalencia existente en términos de fuerza abstracta de trabajo entre dos objetos diferentes. Por ejemplo, el valor de uso de una mesa radica en su capacidad de sostener objetos, de mantenerse en pie; pero también en su atractivo visual, en la comodidad táctil que aporta, etc. A medida que el esfuerzo dedicado a su realización aumenta, también lo hace su valor de uso. Por el contrario, el valor de cambio de la mesa se mide mediante el tiempo dedicado a su construcción en relación con, por ejemplo, el tiempo dedicado a la construcción de una silla. Aplicado a los estudios artísticos, una pieza de teatro se escribe aportándole un determinado valor de uso (comunicar sentimientos, expresar pensamientos, manifestar opiniones, etc.). Sin embargo, en las leyes de mercado, el libro y la representación se tornan mercancía, siendo la extensión, la cantidad de actores, la complejidad de la escenificación, etc. los elementos definitorios de su valor. Véase Marx, 2017.

7 Tanto para Marx como para Engels, los factores socio-históricos influyen en la obra de arte. Sin embargo, no debe entenderse esta influencia como un límite, sino como un horizonte de creación. Entorno y obra no se excluyen, sino que se relacionan de manera dialéctica. La superestructura, en efecto, condiciona la infraestructura, pero no afecta por igual a todos sus elementos. El arte se relaciona con el trabajo en tanto que despliega una fuerza humana de producción creándose un objeto con un determinado valor de uso. Sin embargo, esta concepción marxista de arte no coincide con la capitalista. Para el capitalismo, el trabajo se basa en la producción de objetos con valor de cambio (mercancías) que haría que el arte tendiese a ser creada como tal y, por tanto, a ser reificada. Por el contrario, en un sistema socialista cuya producción se base en la creación de objetos con valor de uso, el arte podría desempeñar su función de afirmación, expresión y humanización (Sánchez Vázquez, 1979).

militante⁸. Desde una concepción marxista, sostiene que es posible la existencia de un arte no burgués dentro de las sociedades burguesas. Además, a diferencia de su anterior etapa, entiende que la novela puede hacer avanzar el curso de la historia, pero para ello debe reflejar fielmente la realidad en su totalidad (Wahnón, 1996a)⁹.

Sin embargo, en 1923, su tesis realista se ve cuestionada por la Escuela de Frankfurt, fundada por iniciativa de Max Horkheimer y Leo Lowenthal en el seno de la Universidad de Frankfurt. Más tarde se uniría Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Ernst Bloch y Walter Benjamin entre otros. Para el grupo, la literatura en su más elevada forma no se muestra con estética realista, sino con la estética de vanguardia que en esos años estaba en su máximo esplendor. Estas corrientes literarias tenían la capacidad de enfrentarse a la realidad imperante y, así, subvertir el valor de cambio y el rol de mercancía por su legítimo valor de uso. Entienden que la literatura es siempre una negación de la praxis del mundo externo, lo cual supone una rebelión contra la alienación del individuo (Adorno, 1962).

Hacia la segunda mitad del siglo XX, Louis Althusser crea otro grupo perteneciente a L'Ecole Normal Supérieur, en París, integrado por Renée Balibar, Etienne Balibar, Pierre Mancherey y Jacques Rancière. La herencia que legan con respecto a la crítica literaria puede resumirse en tres puntos: *en primer lugar*, el concepto de práctica teórica, que implica que los estudios literarios deben ocuparse de producir un saber científico en torno a la literatura, más que formar un corpus de generalizaciones o evaluaciones estilísticas subjetivas. *En segundo lugar*, el concepto de práctica, que incide sobre la concepción de la literatura. Desde esta perspectiva, se puede entender la literatura como un trabajo de producción de ideologías y significado, y no como objetos acabados. Y *En tercer lugar*, la relación entre arte e ideología. Él mismo se posicionó de distinta manera en diferentes ocasiones: primero, entendiendo que el arte no es ideología, pero permite hacerla visible; segundo, explicando que la literatura es un aparato ideológico que permite el anclaje de la ideología dominante; y tercero, estableciendo la posibilidad de que no todo arte sea ideológico (Britton, 2010).

8 Este cambio vital afecta a sus teorías. A partir de su militancia marxista, la labor de su sociología de la literatura ya no era encontrar los equivalentes contemporáneos a los autores clásicos, sino valorizar las distintas corrientes estéticas que se superponen en determinadas épocas. Esto rompe con su anterior tesis de que las formas son expresiones de una determinada fase histórica. También abandona su sentencia de que toda obra contemporánea es burguesa (Lukács, 1965).

9 Fue célebre la polémica que sostuvo con Bertolt Brecht a este respecto. El autor alemán era un gran defensor de la vanguardia artística y entendía que las nuevas propuestas técnicas de la literatura no eran una decadencia, sino una evolución. Para Brecht, las formas emergentes no constituían una dificultad para el acceso al mensaje por parte del proletariado siempre y cuando tratase sobre sus intereses (Brecht, 1973).

Hay que considerar también las últimas aportaciones de Terry Eagleton. Para él, el rasgo característico que se puede establecer para denominar a un texto *literatura* es el no pragmatismo¹⁰. Apoyándose en la teoría de los actos de habla, Eagleton explica que la literatura constituye un acto de habla ilocucionario, es decir, que produce una acción en el momento de la enunciación, al igual que verbos como *prometer* o *confesar*¹¹. Partiendo de esta afirmación, establece que, si bien los actos de habla ilocucionarios se valoran conforme a la rectitud moral, también es necesario que vayan en consonancia con una situación real. Esto sucede en casos como el matrimonio: aunque alguien proclame matrimonio a dos personas, es necesario que quien lo ejecute tenga la capacidad social de hacerlo. Es decir, estos actos deben su valor tanto a la rectitud como a la verdad. Sin embargo, cuando aquí se habla de *verdad*, se habla de *verdad institucional* o *verdad social*, con lo cual la verdad a la que se refieren los actos ilocucionarios es una verdad que ellos mismos establecen. Esta es la clave para entender la ficción en la literatura: la acción de la ficción no sigue las leyes físicas ni morales por las que se rige el mundo, pero los sujetos de la acción sí. Al constituir este mundo probable, la ficción se convierte en un arma socio-política que siempre persigue la libertad. Eagleton (2013) llega a la conclusión de que la ficción es aquella función del lenguaje que permite expresarse sin utilizar un referente real.

Se ha dejado para el final las reflexiones de Edmond Cros, quien más ha estudiado la sociocrítica durante estos últimos años. Para él, esta disciplina se sustenta en tres pilares básicos: primero, el texto y el sistema semióticos:

10 Según Eagleton, esta afirmación ha llevado a muchos estudiosos a defender que, para analizar una obra literaria no se deben tener en cuenta bajo ningún concepto las circunstancias históricas. Esto, sin embargo, contrasta con el hecho de que, muchas veces, las obras que más han perdurado a lo largo de la historia son aquellas que más se refieren al contexto de su creación. Un aspecto en el que se debe hacer hincapié es en la capacidad que tiene la literatura de mostrar conductas morales ejemplares. Aunque la pieza en cuestión sea extremadamente concreta, siempre se podrá extraer una enseñanza general, puesto que las emociones, las experiencias y los sentimientos son compartidos por todos los seres humanos (Eagleton, 2013).

11 La teoría de los actos de habla establece tres clases de actos comunicativos: *locucionarios*, *ilocucionarios* y *perlocucionarios*. Los actos *locucionarios* son descriptivos y solamente pretenden apuntar un hecho, una ley o un sentimiento desde el punto de vista constatativo. Por ejemplo, la oración «la pelota es roja» es un acto *locucionario*. Los actos *ilocucionarios*, como ya se explicó en el cuerpo, son aquellos que realizan una acción en el momento de su enunciación. Por ejemplo, la frase «te prometo que te traeré la pelota roja» no solo comunica que *X* traerá la pelota, sino que establece un acuerdo moral entre las dos partes. No solo dice que promete *Y*, sino que además promete *Y*. Por último, los actos *perlocucionarios* son aquellos que no persiguen el fin que expresan. Por ejemplo, imagínese una situación en que una persona tiene un pastel en la cocina. Otras dos quieren cogerlo sin que la primera se de cuenta. Entonces, uno de los pícaros le dice: «tengo que hablar muy seriamente contigo sobre la pelota roja». Durante su charla, su compañero roba la tarta. La frase «tengo que hablar muy seriamente contigo sobre la pelota roja» es un acto *perlocucionario* porque lo expresado no coincide con la intención final del emisor. El propio Habermas considera este tipo de actos como parasitarios dentro de una comunidad basada en la acción comunicativa (Habermas, 2003).

el sistema semiótico no se interesa por la aportación de los signos al enunciado sino por lo que significan sus relaciones con los demás signos del texto. Se trata de sacar a luz lo que transcribe la materia lingüística distribuida, lo cual supone que se haya determinado previamente el código implicado con arreglo a las tres coordenadas: espacio, tiempo y estructura social (Cros, 2010: 21);

segundo, el ideosema: «tipo de mediación que interviene entre las estructuras de sociedad y las estructuras textuales al pasar del nivel de lo no-discursivo al nivel discursivo y textual. Dicho planteamiento implicaba el impacto de la ideología materializada» (Cros, 2010: 22); estos dos conceptos deben servir al tercero, la morfogénesis: «proceso por el cual el texto codifica el proceso de transformación de las estructuras de la sociedad en estructuras textuales, merced a una mediación sociodiscursiva» (Cros, 2010: 24)¹². Desde la teoría de la acción comunicativa de Habermas, se puede simplificar el método: primero, las tres coordenadas del texto (espacio, tiempo y estructura social) y sistema semiótico corresponden al mundo externo y al mundo social; segundo, para Habermas, los textos son expresión del mundo de la vida, en el cual residen anclados los tres mundos de manera inseparable. Así, cuando hacemos literatura, es imposible sustraerse de la afectación del mundo externo, social y subjetivo, ya que conforman el mundo de la vida de un sujeto. Esto supondría prescindir del concepto de ideosema, ya que no existe mediación entre lo no-discursivo y lo discursivo; por último, el concepto de morfogénesis exige una mediación sociodiscursiva. Desde nuestra perspectiva, esta mediación debe entenderse como la observancia por parte de un autor del repertorio artístico y su dimensión sociológica.

1.3.1. Conceptos preliminares

En este apartado se exponen las definiciones de los conceptos básicos que serán utilizados para aplicar la teoría de la acción comunicativa a los estudios teatrales: *teatro*, *racionalidad* y

12 Siguiendo esta línea, Mirko Lampis entiende lo siguiente: «el texto de arte se nos presenta como un elemento fuertemente vinculado y a la vez altamente vinculante con respecto al dominio cultural en el que se realizan sus condiciones de producción, interpretación y difusión» (Lampis, 2010: 151). Los textos permanecen vinculados al dominio cultural porque se nutren unos de otros (lo que nosotros entendemos por repertorio), y viceversa, porque esta red discursiva modifica las acciones de los sujetos sociales participantes en la comunicación social. Según Habermas, el texto está vinculado con los tres tipos de mundo: mundo externo (economía, decisiones políticas, historia de la literatura), mundo social (moral y derecho) y mundo subjetivo (vivencias y experiencias de acceso restringido). Esto quiere decir que Habermas complica la vinculación del texto literario, ya que sobrepasa lo cultural en el sentido textual, discursivo o conversacional: afecta también a los sucesos económicos, políticos e históricos. Por otro lado, Lampis solo intuye que el texto modifica las acciones de los actores sociales. En cambio, Habermas da la clave para el entendimiento de este fenómeno a través del concepto de acción comunicativa, el cual se explicará más adelante.

acción comunicativa. En primer lugar, el teatro se define por su carácter paradójico. La paradoja del teatro radica en aglutinar en un mismo objeto lo real y lo ficticio. Esta contraposición, por un lado, se nos presenta como una *fusión*, un todo; pero por otro lado, existe una división radical, aunque sutil, entre la realidad real y la realidad ficticia (Trancón, 2006)¹³.

Es igualmente necesario realizar una distinción entre *teatro* y *espectáculo*. Ciertamente es que ambas formas comparten ciertos elementos, pero se diferencian en su componente ficcional. El espectáculo, ya sea un truco de magia, una corrida de toros o un partido de fútbol es siempre real. En un número de magia, el espectador no tiene que desentrañar el significado de ningún elemento, sino que todos ellos responden a fines efectistas; en una corrida, el toro muere de verdad; y en un partido de fútbol se compite por la victoria. Es decir, los espectáculos no surgen de la ficción. El teatro puede integrar elementos espectaculares, pero siempre deben estar subordinados a la acción y composición de los hechos. Hay que establecer, de igual manera, una diferenciación entre *literatura* y *teatro*. La literatura hay que entenderla como una ficción imaginada. En una novela, cuando muere un personaje, el receptor imagina el fallecimiento. Por el contrario, en el teatro asistiría a la muerte de ese personaje. El teatro, por lo tanto, no puede ser solo literatura, así como tampoco puede ser solo espectáculo.

En segundo lugar, el término «racional» se refiere a la habilidad lingüística de los sujetos capaces de lenguaje de hacer un determinado tipo de uso de un saber concreto. Esto quiere decir que nuestro saber se estructura de manera proposicional y las opiniones pueden ser expuestas explícitamente en forma de enunciados. En las emisiones lingüísticas se expresa un saber, mientras que en las acciones teleológicas se demuestra una capacidad (Habermas, 2003, 1: 24): «un enjuiciamiento solo puede ser objetivo si se hace por la vía de una pretensión transubjetiva de validez que para cualquier observador o destinatario tenga el mismo significado que para el sujeto agente» (Habermas, 2003, 1: 26)¹⁴. Hay dos maneras de utilizar un mismo saber: «la utilización no comunicativa de un saber proposicional en acciones teleológicas» (Habermas, 2003, 1: 27), y «la utilización comunicativa de saber proposicional en actos de habla» (Habermas, 2003, 1: 27).

13 Como características más importantes se debe destacar la inmediatez espacio-temporal; la separación entre espacio de representación y espacio de la recepción; el carácter fugaz, lineal e irrepetible de la representación; la comunicación directa entre escenario y sala; la imposibilidad de transformar la representación en objeto comercial; y la creación práctica y colectiva (Trancón, 2006: 134).

14 Sin embargo, esta reducción tiene dos debilidades principales: por un lado, es demasiado abstracta, ya que deja sin explicar aspectos importantes y, por otro lado, demasiado estricta, ya que el término *racional* no solo se utiliza para caracterizar manifestaciones que puedan ser verdaderas o falsas, eficaces o ineficaces.

Quien se decante por la primera opción «tiene que limitarse a analizar las condiciones que un sujeto agente tiene que cumplir para poder proponerse fines y realizarlos» (Habermas, 2003, 1: 29). Por lo tanto, las «acciones racionales tienen fundamentalmente el carácter de intervenciones efectuadas con vistas a la consecución de un propósito y controladas por su eficacia, en un mundo de estados de cosas existentes» (Habermas, 2003, 1: 29). Por otro lado, quien adopte la segunda postura debe preguntarse sobre «las condiciones bajo las que se constituye para los miembros de una comunidad de comunicación la unidad de un mundo objetivo» (Habermas, 2003, 1: 30)¹⁵. Si existiese una disonancia, los *mundane reasoners*¹⁶ están dispuestos a poner en tela de juicio algún aspecto que, hasta el momento, estaba comúnmente aceptado. Una *mundane solution* para estos problemas es revisar si el individuo disonante es capaz de tener una verdadera experiencia (ceguera, paranoia, alucinación, falsa conciencia, etc.)¹⁷.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que no solamente este tipo de actos de habla (actos constatativos) tienen el carácter de manifestaciones provistas de sentido, inteligibles en su contexto, y vinculados a una pretensión de validez susceptible de crítica. A estos actos de habla hay que sumarles las *acciones reguladas por normas*, cuyo sujeto debe justificar la legitimidad de una acción basándose en las normas existentes; y las *acciones dramáticas*, cuyo sujeto debe convencer a un participante de la veracidad de su expresión, es decir, de que ha sido capaz de obtener la experiencia que confiesa, la cual es privativa. Para finalizar, habría que añadir una última manifestación: las *emisiones evaluativas*. Los estándares de valor ni tienen una universalidad de normas reconocida intersubjetivamente, ni tampoco son absolutamente privados. Se trata de emitir juicios de valor entendibles por la comunidad para expresar un deseo o preferencia individual¹⁸.

15 El mundo solo cobra una objetividad en el momento en que es considerado como uno y el mismo por todos los miembros de una comunidad capaces de lenguaje y acción. Asimismo, es fundamental el concepto abstracto de mundo para permitir una base entre los sujetos que actúan comunicativamente y permitirles que se entiendan entre sí sobre lo que sucede en el mundo o lo que hay que producir en el mundo. Este viene delimitado por la totalidad de las representaciones.

16 Los *mundane reasoners* son los habitantes de una *mundane reasoning*, es decir, «una comunidad orientada a sí misma en el mundo como algo esencialmente constante» (Habermas, 2003, 1: 31).

17 No es conveniente realizar una separación radical entre ambos ámbitos, ya que existen «relaciones internas entre la capacidad de percepción [...] y la capacidad de manipular cosas y sucesos, por un lado, y la capacidad de entendimiento intersubjetivo de cosas y sucesos, por otro» (Habermas, 2003, 1: 32). Un mayor grado de racionalidad cognitivo-instrumental, aportará mayor independencia al individuo con respecto al entorno contingente; mientras que un mayor grado de racionalidad comunicativa aportará un aumento de las posibilidades de coordinar acciones sin recurrir a la coerción y de solventar consensualmente los conflictos de acción, siempre y cuando estos se deban a disonancias cognitivas *stricto sensu*.

18 Por ejemplo, el preferir una taza de café porque sí es irracional. Sin embargo, preferirla para poder gozar de su rico olor tropical es racional, ya que es una afirmación susceptible de fundamentación y crítica. Véase la tabla 1 en el «Anexo 1».

Por último, es necesario definir, siquiera provisionalmente, el término de *acción comunicativa*. Con este concepto empieza a operar el supuesto de «un mundo lingüístico en que se reflejan como tales las relaciones del actor con el mundo» (Habermas, 2003, 1: 136). Tanto las *acciones estratégicas* (aquellas en las que un actor se orienta conforme a una pretensión de eficacia organizando un grupo de personas capaces de lenguaje y acción) como las *acciones reguladas por normas* (aquellas en que un actor se orienta conforme a una pretensión de rectitud) y las *acciones dramáticas* (aquellas acciones en que el actor se orienta conforme a una pretensión de veracidad) van mediadas por los actos de habla. Incluso, en las dos últimas, es necesario suponer un consenso entre los participantes de naturaleza lingüística. Sin embargo, en estos tres modelos de acción se concibe el lenguaje de manera unilateral. En palabras de Habermas:

el modelo teleológico de acción concibe el lenguaje como un medio más a través del cual los hablantes, que se orientan hacia su propio éxito, pueden influir los unos sobre los otros con el fin de mover al oponente a formarse las opiniones o a concebir las intenciones que le convienen para sus propios propósitos. [...] El modelo normativo de acción concibe el lenguaje como un medio que transmite valores culturales y que es portador de un consenso y que simplemente queda ratificado con cada nuevo acto de entendimiento. [...] El modelo de acción dramática presupone el lenguaje como medio en que tiene lugar la autoescenificación; el significado cognitivo de los componentes proposicionales y el significado interpersonal de los componentes ilocucionarios queda difuminado en favor de sus funciones expresivas. Solo el concepto de acción comunicativa presupone el lenguaje como un medio de entendimiento sin más abreviaturas, en que hablantes y oyentes se refieren, desde el horizonte preinterpretado que su mundo de la vida representa, simultáneamente a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo para negociar definiciones de la situación que puedan ser compartidas por todos (Habermas, 2003, 1: 137-138)¹⁹.

No es posible analizar los actos de entendimiento constitutivos de la acción comunicativa de la misma forma que se analiza la gramática que los hace realizables. La razón es que, para el

19 El modelo comunicativo de acción, como ya se adelantaba, contempla todos los aspectos del lenguaje. No obstante, hay que advertir de un peligro: «que la acción social se vea reducida a las operaciones interpretativas de los participantes en la interacción, en que actuar se asimile a hablar e interacción a “conversación”. [...] El entendimiento lingüístico es solo el mecanismo de coordinación de la acción» (Habermas, 2003, 1: 138). Por otro lado, los procesos de entendimiento tienen lugar sobre «el trasfondo de una precomprensión imbuida culturalmente» (Habermas, 2003, 1: 145), es decir, que el saber de fondo queda en situación aporosa y solo una parte de él queda tematizado y puesto a prueba entre los participantes. Cada vez que se realiza una definición de la situación, esta puede quedar también a disposición de los hablantes para ser juzgada. La comunicación, por tanto, siempre será frágil y en constante proceso de revisión.

modelo comunicativo, solo importa el lenguaje desde el punto de vista pragmático porque no solo se presupone los tres aspectos del lenguaje que tratan los tres tipos de acciones; sino que los contempla de manera global y reflexiva. «El actor que en el sentido indicado se oriente al entendimiento, tiene que plantear explícitamente con su manifestación tres pretensiones de validez» (Habermas, 2003, 1: 144), que son:

- 1.- Pretensión de que el enunciado que hace es verdadero.
- 2.- Pretensión de que el acto de habla es correcto en relación con el contexto normativo vigente.
- 3.- Pretensión de que la intención expresada coincide con la intención real del hablante.

Existen, por lo tanto, tres relaciones posibles entre un actor y el mundo, que son las siguientes:

- 1.- Manifestación y el mundo objetivo (conjunto de todas las entidades sobre las que son posibles los enunciados verdaderos).
- 2.- Manifestación y mundo social (conjunto de todas las relaciones interpersonales legítimamente reguladas).
- 3.- Manifestación y mundo subjetivo (totalidad de las vivencias del hablante, a las que tiene un acceso privilegiado).

1.3.2. Tipos de relación actor-mundo

Hasta aquí se había explicado la diferencia entre los distintos mundos y las posibles actitudes básicas de un sujeto agente y cognoscente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que uno de los sellos que caracterizan las sociedades modernas es la posibilidad de que el agente adopte distintas posturas para cada uno de los mundos. De esta manera, una actitud objetivante puede dar una relación cognitivo-instrumental (mundo objetivo), una relación cognitivo-estratégica (mundo social) y una relación objetivista con uno mismo (mundo subjetivo). Igualmente, una actitud de conformidad con las normas genera una relación estético-moral con un entorno no objetivado (mundo objetivo), una relación de obligación (mundo social) y una relación de censura a uno mismo (mundo subjetivo). Finalmente, una actitud expresiva puede resultar en una relación estético-moral

con un entorno no objetivado (mundo objetivo), autoescenificación (mundo social) y relación de sensibilidad espontánea con uno mismo (mundo subjetivo)²⁰.

Sin embargo, no todas estas relaciones son posibles a largo plazo. Solamente seis de las nueve relaciones son capaces de ofrecer estructuras que perduren, con legalidad propia, y susceptibles de racionalización, que son: a) actitud expresiva hacia el mundo objetivo (arte), b) actitud objetivante hacia el mundo objetivo (racionalidad cognitivo-instrumental y ciencia técnica), c) actitud objetivante hacia el mundo social (técnicas de intervención social), d) actitud de conformidad con las normas hacia el mundo social (racionalidad práctico-moral y derecho), e) actitud de conformidad con las normas hacia el mundo subjetivo (moral) y f) actitud expresiva hacia el mundo subjetivo (racionalidad práctico-estética y erotismo)²¹.

De esta manera se pueden inferir las relaciones relevantes para el estudio del arte en términos comunicativos. Hay que puntualizar que Weber entendía como *arte* solamente la forma artística, no su contenido o sus implicaciones sociológicas. El artista hace gala de la racionalidad práctico-moral y de la racionalidad práctico-estética. A partir de su racionalidad práctico-moral emite discursos jurídico-morales dentro del mundo social. El autor se sitúa ideológicamente con sus manifestaciones, aunque esto no se transmita. Con base en su racionalidad práctico-estética, el artista emite discursos sublimados y subjetivos que, por un lado, muestran su mundo subjetivo privado y, por otro, su visión del mundo objetivo externo.

20 Véase la tabla 2 en el «Anexo 1» para mayor claridad.

21 Véase la tabla 3 en el «Anexo 1». Con respecto a esto, Habermas entiende lo siguiente: «si las esferas culturales de valor se caracterizan por una producción de saber continua y diferenciada según pretensiones de validez, y si la continuidad de tal producción de saber solo puede asegurarse mediante una reflexivización de los procesos de aprendizaje, esto es, por medio de un acoplamiento regenerativo de esos procesos de aprendizaje con formas institucionalmente diferenciadas de argumentación, entonces tiene que poder demostrarse que cada una de las esferas de valor acuñadas históricamente (que nosotros hemos deducido de las combinaciones 1.1, 1.2; 2.2, 2.3; 3.3, 3.1) guarda relaciones plausibles con una de las formas típicas de argumentación que se especializan en una determinada pretensión universal de validez» (Habermas, 2003, 1: 312). Es necesario, además, explicar por qué no son posibles a largo plazo las combinaciones 1.3, 2.1, y 3.2. La combinación 1.3 muestra una actitud objetivante en el mundo subjetivo, con lo cual se asimila al utilitarismo. No se puede extraer nada del mundo subjetivo intentando objetivar los elementos que en él subyacen. La combinación 2.1 muestra una relación social en el mundo objetivo, intentando imponer en las leyes naturales los preceptos morales y jurídicos. Por último, la combinación 3.2 establece una postura expresiva en el mundo social, es decir, la bohemia.

1.3.3 Tipos de orientación de la acción

Una vez explicadas las posibles relaciones entre el actor y el mundo, es necesario exponer la tipología de acción que propone Habermas. Para él, existen dos grandes grupos: *acción orientada al éxito* y *acción orientada al entendimiento*. La primera de ellas puede tener lugar en dos situaciones: si sucede en un espacio no social, hablaríamos de una *acción instrumental*; si sucede en el marco de lo social, se trataría de una *acción estratégica*. La segunda de ellas solo puede suceder en un espacio social, puesto que el término *entendimiento* se define como «un proceso de obtención de un acuerdo entre sujetos lingüística e interactivamente competentes» (Habermas, 2003, 1: 368). A esta acción se le denominaría *acción comunicativa*.

El modelo de acción orientada al éxito parte del objetivo del autor por alcanzar sus intereses. El éxito viene determinado por la efectuación o no de su finalidad en el mundo de cosas existentes. Los efectos de la acción comprenden los resultados, las consecuencias previstas, y las consecuencias laterales. Si solamente se tiene en cuenta la observancia de reglas de acción técnicas y la evaluamos conforme al contexto de estados y sucesos, nos referimos a una acción instrumental. Si se la tiene en cuenta como observancia de reglas de elección racional y se evalúan conforme a la influencia sobre tomas de decisión en un oponente racional, nos referimos a una acción estratégica. Sin embargo, en la acción comunicativa no hay una coordinación egocéntrica conforme a cálculos estratégicos, sino actos de entendimiento. En este tipo de situaciones los agentes no persiguen, en principio, su propio éxito, sino que se orientan según «sus fines individuales bajo la condición de que sus respectivos planes de acción puedan armonizarse entre sí sobre la base de una definición compartida de la situación» (Habermas, 2003, 1: 367).

La creación literaria se realiza en dos espectros simultáneos: por un lado, se efectúa una acción estratégica, que corresponde a aquellos elementos extracotidianos cuya función es hacer comprensible la trama y amplificar el mensaje. Un espectador puede asistir a una representación teatral sin proponerse desentrañar su significado y, a pesar de ello, disfrutar. Por otro lado, se efectúa una acción comunicativa, que tiene que ver con el propio significado de la obra. Este se nutre de una interpretación subjetiva y constituye una imagen del mundo. Aunque el proceso de estilización y significación se producen de manera simultánea, la acción comunicativa rige sobre la acción estratégica. Una obra de teatro puede fracasar en un momento determinado porque no consigue adecuar los elementos extracotidianos y no por ello deja de ser relevante. Por el contrario, cuando no hay un significado veraz, no se entiende como arte, sino como publicidad.

De esta manera, para reconocer el significado y el valor de una obra literaria es necesario partir de una tarea hermenéutica²², que se delimita de la siguiente manera:

el intérprete aprende a distinguir su propia comprensión contextual, que al principio creía compartir con el autor, pero que en realidad se había limitado a suponérsela a éste, de la comprensión contextual del autor. La tarea consiste en alumbrar las definiciones de la situación que el texto recibido presupone, a partir del mundo de la vida del autor y de sus destinatarios (Habermas, 2003, 1: 183)²³.

1.3.4. Elementos de comunicación teatral

En este punto se van a trasladar los elementos fundamentales de la comunicación (emisor, mensaje, código, medio y destinatario) a los estudios teatrales tomando como base la teoría de la acción comunicativa. Para ello es necesario tener presente el concepto de «mundo de la vida en tanto que horizonte en que los agentes comunicativos se mueven “ya siempre” [y que] queda por su parte delimitado en conjunto por el cambio estructural de la sociedad» (Habermas, 2003, 2: 169).

a) Emisor → destinatario: Para que exista una comunicación efectiva que permita coordinar acciones es necesario que los participantes cuenten con una misma definición del mundo de la vida que circunscribe dichas acciones. Para llegar a ese acuerdo, es preciso que los hablantes vayan definiendo la situación consecutivamente. Las definiciones de los hablantes pueden quedar confirmadas, rechazadas, modificadas, puestas en suspenso o cuestionadas en su totalidad. Esta

22 La hermenéutica filosófica «investiga la competencia interpretativa de hablantes adultos bajo el punto de vista de cómo un sujeto capaz de lenguaje y de acción puede hacerse entender en un entorno extraño, repleto de manifestaciones que le resultan ininteligibles» (Habermas, 2003, 1: 182). Esta disciplina se ocupa de la interpretación como algo excepcional, en casos en que la manifestación resulte demasiado alejada de la sensibilidad del receptor y el entendimiento esté amenazado, como puede ser en caso de provenir de una cultura desconocida, de una época lejana, etc. Es decir, se ocupa de la comunicación perturbada, que será entendida como aquella en la que se violan algunas condiciones lingüísticas necesarias para el entendimiento directo entre, al menos, dos participantes en la interacción.

23 El intérprete debe sumergirse en el texto buscando las razones que llevaron al autor a realizar tales afirmaciones (como verdaderas), a reconocer determinados valores y normas (como correctos), o a manifestar determinadas vivencias (como veraces). El intérprete debe tomar postura, siquiera implícitamente, frente a las pretensiones de validez vinculadas al texto. En caso de no hacerlo, no estaría tomando en serio a su interlocutor como sujeto capaz de responder de sus actos. De igual manera, cuando recibe un texto cuyo contexto está alejado, en principio, del suyo, debe entender que si comprendiera las razones que lo motivaron, entendería también el texto. Es decir, por muy incomprensible que le pareciese, no debería cesar su labor interpretativa, lo cual no significa que el intérprete deba aceptar las pretensiones de validez que presenta el texto.

sucesión de redefiniciones va aportando contenido a los tres mundos diferenciados. Simultáneamente, el hablante se deslinda de esos tres mundos.

Sin embargo, no se produce un deslinde neto, sino que las situaciones poseen un horizonte que se va desplazando²⁴. El *espacio* constituye un mundo accesible en potencia; al *tiempo* corresponde el discurrir del día, la historia personal, o la época; a lo *social* corresponden los grupos de referencia como la familia, la comunidad local o la nación.

El mundo de la vida, en definitiva, está siempre presente en la comunicación, pero solo en calidad de trasfondo de una escena actual. En cuanto el plexo de remisiones queda incluido en una situación, pierde su trivialidad y su solidez incuestionada²⁵. El lenguaje y la cultura son elementos constitutivos del mundo de la vida, pero no pertenecen a ninguno de los tres mundos diferenciados²⁶. Para acceder hermenéuticamente al concepto de *mundo de la vida* es más útil hablar de *concepto cotidiano de mundo de la vida*, el cual sirve de ayuda a los hablantes a datar sus emisiones en el espacio social y en el tiempo histórico²⁷.

Desde la perspectiva de los participantes, el mundo de la vida está dado como contexto de una situación de acción, mientras que desde la perspectiva del narrador se utiliza siempre con una finalidad cognitiva:

24 «Una situación es solo un fragmento que los temas, los fines y los planes de acción realzan y articulan en cada caso dentro de los plexos o urdimbres de remisiones que constituyen el mundo de la vida, y esos plexos están dispuestos concéntricamente y se tornan cada vez más anónimos y difusos al aumentar la distancia espacio-temporal y la distancia social» (Habermas, 2003, 2: 174)

25 El asunto puede ser problematizado en tanto que hecho, contenido de una norma o contenido de una vivencia. Solamente en el momento en que se tematizan las autoevidencias es posible construir un consenso susceptible, a su vez, de problematización. «Los plexos de remisiones pueden entenderse más bien como plexos semánticos que establecen una mediación entre una emisión comunicativa dada, su contexto inmediato y su horizonte de connotaciones semánticas» (Habermas, 2003, 2: 177).

26 El medio permanece en un estado de semitrascendencia, ya que el lenguaje que siempre están utilizando los hablantes queda a sus espaldas. A su vez, la capacidad semántica del lenguaje la surte la cultura mediante la complejidad de los contenidos culturales, de los patrones de interpretación, evaluación y expresión. Esto lleva a entender que en la comunicación cotidiana nunca hay situaciones completamente desconocidas. «Respecto al lenguaje y a la cultura los participantes no pueden adoptar *in actu* la misma distancia que respecto a la totalidad de los hechos, de las normas o de las vivencias, sobre que es posible el entendimiento» (Habermas, 2003, 2: 179). No obstante, estas reflexiones solo se refieren a la comunicación cotidiana, no a la estilizada. En el arte, el medio y el lenguaje son elementos con significado trascendente.

27 Las personas salen al encuentro mutuamente en actitud de participantes, pero también realizan exposiciones narrativas sobre los sucesos de su mundo de la vida. Este concepto permite deslindar el mundo social de los sucesos narrables o hechos históricos. La práctica narrativa no solo satisface las necesidades de coordinar el entendimiento del mundo objetivo, sino también la necesidad de creación de una identidad personal a través de la constatación de ser su vida susceptible de narración; y la necesidad de creación de una identidad social que constata la pertenencia a un grupo. Los colectivos solo mantienen su existencia si la interpretación de su mundo de la vida realizada por todos los miembros se solapa suficientemente. Por el mero hecho de narrar, gramaticalmente estamos forzados a tomar como sistema cognitivo de referencia un concepto cotidiano del mundo de la vida.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

al entenderse entre sí sobre una situación, los participantes se encuentran en una tradición cultural de la que hacen uso y que simultáneamente renuevan; al coordinar sus acciones a través del reconocimiento intersubjetivo de pretensiones de validez susceptibles de crítica, los participantes en la interacción están estribando en pertenencias a grupos sociales cuya interacción simultáneamente ratifican (Habermas, 2003, 2: 196).

Entender los estudios teatrales (y artísticos, en general) como emisiones pertenecientes a una acción comunicativa es verdaderamente útil. Así, se dotaría al arte de estas funciones: bajo el *aspecto funcional de entendimiento*, sirve a la tradición y a la renovación del saber cultural; bajo el *aspecto de coordinación de la acción*, sirve de integración social y a la creación de solidaridad; y bajo el *aspecto de socialización*, sirve a la formación de identidades personales. Las estructuras simbólicas del mundo de la vida se reproducen a través de la continuación del saber válido, de la estabilización de la solidaridad y de la formación de agentes capaces de responder de sus actos. Este proceso enlaza las nuevas situaciones con las ya conocidas tanto en la dimensión semántica (tradición cultural), como en la dimensión del espacio social (grupos socialmente integrados), y en la del tiempo histórico (sucesión de generaciones)²⁸.

El análisis no quedaría completo sin considerar la perspectiva de la teoría del teatro. Primeramente, hay que explicar las dos leyes fundamentales que identifica Santiago Trancón (2006): por un lado, la regla F. Esta regla estipula que los espectadores no deben juzgar el fenómeno teatral desde las categorías de verdadero o falso. Al quedar estos valores suspendidos, es necesario adoptar posturas en torno a los juicios emitidos sobre los objetos de comunicación estéticos en el marco vigente de la concepción del arte. Desde el punto de vista de la teoría de la acción comunicativa, esto último se relaciona con el estudio de la parte cultural del mundo de la vida. Por otro lado, la regla R, la cual estipula la imperiosa necesidad de que los receptores tengan una disponibilidad corporal y física que les obliga a percibir la ficción como una realidad²⁹.

28 A estos procesos corresponden, respectivamente, los componentes estructurales del mundo de la vida, que son: *cultura* («acervo de saber, en que los participantes en la comunicación se abastecen de interpretaciones para entenderse sobre algo en el mundo» [Habermas, 2003, 2: 196]), *sociedad* («ordenaciones legítimas a través de las cuales los participantes en la interacción regulan sus pertenencias a grupos sociales, asegurando con ello la solidaridad» [Habermas, 2003, 2: 196]) y *personalidad* («las competencias que convierten a un sujeto en capaz de lenguaje y de acción, esto es, que lo capacitan para tomar parte en procesos de entendimiento y para afirmar en ellos su propia identidad» [Habermas, 2003, 2: 196]). No obstante, esta reproducción se restringe a las estructuras simbólicas del mundo de la vida. Las estructuras materiales se reproducen a través de la acción teleológica.

29 Hay que anotar también la existencia de una serie de precondiciones en el espectador que condicionan la comunicación teatral, tales como las ideas estéticas, la ideología, las experiencias previas, las expectativas o las

Trancón concluye que el teatro responde a siete funciones básicas³⁰: primero, una *función de crítica social, ideológica y política*. Para el estudioso, el teatro es capaz de transmitir valores culturales y sociales, costumbres, patrones de intervención política, etc. Estamos de acuerdo en su explicación salvo en que le confiere al drama la capacidad de transmitir fundamentalismos ideológicos. Esto no lo creemos correcto desde nuestra óptica: la ideología no es transmisible a través de los medios de comunicación, ya que sus mecanismos se muestran, hoy en día, transparentados. Segundo, una *función renovadora* sobre formas de pensamiento y actuación, sobre formas estéticas, sobre códigos o sobre gustos. Tercero, una *función de reflexión y conocimiento y modelado*, es decir, las funciones de interpretación del mundo que brindan las imágenes del mundo. Cuarto, una *función catártica*, que crea placer artístico. Quinto, *función de diversión y entretenimiento*. Sexto, una *función biológica*, que permite liberar impulsos instintivos de necesidades orgánicas o simbólicas. Y, por último, una *función comunicativa*, que se refiere a un intercambio de ideas y experiencias (Trancón, 2006: 358). Trancón limita este punto a la mera comunicación, pero nosotros debemos entender, además, que la obra teatral tiene siempre la oportunidad de participar en una acción comunicativa. Esto confiere a la pieza teatral un lugar privilegiado en términos de coordinación de la acción en el caso de que el receptor acepte el discurso.

Estos fenómenos se solapan durante la comunicación teatral. En este momento resulta útil acudir al modelo de semiosis que establece Kowzan (1997), ya que permite apreciar la complejidad de este proceso. *Primero*, el creador (o más bien, creadores) seleccionan un referente; y *segundo*, le añaden un significado. Así, llegan al *tercer* fenómeno: el significante, que es el elemento material que da forma al significado y permite señalar al referente, es compartido por los creadores y los receptores. *Cuarto*, el receptor atribuye un significado al significante, que puede ser tan distinto como receptores haya. Por último, *quinto*, el receptor apunta hacia un referente conforme al significado atribuido.

Durante la recepción teatral se superponen tres procesos: estimulación, acto comunicativo e interpretación. El primero de ellos se refiere a la capacidad de la obra por crear en el espectador sensaciones visuales, auditivas, táctiles, olfativas o gustativas de manera que consigan atraer la

creencias. De ahí que sea tan necesario un estudio hermenéutico a la hora de aproximarse al fenómeno artístico. Además, una representación teatral supone un contexto que motiva una reacción en el receptor. Esta reacción puede ser positiva, es decir, aceptando el acto comunicativo de la obra teatral; o negativa, es decir, rechazándolo. El rechazo del acto comunicativo supondría la no amplificación del mundo de la vida del emisor.

30 Originalmente, Santiago Trancón enumera ocho funciones. Sin embargo, resulta lógico combinar la tercera (función de conocimiento y reflexión) con la sexta (renovación de la interpretación del mundo). Véase Trancón, 2006: 358.

atención del espectador. Esa atención debe orientarse a facilitar la interpretación de la obra, ya que de no ser así, no funcionarían como signos y fracasaría la pieza. Se trata de una acción orientada al éxito, donde los elementos deben configurarse conforme a las convenciones establecidas en el tiempo histórico y el espacio geográfico³¹.

El segundo, el acto comunicativo, se refiere a la emisión de mensajes. Puede darse un acto comunicativo entre el actor y el espectador, el autor y el público, o el director y los asistentes. Supone la segunda parte de toda obra artística: la acción orientada al entendimiento, la cual rige sobre la acción orientada al éxito³².

Por último, el proceso de interpretación se refiere al significado subjetivo que un receptor individual otorga a la ficción. Las interpretaciones están condicionadas por la capacidad de la obra de transmitir el mensaje (acción orientada al éxito) y de la correcta transmisión del mundo de la vida simbólico del emisor, sea autor, director, dramaturgo o actor (acción orientada al entendimiento). A su vez, el destinatario debe poseer las competencias mínimas como para entender el sistema de signos utilizado, por un lado y, por otro, el significado cultural que entraña³³. El receptor, entonces, tiene la capacidad de aceptar o de rechazar la pretensión que se le propone. En caso de que se acepte, la obra presentaría la capacidad de coordinar acciones colectivas conforme al mundo de la vida que se ha transmitido (admitiendo, claro, que no se ha deturpado el mensaje). En el momento de la interpretación se produce una identificación entre el emisor y el receptor, así como también entre los mismos receptores. Esto crea una comunicación intersubjetiva. Se ejecuta, pues, la *acción comunicativa*.

31 A este respecto, desde la estética de la recepción se ha reivindicado el papel del receptor en el fenómeno artístico: sin receptor no hay arte. El artista, por tanto, debe ser capaz de emitir su mensaje sobre un horizonte de expectativas (Trancón, 2006). Sin embargo, el concepto de horizonte de expectativas resulta demasiado ambiguo como para poder ser útil metodológicamente. Debería reemplazarse, desde nuestra perspectiva, por el concepto de mundo de la vida. En él se anclan la cultura sobre el mundo externo, las instituciones sociales (simbólicas o materiales) del mundo social, y la personalidad del mundo subjetivo. En este sentido, lo que antes era un horizonte ilimitado de opiniones, experiencias o pensamientos difícil de asir se convierte en un mundo de la vida delimitado en los siguientes aspectos: cultura, que integra el conocimiento objetivo de los hechos históricos y las decisiones políticas, de la economía, y, en este caso, del teatro; sociedad, que integra las acciones morales y su consecuente orientación jurídica; y personalidad, que integra las experiencias y opiniones personales sobre el mundo objetivo (economía, política y teatro) y sobre su propio ser.

32 Santiago Trancón (2006) entiende este proceso como *comunicación*, y no como *acto comunicativo*. De igual manera, Tadeusz Kowzan (1997) explica que la comunicación teatral se produce en el momento en que un emisor produce un signo hacia un destinatario hipotético. Al percibirlo, el destinatario se transforma en receptor. El estudioso establece que no es necesario que el receptor reaccione ante el signo. Desde nuestra óptica, la comunicación requiere la aceptación o no del mensaje por parte del receptor, es decir, debe tomar postura.

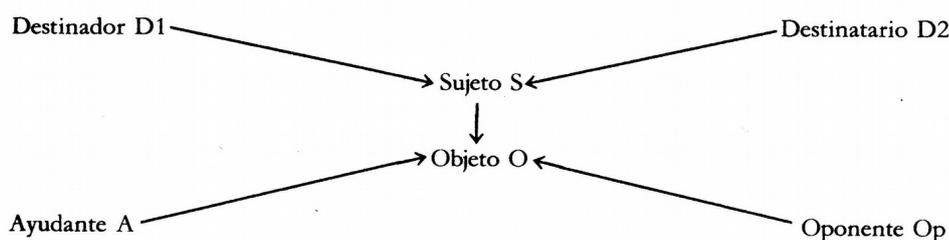
33 Esto equivale a la *recodificación interna y externa* que analiza Erika Fischer-Lichte (1999).

b) Mensaje: El mundo de la vida se estructura sobre los subsistemas de cultura, sociedad, personalidad y sistema comportamental. La *cultura* supone el elemento en que se encuentran los conocimientos hacia los cuales los participantes en la comunicación hacen referencia. En el ámbito teatral, son relevantes los hechos históricos, las crisis económicas y la historia del teatro. La *sociedad* aloja las pretensiones de acción morales y su correspondiente orientación jurídica. En la creación teatral cobra especial importancia este subsistema, ya que las leyes propias del drama obligan a crear un mundo social para los actantes y personajes, aun cuando se trate de un monólogo. La *personalidad* es aquél subsistema que alberga las vivencias y experiencias individuales de acceso restringido, incluyendo los gustos personales y la situación ideológica (aunque no se transmita). Todo arte, aunque tenga como objetivo construir un mundo social (como el teatro), tiene como base el mundo subjetivo. Es decir, que en teatro se hace referencia a cuestiones culturales comunes que guían el discurso; se construye un mundo social en que los actantes se mueven mediante actos morales y responden a las agresiones del entorno (el reflejo del mundo objetivo que el autor ha querido imprimir desde su subsistema cultural); y todo esto conforme a experiencias y gustos personales del emisor. El sistema comportamental, que se asimila a la inteligencia y a la capacidad de adaptación al medio no es un ámbito relevante para los estudios literarios, por lo que se dejará de lado.

La acción constituye un elemento fundamental en el teatro. Durante una obra, los personajes hablan y se mueven, las luces y la escenografía cambian, se escuchan sonidos, se visionan imágenes, etc. A todo ello, se le llama *acción real*. El teatro es, por tanto, una sucesión de acciones reales, tridimensionales y espacio-temporales (Trancón, 2006: 289). Dentro de esta acción real se pueden distinguir tres tipos de acciones: acciones físicas (X hace Y, es decir, produce un cambio en el estado de cosas), acciones verbales (X dice que Y), y acciones mentales (X piensa Y). Las acciones son llevadas a cabo por personajes, el cual existe en tanto que se representa en un escenario. Fuera de él, no existe. No puede existir un personaje que no encarne un conflicto, sea de carácter personal o social, sea propio o colectivo. Este conflicto conlleva una tensión. En función del conflicto que encarne actuará de una manera u otra, a partir de lo cual será caracterizado. Puede ejercer como protagonista, como ayudante, como destinador, como destinatario o como oponente³⁴.

34 La relación entre personaje y actor puede ser distante, como en el caso del teatro simbolista; o cercana, como en el caso del teatro naturalista. En el teatro simbolista (parodia, esperpento, farsa), el actor no encarna con naturalidad una personificación, sino que se sitúa de manera sobrenatural por encima de la humanidad, como si quisiera encarnar una idea. En el teatro naturalista (comedia, drama realista), el actor busca una identificación con el personaje, emulando de la manera más fiel posible sus emociones y reacciones. Según Anne Ubersfeld (1989), el personaje puede ostentar distintos funcionamientos simultáneos: en primer lugar, el funcionamiento sintáctico, que se refiere a la posición que ocupa un personaje determinado dentro de la jerarquía de una acción concreta. Por

Para poder abstraer las funciones de los personajes dramáticos, resulta muy útil acudir al modelo actancial propuesto por Anne Ubersfeld (1989)³⁵. Constituye el paso más básico a la hora de realizar un estudio del teatro en los términos en que ha sido descrito durante estas páginas y se puede representar gráficamente de la siguiente manera:

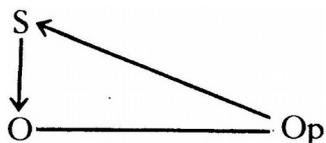


Esquema 1 (Ubersfeld, 1987: 49)

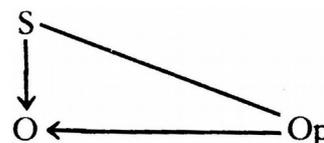
Estas categorías de actantes se configuran dentro del drama en los llamados *triángulos actanciales* (*activo, psicológico e ideológico*). El *triángulo activo* presenta una relación entre el sujeto, el objeto y el oponente. Existen dos variantes: en la primera (esquema 2), el sujeto persigue su objeto, mientras que el oponente se enfrenta al sujeto; en la segunda (esquema 3), el sujeto persigue su objeto, mientras que el oponente lucha contra el sujeto por alcanzar el mismo objeto. Se representan de la siguiente forma:

ejemplo, Adela en *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca) es sujeto de la acción «emanciparse socialmente», mientras que Bernarda es el oponente, creando el conflicto. En segundo lugar, el funcionamiento metonímico y metafórico, que significa que un personaje, en tanto que lexema, puede funcionar como una parte que representa a un todo; o como la conjunción de dos elementos distantes y que, en algunas ocasiones, pueden ser contradictorios (oxímoron). Por ejemplo, en *El laberinto* (Arrabal), el juez es una metonimia del poder (relación parte-todo); mientras que Micaela supone una metáfora (e incluso, un oxímoron) entre su condición de dominadora (es de clase alta, no está presa) y de dominada (su padre es muy rígido con ella, no le da libertad). En tercer lugar, el funcionamiento connotativo se refiere a que un personaje pueda encarnar valores aunque no aparezcan de manera explícita en el texto. Así, por ejemplo, Juan José, de la obra homónima (Dicenta) connota dignidad, bajo estrato social, miseria, etc. Por último, el funcionamiento poético remite a la capacidad del personaje de encarnar las unidades paradigmáticas del drama. Por ejemplo, Max Estrella en *Luces de bohemia* (Valle-Inclán) representa la ceguera, el compromiso social y la vulnerabilidad del hombre honrado. Todos ellos son valores que transmite la obra en su totalidad y que se proyectan a lo largo de la trama a través del protagonista.

35 El actante se diferencia del personaje en que: a) puede ser un ser concreto, abstracto, individual o colectivo; b) un personaje puede ocupar sucesivos o simultáneos puestos actanciales; y c) el actante puede estar ausente en la escena siempre y cuando quede patente en el discurso de los sujetos de la enunciación (Ubersfeld, 1989).

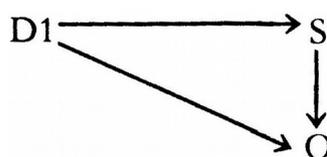


Esquema 2 (Ubersfeld, 1987: 60)



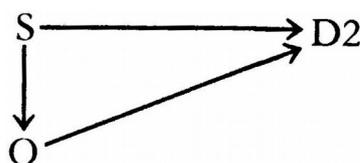
Esquema 3 (Ubersfeld, 1987: 61)

El *triángulo psicológico* establece una relación entre el destinador, el sujeto y el objeto. En él, el sujeto se impulsa hacia su objeto motivado por el destinador. En esta casilla es donde se debe colocar el ideario político, las condiciones socio-históricas y las circunstancias personales del sujeto. Se representa gráficamente como sigue:



Esquema 4 (Ubersfeld, 1987: 61)

Por último, el *triángulo ideológico* da muestra de la relación entre el sujeto, el objeto y el destinatario. En él, el sujeto persigue su objeto causando unos efectos sobre su destinatario. Esto lleva a establecer que no existe ningún teatro no ideológico, ya que esta categoría debe estar cubierta³⁶. Así se representa:



Esquema 5 (Ubersfeld, 1987: 62)

36 Como explica Habermas, la ideología no puede transmitirse mediante los medios de comunicación. Sin embargo, esto no quiere decir que en el momento de la creación de un drama, el autor no esté condicionado por sus fundamentalismos. Tampoco queda excluida la posibilidad de que el receptor adquiriera un patrón ideológico a partir de la visualización de la obra, pero no existe una relación necesaria entre la ideología imprimida por el autor y la ideología adquirida por el receptor. De ahí que resulte más relevante analizar exclusivamente modelo de acción.

Para finalizar, hay que mencionar los elementos básicos sobre los que se construye la acción: espacio y tiempo. El espacio teatral es el lugar que acoge una representación, el cual puede estar institucionalizado o no. Que esté institucionalizado supone que se haya erigido un edificio destinado a tal fin, instalando un escenario, un patio de butacas, unas taquillas, etc. Sin embargo, cualquier espacio puede transformarse en un espacio teatral, como un parque, una casa privada, una estación de tren, etc. Siempre se presentarán enfrentados, de una u otra manera, el espacio de la representación y el de la recepción³⁷. El espacio teatral debe ser práctico, es decir, facilitador de la actuación de los actores; y útil, o sea, facilitador de las relaciones entre personajes. Tiene que ser perceptible por el espectador, significativo, y estar acorde con el espacio ficcional³⁸. Además, debe presentar una estética coherente con respecto al tema de la obra; y debe ser estimulante de manera multisensorial, produciendo efectos orgánicos (Trancón, 2006: 412).

El tiempo supone un elemento consustancial al espacio. Ninguno existe sin el otro, con lo cual, las características anotadas con respecto al espacio, podrían extenderse al tiempo. Existen cuatro tipos de tiempo: el *tiempo subjetivo*, que responde a la percepción del paso del tiempo de un individuo concreto; el *tiempo ficticio*, que se refiere a la duración de la ficción; el *tiempo histórico*, es decir, la época en que se ambienta la obra; y el *tiempo objetivo*, o sea, el paso del tiempo que es para todos igual, aquél que se mide con los relojes (Trancón, 2006).

Es necesario, por lo tanto, tener en consideración cómo actúan los sujetos de la acción, es decir, bajo qué pretensión (verdad, adecuación a las normas o veracidad). Debido al carácter social del teatro, los sujetos actuarán en mayor medida conforme a la adecuación de las normas. Esto equivale a entender que el sujeto adopta una postura social dentro de un mundo social. Asimismo, un personaje puede realizar la acción de manera física (siempre será acción con arreglo a fines), de manera verbal (donde puede verbalizar deseos o mandatos [acciones orientadas al entendimiento y al éxito, respectivamente]), o de manera mental (donde se pueden apreciar los deseos y pensamientos, lo cual siempre entraña una acción orientada al entendimiento). En torno a estos factores se construye el significado de una obra en un estado puro (acción orientada al

37 Patrice Pavis (2000) diferencia tres tipos de espacio: primero, el *espacio objetivo exterior* (conformado por el lugar teatral, es decir, el edificio; el espacio escénico, o sea, la tarima; y el espacio limiar, que es aquella separación que existe entre la tarima y las butacas). Segundo, el *espacio gestual*, que es el que crean la presencia, los movimientos y las posiciones de los actores. Tercero, el *espacio dramático*, que son las anotaciones textuales del drama, que inciden directamente sobre la construcción del espacio de la representación.

38 A este respecto, Ubersfeld (1989) establece que el espacio debe mantener una relación icónica con el universo histórico en que la obra se representa y mediatiza, con la psique de un Yo, o con el texto literario.

entendimiento). Sin embargo, todo contenido teatral precisa una forma de ser presentado (acción orientada al éxito). No es posible establecer un modelo fijo de estructura al que respondan todas las obras teatrales, pero se puede afirmar que toda obra de teatro responde a los siguientes principios: *unidad*, es decir, que las acciones forman un conjunto; *orden*, es decir, que las partes guardan una continuidad; *necesidad*, o sea, que las partes no pueden intercambiarse o suprimirse sin que se altere el conjunto; *comprensión*, esto es, que el argumento es visible, recordable e inteligible para el espectador.

c) El medio de transmisión: Existen dos medios distintos por los cuales el teatro puede ser vehiculizado: el texto teatral y la representación³⁹. El texto teatral pertenece a dos campos diferenciados del arte, que son la literatura y las artes visuales. Esta dualidad viene determinada, por un lado, por las etapas históricas del teatro; y por otro, por la evolución del arte verbal. Hay que tener en cuenta, además, que un texto dramático se produce con una doble intencionalidad: por una parte, se tiene la pretensión de representarlo, y, para ello, se limitan sus posibilidades artísticas; por otra parte, se admite distintas posibilidades de reinterpretación (Procházka, 1997)⁴⁰.

En cuanto a la representación es necesario apuntar, ante todo, que no supone solamente traducir un texto escrito a un texto interpretado. El trabajo dramático exige que se traslade el código textual a una multiplicidad de códigos o lenguajes⁴¹. También es necesario tener en cuenta el número de emisores (en el texto es solo el autor, pero en la representación son los actores, el director y los técnicos). Por último, hay que entender que en una representación existe un conjunto de espectadores que visionan una representación real, mientras que el texto solo se dirige a un receptor que imagina una representación⁴².

39 Según Jiří Veltruský (1997), la teoría del teatro se ha venido construyendo de manera parcial y fragmentada. Los estudios literarios hacían prevalecer el texto escrito sobre la representación, a la cual consideraban como un elemento complementario. Por otro lado, los estudios teatrales consideraban el drama escrito como una degeneración de la representación teatral. El estudioso recuerda a ambos extremos que cualquier forma de literatura es susceptible de representación. Esto significa que los estudios literarios y teatrales deben unir fuerzas.

40 Las características que definen al texto teatral son: primero, el ocultamiento del autor, el carácter no subjetivo; segundo, la ausencia de narrador; tercero, el personaje es sujeto de la enunciación (estilo directo); cuarto, está condicionado por predeterminaciones espaciales, temporales, convencionales y semiológicas; quinto, su destinatario es múltiple (actor, director, escenógrafo, espectadores, otros personajes...); sexto, es incompleto, puesto que no puede abarcar todos los elementos de la representación; séptimo, es modificable; octavo, es interpretable; por último, debe mediar entre el texto teatral y la representación un texto intermediario (Trancón, 2009: 164).

41 Para Fischer-Lichte (1999), la traslación de texto teatral a representación conlleva una transformación de los signos (*densificación semiótica*): el texto se compone de signos lingüísticos, mientras que la representación consta de, al menos, signos gestuales, proxémicos y paralingüísticos. Además, presenta un cambio de medio: el libro y la escritura no necesariamente construyen significado constantemente. Pueden permanecer en un plano de significado neutro. Sin embargo, los actores y el escenario siempre significan.

42 Las características de una representación teatral son las siguientes: uno, es fugaz, solo existe en el presente; dos, es irrepetible, ya que transcurre en un tiempo lineal irreversible; tres, es reproducible, porque la estructura profunda queda fijada en los textos y en el montaje; cuatro, es artificial porque se construye por voluntad de un colectivo que

d) El lenguaje teatral: Este apartado es el que corresponde al *código* en términos de teoría de la comunicación. Sin embargo, un análisis de los códigos sin tener en cuenta los signos no llevaría a ninguna parte. El lenguaje teatral engloba, entonces, las etiquetas de *código* y de *signo*. Los signos teatrales nunca son específicos, con lo que no existe un lenguaje teatral como tal. Todo signo, por tanto, puede transformarse en signo teatral. Se presentan como una realidad exterior perceptible, adquiriendo su significado dentro de la escena: el signo no puede no significar. Su significado solo cobra valor con respecto a otros signos dentro de la obra, con lo que el significado previo a la representación queda en suspenso. No todos funcionan de la misma manera: su función viene definida por su naturaleza. El signo tiene un doble estatus: por un lado, para los personajes son elementos naturales; por otro, para el espectador, son elementos artificiales. Se pueden clasificar los signos de la siguiente manera: *a)* teniendo en cuenta su naturaleza: *acústicos* o *visuales*; *b)* teniendo en cuenta la relación entre significante y significado: *monosémicos* o *polisémicos*; *c)* teniendo en cuenta la naturaleza del referente: *autorreferenciales* o *miméticos*; *d)* teniendo en cuenta la relación entre significantes: *metonímicos*, *metafóricos* o *simbólicos*; y *e)* teniendo en cuenta la naturaleza del código: *lingüísticos* o *no lingüísticos* (Trancón, 2006: 367-368). Es necesario tener en cuenta que, como explica Tadeusz Kowzan (1997), el signo no solamente tiene un valor semántico, sino que también adquiere valores estéticos y afectivos. Además, estos tres valores son indisolubles en la práctica teatral⁴³.

Por otro lado, los códigos pueden dividirse en tres clases: sonoros, visuales y verbales. Dentro de los sonoros encontramos subclases como la música, los efectos de sonido y los elementos paralingüísticos; dentro de los visuales, la escenografía fija, la escenografía móvil, el vestuario y el maquillaje (corporal-fijo), el gesto y la expresión (corporal móvil), las luces y la iluminación, y los colores. Los códigos verbales, aunque en su aspecto sean sonoros, no funcionan como tales, ya que suponen una abstracción mental elaborada a partir de experiencias físicas (Trancón, 2006: 377).

fija su funcionamiento; cinco, es artística, ya que busca satisfacer necesidades estéticas; seis, es intencional, ya que busca comunicarse con un público determinado; siete, es plurimodal porque usa gran cantidad de signos y códigos sociales y estéticos; ocho, es ficticia, ya que presentan acciones y mundos imaginarios de forma convencional; por último, es real, ya que sucede en un tiempo y en un espacio tridimensional concretos a través de la actuación de actores vivos y presentes ante un público igualmente real y presente (Trancón, 2006: 246).

43 Resulta interesante la clasificación de los sistemas de signos que realiza el propio Kowzan (1992). Existen trece categorías: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el vestuario, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros (168-187).

Advierte Trancón (2006) que es muy común a la hora de analizar una obra teatral el limitarse a niveles descriptivos de sus códigos y sus signos. Sin embargo, no debe perderse de vista que el teatro no puede no significar. No es conveniente partir de unidades mínimas de significado, ya que, debido a la naturaleza heterogénea del signo, sería una tarea prácticamente imposible⁴⁴. Es más provechoso partir de unidades máximas de significado para ir contrastando una hipótesis general con las distintas unidades sincrónicas y diacrónicas⁴⁵.

1.3.5. Metodología de trabajo

Podemos concluir que la literatura es una acción orientada al entendimiento perteneciente a la esfera del arte que transmite una imagen del mundo subjetiva mediante una adecuada estilización del lenguaje escrito. Sin embargo, la literatura solamente es escrita, con lo cual, un texto o una representación teatral no puede considerarse literatura en sentido estricto. La transversalidad es imprescindible en este tipo de trabajos. En un análisis desde esta óptica hay que partir del texto reconstruyendo de manera ideal la puesta en escena teniendo en cuenta los siguientes elementos: los signos y los códigos, el tema, el ritmo, el personaje, el conflicto, el espacio, y el tiempo. Esto constituye la acción orientada al éxito.

En segundo lugar, hay que entender que sobre la acción orientada al éxito rige una acción orientada al entendimiento. Mediante el arte (y el teatro no es una excepción) un autor (o autores) vehiculiza de manera estilizada su mundo de la vida. De esta manera, sería relevante analizar las relaciones que un autor de teatro mantiene con los tres mundos: mundo objetivo (crisis económicas, decisiones políticas, historia del teatro), mundo social (actitud moral, pertenencia a grupos sociales, estética teatral) y mundo subjetivo (experiencias de acceso restringido, gustos estéticos).

En tercer lugar hay que considerar que las relaciones (siempre subjetivas) que un autor establece con el mundo objetivo pueden rastrearse desde sus obras en las condiciones externas a sus personajes dentro de la ficción. Elementos como la pobreza/riqueza, el bienestar/malestar social o la

44 Fischer-Lichte (1999) discrepa de esta afirmación y considera que es necesario partir de unidades mínimas de significado, entendiendo los signos de manera aislada y en un plano descriptivo. Partiendo de esa base se comienza con el análisis de los *clasesmas*, es decir, el estudio de los signos dentro de *isotopías*. Seguidamente, se realiza un estudio de la relación entre distintos tipos de signo. Por último, se llega al significado completo de la obra. La gran diferencia entre ambas propuestas es la dirección adoptada para el análisis. Mientras Trancón (2006) propone partir del plano máximo de significado, Fischer-Lichte prefiere partir del plano mínimo.

45 Una de las maneras que se establece para proceder al análisis es la selección artificial de un momento de la obra para observar cómo se comportan los signos. Las unidades de significado que se analizan en esa fracción son las *unidades sincrónicas*. Por otro lado, se puede analizar la evolución de los signos a lo largo de la obra, estudiando *unidades diacrónicas*. Además, en cada una de esas formas de análisis se puede abordar la relación entre signo y código, creando *isotopías* y *diatopías*, respectivamente (Trancón, 2006).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

justicia/injusticia estatal son de vital importancia. Las relaciones con el mundo social (siempre desde la perspectiva sociológica) implican que el autor tome postura práctica sobre cuestiones relativas a colectivos miembros de un sistema. Para ello será preciso adoptar algún mecanismo de análisis de las estructuras sociales. Para ello, en este trabajo se ha escogido algún concepto de la sociología de Talcott Parsons, que el propio Habermas aplica (Habermas, 2003, 2), y que será explicado más adelante. De igual manera, es preciso analizar qué opción estética elige un autor dentro del repertorio existente. Por último, las relaciones con su propio mundo subjetivo se establecerían anotando, por un lado, la opinión sobre sí mismo; y, por otro, la aplicación de sus idearios artísticos a la creación de sus obras.

Finalmente, para poder aproximarse a la comunicación establecida entre las piezas de un dramaturgo y el público/lector, es necesario realizar una tarea hermenéutica. Esto permitirá el acercamiento tanto a la acción orientada al entendimiento (estudio del mundo de la vida) como a la acción orientada al éxito (estudio de los repertorios estéticos). La tarea consistirá, primero, en el estudio de la economía y las decisiones políticas. También se estudiará en este lugar el repertorio posible, es decir, la corriente teatral inmediatamente anterior. Esto corresponde al subsistema de la cultura. En segundo lugar, se realizará un estudio sobre la situación de los colectivos sociales más relevantes en un momento determinado y su presencia en el sistema presentando, además, un panorama teatral contemporáneo a Linares Rivas. Esto corresponde al subsistema de la sociedad. Por último, se realizará un estudio de las claves vivenciales y de los gustos teatrales personales del emisor. Esto corresponde al subsistema de la personalidad.

2. CONOCIMIENTOS PREVIOS

En este apartado se van a exponer las circunstancias vitales que marcan el mundo de la vida de Linares Rivas. Para ello, se ha subdividido este capítulo teniendo en cuenta los tres tipos de mundo con los que Linares, como sujeto cognoscente, mantiene relación. De esta manera, en el «Contexto histórico-social» y el «Contexto literario» se mostrarán los mundos social y objetivo y condicionan el pensamiento de Linares Rivas y la recepción de su obra⁴⁶. Mediante una «Breve biografía de Manuel Linares Rivas» nos aproximaremos al mundo subjetivo del autor y sus relaciones con los tres tipos de mundo.

2.1. Contexto histórico

2.1.1. *Un largo y doloroso atardecer*

En febrero de 1895 se marca el inicio de la revolución cubana con el *grito de Blair*. El gobierno de Sagasta declaró su intención de contener el conflicto armado para asegurar su soberanía sobre la isla, pero a finales de marzo, debió ceder el turno de gobierno a Cánovas. El dirigente conservador debía enfrentarse a un ejército popular muy bien organizado con Máximo Gómez, Antonio Maceo y José Martí a la cabeza. Para ello, envió tropas de hasta 200 000 soldados, el mayor despliegue militar realizado hasta el momento, solo superado por la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial (Casanova, 2009).

Por si fuera poco, en agosto de 1896 comienza otro movimiento independentista en Filipinas, lo cual obliga a desplazar 30 000 soldados (Casanova, 2009). Ese mismo año, se produce el asesinato de Antonio Maceo, cuya noticia fue recibida con alegría por el pueblo español. La confianza hacia Valeriano Weyler había crecido y el optimismo se había adueñado del pensamiento general ciudadano. Sin embargo, en 1897 se confirma el error en que estaba sumido el pueblo, ya que los resultados no coincidían con los informes de Weyler. Las tropas nacionales no eran capaces de contener el avance cubano, a pesar de haber masacrado cosechas y viviendas, y a pesar también de que eran muy superiores en número.

⁴⁶ Sería poco productivo realizar una división radical entre estos dos mundos. Para aproximarse históricamente a los hechos, no se puede analizar las decisiones políticas y la economía, por un lado y, por otro, las leyes y la moral imperante. De igual manera, las corrientes literarias contemporáneas a un autor beben en su tradición anterior.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

El 18 de abril de ese mismo año, los Estados Unidos declaran la guerra a España acusando al gobierno el haber volado el Maine. El presidente William McKinley redacta la declaración formal y la regenta María Cristina firma el Real Decreto en que reconoce el estado de guerra. El ambiente belicoso se convierte en un festival de exaltación patriótica y en el escenario perfecto para protestar en contra del conflicto. Sagasta toma el relevo de Cánovas tras su muerte y envía al general Ramón Blanco en sustitución de Weyler⁴⁷. Su cometido es pactar con los rebeldes unas concesiones autonómicas y el indulto de todos los participantes en el conflicto a cambio de la rendición. Sin embargo, era demasiado tarde. El gobierno español temía la insurrección de los carlistas, con lo que suspendió las garantías constitucionales. La monarquía peligraba y era lo único que le importaba a la clase política (Casanova, 2009).

El 12 de julio de 1898, el general Arsenio Linares y Pombo comunicaba al gobierno de España desde Santiago de Cuba la imperiosa necesidad de rendición frente a los insurgentes cubanos. Los soldados españoles, desmotivados, hambrientos, cansados y enfermos, no podrían aguantar por mucho más tiempo los embates de una masa popular unida y organizada, con ansias de libertad. No hubo grandes cambios políticos, sin embargo. Los liberales continuaron gobernando hasta 1899, cediendo el turno al conservador Silvela. Los peligros de una revolución coordinada por parte de la Cámara Agraria y la Cámara de Comercio quedaron diluidos, al igual que toda posibilidad de cambiar el panorama político. No hubo crisis económica tras el Desastre debido a la repatriación de capitales de las colonias, el mantenimiento de las exportaciones y el fomento de la inversión extranjera. Los análisis de los noventayochistas quedaban algo anticuados, ya que su crítica, que se dirigía hacia el caciquismo y la corrupción, ya hubo sido expuesta por autores como Gumersindo de Azcárate o Lucas Mallada. La imagen estática de la Restauración es un estereotipo que debe ser reemplazado por una visión más compleja (Casanova, 2009)⁴⁸.

47 El 8 de agosto, Cánovas del Castillo es asesinado por Miguel Angiolillo, un anarquista de origen italiano. Mientras tanto, en la isla, el verano arrasa con las tropas españolas. Víctimas de cansancio, bajas condiciones higiénicas y, en algunos casos, leve desnutrición, los soldados comienzan a padecer enfermedades tropicales como la fiebre amarilla, la disentería o el paludismo.

48 Resulta sorprendente que, a pesar de los numerosos levantamientos que sucedieron en España entre la Guerra de Independencia y la I República, la Restauración se hubiese mantenido en pie durante tantos años. El motivo principal de ese éxito reside en la ambigüedad con la que se redactó la Constitución de 1876. A

A pesar de que entre 1881 y 1884 los liberales garantizaran la libertad de reunión y de prensa; y a pesar de que entre 1885 y 1890 Sagasta legislase la libertad de asociación o el sufragio universal masculino, el proceso de democratización no llegaba a culminar. Los votos de los electores no constituían el Parlamento, que era formado por una cámara legislativa favorable al gobierno. De igual manera, en cualquier momento el rey podía disolver las cortes y aplicar el sistema del turno. Ningún partido tenía una estructura de afiliación lo suficientemente poderosa como para movilizar a la gente. Debían recurrir a la propaganda en periódicos (de los cuales eran propietarios), a banquetes o a discursos previos a los procesos electorales (Casanova, 2009).

Una pieza central para la comprensión del sistema político de esta época es el caciquismo. Ante todo, hay que entender que no se trata de un fenómeno aislado. En primer lugar, esta costumbre está asentada desde la época de Isabel II. En segundo lugar, puede documentarse en otros países como Portugal, Italia y, en menor medida Francia. Además, no es conveniente mantener el punto de vista tradicional, desde el que se muestra un caciquismo restringido a la compra de votos, las coacciones o los *pucherazos*. En realidad, los caciques tenían la capacidad social de satisfacer las necesidades de la clase menos activa e instruida en la política. Esa clase, ajena a los debates y las reformas, padecía necesidades económicas que debían ser satisfechas en aras de su supervivencia. Así, se estableció una relación clientelista (Casanova, 2009).

Cabe mencionar también el surgimiento de nuevas fuerzas políticas, como el republicanismo, el socialismo o los nacionalismos periféricos. Todos ellos, en mayor o menor medida, abandonaron las pretensiones belicistas y abogaron por introducirse progresivamente en la política por la vía parlamentaria. Los republicanos llegaron a la clase media y, en menor medida, a la clase obrera. Esta última, sin duda, era abarcada por los socialistas y los anarquistas. Además, los nacionalismos vasco, catalán y gallego fueron el germen de una nueva forma de ver el estado Español. El gobierno central, incapaz de formar una identidad

pesar de presentar líneas políticas muy afines a la ideología conservadora de Cánovas, se dio cabida a fuerzas políticas liberales, como escisiones de carlistas o republicanos, siempre y cuando mantuviesen viva la monarquía. Se instaura un modelo bipartidista en donde la soberanía era compartida por las Cortes y por el rey. Con la firma del Pacto del Pardo, motivada por la muerte temprana de Alfonso XII y la regencia de María Cristina, toma el turno pacífico cuerpo escrito (Paniagua, 1996).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

global, se ve culturalmente fisurado por el nacimiento de nuevas identidades sociales (Paniagua, 1996).

A pesar de que las estadísticas económicas muestran un relativo avance, la población sufre un sentimiento de miseria⁴⁹. Los jornales medios no solían alcanzar las 2 pesetas. Los sueldos de las mujeres eran inferiores, mientras que los obreros cualificados cobraban algo más. La inseguridad era una sensación generalizada en todo trabajador. La discontinuidad de los empleos; la indefensión jurídica ante el empresario, el casero o el prestamista; la preocupación por no poder hacer frente a emergencias; y la inseguridad de abastecimiento fueron las circunstancias propicias para el surgimiento de movimientos obreros y agrarios (Casanova, 2009).

Las clases oprimidas realizaban actos vandálicos que, aunque se restringían a robos menores, caza y tala indiscriminada, y otros tipos de actos individuales, configuran una imagen clara de la miseria social. En 1879 se funda el Partido Socialista Obrero Español, el primer intento por agrupar a la clase trabajadora. En 1886 fundan *El Socialista*, periódico dedicado a la lucha obrera; y en 1888 se crea la Unión General de Trabajadores, su sindicato propio. Sin embargo, el PSOE nunca logró tener el mismo peso que sus homólogos italianos o franceses (Paniagua, 1996).

2.1.2. Solo por el este sale el sol

La primera oportunidad de cambio la tuvo Francisco Silvela en 1899, a pesar de no estar libre de los vicios que hubieron desestabilizado el anticuado sistema. Sin embargo, medidas como la reducción de la jornada laboral en mujeres y niños, o el saneamiento de la hacienda pública hicieron que su gobierno fuese ampliamente aceptado, pero solo por un

49 En el 1900, la esperanza de vida en España era inferior a 35 años. De igual manera, la tasa de mortalidad se elevaba hasta el 29 por mil, mientras que la mortalidad infantil era del 186 por mil. Estos datos muestran la falta de higiene, la alimentación deficiente y el desconocimiento del nacimiento y transmisión de enfermedades. Además, el 56 % de la población era analfabeta. En términos demográficos, el 80 % vivía en ciudades inferiores a 10 000 habitantes. El sector agrario producía el 40 % de la riqueza y el 68 % de la población activa. El país, a pesar de no avanzar a la misma velocidad que Francia, Gran Bretaña o Alemania, sí seguía un «patrón latino» asimilable al progreso de Portugal, Italia o Grecia (Casanova, 2009).

cierto tiempo⁵⁰. La opinión pública empezó a sentir el conservadurismo de Silvela como el causante de las condiciones precarias de las clases menos favorecidas. Los elementos religiosos se adoptaron como símbolos antiliberales y reaccionarios, con lo que surgió un sentimiento anticlerical que, en muchos casos, se traducía en actos violentos contra las imágenes sacras⁵¹. Era el momento de los movimientos más progresistas, como el Partido Liberal o las corrientes republicanas. En 1901, como consecuencia, recupera el poder Práxedes Mateo Sagasta, que moriría en 1902 dejando un legado de inestabilidad política dentro de los dos grandes partidos⁵². En este mismo año, Alfonso XIII alcanza la mayoría de edad (16 años) y se convierte en el rey constitucional. María Cristina abandona la regencia que hubo ostentado desde 1885.

Las tareas pendientes de la regeneración eran, en primer lugar, acabar con la arbitrariedad del poder de la Corona, para que las mayorías parlamentarias dirigiesen el gobierno; en segundo lugar, terminar con la manipulación electoral; y, por último, reformar los partidos dinásticos en formaciones modernas que representasen realmente los intereses de las masas populares y respondiesen a la opinión pública (Casanova, 2009). Según Pierre Vilar (2010), a pesar del escaso número de militantes en partidos obreristas, y de la poca relevancia del sector industrial y de las ciudades; la huella marxista y anarquista es de vital importancia para entender este periodo. De hecho, el propio Lenin entendió que España sería el país en que surgiese la revolución que secundase a Rusia.

50 En 1900, comienzan las movilizaciones en contra del pago de impuestos, los cuales dejaron, en efecto, de percibirse. De igual manera, la Liga Nacional de Productores, liderada por Joaquín Costa, fomentó el cierre de los negocios. A pesar de que esta Liga se convirtió en partido político (Unión Nacional), no se consiguió el efecto deseado debido a que solo obtuvo cuatro diputados en 1901 (Casanova, 2009).

51 No ayudó a calmar la situación el hecho de que ministros como Camilo García de Polavieja o Luis Pidal y Mon mostrasen abiertamente su actitud confesional al mismo tiempo que destinaban gran parte del dinero público al mantenimiento del clero. En efecto, la Iglesia seguía las directrices de León XIII, en que se especificaba que las jerarquías eclesiásticas debían convivir con los regímenes liberales para poder plasmar su impronta en la sociedad. La capacidad de sublimar la responsabilidad de los ricos y de los patrones facilitaron una relación muy fructífera entre la Iglesia y la alta burguesía, que no declinará hasta pasado el régimen franquista (García de Cortázar, 2012).

52 Entre 1902 y 1905 solo hubo unas elecciones en 1903, pero se sucedieron cinco gobiernos conservadores: Francisco Silvela, Raimundo Fernández Villaverde, Antonio Maura, Marcelo de Azcárraga y, de nuevo, Fernández Villaverde. De igual manera, entre 1905 y 1907, el rey proclamó cinco presidentes liberales: Eugenio Montero Ríos, Segismundo Moret, José López Domínguez, nuevamente Moret, y Antonio Aguilar y Correa, marqués de la Vega de Armijo (Casanova, 2009).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

En 1903, bajo el amparo de la victoria de las elecciones, se produce la primera oportunidad de Antonio Maura para regenerar el país⁵³. Promulgó una política económica proteccionista (la cual beneficiaba a las elites) y una serie de reformas sociales, entre las que se encuentra la protección física y moral de los niños, la inspección de los centros de trabajo o el descanso dominical⁵⁴. Como se puede apreciar, estas medidas se basaron en un endurecimiento de las ramas del sistema social, lo cual no contentó a la masa popular, que no percibió las mejoras del país⁵⁵. La UGT y el PSOE crecieron en términos de afiliación, pero poco a poco fueron decayendo las huelgas y los movimientos populares. Maura había sobrevivido a estas luchas, pero Alfonso XIII decidió apartarlo del gobierno en diciembre de 1904, para dejar paso a un gobierno liberal (Paniagua, 1996).

El periodo que abarca desde 1905 hasta 1907 se caracteriza por una actuación militarista de los gobiernos liberales⁵⁶. Así, por ejemplo, en 1905 la guarnición de Barcelona atenta contra la sede de *¡Cu-Cut!*, una revista satírica, así como también contra *La Veu de Catalunya*, uno de los principales periódicos catalanistas⁵⁷. En 1906, el gobierno de Moret aprueba la Ley para la Represión de los Delitos contra la Patria y el Ejército, que permitía que un tribunal militar juzgase ataques de la prensa. El creciente sentimiento antimilitarista dio un impulso a la campaña de Maura de 1907, la cual ganó ampliamente. Era su gran momento y estableció protocolos para combatir el fraude electoral y el caciquismo. Además, intentó disminuir los conflictos de clase, de hecho, se aprobó una ley de protección a la mujer obrera antes y después del parto (Caballé, 2013). Sin embargo, debido a que muchas de estas

53 Según la opinión general de los historiadores actuales, estas elecciones fueron de las menos manipuladas de la Restauración. Con una holgada mayoría absoluta, el Partido Conservador de Maura tuvo tiempo para presentar la idea de la *revolución desde arriba*. Para popularizar esta idea y evitar la temida *revolución desde abajo*, se organizó una gira para que el rey Alfonso XIII visitase las provincias. Esto fortaleció y mejoró la imagen de la corona.

54 A este contexto pertenece la obra *Aire de fuera*.

55 Para este año se registra un 35.9 de PIB a precios de mercado (Carreras, 2005: 1332). De igual manera, el PIB per cápita a precios de mercado ascendía a 249 100 pesetas de 1995 (Carreras, 2005: 1341). La tasa porcentual de variación interanual del PIB muestra un aumento del PIB a precios de mercado del 0.42 %. Sin embargo, desciende el PIB per cápita a precios de mercado un 0.27 % (Carreras, 2005: 1344).

56 El año más crítico de este periodo es 1905. En él se registra un PIB a precios de mercado de 35.2 (Carreras, 2005: 1332). Se documenta, igualmente, un PIB per cápita a precios de mercado de 241 900 pesetas de 1995 (Carreras, 2005: 1341). Por último, la tasa porcentual de variación interanual desciende en ambos casos un 1.21 % y un 1.64 % respectivamente (Carreras, 2005: 1344).

57 A estos sucesos corresponde el contexto de *Lo posible* y *En cuarto creciente*.

medidas eran insuficientes, las protestas iban en aumento. En 1908, el gobierno de Maura aprueba la Ley sobre Represión del Terrorismo, que tenía como fin permitir la encarcelación, el destierro, o la clausura de periódicos. Esto, unido con el creciente conflicto contra Marruecos y la injusticia en el proceso de reclutamiento, fomentaron, a partir del 26 de julio de 1909 la *Semana Trágica*, que trascendió los límites de Barcelona⁵⁸.

Ya bajo el gobierno de Moret, se declara una paz provisional en Marruecos, pero no impidió que unos meses más tarde, una facción del Partido Liberal convenciese a Alfonso XIII de que sustituyera a Moret en favor de José Canalejas y Méndez en 1910⁵⁹. Intentando seguir el ejemplo de Gran Bretaña, el corto período de gobierno de Canalejas se caracteriza por la promulgación de leyes de alto contenido social⁶⁰. Paralelamente, se funda la CNT en 1911 y aumentan las protestas. Canalejas topó con la gran dificultad (si no imposibilidad) de realizar una reforma social profunda desde arriba y manteniendo los márgenes de la monarquía y la constitución.

Debido a su asesinato el 12 de noviembre de 1912 a manos de Manuel Pardiñas (intentando atentar contra Alfonso XIII), no pudo aprobar personalmente casi ninguna de las reformas que tenía en mente. Lo sucede Álvaro Figueroa y Torres Mendieta, conde de Romanones, que aprueba la ley de exención de la enseñanza de religión católica a los hijos de padres no católicos. Debido a que su ascenso se produce sin el consentimiento unánime de los liberales y con la oposición de Maura, no fue posible un gobierno estable. Maura le negó el turno, lo cual permitió el ascenso de Eduardo Dato en 1913⁶¹. Entre ese año y 1915 la actividad de las Cortes se restringió a seis meses. El cierre de las Cortes y la concesión de

58 El suceso que más impacto tuvo en la sociedad española y europea fue el fusilamiento de Francisco Ferrer Guardia, acusado de instigador de la revuelta, el 13 de octubre de 1909 (Paniagua, 1996). El día 18 se suspendieron las garantías constitucionales y, finalmente, el 21 de octubre, Alfonso XIII, guiado por la opinión nacional y europea, fuerza la dimisión de Maura en favor de Moret.

59 A estos sucesos corresponde la escritura y estreno de *Clavito*.

60 Entre ellas destaca la ley que limita la jornada laboral de la minería en nueve horas, la ley de aprendizaje o la ley de descanso de las mujeres en establecimientos comerciales o nocturnos. También intentó aprobar leyes en torno a las condiciones laborales, como la seguridad social obligatoria. Quizá, otra ley llamativa sea la Ley de Mancomunidades, que supone un primer gesto de descentralización. Intentó abolir el impuesto de consumos, pero fracasó debido a los impagos por parte de los ayuntamientos. También fracasó el intento de suprimir el sistema de quintas del servicio militar. Esto fue recibido por parte de la UGT y el PSOE como una burla hacia el proletariado, que siempre se veía perjudicado.

61 A este contexto corresponde *La fuerza del mal*.

decisiones a la corona conllevó un desgaste en la confianza en el sistema parlamentario (Casanova, 2009).

2.1.3. ¡Arriba, parias de la tierra!

El 28 de julio de 1914 estalla la Gran Guerra en Europa y España decide que su postura será neutral⁶². Sin embargo, no tardó en producirse la escisión entre aliadófilos y germanófilos, coincidiendo, a grandes rasgos, con liberales y conservadores, respectivamente. Aunque la economía española se vio beneficiada durante el conflicto debido a las demandas de abastecimiento de los países beligerantes, la población se vio perjudicada⁶³. Debido a que el país privilegiaba las exportaciones sobre el abastecimiento interno, los precios experimentaron un incremento, al mismo tiempo que los salarios bajaron. Entre 1916 y 1917 las huelgas y protestas se volvieron más numerosas, en parte por la influencia de la Revolución Rusa. La confianza en el gobierno de Romanones cae en picado, lo cual supone el fin del gobierno liberal.

El movimiento de las Juntas de Defensa, promovido por el ejército, especialmente, las guarniciones catalanas, supuso un duro enemigo para el gobierno conservador de Dato, el sucesor de Romanones. Los militares exigían que se paralizasen las reformas que pretendía llevar a cabo el gobierno sobre el ejército, entre las que destacaban la supresión de algunos cargos oficiales para aligerar su peso, o la prevalencia de los combatientes en África sobre los peninsulares. A esto se suman las pérdidas económicas en materia bélica que supuso la Gran Guerra. Amenazaban con la insubordinación, lo que obligó al gobierno a ceder ante el corporativismo militar. Además, Alfonso XIII vio en el ejército su herramienta más poderosa para conservar el trono.

El ejército había recibido impulsos para llevar a cabo todo lo que se propusieren. Ante el miedo de que surgiese un movimiento obrero similar al ruso, Dato suspendió las garantías

62 Este contexto enmarca el estreno de *La garra*.

63 Los datos muestran un PIB a precios de mercado de 42.4 (Carreras, 2005: 1332). El PIB per cápita a precios de mercado se estima en 273 300 pesetas de 1995 (Carreras, 2005: 1341). La tasa porcentual de variación interanual indica un declive de ambos un 1.99 % y un 2.64 %, respectivamente (Carreras, 2005: 1344). El aumento económico se verá reflejado en los datos de 1915.

constitucionales y la libertad de prensa. Esto supuso un aumento de las protestas, una densificación de la solidaridad obrera y una mejora estructural y cohesiva dentro del movimiento⁶⁴. Eduardo Dato cae y le suceden doce presidencias elegidas en cuatro elecciones en un período de seis años. El Parlamento estaba fragmentado, el caciquismo no podía ser contenido, crecían las exigencias de los nacionalismos periféricos, empeoraba la situación colonial en Marruecos y los conflictos sociales violentos se agravaban (Casanova, 2009).

Entre 1917 y 1920 se sitúa el momento más conflictivo de este período. La Unión General de Trabajadores contaba en 1910 con unos cuarenta mil afiliados. En 1917 eran casi cien mil y en 1920 eran más de doscientos mil. El sindicato abarcaba todo el país con gran éxito, salvo Cataluña, que, debido a la fuerte industrialización y a la diversidad laboral, prefirió la Confederación Nacional del Trabajo. Además, se han contabilizado 463 huelgas en 1918, 895 en 1919 y 1 060 en 1920 (Casanova, 2009)⁶⁵. Los obreros seguían siendo más poderosos que los militares, lo cual hacía aumentar la preocupación de los patrones y el gobierno, que tenían muy presentes lo sucedido en Rusia. El 15 de abril 1919 le tocaba el turno a Antonio Maura, sucesor de Cánovas al frente del Partido Conservador. Tras dos gobiernos fracasados desde 1917 del Partido Liberal, el rey Alfonso XIII llamó para ser jefe de estado a Antonio Maura. El rey era consciente del carisma del político y lo investió con la esperanza de poder reunificar al pueblo. Sin embargo, su decisión de participar en una campaña de carácter nacional-católico (culminada con la consagración de España al Sagrado Corazón de Jesús) empezó a derrumbar de nuevo el sistema, contribuyendo a ello que la gestión económica de Maura fuese meramente administrativa y superficial. Tampoco contaba con una legitimidad real, ya que las elecciones parlamentarias que le dieron el poder se convocaron con las garantías constitucionales suspendidas y sin levantar totalmente la censura previa de la prensa ante la campaña electoral. El fin de su gobierno llegó el 20 de julio de ese

64 En este momento, la situación de España era muy similar a la de Rusia: aumentaban las luchas por la subsistencia (destacando la huelga de ferrocarriles de Valencia entre el 16 y el 24 de julio), el Parlamento se encontraba cerrado, existían partidos dispuestos a liderar un cambio de régimen, el ejército estaba descontento y había un movimiento obrero de peso con fuerza para reclamar los derechos en las calles. Sin embargo, no cuajó una rebelión en España debido, sobre todo, a que era un país externo a la guerra y que, llegado el momento, el ejército no se alió con los obreros, sino con el gobierno (Casanova, 2009).

65 Aunque los gobiernos de esos años instaurasen la jornada laboral de ocho horas y realizasen leves intentos de negociación, acabaron recurriendo a la represión mediante acciones militares y operaciones de la Guardia Civil. Debido a estas represiones, Barcelona resucita el somatén para enfrentarse a los militares que, por otro lado, configuraron unidades independientes que no seguían las órdenes del gobierno, lo cual se tradujo en un río de sangre por parte de ambos oponentes.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

año por falta de apoyos en las Cortes y el aumento en la popularidad del sector de Juan de la Cierva (Gil Pecharromán, 1993).

En la España de la restauración se respira un ambiente de decadencia moral, no solo representada por la gente común, llana, sino también por la clase política. El ingeniero Lucas Mallada (1841-1921) denuncia esta situación augurando una decadencia en el país. El individualismo burgués se ve alimentado por la falta de empatía y los fraudes mercantiles a nivel privado, pero que se aprovechan, paulatinamente, de las concesiones públicas. Esto perjudica, por supuesto, a las clases más desfavorecidas, que se ven afectadas en mayor medida por la crisis. De este modo, se exige que se abandone la doble moral de la clase gobernante: el gobierno prohíbe el juego, pero López Domínguez o Sagasta son dueños de casinos y de casas de juego clandestinas. Una característica importante de la moralidad de las personas a la que alude el geólogo y ensayista Lucas Mallada es, precisamente, la cobardía: los honrados conviven con los infractores porque no tienen valor para señalarlos como tal en los lugares competentes⁶⁶. La democracia se convierte en el gran negocio de la libertad, que hace pagar los derechos históricamente conseguidos en un contrato de desiguales (Mallada, 1890).

2.1.4. Sangre, vergüenza y desesperación

En 1920 se llevó a cabo un intento por terminar el problema colonial en Marruecos, para lo cual se envió al general Manuel Fernández Silvestre. Lideró una campaña ofensiva desde Melilla hasta Alhucemas. El avance de las tropas españolas llevó al ejército hasta el campamento de Annual, donde se toparon de frente con las tropas rifeñas de Abd-el-Krim⁶⁷.

66 Lucas Mallada diría: «Desdichada condición de todo país decadente o imposibilitado en mucho tiempo de regenerarse es la falta de virilidad, o sea la cobardía, que lleva aparejada consigo la maledicencia, gracias a la cual, ya que falte valor para formular acusaciones concretas y para expulsar del trato común de las personas honradas a los bribones, no queda uno de éstos que no sea señalado con el dedo. Por este lado todos estamos tranquilos. Los defraudadores y trapisondistas, con su ancha conciencia, calificando de tontos a los hombres honrados; los hombres honrados, sumidos en nuestra modestia y nuestra insignificancia, calificando de listos a los enriquecidos advenedizos que nos salpican de lodo con sus lujosos trenes» (Mallada, 1890:178)

67 Con solo 4 000 soldados, los insurrectos masacraron el ejército español, que contaba con 15 000 operativos y con armas y medios más sofisticados. La humillante derrota debió ser gestionada por el gobierno, y el gabinete de Maura (después de sustituir a Manuel Allendesalazar y Muñoz de Salazar) envió en 1921 nuevas

Esto se unió en 1923 a las exigencias independentistas del día de la Diada por parte de Acció Catalana y una escisión radical de la Lliga Regionalista, apoyados por representantes de la Comunión Nacionalista Vasca y de la Irmandade Nazionalista Galega (Paniagua, 1996)⁶⁸. Las secciones más reaccionarias entendieron estos sucesos como una provocación antiespañolista. La fórmula había fracasado, y el intento por industrializar el país solo dejaba al descubierto la incapacidad del sistema político. Además, la pequeña burguesía se enriquece gracias a la especulación y a las finanzas, lo cual hace que confundan sus intereses con aquella burguesía oligárquica terrateniente preocupada por beneficios inmediatos (Témine, 2005)⁶⁹. El 13 de septiembre, el general Miguel Primo de Rivera declara el estado de guerra en las cuatro provincias catalanas. El ejército se enfrentaba, por primera vez en este período, cara a cara al gobierno que lo condujo a una carnicería sin precedentes⁷⁰.

Primo de Rivera alcanzó el poder sin ningún tipo de oposición, ya que las Cortes estaban cerradas. A pesar de que Melequíades Álvarez y el conde de Romanones recordaron a Alfonso XIII que tenía la obligación (amparándose bajo el artículo 32 de la constitución) de reunir a las Cortes antes de que pasasen tres meses desde su disolución. El rey desoyó las peticiones, destituyó a Álvarez y a Romanones y le cedió el poder a Primo de Rivera, a pesar de que al jurar la constitución manifestó su deseo de instaurar un directorio militar. Aglutinó todos los poderes sobre su persona y realizó persecuciones militares contra comunistas, anarquistas e independentistas. Asimismo, ilegalizó el Partido Nacionalista Vasco, el Estat Català y Acció Catalana. Prohibió el izamiento de banderas que no fuesen las españolas y prohibió el uso de las lenguas minorizadas (gallego, catalán y vasco)⁷¹. Instauró, por último, el

tropas, que también fracasaron. El gobierno pidió un informe al general Juan Picasso para determinar los culpables militares del desastre de Annual. Sin embargo, la oposición reclamaba responsabilidades políticas y el gobierno de Maura acabó cayendo en marzo de 1922 por las presiones de las Comisiones Informativas (las Juntas de Defensa, que estaban oficialmente disueltas, pero operaban con ese nombre).

68 A este contexto corresponde *La mala ley*.

69 Las estimaciones del PIB a precios de mercado muestran una riqueza de 51.9 (Carreras, 2005: 1332). El PIB per cápita a precios del mercado alcanza las 312 100 pesetas de 1995 (Carreras, 2005: 1341). La tasa porcentual de variación interanual detecta un aumento en ambos campos del 1.78 % y del 0.76 % (Carreras, 2005: 1344).

70 La opinión mayoritaria de los historiadores subraya que, en el momento del golpe de estado no estaban perdidas todas las opciones. Todavía quedaba por ver la actuación de García Prieto, que prometía ser un avance en el sistema democrático. No obstante, este punto sigue siendo hoy en día motivo de debate. En lo que sí existe un acuerdo más o menos unánime es en establecer el intervencionismo de Alfonso XIII como el gran obstáculo para alcanzar la ansiada democracia (Casanova, 2009).

71 Bajo este contexto se escribió y estrenó *Currito de la Cruz*.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

somatén como cuerpo auxiliar de vigilancia. Aunque no recibía casi apoyos notables, el régimen comenzó a estabilizarse en 1924 (Casanova, 2009)⁷².

En 1925 llega el momento de resolver el problema de Marruecos. Abd-el-Krim, motivado por las continuas victorias contra el ejército español, decide atacar el norte del protectorado francés. Esto supuso un error, ya que Francia se puso en contacto con el gobierno español para coordinar una acción militar conjunta contra las tropas rifeñas. Primo de Rivera aceptó, a pesar de que su plan había sido recortar la inversión en cuestiones bélicas. Finalmente, se resuelve el conflicto, ya que el ejército de Abd-el-Krim es derrotado y la recién nacida República del Riff es destrozada. Ese mismo año, a la vuelta de la victoria, Primo de Rivera comunicó al rey su intención de ceder el poder a la Unión Patriótica y pasar de una dictadura militar a una civil en un breve plazo de tiempo.

En diciembre de ese año, Primo de Rivera va configurando un gabinete civil dividido en ministerios. Seguía siendo una dictadura, en el sentido de que el poder ejecutivo recaía totalmente en él. En 1926 manifestó la idea de construir un parlamento corporativo de carácter consultivo en el que estarían presentes personalidades electas de los ayuntamientos, y personajes relevantes del ejército, el funcionariado, la cultura, etc. El gobierno encargó a la Asamblea Nacional (liderada por Unión Patriótica) la redacción de un anteproyecto de constitución, que no se hizo público hasta 1929. El fracaso de la Asamblea Nacional y del somatén no hacían más que acrecentar el número de opositores a la dictadura. Sin embargo, existía en el español medio una sensación de seguridad y bienestar⁷³.

72 En ese año se instauró el Consejo de Economía Nacional, cuyo propósito era asegurar el proteccionismo económico. La creación del Ministerio de Trabajo tuvo como objetivo la creación de acuerdos entre patrones y obreros con el fin de minimizar las huelgas. De igual manera, las reformas en la administración establecieron un sistema electoral compartido entre los ciudadanos (solo hombres o mujeres que fuesen cabeza de familia) y la corporación militar. Sin embargo, nunca llegaron a realizarse elecciones. El 5 de abril de 1924, Primo de Rivera comunicaba la intención de separar progresivamente la gobernación civil de la militar. Para cohesionar la administración civil se creó la Unión Patriótica. Bajo el lema «Religión, Patria y Monarquía» pretendió agrupar a todos los hombres partidarios del régimen que compartiesen los ideales católicos.

73 La economía había crecido notablemente gracias a avances técnicos y científicos, al igual que en el resto de Europa durante los felices años veinte. A pesar de que las condiciones de los obreros no habían mejorado, el aumento de los puestos de trabajo y la estabilidad en el precio de los bienes de primera necesidad calmaban los ánimos del movimiento obrero (Casanova, 2009).

Durante ese año, comenzaron las disputas internas en el ejército sobre la preferencia de los ex combatientes en África sobre los soldados peninsulares. Eso obligó al gobierno a realizar una serie de cesiones que superaron el millar. Al mismo tiempo, las revueltas estudiantiles universitarias se manifestaban en contra de las asociaciones católicas, problema que se vio agravado cuando, en 1928 se decretó una ley que concedía privilegios a los centros educativos confesionales. Las huelgas aumentan y empieza a verse el republicanismo como la alternativa política conducente a la verdadera democracia. En 1930, Primo de Rivera, consciente de los intentos de conspiración interna contra su gobierno y enfermo de diabetes, realiza una consulta a los jefes militares, de la cual concluye que su mejor opción es la dimisión. Así, Alfonso XIII acepta la carta de Primo de Rivera y nombra presidente del gobierno a Dámaso Berenguer con la intención de volver a la situación anterior a 1923. Sin embargo, persistían los recuerdos de la vulneración constante de los derechos durante estos años y quedaba patente la invalidez de una Constitución que debía enfrentarse a un rey que interviene a placer en las decisiones políticas.

Según Shlomo Ben-Ami (2012), la política social de Primo de Rivera se basó en una serie de concesiones a los partidos y militantes socialistas⁷⁴. Se ocupó en gran medida en mejorar las condiciones de trabajo de los obreros urbanos, pero se despreocupó de los problemas del campo⁷⁵. Sus bases eran de corte cristiano, con lo cual su apoyo seguía siendo la Iglesia y la burguesía.

De hecho, como explica María Teresa González Calbet (1987), la línea política que toma como referencia es la de Antonio Maura. Era necesario acabar con el caciquismo y las instituciones políticas (seguía la línea del Regeneracionismo), para lo cual desarrolló programas de actividades que, según él, fomentaban la colaboración entre los ciudadanos. Por ejemplo, actividades clave fueron la cría de aves o la apicultura. José Luis Gómez-Navarro (1991) resume en siete puntos las directrices ideológicas del régimen: en *primer lugar*, la

74 Para el dictador, en el mundo existía un bipartidismo entre el comunismo y los «otros». Su intención fue que los segundos absorbiesen a los primeros. Para ello, propuso gobernar con el PSOE, UGT y todos aquellos grupos que siguiesen la vía moderada instaurada por Pablo Iglesias, dejando fuera a anarcosindicalistas, comunistas o independentistas.

75 Primo, terrateniente andaluz, desoyó la recomendación de Calvo Sotelo de dividir los latifundios para evitar la temida revolución desde abajo. Sin embargo, hay que destacar el aumento del gasto público en educación (aumentó un 58 %), en beneficios sociales (98 %) y en servicios sanitarios (200 %). Estos datos no deben engañar al lector, y es que a Primo de Rivera le tocó vivir una época de bonanza económica. Además, el populismo en materia de caridad convertía a su política social en una especie de paternalismo.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

utilización del concepto de *eficacia* como solución radical a los problemas políticos; en *segundo lugar*, el establecimiento de un autoritarismo fundamental, basado en el respeto a la ley, al orden y a la autoridad; *tercero*, la apología de un nacionalismo básico centralista; *cuarto*, defensa de la monarquía; *quinto*, defensa de la religión como sustrato fundamental de las costumbres y los valores españoles; *sexto*, defensa de la familia y de la propiedad privada; y, *por último*, promoción de una imagen pretendidamente apolítica, que rechazase los partidos anteriores y su sistema electoral.

2.3.6. España, mañana, será republicana

A partir de 1930, comenzaron a organizarse grupos fieles a la idea republicana como el Partido Radical (Alejandro Lerroux) Acción Republicana (Manuel Azaña), el Partido Republicano Radical Socialista (Marcelino Domingo y Álvaro de Albornoz), la Derecha Liberal Republicana (Niceto Alcalá Zamora y Miguel Maura), Esquerra Republicana (Francesc Macià y Lluís Companys) o la Organización Republicana Gallega Autónoma (Santiago Casares Quiroga). Dámaso Berenguer dimite el 13 de febrero de 1931 debido a la pérdida de apoyos de su propio gabinete y designa como sucesor a Juan Bautista Aznar, fiel a la monarquía. Este último solo tendrá tiempo de convocar elecciones para el 12 de abril⁷⁶. A ellas concurren los partidos republicanos antes citados bajo el nombre de Alianza Republicana y la Unión Monárquica Nacional (Ramiro de Maeztu, José Calvo Sotelo y José Antonio Primo de Rivera), herederos de la Unión Patriótica (Casanova, 2009). Las elecciones se acabaron convirtiendo en una contienda entre republicanos y monárquicos. Se produce una victoria rotunda de los primeros y configuran un gobierno que presidía Niceto Alcalá Zamora, miembro indispensable por su condición de ex monárquico y católico, lo que le confería la capacidad de atraer a los republicanos más moderados. Sería él mismo el encargado de comunicar a Alfonso XIII que debía abandonar el país. El líder principal del partido sería Alejandro Lerroux y Manuel Azaña se ocuparía del Ministerio de Guerra. Por primera vez, tres socialistas tendrán peso en la constitución de un gobierno: Fernando de los Ríos (ministro

⁷⁶ A este contexto corresponde *¡Déjate querer, hombre!*

de Justicia), Indalecio Prieto (ministro de Hacienda) y Francisco Largo Caballero (ministro de Trabajo). Los primeros pasos de este joven gobierno fue ir legislando mediante decretos las guías de las reformas políticas que querían llevar a cabo⁷⁷.

La tarea de elaborar la primera constitución republicana de España era principal para las Cortes y se volvió especialmente ardua en la cuestión de lo religioso⁷⁸. La propuesta de Manuel Azaña de crear un estado laico, obligar la disolución de los jesuitas, y la prohibición de enseñanza de los centros católicos no fue bien acogida por los diputados agrarios y vascos, los cuales dimitieron. Alcalá Zamora y Maura, que habían votado en contra, también dimitieron. El relevo de Alcalá Zamora lo tomó el propio Azaña. El 9 de diciembre de 1931 se aprobaba la Constitución, que declaraba la no confesionalidad del estado, suprimía las subvenciones al clero, legalizaba el matrimonio civil y el divorcio y prohibió la enseñanza en centros religiosos. Según Albacete Ezcurra (2006), esta constitución supuso, en primer lugar, un enfrentamiento contra la flexibilidad de la ley durante los años precedentes, ya que presenta un código rígido. En segundo lugar, surge una cultura en torno a la Constitución, que se edita y se estudia en múltiples plexos de la sociedad. De igual manera, tras un acalorado debate entre Clara Campoamor y Victoria Kent, se aprobó el sufragio femenino⁷⁹. Así, los dos principios esenciales de esta nueva legislación son, *primero*, el establecimiento de la igualdad de todos los españoles ante la ley; y *segundo*, la neutralidad del Estado en materias religiosas y la renuncia a la guerra como elemento de política internacional (Albacete Ezcurra, 2006).

77 Este gobierno provisional convocó ese mismo año elecciones con sufragio universal masculino donde existiría una única Cámara. Se bajó la edad mínima para votar hasta los 23 años y se permitió la candidatura de mujeres. Supuso las primeras elecciones limpias al eliminar los pequeños distritos y, con ello, el caciquismo. El PSOE había triunfado en las elecciones contando con 115 escaños. La segunda fuerza, el Partido Radical de Lerroux contó con 94. El Partido Radical Socialista tenía una representación de 59 escaños y Acción Republicana 30, mientras que la Derecha Liberal Republicana contó con 22. Por último, 35 y 16 escaños para Esquerra Republicana y Federación Republicana Gallega. Las organizaciones no republicanas (PNV, carlistas y católicos independientes) solo reunieron 50 escaños entre todos. Cabe destacar la incorporación de las tres primeras mujeres elegidas: Clara Campoamor (PR), Victoria Kent (PRRS) y Margarita Nelken (PSOE).

78 Estos hechos circunscriben *Todo Madrid lo sabía...*

79 La polémica entre Clara Campoamor y Victoria Kent fue célebre. La diputada por el Partido Radical defendió el derecho de la mujer a votar, ya que la distinción entre sexos contradecía el artículo constitucional que establece la igualdad ante la ley. Por otro lado, Kent entendía que la mujer estaba demasiado influenciada por la educación confesional y conservadora, lo cual daría el triunfo electoral a los partidos tradicionales que amenazaban con tirar abajo todo el proyecto. Tras haberse aprobado, finalmente, Clara Campoamor fue progresivamente excluida de los círculos político-sociales. Para la opinión general de aquella época, ella había sido la responsable última de la victoria de los partidos conservadores no republicanos en 1933 (Caballé, 2013).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Las discrepancias entre el PR y el PSOE hicieron que Azaña tuviese que elegir entre los socialistas o los radicales para continuar su gobierno. Él eligió a los segundos y el partido de Lerroux abandonó el gobierno⁸⁰.

Debido a la fuerte crisis económica que azotaba el mundo, los campesinos y la clase asalariada comenzaron nuevamente a pronunciarse, esta vez, sobre todo, a través de la CNT, ya que la UGT y el PSOE estaban de lado del gobierno (Casanova, 2009)⁸¹. La represión que ejercía el nuevo régimen republicano era el mismo que usaba el predecesor. Agustín Muñoz Grandes fue el encargado de crear una Guardia de Asalto para las ciudades, en la que los operarios irían armados con pistolas y porras, en lugar de llevar los fusiles Mauser. Este nuevo cuerpo, disciplinado y bien uniformado, contrastaba con la Guardia Civil, que disparaba antes de preguntar (Gil Pecharromán, 2002). El 5 de enero de 1932 protagonizaron una masacre contra una protesta que se cobró la vida de seis hombres y cinco mujeres, así como también hirieron a once mujeres y a diecinueve hombres en Arnedo. Eso conllevó la destitución de José Sanjurjo como director general de la Guardia Civil. En ese mismo año, Sanjurjo protagonizaría un golpe de estado fallido contra el gobierno de Azaña, conocido como la «sanjurjada» (Casanova, 2009).

La reforma agraria no salía hacia delante y los campesinos exigían aumentos de salario y mejoras laborales. Por otro lado, los terratenientes se enfrentaban a las directrices gubernamentales⁸². El 3 de septiembre de 1933 se votó un plebiscito sobre el gobierno de Azaña, que ganó el PR de Lerroux. Alcalá Zamora le retiró la confianza a Azaña y, como

80 Era el turno de realizar el reparto de tierras, el cual sería conflictivo de cualquier manera. A diferencia de otros países, las tierras no eran mayoritariamente propiedad del clero o de los nobles, sino de la alta burguesía, que constituía un pilar básico de apoyo al gobierno. Los socialistas (liderados por la UGT) tenían como principales objetivos mejorar las condiciones de los trabajadores de manera inmediata, fortalecer la UGT hasta conseguir el monopolio sindical, debilitar a la CNT, mermar el poder de las organizaciones patronales y reforzar la presencia de líderes socialistas en las instituciones republicanas (Gil Pecharromán, 2002).

81 Para este año se calcula un PIB per cápita a precios del mercado de 62.0 (Carreras, 2005: 1332). Se estima un PIB per cápita a precios de mercado de 344 100 pesetas de 1995 (Carreras, 2005: 1341). La tasa porcentual de variación interanual muestra un descenso en ambos aspectos del 2.68 % y del 3.63 % (Carreras, 2005: 1344).

82 La tensión aumentó en 1933, a raíz de los sucesos de Casas Viejas, donde unos campesinos afiliados a la CNT tomaron un cuartel de la Guardia Civil asesinando a dos de los tres que estaban dentro. Los refuerzos llegaron para torturar a los capturados hasta que señalaran una familia: la de Francisco Cruz Gutiérrez, «Seisdedos». La tropa de Manuel Rojas había quemado vivos a ocho ancianos.

presidente de la República, mandó a Lerroux configurar un gobierno. Lo único que hicieron fue convocar elecciones para el 9 de octubre de ese año, que tenían como novedad la incorporación del sufragio femenino. Debido a la impopularidad del gobierno socialista, a la desunión de los partidos republicanos y a la fuerte cohesión de los partidos conservadores bajo las siglas de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), se llegó a un gobierno de coalición entre el PR y los partidos derechistas no republicanos.

Alcalá Zamora encargó a Lerroux que formase gobierno tras la victoria en las urnas del PR y la CEDA, y la derrota de Acción Republicana y el PSOE. La CEDA dio su apoyo al Partido Radical, pero no formó parte del gobierno. Paralelamente, las movilizaciones de grupos católicos agitaban el país en contra del carácter aconfesional de la república y, en general, del artículo 26 que impedía a los centros religiosos el acceso a subvenciones y la actividad docente. Por otro lado, los terratenientes aprovecharon esta victoria para exigir una reforma laboral y consiguieron desplazar la mediación entre patrón y trabajador de los sindicatos a los empresarios. La imagen del gobierno empeoró cuando se aprobó la amnistía política (en contra del presidente de la república, Niceto Alcalá Zamora, y del resto de grupos republicanos) de todos los participantes en la «sanjurjada». José María Gil Robles (en ese momento líder de la CEDA) presionó al gobierno de la república hasta forzar la dimisión de Lerroux en la presidencia, cargo que asumió Ricardo Samper (PR) desde el 28 de abril de 1934. Tras las vacaciones de verano de las Cortes, la CEDA iba a poner en marcha su plan para alcanzar el poder: le retiró el apoyo al Partido Radical, el cual no podría gobernar sin él. Así, Samper dimite y Alcalá Zamora, que no podía disolver nuevamente las cortes, exigió a Lerroux que formase gobierno teniendo en cuenta a la CEDA. Finalmente, el gobierno contó con tres ministros derechistas no republicanos: Manuel Giménez Fernández (ministro de Agricultura), Rafael Aizpún (ministro de Justicia) y José Oriol Anguera de Sojo (ministro de Trabajo)⁸³.

83 El PSOE ya había amenazado con realizar huelgas y manifestaciones para protestar por la entrada de los no republicanos. Los primeros en alzarse fueron los catalanes, que declararon el Estado Catalán federal, cuyo líder sería Lluís Companys. Fueron también importantes las movilizaciones en Madrid, Sevilla, Córdoba, Valencia, Barcelona y Zaragoza. Sin embargo, el punto más conflictivo se concentró en Asturias en octubre de ese mismo año: el octubre rojo. Los insurrectos tuvieron acceso a armas y a explosivos, lo cual les permitió tomar varias ciudades (entre ellas, Gijón, Oviedo o Avilés) durante varios días. Diego Hidalgo, ministro de Guerra, reprimió la sublevación mediante acciones militares coordinadas por el general Francisco Franco Bahamonde. Además, se pidió la colaboración de la Legión y de las tropas Regulares de Marruecos, dirigidas por Juan Yagüe. Se contabilizan 1 100 muertos del bando sublevado y 300 del bando

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

La Confederación Española de Derechas Autónomas se encontraba en una situación de fortaleza⁸⁴. Quisieron reformar la ley agraria establecida durante el gobierno de Azaña, que disminuyó los derechos de los terratenientes⁸⁵. Gil Robles ostentaba la cartera de Guerra en 1935, lo cual provocó la dimisión de Clara Campoamor, directora general de Beneficencia, aparato dependiente del Ministerio de Guerra. Aunque Gil Robles no tuvo tiempo de dismantelar las reformas militares establecidas durante los primeros años, sí consiguió derechizar el ejército y realizar algunos nombramientos clave. Entre ellos, destaca el general Joaquín Fanjul como subsecretario del Ministerio de Guerra, el general Emilio Mola como jefe del ejército de Marruecos, Manuel Goded como director general de Aeronáutica y el coronel José Monasterio Ituarte como su ayudante militar. Sin embargo, el nombramiento más polémico fue el de Francisco Franco Bahamonde como jefe del Estado Mayor, contando con el apoyo de Lerroux y la desaprobación de Niceto Alcalá Zamora.

Debido a una serie de escándalos, corrupciones y tráfico de influencias en el Partido Radical (el escándalo del *estraperlo*), su imagen se vio muy desmejorada⁸⁶. Esa fue la gran oportunidad de Gil Robles para alcanzar el gobierno. Lerroux dimite para solucionar los problemas internos, con lo que Alcalá Zamora encargó a Santiago Alba formar gobierno. Ante la imposibilidad, dimite, y a partir del 25 de septiembre el encargado será Joaquín Chapaprieta. Sus reformas fueron bloqueadas constantemente por la CEDA y Gil Robles volvió a intentar acceder al gobierno. Sin embargo, el presidente de la República lo bloqueó y designó a Manuel Portela Valladares, que formó gobierno con una coalición de independientes

gubernamental. Fueron comunes las torturas a los presos, destacando por su brutalidad las ordenadas por el comandante de la Guardia Civil Lisardo Doval. Comenzaron a producirse detenciones arbitrarias contra socialistas y anarquistas, además de encarcelar a Manuel Azaña. Todos los presos fueron condenados a muerte. Sin embargo, Alcalá Zamora recordó a las Cortes la firma del indulto a favor de los participantes en la «sanjurjada». Tras un acalorado debate, las penas de muerte de los presos fueron conmutadas, a pesar de la oposición de la CEDA (Casanova, 2009).

84 A estas circunstancias corresponden *Fausto y Margarita* y *El error del capitán Rubín*.

85 De hecho, como explica Julio Gil Pecharromán (2002), el anteproyecto de reforma constitucional que Lerroux presenta el 5 de julio de 1935 a las cortes contempla un intento por frenar la socialización de las tierras. Y no solo eso, sino también la anulación de la ley del divorcio, el refuerzo de la administración central en detrimento de la autonómica, el establecimiento del Senado como segunda cámara y la supresión del anticlericalismo, aun manteniendo el carácter aconfesional del Estado.

86 Se estima un 66.0 de PIB a precios de mercado para 1935 (Carreras, 2005: 1332). Se registra un PIB per cápita a precios de mercado de 352 900 pesetas de 1995 (Carreras, 2005: 1341). La tasa porcentual de variación interanual muestra un aumento de ambos factores de 2.22 % y 1.26 % (Carreras, 2005: 1344).

y liberal-demócratas. Nuevamente, ante la imposibilidad, el 7 de enero de 1936, Alcalá Zamora firma el cierre de las Cortes. Ya no se permitirían más gobiernos efímeros. Los siguientes comicios debían ser definitivos.

Por iniciativa de Azaña se funda Izquierda Republicana, que aglutinaba Acción Republicana, el Partido Republicano Gallego (Casares Quiroga) y los radicales socialistas independientes de Marcelino Domingo. Por otro lado, disidentes del Partido Radical (con Martínez Barrio a la cabeza) y una escisión del Partido Radical Socialista (dirigida por Félix Gordón Ordás) formaron Unión Republicana. El 15 de enero de 1936 se firma la coalición del Frente Popular, que engloba las siguientes formaciones: Izquierda Republicana, Unión Republicana, movimiento socialista (Partido Socialista Obrero Español, Unión General de Trabajadores y Juventudes Socialistas), Partido Comunista de España, el Partido Obrero de Unificación Marxista, Bloc Obrero y Camperol, Izquierda Comunista y Partido Sindicalista. La CEDA quedaba, esta vez, menos organizada. Por otro lado, el Partido Radical había quedado fuera de ambas formaciones.

Los resultados dieron la victoria al Frente Popular y se formó un gobierno moderado con Manuel Azaña a la cabeza tras la dimisión de Manuel Portela Valladares. La intención era proseguir con el plan prematuramente abortado en 1933 (Casanova, 2009). Alcalá Zamora quedaba sin apoyos para la presidencia de la República, ni por parte del Frente Popular ni por la CEDA, el segundo grupo más votado. Así, las elecciones a la presidencia las gana Azaña y queda como presidente del gobierno Casares Quiroga, aunque su opción inicial hubiese sido Indalecio Prieto. Casares Quiroga también ostentó el cargo de Ministro de Guerra y encargó a Carlos Masquelet destituir a ciertos cargos que se consideraban antirrepublicanos. Los más importantes fueron la destitución de Francisco Franco como jefe del Estado Mayor (que fue enviado a las Islas Canarias) y el traslado del general Mola de Marruecos a la XII Brigada, con sede en Pamplona. El aumento de protestas de exaltación religiosa, unido con el malestar revanchista de los altos cargos militares destituidos, constituyeron el escenario perfecto para germinar el grotesco golpe de estado que culminó en la Guerra Civil.

2.1.7. Los agentes del cambio

Un balance en torno a la figura de la mujer durante la República, permite establecer que sí hubo intentos por equipararla a la figura masculina⁸⁷. La clase media urbana y las elites fueron los sectores que más se movilizaron en torno a la cuestión femenina (Luengo, 2013). No es menos relevante el esfuerzo del gobierno republicano por fomentar unas costumbres sanas con respecto a la sexualidad. Se apoyaron las iniciativas divulgativas que ayudaban a educar a las mujeres en torno a la maternidad consciente y evitar los embarazos no deseados. De igual manera, la comunidad médica facilitaba el uso de métodos anticonceptivos (Barranquero, 2004).

Por otro lado, con respecto a las cuestiones de clase, se pueden identificar tres estratos sociales no estamentales: alta burguesía, pequeña burguesía y proletariado. La nobleza seguía perviviendo gracias, sobre todo, a la especulación de los terrenos. La alta burguesía constituía un grupo social con gran poder económico que se hubo insertado en la dinámica de la nobleza. En 1898, un 35 % de los parlamentarios posee título nobiliario, cifra que se acrecienta en los años posteriores, sobre todo, en las cortes conservadoras (Martínez Cuadrado, 1978). Sin embargo, la creciente burguesía reclamaba su lugar en la clase dirigente, por lo que la nobleza debió reconfigurar los grupos altoburgueses nacientes para limitarlos a la forma de actuación tradicional. Por otra parte, la pequeña burguesía pretendía alejarse de la clase asalariada, pero no era capaz de adentrarse en la clase alta. Se vio en medio de la lucha de clases. Con respecto al proletario, simplemente subrayar que no tuvo posibilidades de mejorar su situación de manera independiente. Al contrario, los avances logrados fueron concesiones de la clase dirigente para evitar una revolución obrera y asegurar su hegemonía.

Un último apartado en este balance histórico hay que dedicárselo a los intelectuales. Entre 1898 y 1909, surge una clase intelectual que pretende regenerar el país acudiendo a un clamor nacional. Difícilmente fueron capaces de conectar con el pueblo, ya que este debía

⁸⁷ En el ámbito público pueden establecerse hechos como la creciente tasa de asociacionismo femenino, la tímida y paulatina incorporación al trabajo y a los estudios universitarios, o el creciente número de mujeres que ocupaban altos cargos en la administración. En el ámbito privado, la Constitución establece (además de la ya comentada ley del divorcio) el matrimonio civil y la corresponsabilidad de los padres ante los hijos.

sufrir los desengaños y abusos de su propio país. Influidos por la actitud vitalista de Nietzsche o Schopenhauer, expresaban una cierta actitud elitista y apolítica. Sin embargo, muchos de ellos formaban parte del sistema institucional, como Unamuno, que en 1900 era rector de la Universidad de Salamanca. De igual manera, con el paso del tiempo, algunos fueron derivando hacia un dandismo conservador, como es el caso de José Martínez Ruiz «Azorín».

Entre 1909 y 1923, personajes públicos como Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu o Manuel Azaña criticaban las posturas individualistas de su anterior generación. La educación de las masas fue un tópico importante de Ortega y Maeztu, pero Azaña entendía que esto no modificaba nada. Era necesaria una reforma en las actitudes individuales de los ciudadanos, cimentadas sobre la humildad y el sacrificio. Consideraba el europeísmo de Ortega como una muestra de egolatría y vanidad. De todas formas, participa con él en la Liga para la Educación Política, fundada en 1914. Sin embargo, no coincidirá con su intelectualismo enclaustrado y participa en las elecciones de 1918 por el Partido Reformista. Ortega, a su vez, funda en 1923 la *Revista de Occidente*, cuya misión fue acentuar la tendencia hacia la reflexión de las minorías sociales.

Por último, en el periodo 1923-1931, la mayoría de intelectuales se oponen al golpe primorriverista. Liderados por Unamuno desde su exilio en Francia (liderazgo propuesto por Cipriano Rivas Cherif), intelectuales como Ortega y Gasset, Manuel Azaña, Ramón del Valle-Inclán, Antonio Machado, Vicente Blasco Ibáñez, Gregorio Marañón, Leopoldo Alas «Clarín» o Enrique Martí Jara se opusieron al régimen militarista. A pesar del miedo a la censura y al encarcelamiento, todos los intelectuales citados debieron intervenir en la sociedad dejando atrás las convicciones decimonónicas y noventayochistas (Villacorta Baños, 1980).

Merece también atención el intelectualismo obrero, existente desde la formación del PSOE en 1879. Según Francisco Villacorta (1980), no tuvo el mismo peso que en otros países, a pesar de que sí existía intelectualismo dentro del partido. La carencia se encontraba en la falta de producción teórica capaz de aplicar las normas generales del marxismo a las condiciones sociales de la España del momento. Manuel Núñez de Arenas funda en 1910 la Escuela Nueva, cuyo objetivo era dar educación de base socialista a la sociedad. Sin embargo, el retraso social que presentaba España con respecto al resto de Europa (altos niveles de analfabetismo, escasez de solidaridad social y de avances tecnológicos, etc.) hicieron

imposible realizar la tarea. Más bien, centraron sus esfuerzos en cuestiones de ética, lo cual limitó la docencia y la divulgación a paradigmas kantianos. También realizaban actos de divulgación cultural, centrada, sobre todo, en representaciones teatrales.

2.2 Contexto literario

En este apartado es necesario dar cuenta, por un lado, de la tradición teatral anterior a la producción de Linares Rivas, que es el *neorromanticismo*. Esta corriente sirve como punto de apoyo al *drama moderno*, etiqueta que engloba toda la producción teatral del primer tercio del siglo XX. Se va a considerar el sustrato teatral neorromántico como un estado de cosas existente con respecto a la creación artística, es decir, como el referente al que estéticamente los dramaturgos deben dirigirse cumpliendo las pretensiones de validez: verdad (reconociéndolo como vehiculizador efectivo de ideas y sentimientos), rectitud (juzgándolo bueno o malo moralmente), y veracidad (expresando la opinión hacia él como una vivencia personal restringida). Debido a que los autores del *drama moderno* no vivieron el contexto que circunscribe el *neorromanticismo*, solo podrán enfrentarse a él en un nivel formal. Los recursos escénicos, la estructura de los dramas, el nivel de simbolismo o naturalismo, o la postura crítica o acrítica con respecto al mundo externo serán elementos de especial relevancia.

Por otro lado, es preciso mostrar el panorama contemporáneo a Linares Rivas. Se ha optado por realizar una distinción entre las distintas vertientes del drama moderno que responda a la sociología de Parsons. Jürgen Habermas bebe en las tesis del sociólogo norteamericano y, por tanto, para su aplicación en este corpus no es preciso un acoplamiento metódico previo entre ambas teorías. Para Parsons, un sistema social integrado (es decir, efectivo o, desde el pensamiento de Habermas, anclado en el mundo de la vida) es aquel en que las aspiraciones del *ego* (el *yo* individual) coinciden con las del *alter* (instituciones que ponen en marcha el sistema). Se considera que, cuando esto sucede, el sistema social está en un equilibrio y aporta estructuras sobre las que es posible construir un modelo de sociedad. Pero las circunstancias sociales siempre están en movimiento y cabe la posibilidad de que el

alter lleve a cabo modificaciones que creen frustración en el *ego*. Esto le va a generar una desconfianza en el *alter* y, por tanto, entrarán en una situación de tensión. Es ahí cuando se genera una orientación desviada. El *ego* debe reaccionar con una *conformidad compulsiva* o con una *alienación compulsiva*.

En la primera postura, el *ego* siente emociones negativas hacia el *alter* porque sus necesidades no están siendo cubiertas, pero al mismo tiempo experimenta la necesidad de seguir aferrado a los valores del *alter*. En la segunda postura, el *ego* manifiesta su disconformidad, ocasionándole inseguridad por las posibles represiones del *alter* o por ver sus relaciones sociales empeoradas. Al mismo tiempo, está ampliamente reconocido que el ser humano puede responder psicológicamente de manera activa o pasiva. De esta forma, resultan cuatro clases de posturas: en primer lugar, la «orientación hacia la realización compulsiva» (Parsons, 1988: 244) (conformidad + actividad). Aquí, el *ego* modifica sus expectativas para coincidir con los valores del *alter* buscando el crecimiento personal dentro de las nuevas normas impuestas. En segundo lugar, «aquiescencia compulsiva en las expectativas de los *status*» (244) (conformidad + pasividad). El *ego* muestra la necesidad de seguir los ritos que le impone la nueva situación. No busca necesariamente un crecimiento o una innovación, sino simplemente cumplir con las expectativas del *alter*. En tercer lugar, la «rebeldía» (244) (alienación + actividad). El *ego* se siente parte del sistema de valores que el *alter* ha construido y lo considera una afrenta a sus aspiraciones. Su objetivo será modificar el sistema obligando al *alter* a ceder. Por último, el «abandono» (244). El *ego* deja de sentirse parte del sistema de valores haciendo apología de una independencia compulsiva o, incluso, llegando a la evasión⁸⁸.

Así, se propone una clasificación, al principio, bipartida, que corresponda a cada uno de los predomios. Así las cosas, se confrontaría el *teatro conformista* (predominio conformativo y predominio alienativo pasivo) al *teatro inconformista* (predominio alienativo activo) (normalmente conocido como *teatro social*). Con esta división se busca dar salida a las polémicas en torno a adscripciones dudosas dentro de una u otra rama. La clave será el análisis del mundo social que se proyecta en la pieza viendo si se muestra a favor de acercar los grupos representados unos a otros o si, por el contrario, se aboga por un mayor control

88 Para mejor comprensión, véase la tabla 4 en el «Anexo 1».

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

institucional. Una vez realizada esta distinción fundamental, se adopta la clasificación de Ángel Berenguer (1982) y de Antonio Castellón (1994), ya que constituyen un espejo de los grupos sociales del momento. Así, dentro del *teatro conformista* se encuentra el *teatro restaurador* (la visión de la nobleza, que coincide con una «aquiescencia compulsiva en las expectativas de los *status*») y el *teatro innovador* (la óptica de la burguesía tradicional, que muestra «orientación hacia la realización compulsiva»). Dentro del *inconformista* (que presenta una postura alienativa y, como se ha explicado, puramente rebelde) habría que situar el *teatro novador* (la visión de la burguesía radical), el *teatro revolucionario* (la perspectiva socialista y anarquista) y el *teatro nacionalista* (el punto de vista de los nacionalismos periféricos).

2.2.1 El sustrato teatral

La corriente que precede al llamado *drama moderno* es el *neorromanticismo*. Esta tendencia se origina y desarrolla de una manera muy difusa. Hasta el momento, la crítica no ha sido capaz de dar una explicación satisfactoria de por qué surge, tras el drama realista, un grupo de obras que se acercan al romanticismo de manera trasnochada y, en la mayoría de los casos, atemporal. Juan Ignacio Ferreras (Ferreras, 1989) sostiene que el romanticismo pervive en el teatro desde finales del XVIII hasta el *drama moderno*. Según el estudioso,

esto explicaría la tendencia sentimental, como forma edulcorada de la pasión romántica, en la que cayeron buena parte de los dramaturgos de costumbres y de alta comedia; esto explicaría también el que autores de alta comedia no abandonaran jamás el drama histórico y lo continuaran cultivando como forma, también atenuada, del romanticismo siempre inspirador (Ferreras, 1989: 90-91).

El autor que abandera de manera más clara esta corriente es José Echegaray Eizaguirre (1832-1916). Como explica David Thatcher Gies (1996), el teatro de Echegaray muestra una evolución a partir de la alta comedia, pero no presenta una ruptura radical. Mantiene los temas

propios de sus predecesores, como el egoísmo, la corrupción, la ambición ciega y las relaciones familiares. Utiliza el lenguaje propio del romanticismo y un ambiente característico del realismo. Esta fórmula fue la clave del éxito: mezclaba una ambientación en la que el espectador se sentía cómodo y un sobresalto emocional. La dramaturgia de Echegaray muestra su gusto hacia elementos del drama romántico como las relaciones complejas, la intensidad de las emociones, el juego de luces y sombras, el uso de objetos como dagas o máscaras y decorados lúgubres⁸⁹.

Según Librada Hernández (2003), la obra de Echegaray puede dividirse en tres periodos. El periodo neorromántico abarca desde 1874 hasta 1881. Las obras de esta fase se ambientan en épocas históricas alejadas. Presenta dos variantes: en la primera enfatiza temas históricos. Las piezas están escritas mayoritariamente en verso y el efectismo de la escena viene influenciado por el género chico. Presentan líneas estilísticas melodramáticas (incluyendo elementos como la fuga, el duelo o las cartas) y una estructura maniquea en el conflicto. En la segunda, enfatiza temas contemporáneos, mostrando el enfrentamiento entre el individuo y la sociedad de manera crítica. En estas obras se muestran los males sociales, como el adulterio, el materialismo, el libertinaje o el donjuanismo. El desenlace de las piezas puede reflejar la victoria del individuo o su sometimiento ante el poder social. Obras características de este periodo son *En el puño de la espada* (1875) o *En el seno de la muerte* (1879).

El periodo realista se extiende desde 1882 hasta 1892. Influenciado por el naturalismo francés, Echegaray comienza a escribir dramas que denuncian ciertas convenciones sociales que considera desfasadas. Muestra el tema de las dos Españas, una científica y progresista, y la otra supersticiosa y dogmática, lo cual le da pie a ridiculizar el elemento del duelo. Encarna la injusticia social en la derrota de los individuos que no pueden progresar debido al sistema. Una metáfora recurrente en su dramaturgia es el personaje loco, que es aquel que descubre una verdad que haría cambiar los preceptos sociales imperantes. Esto lo lleva a ser rechazado

89 Jesús Rubio Jiménez (1983) destaca su intención de renovar la escena española recurriendo a la tradición calderoniana, aunque hubiese sido incapaz. Para el crítico, los personajes melodramáticos conducían sus dramas hasta una espiral, a veces grotesca, de efectismos. De hecho, según exponen Ángel Goenaga y Juan Maguna (Goenaga, 1972), para el dramaturgo, el arte es toda aquella expresión que conlleve *energía estética*. Aunque reconoce que todo arte es ideológico, entiende que su misión no es pedagógica. La conclusión que alcanza es que la contemplación de la belleza por sí misma supone una enseñanza.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

por los miembros de su entorno. Echegaray no renunciará a la utilización de elementos efectistas. Algunas obras características son *Piensa mal ¿y acertarás?* o *Un milagro en Egipto* (1884). Por último, durante el periodo experimental (1892-1905) reescribe los temas anteriormente tratados desde la perspectiva de la herencia genética. Muestra una influencia más fuerte del teatro simbolista y se aproxima a Ibsen y a Maeterlink. Durante este periodo escribe obras como *Mariana* (1892) o *El loco Dios* (1900)⁹⁰.

2.2.2 *El teatro conformista*

La *tendencia restauradora* vehiculiza la idiosincrasia de la nobleza, que todavía pervive en la sociedad española. Pueden apreciarse dos líneas de trabajo: a la primera pertenecen aquellos dramaturgos cuyo imaginario coincide con la actitud evocadora del romanticismo⁹¹. Esta forma dramática se nutre fundamentalmente de la expresión de la clase pequeñoburguesa. Es una situación paradójica que solo se explica conjeturando una confusión: el modernismo poético representaba una ruptura, pero el dramático era reaccionario⁹². Su carácter poético y heroico hacía resurgir los antiguos temas románticos que, quizá en algún momento, fueron progresistas (Berenguer, 1982). Como explica Huerta Calvo (2003a), surge como reacción al drama realista, introduciendo elementos líricos y simbolistas.

90 Otros autores enmarcados en esta corriente son Eugenio Sellés (1844-1926), Leopoldo Cano (1844-1934), Pedro Novo y Colson (1846-1931) y José Feliú y Codina (1847-1897).

91 Huerta Calvo (2003a) sostiene que esta vertiente es la más directamente emparentada con el modernismo y con el arte del *fin-du-siècle*, ya que presenta una forma menos ideologizada y más decadentista. La intención de los dramas adscritos a esta línea es volver a los ideales decimonónicos en que la clase dominante eran los rícohombres.

92 El término *modernismo* es verdaderamente ambiguo. Según Mainer (2010), citando a Juan Ramón Jiménez, el término proviene de una corriente de renovación religiosa dentro del catolicismo que tuvo su auge entre 1895 y 1910 en Francia y en Italia. Seguramente el término fue contagiado a Hispanoamérica por los grupos renovadores asentados en Estados Unidos. Los escritores se rebelaban, con este término, a la vida literaria convencional, abriendo un camino hacia la sinceridad y la emotividad. Hubo intentos por definir más minuciosamente esta corriente, como la encuesta lanzada por la revista *Gente Vieja* en 1902, la cual pretendía responder a la siguiente pregunta: «¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?» (Mainer, 2010: 40). Tuvo como jurado a Manuel del Palacio, a Benito Pérez Galdós y a Jacinto Benavente. Según Ricardo Gullón (1990), el modernismo es una actitud vital que huye de la vulgaridad. Hay una cuenca claramente romántica, y su literatura busca la evasión. Se relaciona con pesamientos como el simbolismo, el parnasianismo o el misticismo. Por este motivo, puede verse enfrentado en cierto modo a la llamada generación del 98, cuyas preocupaciones ideológico-políticas suponen su adaptación a las circunstancias socio-históricas del país.

A la segunda línea pertenecen autores cuyo afán era presentar las ideas revolucionarias como chistes o disparates. De igual forma, se desarrollan dos géneros paralelos dentro de esta tendencia: el drama histórico y el drama rural, ambos en verso. La función, en definitiva, de este teatro era la de crear un espacio de evasión socio-política al público (Ruiz Ramón, 1997). La actitud de este teatro se basaba en rechazar las ideas progresistas sin aportar ninguna nueva. Según expone Castellón (1994), preferían los géneros menores como la comedia, la sátira, la caricatura o la astracana⁹³.

Los primeros autores en explorar esta tendencia fueron Eduardo Marquina (1879-1946), Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) y Francisco Villaespesa (1877-1936). Marquina, aunque ya estrena *El pastor* (1902) y *Benvenuto Cellini* (1906), se dará a conocer con *Las hijas del Cid* (1908). Escribirá un teatro histórico heroico que no presenta la Historia como una herramienta para entender el presente. Al contrario, construye una alegoría con ella, la eterniza y la hace ejemplar, ignorando la especificidad del momento histórico representado⁹⁴. Sus dramas poéticos, a su vez, se distanciarían poco a poco de la poesía tradicional, como en *El pavo real* (1922), *Una noche en Venecia* (1923) o *El monje blanco* (1930). Como explica Huerta Calvo (2003a), estas obras se nutren de la tradición de las serranillas medievales. Para Marquina, las serranillas son los primeros intentos por hacer teatro en España. Otro género que cultiva es la comedia de ambiente rústico, entre las que destacan *El pobrecito carpintero* (1924) y *Fuente escondida* (1931) (Berenguer, 1982)⁹⁵.

Por su parte, Valle-Inclán, aunque comienza sus andaduras teatrales en esta corriente, no es conveniente etiquetarlo dentro de este movimiento, sino dentro del *teatro novador*,

93 Para el estudioso, «una de las claves del teatro contrarrevolucionario es presentar a los obreros como hombres ingenuos, que son engañados por los políticos de izquierdas, seres diabólicos que se dedican al mal y que engañan al obrero para su medro personal» (Castellón, 1994: 134). Esta ya anticuada postura no se limitaba a la construcción ficcional, sino que se extendía a su práctica. De hecho, en las representaciones de grupos más reaccionarios no se permitió la actuación de mujeres hasta 1916.

94 Dentro de esta línea se insertan obras suyas como *Por los pecados del Rey*, *El retablo de Agrellano* (1913) y *Las flores de Aragón* (1914) (Berenguer, 1982). Se basan en la exaltación de los valores supremos de la raza, como son la nobleza, el valor, la caballerosidad, la pasión, la generosidad, el espíritu de sacrificio o la fidelidad. Fijan la idea de lo español de una manera acrítica (Ruiz Ramón, 1997).

95 Estos dramas rurales no caen ni en el pintoresquismo ni en el cliché fácil, mostrando un estilo realista sobrio y poético. Rehúye del tremendismo y del lirismo empalagoso (Ruiz Ramón, 1997). La estructura dramática de estas obras sugiere un mundo en que el ambiente rural dificulta o imposibilita el desarrollo del amor, siendo paradigma *La ermita, la fuente y el río* (1927). En una de sus últimas obras, *La Santa Hermandad* (1939), deja relucir su ideología aliándose con el bando sublevado y mostrando una obsesión antiseparatista (Huerta Calvo, 2003a).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

cuando alcanza su máximo esplendor artístico. Sin embargo, resulta relevante su intención de construir un teatro histórico-poético que se alejase de la ejemplaridad que había impuesto Marquina. Valle-Inclán, en sus dramas históricos, busca hacer de la Historia una herramienta para conocer el presente. Declinará en la empresa de construir un teatro de esas características porque sabe que no puede enfrentarse a la convención establecida por el dramaturgo barcelonés (Berenguer, 1982)⁹⁶. Por último, el teatro de Villaespesa se caracteriza por el injerto de escenas poéticas dentro de una acción prosaica. Es decir, que su poeticidad se manifestaba de manera aislada a lo largo de la trama (Ruiz Ramón, 1997). En su obra abundan los elementos decadentistas (como la marcada filiación satánica de *El burlador de Sevilla* [1927]) y los ambientes moriscos (como en *El alcázar de las perlas* [1911], *Aben Humeya* o *Judith* [1913]) (Huerta Calvo, 2003a). También tratará la historia hispanoamericana en *Bolívar* (1920) y en *El sol de Ayacucho* (1925)

Una segunda oleada de autores de teatro poético la representa Pedro Muñoz Seca (1881-1936). Profundiza en el género del astracán, que se basa en chistes verbales y en retruécanos, en la predilección hacia personajes «frescos» y caricaturizados, y en una acción dramática donosa (Berenguer, 1982). Supone una hibridación entre el juguete cómico y el melodrama cómico de costumbres⁹⁷. Algunas de las características que permiten definir el astracán son:

falsilla sentimental, despropósito de situación, de carácter y de lenguaje, ramplonería de forma, nombres de personajes que combinados y convenientemente jugados dan lugar al chiste,

96 Obras representativas de este periodo suyo son *Cuento de abril (escenas rimadas en una manera extravagante)* (1909), *Voces de gesta. Tragedia pastoril* (1911) o *La marquesa Rosalinda* (1912). Hay que considerar también en cierto modo el ciclo de sus *Comedias bárbaras: Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1923), aunque esta última ya pertenece a una etapa posterior (Mainer, 2010).

97 La crítica intelectual de la época vio en el personaje del «fresco» un síntoma del individualismo, de la insolidaridad y de la atonía moral de la sociedad del momento. El astracán también fue denostado debido al abuso del retruécano, que consistía en una mera acumulación de equívocos (Mainer, 2010). Aunque tradicionalmente se le ha estudiado a partir de un sustrato sainetesco, últimamente se han alzado voces que sugieren un análisis de su obra a partir de su conocimiento de la literatura griega. En concreto, parece sustancioso emparentarlo con las farsas de Aristófanes. Además, el astracán no ha recibido el beneplácito de la crítica actual, que, por el contrario, sí ensalzó otra forma caricaturesca: el esperpento (Rodríguez López-Vázquez, 2018). La obra más conocida del autor es *La venganza de don Mendo* (1918).

tipificación regionalista del habla, abuso del «fresco», convertido en tipo base (Ruiz Ramón, 1997: 58).

La etapa terminal de esta tendencia la marcan Josep María de Sagarra (1894-1961) y José María Pemán (1898-1981). Los dramas de Sagarra se caracterizan por el rechazo a la realidad, a pesar de que algunas obras estén ambientadas en espacios campesinos, marítimos o urbanos. Su intención es alzarse sobre lo cotidiano. Sus obras más destacables son *Rondalla d'espervers (Fábula de gavilanes)* (1918), *El jardiner de l'amor (El jardinero del amor)* (1921) y *El café de la marina* (1923). Pemán, sin embargo, muestra explícitamente su intención ideológica. Recibió los aplausos de aquellos grupos que veían la república desquebrajarse y que soñaban con volver a los tiempos del imperio. Así, por ejemplo, una de sus obras más polémicas, *El divino impaciente* (1933), tuvo éxito entre los estratos sociales que veían amenazado su estatus en el régimen republicano. El teatro poético fue desapareciendo debido a que el público comenzó a rechazar estas posturas conservadoras (Berenguer, 1982)⁹⁸.

La *tendencia innovadora* representa el mundo de la pequeña burguesía identificada con la gran burguesía y la nobleza. Es una corriente que atiende a los progresos técnicos del teatro europeo. De igual manera, los dramas se producen siguiendo los paradigmas de la industrialización:

utilización de nuevos métodos (recuperados tarde y realizados, a veces, con una calidad equivalente), empleo de fórmulas y técnicas dramáticas para la explotación del espectáculo, producción continua, casi en cadena (autores hay que escriben una obra — como mínimo — al año, de una forma regular, adaptándose a las necesidades del mercado, tanto de los divos como del público) (Berenguer, 1982: 214-215).

Como explica Castellón (1994), la identificación que se produce entre estas clases sociales supone, de nuevo, un engaño para la pequeña burguesía. Esta sobrevalora las características que tiene en común con la clase privilegiada y olvida los altos muros que las

98 Se consideran también seguidores de la tendencia restauradora a Ramón Goy de Silva (1888-1962), a Luis Fernández Ardavín (1891-1962) o a Joaquín Montaner (1892-1957).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

alejan. Mayoritariamente, la técnica teatral más usada en esta corriente es la que César Oliva (2002) denomina «comedia cómica». Este término hace referencia a las obras teatrales cuya acción se mueve en torno a un equívoco, buscando desesperadamente el humor que el público reclama. Los recursos más usados tienen que ver con el uso de la lengua, de modo muy parecido a la técnica de Muñoz Seca. Como el mismo estudioso apunta, los recursos escénicos no se restringen a una determinada tendencia.

La primera oleada de autores que cultivan esta corriente la representan Jacinto Benavente (1866-1954) y Carlos Arniches (1866-1943). La inmensa producción dramática de Jacinto Benavente se extiende desde el fin de siglo hasta pasada la guerra civil. Es introductor de un tipo de personaje refinado y educado, pero de cultura superficial. En general, son personajes aristocráticos y decadentes. A los escenarios ostentosos les acompañaba un ambiente distinguido⁹⁹. Se da a conocer gracias a la compañía teatral de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero. Su máximo interés fue crear obras que respondiesen a los gustos del público y, por este motivo, sus piezas muestran, por un lado, observancia a las novedades técnicas y, por otro, temática no incómoda para aquellos sectores de la población que reclamaban estabilidad socio-política¹⁰⁰. Elementos que se pueden encontrar en su dramaturgia son el nacionalismo central, la defensa del orden establecido y la negación de elementos que manifiesten situaciones problemáticas (Berenguer, 1982). Según explica Ruiz Ramón (1997), la utilización del diálogo sobre la acción es clave para entender su obra, ya que constituye un método nuevo de escenificación alejado de la técnica neorromántica de

99 Es el ejemplo más claro de como un autor de teatro debe construirse su público. Es conocedor del panorama teatral europeo (lee a Donnay, a Lavedan y a Porto-Riche) y de las prácticas del Théâtre Libre de París, donde André Antoine había representado el primer espectáculo de Henrik Ibsen, *Les Revenants*, en 1890. Según Huerta Calvo (2003a), también recibe la influencia de los irlandeses George Bernard Shaw y Oscar Wilde.

100 Durante casi veinte años, Benavente gozó del beneplácito de la intelectualidad española. En 1912, la Real Academia Española lo selecciona para tomar el relevo de la letra «b» tras el fallecimiento de Marcelino Menéndez y Pelayo. Nunca tomará posesión del sillón, pero la Academia lo galardonará como miembro de honor (Berenguer, 1982). Sin embargo, en 1914, con el estallido de la I Guerra Mundial, deja relucir su tendencia ideológica reaccionaria apoyando al bando germanófilo. Esto, a parte de conllevar la claudicación de la intelectualidad del país, es la clave para entender la postura conservadora que plasma en sus obras. Según Mainer (1972), las dos generaciones de intelectuales que dominaban el panorama nacional (generación de 1898 y de 1914) entendieron la neutralidad política como un nuevo noventaiocho, con lo cual, todo personaje notable en la sociedad debió tomar postura. En 1916 presenta su opinión con *La ciudad alegre y confiada*, que, si por un lado llama al apolitismo, por otro ensalza el heroísmo nacionalista.

Echegaray y sus seguidores. De igual manera, para César Oliva (2002), el dramaturgo llevaba a escena críticas sociales fáciles de compartir (lo que José Carlos Mainer [1972] denominaría «alfilerazos»), ya que se centraban en la ambición desmedida, el deseo irreprimible o el beneficio inmediato.

Su versatilidad para adecuarse al gusto del público lo lleva a crear, por un lado *Aves y pájaros* (1940), que muestra una visión oportunista de la guerra civil; y por otro, *Santa Rusia* (1932), en que se muestra la figura de Lenin con un escenario final repleto de banderas rojas y ambientado con la música de la Internacional (Berenguer, 1982). Su última obra se estrena en 1941 (*Abuelo y nieto*), donde un abuelo (símbolo de la generación de la Restauración) muestra el enorme aprecio, admiración y arrepentimiento a su nieto (símbolo de los sublevados). Su personaje se lamenta de todo lo malo que sus hijos (símbolo de los liberales y de los republicanos) hicieron en contra del país. Le pide disculpas a su nieto por haber tenido que luchar por él (Mainer, 1972).

Una posible clasificación de sus obras se basa en la categorización entre dramas fantásticos y realistas. A las primeras pertenecen sus obras para niños (*Y va de cuento...* [1919]), las comedias de magia y de ambientes exóticos (*El dragón de fuego* [1903]), las comedias cosmopolitas (*La mariposa que voló sobre el mar* [1926]), las comedias de ambiente isabelino (*La vestal de Occidente* [1919]) y las comedias de carnaval (*Los intereses creados* [1907]). Dentro del estilo realista se destacan las comedias de ámbito provincial (*Pepa Doncel* [1928]), las comedias de ámbito urbano (*Gente conocida* [1896]) y los dramas rurales (*La malquerida* [1913]) (Huerta Calvo, 2003a).

Carlos Arniches comienza su carrera teatral cultivando el sainete. Ya en *El santo de la Isidra* (1898) el autor muestra la estructura arquetípica tradicional del género. Sus sainetes se componen de los siguientes elementos: un chulo, de apariencia bizarra, pero de fondo asustadizo; y un joven trabajador, honesto y sencillo enamorado de una joven por la que debe pelear contra el chulo. De manera secundaria aparecen protectores (hombres o mujeres) para aconsejar a los chicos. Finalmente, el joven trabajador vence al chulo y recibe una lección de valentía y honradez (Berenguer, 1982). Esto representa los ideales de la burguesía industrial. Ruiz Ramón (1997) hace hincapié, por un lado, en el *hecho diferencial* (concepto acuñado por Gonzalo Torrente Ballester), que hace referencia al uso de personajes tipo que representan

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

determinadas regiones de la geografía del país de manera costumbrista. Por otro lado destaca la *dislocación expresiva*, que se refiere a la mezcla que presentan sus obras entre lenguaje de los bajos estratos y vocablos inventados. En 1916, sin embargo, se produce un cambio de orientación ideológica con *La señorita de Trevélez*. Abandona ligeramente los sainetes y se ocupa de cultivar la tragicomedia grotesca mostrando una ilusión humanista, con fe en el ser humano¹⁰¹.

La renovación de esta tendencia viene fundamentalmente de la mano de José Martínez Ruiz «Azorín» (1873-1967). Tanto Benavente como Arniches basaron su obra en la tradición realista hispánica, mostrando, respectivamente, ambientes rurales, burgueses, provincianos o cosmopolitas, por un lado; y, por otro, la realidad adulterada de la tradición sainetesca. Sin embargo, Azorín abandona esta línea estética y recoge las tesis de André Breton y Tristan Tzara. Apoyado en el surrealismo francés y en las filosofías emergentes (Bergson y Freud), niega la realidad externa y muestra desidia hacia los grupos sociales que reivindican la ruptura del pacto entre la pequeña y la gran burguesía (Berenguer, 1982). Según Antonio Díez Mediavilla (2003), los fundamentos del teatro de Azorín son:

la superación de la realidad, a partir de la presencia de lo subconsciente, de lo onírico, de lo fantástico; un nuevo concepto del desarrollo de la acción basado en la depuración de la fábula; el replanteamiento del diálogo como esencia de la acción dramática y de su desarrollo; y la configuración idealista/simbólica de los espacios escénicos (Díez Mediavilla, 2003: 2383).

Casi toda su obra se integra en una línea de comedia reformadora, cuyo ejemplo más destacable es *Old Spain!* (1926)¹⁰². Como pensador teatral es destacable su profundo conocimiento del panorama europeo, destacando autores como Pirandello, Maeterlinck,

101 Se destaca aquí su tendencia a la parodia, que no debe ser comparada con las motivaciones de Valle-Inclán o Pirandello. La razón es que Arniches no tenía motivaciones intelectuales, sino que era un dramaturgo de oficio (Oliva, 2002). Según Ruiz Ramón (1997), debido al declive del sainete en 1910, tuvo que elegir entre cultivar la tragedia grotesca o el melodrama. Además de sumergirse en estos géneros, también lo hizo en la zarzuela, en el juguete cómico y en la farsa.

102 Son las excepciones, sin embargo, las que constituyen el núcleo que más ha llamado la atención de los estudiosos contemporáneos. Algunos ejemplos son: la tragedia moderna *Judit* (1925-1927), el auto sacramental *Angelita* (1928-1929), *Lo invisible* (1927), el drama histórico *La guerrilla* (1936) y *El clamor* (1928), obra escrita en colaboración con Pedro Muñoz Seca (Díez Mediavilla, 2003).

Pitoeff, Cocteau, Pellerin, Meyerhold o Gaston Baty. Es un defensor de la independencia creativa del director de escena y del actor. Además, hace hincapié en la necesidad de relacionar las técnicas cinematográficas y las teatrales. Para él, el lenguaje es el verdadero motor del drama y reduce al mínimo la acción (Ruiz Ramón, 1997).

La última fase antes del agotamiento de esta tendencia la representa Enrique Jardiel Poncela (1901-1952). En sus obras se muestra patente un continuo intento de renovación escénica, alejándose de todos los cánones y causando expectación en el panorama teatral de su época. Aunque sus raíces artísticas van influenciadas por dramaturgos como Valle-Inclán o Lorca, Jardiel Poncela prescindió de buscar soluciones al presente que le tocó vivir. Su obsesión por el éxito y la popularidad lo condicionarán en su producción. Es necesario destacar la enorme influencia que tuvo sobre los autores de los años cincuenta (Berenguer, 1982).

Los conflictos de sus personajes se sitúan en un espacio atemporal, con lo que supera el casticismo, populismo o regionalismo de sus precedentes (al igual que hubo hecho Azorín). El lenguaje queda sin función social alguna, mientras que el eje de la trama es una acción inverosímil que encadena situaciones imposibles, pero respetando la ilación lógica. Por último, dosifica la comicidad del lenguaje, introduciendo chistes fonéticos, juegos de palabras y equívocos¹⁰³. Sus obras pueden clasificarse en tres grandes etapas: la primera, anterior a 1936, muestra varias direcciones. En primer lugar, la renovación de la comedia burguesa (*Una noche de primavera sin sueño* [1927]); en segundo lugar, la farsa popular (*El cadáver del señor García* [1930]); en tercer lugar, la parodia de los dramas románticos (*Angelina o el honor de un brigadier* [1934]); y, por último, el intento por instaurar una línea psicológica (*Las cinco advertencias de Satanás* [1935]). La segunda etapa es la del teatro inverosímil, con obras como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936). La última etapa es la posterior a 1940, con obras como *Los ladrones somos gente honrada* (1941) (Burguera Nadal, 2003)¹⁰⁴.

103 Este humor de carácter refinado fue fuertemente atacado por la crítica intelectual de su época salvo notables excepciones, como Alfredo Marqueríe (Ruiz Ramón, 1997). Según Mainer (2010), su obra presenta, en ciertos momentos, influencias de directores cómicos cinematográficos como Ernst Lubitsch, Frank Capra o Preston Sturges, especialmente en la pieza *Las cinco advertencias de Satanás* (1935). Esto permite suponer que Jardiel Poncela continúa el proyecto de hibridación que hubo dejado abierto Azorín.

104 Entre otros autores importantes de esta tendencia es necesario citar a Serafín (1871-1938) y a Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero, a María de la O Lejárraga (1874-1974), verdadera autora de las obras más notables firmadas por su marido Gregorio Martínez Sierra, y a Alejandro Casona (1903-1965).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

2.2.3. El teatro inconformista

La *tendencia novadora* desarrolla toda una corriente expresiva de ruptura frente al pacto entre alta burguesía y nobleza, al mismo tiempo que promulga la identificación de clase entre la pequeña burguesía y el proletariado. Este radicalismo de la clase pequeñoburguesa se traduce en una conciencia trágica. Las crisis socioeconómicas son de especial consideración para estudiar este estilo debido a la enorme influencia que tuvieron en los autores (Berenguer, 1982). En cuanto a la trascendencia estética que tuvo esta tendencia existen posturas encontradas: si bien, por un lado, autores como Antonio Fernández Insuela (2002) entienden que no produce una ruptura con el drama decimonónico de Echegaray; estudiosos como Francisco García Pavón (1962) Esther Forgas Berdet (1990), Antonio Castellón (1994), Fidel López Criado (2005; 2011) y un largo etcétera insisten en la novedad formal que supone esta corriente. Según explica el propio Castellón:

En el ámbito teatral se manifiesta por una investigación formal que, partiendo de una mentalidad progresista, expresa la necesidad de un cambio en el plano estético y en el ideológico. Esta tendencia representa una ruptura no solo con el teatro decimonónico sino, y sobre todo, con la sociedad española que había organizado el sistema canovista (Castellón, 1994: 21).

La primera fase de esta tendencia la representan los dramas de Benito Pérez Galdós (1843-1920) y los de Joaquín Dicenta (1863-1917). La obra de Benito Pérez Galdós inicia cronológicamente la historia del teatro español del siglo XX¹⁰⁵. Aunque se le hubo criticado por llevar novelas a las tablas, lo cierto es que son sus novelas las que mantienen una estructura dramática (Berenguer, 1982). Estrenará veintiún obras de teatro, escritas solamente en los últimos treinta años de vida. Su intención fue renovar la escena española y crear las bases para un teatro nacional, ya que consideraba que el panorama era demasiado estrecho y

¹⁰⁵ Aunque su producción fue clave para iniciar un proceso de renovación estética, como explica García Pavón (1962), no podemos entenderla como verdadera iniciadora del teatro inconformista. Su mentalidad decimonónica no le permitiría interiorizar y expresar artísticamente la cuestión social. No, al menos, hasta estrenados los primeros dramas puramente inconformistas.

pobre. Un concepto fundamental para entender el teatro galdosiano es el de *totalidad*. Según Ángel Berenguer, «nuestro autor organiza con una coherencia sorprendente la construcción de su obra, en la que caminan íntimamente ligados el lugar y el tiempo, la palabra y la acción, las entradas y salidas de los personajes...» (Berenguer, 1982: 228).

Las características más importantes de su obra en general son: la presencia de las dos Españas, una tradicional y dogmática, y otra racional y progresista (*La Fiera* [1896]); la crítica al caciquismo (*Doña Perfecta* [1896]); el honor como valor moral y no como sinónimo de reputación (*Realidad* [1892]); la presencia de personajes femeninos rupturistas (*Bárbara* [1905]); la defensa del anticlericalismo (*Electra* [1901]); el ambiente urbano o semirural (*El abuelo* [1904]); la presencia de la alianza nobleza-burguesía, defendiéndola primero, criticándola después (*La loca de la casa* [1893]); el uso de conceptos socio-económicos (*Voluntad* [1895]); la presencia del cuarto estado (proletariado) como abanderado de la transformación social (*Pedro Minio* [1908]); y, por último, la construcción de una utopía social, aunque concediendo demasiado peso a la caridad (*Celia en los infiernos* [1913]) (Castellón, 1994)¹⁰⁶.

Su obra dramática puede dividirse en tres periodos. El primero (1892-1896) supone el primer planteamiento para llevar una serie de novelas suyas a los escenarios: *Realidad*, *La loca de la casa* y *Gerona*. El segundo (1901-1910) encarna el momento de máximo esplendor del dramaturgo, donde se puede apreciar una mayor carga social en sus piezas. Esta fase se inicia con *Electra*, que puede ser ya considerada como un drama plenamente inconformista. En estos dos primeros periodos, Galdós asienta las bases para un teatro nacional acorde con las nuevas corrientes europeas. En el último periodo (1913-1918) muestra su lado más utópico con *Celia en los infiernos*. Ya con setenta años, la mecha del inconformismo se va apagando y se repliega en los males humanos, en lugar de tratar los problemas sociales (Berenguer, 1982).

El verdadero iniciador del teatro inconformista es Joaquín Dicenta. Estrena su primer drama importante en 1888 (*El suicidio de Werther*) y, en 1890, *Los irresponsables*. Aunque

¹⁰⁶ Las innovaciones temáticas más destacables son, en primer lugar, el ya apuntado asunto de las dos Españas. En segundo lugar, la presencia de una multiplicidad de dramas personales entretreídos en uno solo, al mismo tiempo que los personajes guardan una trascendencia simbólica. También hay que destacar su visión del adulterio, donde el marido engañado comprende y perdona a la mujer adúltera, mientras sufre moralmente el rival. Están siempre presentes conceptos como la libertad, la verdad, la voluntad o la caridad. Desde el punto de vista formal, es el primer dramaturgo en mostrar un aspecto expositivo, con un desenlace anticlimático y demostrando un gran dominio de la conversación y del diálogo (Fernández Insuela, 2002).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

ambos son en verso, puede apreciarse un intento por alejarse de la estética farragosa de los endecasílabos de las obras de Echegaray introduciendo el uso del romance y de la redondilla. Sin embargo, no fue hasta 1895, con el estreno de *Juan José* que el autor adquiere una gran notoriedad. La gran innovación que esta obra propuso para la escena nacional residió en el ambiente obrero. Ya habían quedado atrás los escenarios lujosos propios de la burguesía. De igual manera, el trabajador deja de ser un elemento chistoso y se representa sobre las tablas investido de derechos y dignidad. Según Ángel Berenguer, coincidiendo con otros estudiosos como García Pavón (1962) o Mainer (1972), «[*Juan José*] no se trata de un drama *de* la lucha de clases, sino una obra *sobre* la lucha de clases a partir de una óptica perfectamente exterior a los problemas con que se enfrenta el proletariado de la época» (Berenguer, 1982: 231-232)¹⁰⁷. Al igual que Galdós, Dicenta trató el tema de las dos Españas (*Aurora* [1902]), presentaba el cuarto estado como abanderado de la regeneración (*Daniel* [1907]), aunque también extendió su crítica hacia el problema agrario (*El señor feudal* [1896]) y a la sociedad burguesa (*El lobo* [1913]).

Francisco García Pavón (1962) estudia el esquema típico de personajes que el teatro inconformista utiliza desde *Die Weber (Los tejedores)* (1892), de Gerhart Hauptmann: primero, el burgués explotador como antagonista de la obra, sin virtud, cruel y egoísta; segundo, el obrero masa, hombre dubitativo, que aunque conoce los abusos de su patrón, no se atreve a rebelarse si no se erige un cabecilla que lo lidere, tras lo cual, será favorable a toda revolución. Tercero, el proletario consciente, persona formada en el extranjero o en centros fabriles importantes que lidera las huelgas y manifestaciones. Normalmente, termina asesinado por la justicia de manera heroica o encarcelado y abandonado por los obreros masa. Por último, el viejo obrero honrado, hombre conformista, anticuado, amante del trabajo y

107 Esta pieza no está libre de polémica hoy en día. Si bien, autores como los antes citados consideran *Juan José* un drama inconformista; otros, como el ya referenciado Antonio Fernandez Insuela (1997; 2002) o Emilio Peral Vega (2008) defienden que su adscripción más acertada estaría en la línea del melodrama. Ciertamente, *Juan José* hereda muchos componentes del neorromanticismo y del teatro de honor lopesco (García Pavón, 1962; Mainer, 1972; Berenguer, 1982; Mas, 1992), pero es precisamente la conjunción de ambos aspectos (honor como dignidad y lucha de clases) la responsable de la enorme aceptación de la obra (Servera, 1989). Como explica Fidel López Criado (2005; 2011), el público de Joaquín Dicenta no era el obrero, sino la burguesía que asistía al teatro. Era consciente de las limitaciones estilísticas de aquella época, donde la renovación no era bien recibida. Se ha insistido en la radicalización que supone *Daniel*, considerado por la mayoría de estudiosos como un drama *novador* en sentido estricto.

contrario a las movilizaciones obreras. Se suma a las revoluciones por motivos pasionales, como el asesinato de su hijo (casi siempre el proletario consciente), o la seducción de su hija por parte del burgués.

La renovación en esta tendencia viene definida por las aportaciones de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Valle-Inclán, como ya apuntábamos, comienza su carrera teatral en la línea de la tendencia restauradora. Sin embargo, en la segunda etapa del autor gallego puede apreciarse un cambio de orientación ideológica: se sube al tren del expresionismo europeo¹⁰⁸. La escenografía de su teatro es muy variada, aunque muestra preferencia hacia los espacios abiertos, quizá por oponerse a los espacios cerrados del drama burgués. Igualmente, puede apreciarse el valor que les confiere Valle-Inclán a los cambios de escenario (sucesión de cuadros), seguramente influenciado por las técnicas cinematográficas. Son constantes las referencias al teatro de Shakespeare, ya que veía en el autor inglés un ejercicio de exaltación de su propia personalidad en sus dramas. Es igualmente relevante destacar la importancia de la plasticidad en la construcción de sus cuadros. Tanto la forma, como el color y la luz van en consonancia con el diálogo. Así, puede verse en obras como *Luces de bohemia* que cada cuadro está singularizado por un tipo de iluminación (Huerta Calvo, 2002b). Según César Oliva (2002), las extensas y literarias acotaciones son otra muestra del alejamiento de los dramas al uso. También son la muestra de las circunstancias personales de Valle, y es que desde su enemistad con Fernando Díaz de Mendoza a raíz del rechazo de *Voces de gesta* (1911) queda fuera del mercado teatral. Precisamente por estar fuera del mercado tuvo más margen para la renovación estética que sus contemporáneos exitosos, que estaban obligados a cumplir con un número mínimo de ventas.

Una clasificación satisfactoria de sus obras es la que sigue: en primer lugar, las farsas expresionistas, que se refiere a la aparición de los elementos grotescos en su serie de farsas

108 La génesis del expresionismo puede establecerse en el marco de la Gran Guerra, en torno a 1914, aunque a España llegaría en 1917. La crisis cultural patente desde el 98 y la toma de conciencia sobre la incomunicabilidad del modernismo fuerza a algunos autores a buscar una nueva forma de expresión (Berenguer, 1982). En 1917 Valle-Inclán recorre las trincheras de los soldados franceses en un viaje financiado por el gobierno galo en agradecimiento de la campaña aliadófila que realizó en España. A su vez el diario *El imparcial* recibiría una serie de crónicas en que Valle relataría los sucesos de la guerra. Esas crónicas fueron montadas y manipuladas por el propio autor para publicar la novela *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917). Según Margarita Santos Zas (en línea), la experiencia del conflicto bélico y el contacto permanente con la muerte y la miseria le abrieron paso al autor gallego para encontrar su nuevo modo de expresión. Otros autores que han insistido en esta cuestión son, por ejemplo, César Oliva (2002) Ángel Berenguer (1982, 2008) y José Servera (2008).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

(*Farsa y licencia de la reina castiza* [1920]); segundo, la tragicomedia (*Divinas palabras* [1920]); tercero, los melodramas o «marionetas», donde explora los límites expresivos de la estructura melodramática (*La rosa de papel* [1924]); cuarto, autos para siluetas (*Ligazón* [1926]); y, por último, los esperpentos, cristalización de todo su afán renovador (*Luces de bohemia* [1920]) (Berenguer, 1982)¹⁰⁹. Como señala Francisco Ruiz Ramón (1997), no es correcto entender estas parcelas como una evolución constante de la estética del autor¹¹⁰.

Las últimas aportaciones a esta tendencia las realiza Federico García Lorca (1898-1936). Su teatro presenta dos variantes: en la primera manifiesta su deseo de evadir la realidad, mostrando sus inquietudes individuales de forma lírica. Intenta alejarse de los personajes vacíos del drama burgués. A esta vertiente corresponden obras como *El maleficio de la mariposa* (1920) o *Retablillo de don Cristóbal* (1931). La segunda variante viene definida por las tragedias de la conciencia colectiva, donde vuelve a acercarse al realismo mostrando una actitud que niega cualquier perspectiva de futuro. A esta vertiente pertenecen piezas como *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934) o *La casa de Bernarda Alba* (1936) (Berenguer, 1982). Como explica Ruiz Ramón (1997), la temática del amor imposible supone un punto de engarce entre todas las obras del dramaturgo. De igual manera, es necesario tener en cuenta siempre la influencia de la poesía en su teatro, que se materializa en el uso de símbolos que van vertebrando la trama.

La voluntad renovadora de Lorca se inició a raíz de su viaje a Nueva York en 1929. El ambiente teatral de la ciudad estadounidense era muy diferente al panorama madrileño o granadino. Comienza a escribir sus obras más fantasiosas, las cuales él calificó como irrepresentables, dado que suponían una transgresión total de la utilización de los signos teatrales. Su intención era llevar a la escena los dramas personales de cada espectador, lo cual,

109 Este subgénero lo describe el propio Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* mediante la imagen deformada de un héroe griego reflejado en un espejo cóncavo. Valle es consciente de lo grotesco de la realidad española con respecto a la europea y encuentra en la deformación sistemática de los elementos teatrales la forma de expresión idónea. Abandona el punto de vista clásico de la tragedia (de abajo arriba) y, también, la perspectiva de Shakespeare (frente a frente). Al contrario, Valle se sitúa por encima de sus personajes y los convierte en títeres (Santos Zas, en línea).

110 La creación del esperpento supuso todo un camino estético nuevo y su influencia no quedó herméticamente acotada en las obras del autor gallego. Por poner un ejemplo, Pío Baroja (1872-1956) ve en lo humorístico y en lo retorcido una manera de radiografiar la sociedad. Es cierto que sus obras beben más en la tradición del teatro breve que en el teatro *novador*, pero la influencia de Valle-Inclán queda patente en los momentos más grotescos de su dramaturgia, aunque no pueda considerarse esperpento como tal (Gutiérrez Carbajo, 2007).

por ser vergonzosos, sería un impedimento para el éxito en taquilla. Rompe con la convención de división en tres actos y prefiere crear una sucesión de imágenes, lo cual forma un teatro más dinámico. Este estilo se aprecia en la primera vertiente de su teatro. Por otro lado, la segunda vertiente presenta unos rasgos más realistas con la utilización del drama rural. Sin embargo, a diferencia de los dramas rurales tradicionales, Lorca no busca un referente real de sus personajes, sino que los viste de simbología y construye con ellos arquetipos. La sucesión de la trama resulta más lineal (Oliva, 2002).

Tal y como estudió María Estela Harretche (2003), las claves fundamentales para entender la dramaturgia del autor granadino son las siguientes: primero, el uso de máscaras y el subsiguiente proceso de desmascaramiento, lo cual se traduce en un desnudamiento explícito. En segundo lugar, la utilización del amor como equivalente al deseo sexual y a la libertad, pero que conlleva la muerte. Esta fórmula teatral propiamente lorquiana se presenta sin metáforas que medien entre los elementos. Por último, el concepto de lo teatral como un problema explícito que hay que abordar¹¹¹.

Los dramaturgos englobados dentro de la *tendencia revolucionaria* están, en cierto modo, relacionados con aquellos pertenecientes a la *tendencia novadora*. Sin embargo, no es conveniente soslayar que presentan diferencias sustanciales. En primer lugar, es preciso distinguir entre teatro anarquista y teatro socialista. El primero defiende conceptos como

el internacionalismo proletario, la dignidad del trabajo, la camaradería, el ataque a la burguesía, la confianza en la fortaleza revolucionaria del proletariado, la utopía de una nueva sociedad anarquista, el deseo de cultura para todos, la defensa del amor libre y la dignidad de la mujer, el rechazo de la guerra burguesa, etc. (Castellón, 1994: 22).

A su vez, el teatro socialista se caracteriza por un análisis metódico y científico en torno a las condiciones de clase. Rechazan la burguesía radical porque entienden que solo quiere dar una serie de concesiones puntuales al proletariado sin pretender cambiar la estructura social.

Aunque esta distinción sea útil en la teoría, a nivel práctico resulta imposible realizarla. Los dramaturgos de esta corriente suelen presentar ambas tendencias unificadas.

111 Otros autores de gran envergadura que también cultivaron esta tendencia son Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), Miguel de Unamuno (1864-1936), Rafael Alberti (1902-1999) y Max Aub (1903-1973).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Estos autores crean un mundo imaginario en que el proletariado se presenta como la pieza central de la trama. Nietzsche, Tolstoi, Ibsen y Bjørnson constituyen las influencias europeas más notables, lo cual resulta lógico, ya que ellos son también los inspiradores más recurrentes en el campo filosófico. Hay que destacar la popularidad de la que gozaba el teatro entre los obreros. Grupos teatrales como Casa Ponsa o Els Amics Tintorers recorrían los pueblos obreros para amplificar las ideas de sus compañeros anarquistas y socialistas, así como también para representar textos europeos (Castellón, 1994).

Existe un vacío historiográfico profundo en torno a esta corriente dramática, por lo que resulta muy complicado exponer un panorama tan riguroso como en los anteriores casos. Al menos, vale la pena resaltar la figura de José Fola Igúrbide (18??-1918). Según Antonio Castellón (1994), este autor, de origen valenciano, muestra la tendencia anarquista más explícitamente que sus contemporáneos. Gozó de un gran prestigio entre los intelectuales anarquistas y sus obras (más de cuarenta) cosecharon éxitos rotundos. Jesús María Barraión (1998) ha estudiado que el rasgo diferencial de su teatro es el misticismo cristiano aplicado a la libertad de clase y a las ideas anarquistas¹¹².

Por último, la *tendencia nacionalista* agrupa autores preocupados por defender los ideales de los nacionalismos periféricos. Critican fuertemente el gobierno central y, en muchas ocasiones, pueden verse integrados en alguna de las tendencias antes explicadas. También es muy común encontrar autores que, aunque su obra general se circunscriba a otra tendencia, tengan alguna pieza de corte nacionalista (Castellón, 1994). Desde el reinado de Fernando VII, las lenguas minorizadas del estado Español sufrieron una represión desde el gobierno central, prohibiendo la representación de obras teatrales en galego, euskera y català. El problema bibliográfico que supone el acercamiento a esta corriente es el contrario al

112 A principios del siglo XX hubo una corriente de pensadores que reinterpretaba la figura de Jesucristo como un personaje socializante, entre ellos José Martínez Ruiz, Rubén Darío, Antonio Machado o Miguel de Unamuno. José Fola está al tanto de estas aportaciones, seguramente motivado por su formación en filosofía. Según García Pavón (1962), la obra que mejor encarna las características de la dramaturgia de Fola es *El Cristo moderno*, estrenada en Valencia en 1904. En ella, Octavio, metáfora de Jesucristo, pretende alcanzar la libertad social de manera pacífica sacrificándose él mismo en favor de la humanidad. Esta pieza supone el ejemplo más claro de la influencia del misticismo de Tolstoi en el teatro español de la época. Otros autores que cultivaron esta tendencia fueron Ignasi Iglésias (1871-1928) y Felip Cortiella (1871-1937) (Barraión, 1998).

anterior caso: los estudios son muy numerosos y pertenecen a sistemas literarios, lingüísticos y culturales diferentes.

En el caso gallego, el surgimiento de esta tendencia tiene lugar en A Coruña con la representación de *A fonte do xuramento* (*La fuente del juramento*), de Francisco María de la Iglesia (1882). También es importante el estreno de *Non máis emigración* (*No más emigración*), de Ramón Armada Teixeira en La Habana en 1886. A partir de ahí, surgen dos tendencias paralelas: el teatro rexionalista y el teatro nacionalista. La primera de ellas muestra predilección por géneros populares como los apropósitos, los *parrafeos*, los desafíos, los cuadros líricos y las estampas dialogadas. También es posible encontrar dramas y comedias rurales. Los ambientes predilectos eran los rurales y los marítimos, tratados de forma *hiperenxebrista*, es decir, relacionándolos de manera exagerada con la identidad gallega. De hecho, un tema recurrente es el enfrentamiento entre la Galicia rural y auténtica, y la Galicia urbana, extraña e impuesta. La clara intencionalidad pedagógica de los dramaturgos los obligaba a enfatizar en el contenido en detrimento de la forma, lo cual causaba un exceso de narratividad. No gozaba de implantación política. Los autores más representativos son Euxenio Charlón (1887-1930), Manuel Sánchez Hermida (1888-1940), Manuel Lugrís Freire (1863-1930) y Xavier Prado «Lameiro» (1874-1942) (Vieites, 2005)¹¹³.

El teatro nacionalista nace en el momento en que algunos autores alzan sus voces en contra del teatro rexionalista porque entendían que el era una propuesta de escasa importancia artística y abundante en estereotipos¹¹⁴. Se pretendía dejar atrás los estereotipos folcloristas en favor de una universalización la cultura gallega, lo cual condujo hacia una mayor riqueza ambiental. De igual manera, los aspectos formales se convirtieron en una preocupación, con

113 Esta corriente tiene como mayor representante la Escuela Regional Gallega de Declamación. Es la primera compañía de Galicia que se preocupa por dar espectáculos en lengua gallega, ya que el Liceo Brigantino, algo anterior, ofrecía un programa fundamentalmente en castellano. En 1905, la ERGD se disuelve por discrepancias en cuanto a la orientación artística del grupo y decae la presencia del teatro en gallego hasta 1915. Es en este año cuando surgen los coros, las agrupaciones folclóricas y la Escola Dramática Galega. Las piezas eran de marcado carácter popular y se sustentaban sobre la tradición sainetesca.

114 Por un lado, algunos autores intentaron seguir el ejemplo del teatro europeo de la época, basado en propuestas escénicas dirigidas a la burguesía. El Conservatorio Nazonal do Arte Galego se ocupaba de esta cuestión, llevando a escena textos de Ramón Cabanillas (1876-1959) o Xaime Quintanilla (1898-1936), así como también traducciones de William Shakespeare. Otros autores buscaban crear un teatro que no tuviese que ver con ninguna tradición, aunque siempre sustentado por una visión europeísta. El caso más destacado es el de Vicente Risco (1884-1963). Por último, autores como Antón Vilar Ponte (1881-1936) o Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886-1950) proponían un teatro nacionalista que representase los ideales nacionales en su mundo teatral y en las técnicas utilizadas.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

lo que estas propuestas ganaron en dramaticidad. Como valor añadido, es importante destacar que algunos de estos autores como Castela o Vilar Ponte fueron representantes en las Cortes. Obras que ejemplifican el movimiento son *Esclavitud* (*'Esclavitud'*) (1906), de Manuel Lluís Freire y *A fiestra valdeira* (*'La ventana vacía'*) (1927), de Rafael Dieste.

El teatro vasco tiene Zuberoa y Guipúzcoa como núcleos geográficos más importantes de representación. En Zuberoa, el género preferido es la pastoral. Autores como Clement d'Andurái (1878-1916) las concebían intentando reescribir la historia vasca desde un punto de vista heroico, cristiano y maniqueo. Así, era muy común ver los personajes dramáticos vascos encarnando los reinos cristianos, mientras que los españoles o los franceses se materializaban en turcos. En Guipúzcoa se extendió esta tendencia a partir de 1915. El mayor representante fue Toribio Alzaga (1861-1941), que proponía un cambio en el planteamiento teatral. Si bien lo más común era ver obras que exaltasen el sentimiento patriótico del público, Alzaga consideraba populista ese recurso y animaba a desarrollar estéticamente el teatro vasco¹¹⁵. Obras características son *Uskaldunak Ibañetan* (*Los uskaldún en el río*) (1908), de Clement d'Andurain o *Napoleon-Bonaparten pastoral* (*La pastoral de Napoleón Bonaparte*) (1920), escrita por Jean Ithurry (Urquiza, 2009).

Por último, las obras nacionalistas catalanas recogían la tradición burguesa anterior de las obras de fantasía y de magia¹¹⁶. Los ambientes preferidos eran los medievales, que

115 En 1928 se funda el grupo Euskaltzalea Elkartek (*'Asociación vasquista'*), que tenía por objetivo crear una estructura cultural sólida y difundida entre la clase popular. Este grupo organiza en 1934 la primera edición del concurso Eusko Antzerti Eguna (*'El día del teatro vasco'*), que premiaba las mejores obras dramáticas, cómicas y breves del año. Aunque hubo suscitado mucho interés por parte de los artistas, del público y de la crítica, se canceló tras su tercera edición en 1936 debido al estallido de la Guerra Civil.

116 Durante este periodo, en el teatro catalán se solapan tres corrientes: el teatro modernista (1890-1920), el teatro noucentista (1920-1936) y el teatro d'avanguardia (1916-1927). La primera de ellas surge a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando mueren algunos de los autores más representativos de la Renaixença de entresiglos, a la vez que aumentaba la influencia de autores europeos como Henrik Ibsen o Maurice Maeterlinck. Esta corriente buscaba modernizar la cultura catalana en consonancia con los movimientos europeos. Debido a que los objetivos del modernismo catalán eran muy difusos, convivieron fácilmente autores tan dispares como Apel·les Mestres (1854-1936), Santiago Rusiñol (1861-1931), Ignasi Iglésias (1871-1928) o Felip Cortiella (1871-1937). El teatro noucentista se aleja del vitalismo y del simbolismo para acercarse al expresionismo alemán y americano. Las influencias son ahora George Bernard Shaw, Luigi Pirandello y Jean Cocteau. Dramaturgos como Carles Soldevila (1892-1967) o Ramón Vinyes (1882-1952) vituperaron la alta comedia en favor de una corriente teatral relevante a los problemas sociales del momento. Por último, el teatro d'avanguardia presenta las corrientes vanguardistas europeas, como el futurismo, el surrealismo, o el dadaísmo. La gran influencia de este teatro es *Ubu Roi* (*'Ubú rey'*) (1896), de Alfred Jarry. Los autores más representativos son Josep Vicenç Foix (1893-1987) y Joaquim Folguera (1893-1919)

permitían exaltar de manera épica los ideales catalanes. Sin embargo, a diferencia de los casos gallego y vasco, el teatro catalán se preocupó antes de la forma que del contenido, mostrando las influencias de la bohemia y de los vodeviles y lupanares parisinos. Según Xavier Fàbregas (1978), resulta imposible realizar una caracterización homogénea para los autores de esta época, pero como explica Castellón (1994), el más relevante fue Ángel Guimerá (1845-1924). El nacionalismo de Guimerá se basaba en enfrentar la nación catalana y la castellana mostrando sus conflictos como el motor de la historia de España. En su ideario no cabía el plurinacionalismo. Algunas de las piezas más representativas del teatro catalán son *Terra Baixa (Tierra baja)* (1897), de Ángel Guimerá o *Els segadors de Polonia (Los segadores de Polonia)* (1912), de Josep Burgas.

2.3. Breve biografía de Manuel Linares Rivas

Este apartado tiene como objetivo mostrar el mundo de la vida subjetivo del dramaturgo. Para ello será preciso un acercamiento a los sucesos que más le marcaron en su existencia, pero también habrá que dar cuenta de su afiliación ideológica (relación «actor-mundo social»), sus ideas sobre sí mismo (relación «actor-mundo subjetivo») y su gusto teatral (relación «actor-mundo objetivo»). De esta manera, la biografía de Linares Rivas no será un mero protocolo, sino una herramienta para conocer más en profundidad sus obras desde la perspectiva propuesta.

2.3.1. Claves vivenciales

Nuestro autor nace en la madrugada del 8 de febrero de 1866 en Santiago de Compostela con el nombre de Manuel Aureliano Linares Astray, siendo el único hijo de Aureliano Linares Rivas y Adela Astray Álvarez. La figura de su padre fue merecedora de devoción y odio a partes iguales por parte de Linares¹¹⁷. Basándose en sus experiencias, había

(Fàbregas, 1978).

117 Nacido en Santiago de Compostela el 1 de julio de 1841, comienza a ejercer como abogado en la ciudad compostelana en 1863 y, un año después, establece su bufete en la plaza de la Harina (actual praza de Azcárraga) en A Coruña. Cogió la fama de ser defensor de casos polémicos, como la defensa de Marcelino Fernández, acusado de desacato por golpear al delegado de Hacienda en su propio despacho. Participa el La

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

planificado la vida de su hijo para que siguiese sus pasos en la vida pública. Manuel aprovechó todas las puertas que el apellido de su padre abría para obtener privilegios vetados a la mayoría y cumplir los designios de su padre. Como dice Fidel López Criado,

Así, tal como lo había hecho su padre, Manuel estudia derecho en la Universidad de Santiago y luego en Madrid. Como su padre, ejerce de abogado. Como su padre, colabora en periódicos y revistas de ámbito regional y nacional. Y como su padre, entra en el mundo de la política, llegando a ser diputado a Cortes, ministro de Fomento, Senador Vitalicio y Académico de la Real de Jurisprudencia primero y de la Lengua posteriormente. Y por si aún en esto no se pareciesen bastante, el 4 de enero de 1904, un año después de la muerte del viejo cacique, quien fuera bautizado como Manuel Aureliano Linares Astray solicitaría y le sería concedida «autorización para usar unidos como un solo apellido los dos de su padre, conservando en segundo término el que por su madre le corresponde». Desde entonces, nuestro autor firmaría simplemente como Manuel Linares Rivas (López Criado, 1999: 55).

Como manifiesta el propio Manuel Linares Rivas, la posición política de su padre le permitió conocer personalidades importantes de la esfera pública:

Aunque mis años no son muchos... — ¡bueno, esto es una opinión mía, particularísima...! — mi vida juvenil, más azarosa de lo que a la juventud conviene, se anticipó a seguir los caminos de los hombres ya hechos y derechos, y por las circunstancias en que me colocaba la alta posición política de mi padre tuve desde muy chiquillo relación frecuente y hasta cierto punto íntima con personajes que me triplicaban la edad y que, precisamente por esta gran diferencia, no se recataban de mí para sus conversaciones. Y más de una vez me emplearon en recados que reclamaban prontitud y reserva.

Educado en una atmósfera de respeto hacia las personas mayores y de profunda veneración hacia los nombres consagrados, mi papel ante ellos era oír, ver y callar. En esas reuniones yo venía a ser como un mueble más... y si fuera preciso hacer un inventario escribirían: un sofá, dos butacas, seis sillas... y contándome a mí, siete sillas (Linares Rivas, 1999e: 296).

«Gloriosa» de 1868 junto a Sagasta y en 1872 obtendría su primer escaño en las Cortes con el Partido Progresista. Su vocación política lo llevaría a ser ministro de Gracia y Justicia en 1884 con el ya renombrado Partido Liberal Fusionista. Sin embargo, en su vejez abandonará la militancia progresista tras catorce años para pasarse al Partido Liberal de Cánovas. Será diputado desde 1891 hasta 1899 y ostentará el puesto de ministro de Fomento entre 1891 y 1892.

Durante esas tertulias nace su veneración hacia el todavía líder del Partido Conservador Antonio Cánovas del Castillo. Así, continúa:

Una de esas personalidades, de quienes merecí la confianza y tenían de mí la estimación más respetuosa y más inquebrantable, fue Cánovas, aquel estadista insigne y aquel orador maravilloso que se llamó don Antonio Cánovas del Castillo, una de las más legítimas glorias de España, cuna de tantas y vivero de tantísimas.

Pues de aquel gran hombre, al que mi memoria guarda un culto fervoroso, aprendí las primeras lecciones de la vida (Linares Rivas, 1999e: 296-297).

A pesar de la afiliación conservadora, el entorno familiar de Linares Rivas formaba parte de aquella burguesía radical que pretendía reducir las desigualdades de clase a través de un pacto burguesía-proletariado, negando la alianza nobleza-burguesía (López Criado, 1999). Este contacto permanente con personalidades públicas influyó en que el dramaturgo se matriculase en derecho en la Universidad de Santiago de Compostela, en la cual se licenciaría a sus 18 años. Comienza trabajando de pasante en el bufete de Aureliano y a los 24 años su padre lo lleva de diputado en Cortes representando el distrito de Santa María de Órdenes¹¹⁸.

En 1890 escribe y estrena su primera pieza teatral: *El amo de las Carolas*, juguete cómico-dramático. Al año siguiente estrena en el Teatro Princesa la comedia en prosa en tres actos *El camino de la gloria*; y en 1893 en el Teatro Español la comedia en tres actos y en verso *La ciencia de los hombres*. Estas tres obras de juventud suscitaron un gran interés y fueron llevadas a escena por productores de primer nivel: Emilio Mario, María Tubau y Wenceslao Bueno respectivamente. Sin embargo, Aureliano no veía el teatro como un oficio y lo consideraba una mancha en el apellido. Tras estos éxitos modestos, Linares tardará diez años en estrenar nuevamente. Hasta pasados ocho años nadie leerá un manuscrito suyo, ya que aquellos que habían aplaudido sus primeras obras, ahora lo abandonaban y le auguraban el fracaso. Sus originales le llegaban devueltos constantemente bajo la excusa de que no se

118 Todo esto respondía al plan que hubo trazado Aureliano para su hijo. De sus años universitarios es importante destacar la apatía que le suscitaba la carrera de derecho, la cual solo se compensaba por su admiración hacia su padre. Muestra afición hacia el periodismo. En Madrid fue redactor en periódicos como *El Resumen* o *El Nacional*, así como también en diversas revistas.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

adecuaban a la idea de las compañías. Aunque es cierto que Linares Rivas rompía los cánones estéticos de la época, en este vacío se echa en falta aquellas amistades de Aureliano que lo encumbraron en su carrera jurídico-política (López Criado, 1999). El propio autor escribía:

teniendo francas las puertas de los saloncillos, por mi amistad con actores y empresarios; relacionado con ellos diariamente, y no solo en su atmósfera propia del teatro, sino además en el círculo personal de sus diversiones, y aun de sus negocios u ocupaciones; es decir, con la enorme facilidad de hablarles cuando quisiera... ¡con todo eso, yo he tardado ocho años en estrenar, y ocho años anduve con mis obras, no diré bajo el brazo, pero sí bajo la carpeta o en el cajón mortuorio de la mesa de los empresarios y los directores! (Linares Rivas, 20/08/1925: 104).

El 10 de octubre de 1894, contrae nupcias con Elisa Soujoul O'Connor, viuda catalana de padre francés y madre irlandesa. Forma parte de la aristocracia catalana y es heredera de una gran fortuna y de una completísima educación. Supuso un gran apoyo para su marido, como él mismo reconocía:

Y mi mujer, a la que siempre debo leales consejos y que ni un instante desfalleció — al menos por fuera y de palabra — en animarme para el trabajo, y en el convencimiento de que al fin triunfaría, conociendo mis entusiasmos literarios, no cesaba un día y otro día de instarme vivamente para que escribiera.

¡Eso es flojo, eso es poco, aumenta, corrige, refuézalo! [...] ¡Feliz a quien tiene al lado una voz alentadora! Y por el contrario, ¡pobre del que no encuentra en la intimidad más que cominerías y reproches!, que contra todo se lucha, contra todo, y a todo se vence, a todo, menos al ambiente letal de la propia casa... (Linares Rivas, 09/08/1925: 91).

Sin embargo, como señala Fidel López Criado (1999), la influencia de Elisa Soujoul O'Connor no se limita a la corrección de las obras o al apoyo moral y emocional del autor. Su personalidad trasciende al imaginario de Linares Rivas y se transforma en el personaje predilecto en sus obras teatrales: la mujer fuerte, privilegiada económicamente que se revela contra el orden establecido. Tras nueve años de correcciones, Linares Rivas recibe la noticia

de que la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza había mostrado interés por su comedia: *Aire de fuera*. Así relata Linares Rivas la experiencia:

El Teatro Español, de Madrid pertenece al Municipio e imponía a los empresarios la obligación de estrenar cada año una obra de un autor novel. Aquel año me correspondió a mí el turno de estrenar.

Pero me quedaba una duda, que para mí era de grandísima importancia el resolver, aunque sin acertar con el modo y la manera de salir de ella de una vez. ¿Mi obra estaba aceptada porque realmente era buena o porque no era muy mala, y estrenándola cumplían sus compromisos con el Ayuntamiento? ¿Acogían a un autor o salían del paso municipal en que el contrato los colocaba por fuerza? (Linares Rivas, 1999f: 311)¹¹⁹.

2.3.2. Afiliaciones ideológicas

Como hombre público, Linares Rivas criticó la Galicia oscurantista y reaccionaria de su época. Aunque siempre manifestó un sentimiento de pertenencia hacia la comunidad e idiosincrasia gallegas, se mostraba en contra del nacionalismo gallego. Así lo expresó en su discurso de ingreso en la Real Academia Española:

Alabé a Curros, sí, pero en el fondo de mi alma estoy alabando a Galicia. Me conmueven sus versos, sí, pero en lo más apegado del corazón está mi propia morriña, que nace siempre de sus recuerdos un verso más...

Y es que soy un buen gallego. No de esos amadores locos que pretenden crear una frontera más de provincia a provincia... ¡¡como si no sobraran ya las fronteras de nación a nación!! No de esos amadores locos que pretenden crear un idioma más... ¡¡como si no sobraran ya los motivos que tienen los hombres para no entenderse unos con otros!! Sino de esos amadores fieles y leales. De los que ensalzan las bellezas y los méritos, pero no se recatan para censurar los defectos, con el noble afán de que se corrijan. Y soy, en fin, de los que sueñan con la suprema aspiración de agrupar y de unificar...; y puesto que no hay más que un solo Cielo y un solo

119 Estas dudas habrían de disiparse cuando el 31 de marzo de 1903 se estrenase con un gran éxito en crítica y en taquilla. Su apología del divorcio como solución al estancamiento femenino burgués y su crítica hacia la machista sociedad española de su momento encumbraron al autor como una de las promesas más valiosas y rupturistas del *drama moderno*. El público pidió repetidamente aquella noche la comparecencia de Linares Rivas en el escenario para recibir sus ovaciones. Sin embargo, el autor asistía en ese momento al funeral de su padre. Moría ahí el Linares abogado y político, y nacía el dramaturgo (López Criado, 1999).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Infierno, que no haya tampoco para la Humanidad más que una sola Patria, una sola Fe y un solo Amor... (Linares Rivas, 1921: 31-32)

De igual manera, el dramaturgo no era ajeno a la problemática del caciquismo. Él mismo reconoce haberse beneficiado del sistema en su primera candidatura política. En torno a 1890, a la edad de 24 años, Linares Rivas competía contra Luciano Puga Blanco (1842-1899) por la representación del distrito de Santa María de Órdenes. Aunque se auguraba una aplastante victoria del veterano, finalmente, a base de enredos, nuestro autor ganó el escaño:

Romero Robledo aseguraba, no solo el triunfo del Sr. Puga, sino que se traería en ese acta *todos los votos del distrito*.

Saberlo yo y plantear la cuestión de confianza en el seno de la familia, fue todo uno.

— ¡Es que dice que me derrotará!

— Bueno... que lo diga.

— ¡Es que dice que traerá el acta!

— Bueno... que lo traiga.

— Y en ella todos los votos, ¡todos, todos!

— Bueno... que los traiga todos.

— ¡Padre!

— ¡Hijo!

— ¡Es que entonces yo no seré diputado!

— Eso es otra cosa y otra cuenta... y esa es cuenta mía. Pero ya que tiene ese pequeño capricho de traerse el acta y los votos completos del Censo... que los traiga. No se debe contrariar en todo a nadie.

— Pero si los trae todos... ¿con qué sufragios voy a contar yo?

— Con los mismos.

— ¿Con los mismos?

— Sí, hombre. Supongamos que el Censo consta de 8 888 electores. Bueno, pues tu contrincante se da el gusto de llevar a la secretaría del Congreso un acta con 8 888 votos.

— ¿Y yo?

— Tú te das el gusto de traer otra acta con 8 888 votos.

— ¡Santo Dios, Uno y Trino!

— Eso es.

Y, efectivamente, eso fue. En la Junta de proclamación presentó mi adversario su acta con una abrumadora mayoría de votos y yo presenté mi acta con otra mayoría de votos abrumadora también. Y el magistrado presidente me proclamó a mí diputado.

Y luego, la Comisión de Actas del Congreso, en su alta sabiduría y con absoluta imparcialidad, mantuvo mi proclamación, reconociendo... ¡como no podía menos de ser!, que todos los votos de mi contrincante eran amañados y falsos y nulos y, en cambio, todos los míos eran verdaderos, legítimos y representaban la exacta expresión de la voluntad de los electores.

Fue una de las veces en que me pareció más diáfana la pureza del sufragio universal. Después he visto otras, también muy puras y muy diáfanas... ¡pero como ésta, no!

Esta, realmente, fue un caso de virginidad electoral (Linares Rivas, citado en López Criado, 1999: 75-76).

Asimismo, fue también un férreo defensor de la mujer, destacando su fortaleza y rectitud en comparación con la debilidad moral y la insensibilidad masculina. Aunque es bien sabido que vehiculizaba esta opinión a través de sus piezas teatrales, lo cierto es que también la manifestaba en sus comparencias públicas:

Muchas veces me tienen dicho que soy un defensor exagerado de las mujeres. Claro que en cierto terreno más me gustaría que pudieran decir que era ofensor... pero bromas a parte es verdad mi profundísimo entusiasmo por ellas considerándolas en todos los aspectos muy superiores a nosotros.

Yo no lo veré porque el feminismo va muy despacio pero creo firmemente que las mujeres han de gobernar mejor que los hombres, por lo menos hasta que se maleen y piensen como hombres. Hoy por hoy tienen más sensibilidad, más rectitud y más firmeza que el llamado con algo de ironía sexo fuerte. ¡Las fuertes son ellas! (Linares Rivas, 1999e: 300).

Sin embargo, a pesar de este perfil liberal progresista que forjaba en cada una de sus declaraciones, no se puede decir que Linares Rivas fuese un revolucionario. Más bien, todo lo contrario: odiaba las revueltas sociales y no les encontraba lógica alguna. Por ese motivo, aunque pueda mostrar un afán renovador del sistema social de su momento, su intención no coincide con la tesis marxista de la lucha de clases. Así lo expresa en una charla en torno a Ramón de Campoamor (1817-1901):

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Fue muy adicto a la Dinastía y de doña Isabel II, aquella reina que no pudo explicarse jamás por qué la destronaron, y veinte años después aún preguntaba a los que íbamos a visitarla en su destierro: ¿por qué ha sido la Revolución, sabes...?

¡¡Como si las Revoluciones tuvieran lógica y como si no bastase para derrocar a los de arriba el ansia de subir que siempre tienen los de abajo!! (Linares Rivas, 1999d: 272).

2.3.3. Ideas sobre sí mismo

Ya se explicó más arriba la profunda admiración que sentía Manuel por su padre Aureliano. Llega hasta tal punto que el dramaturgo cambia sus apellidos de nacimiento para ser conocido como Manuel Linares Rivas. Como explica Fidel López Criado,

Era esta una sincera expresión de agradecimiento y devoción por el hombre que había sido su padre, a la vez que amigo, consejero y protector. Pero, curiosamente, también era un gesto de rebeldía y emancipación. Manuel debía a su padre su formación intelectual y humana, sus estudios, su bufete de abogados, su carrera política y todo el bienestar económico y la condición social que de ello pudiera derivarse: es decir, casi todo lo que había llegado a ser o, mejor dicho, todo lo que la voluntad paterna le había llevado a ser. Sentía la asfixia vital de un padre excesivamente dominante, pero no dejaba de reconocer también sus buenas intenciones y lo mucho que a él le debía. Paradójicamente, la reconciliación de sentimientos tan opuestos vendría de la mano de esa misma contradicción: asumiría los apellidos paternos, rindiendo la pleitesía de una última afinidad y convergencia con la voluntad paterna. Había llegado a ser como su padre hasta en los apellidos. Este era el último y definitivo plazo en la cuenta pendiente del agradecimiento filial (López Criado, 1999: 55-56).

Sin embargo, a pesar de esta profunda relación paterno-filial, Linares Rivas no estaba cómodo en el ambiente de la típica alta burguesía frívola y despreocupada. Lo cierto es que toda la familia pertenecía a una burguesía diferente (la «otra burguesía», como diría Tuñón de Lara), que utilizaba sus posibles para criticar el poder. De esta manera expresa el dramaturgo su descontento:

El 8 de febrero de 1866, en Santiago de Compostela, reino de Galicia, parroquia de Santa María del Camino y en una de las llamadas Casas Reales, tuve la bondad de nacer.

Nadie me consultó, no por fórmula, mis deseos de formar parte de la humanidad, y cuando más descuidado estaba me encontré súbitamente de cabeza en este pícaro mundo. Hago constar este detalle para salir al paso de una afirmación que se lanzó varias veces diciéndome que naciera de pie.

No es exacto. Lo que hice fue dar la vuelta en seguida, y quizá a esto se deba la confusión de los cronistas (Linares Rivas, 26/07/1925: 91).

El teatro de Linares Rivas contiene una gran carga de crítica social que contrasta con su afiliación conservadora y burguesa. Así reconoce él esta aparente contradicción:

¡El interés de las cosas! ¡Desde qué puntos de vista tan distintos se miran y se aquilatan los intereses! Para muchos no es interesante lo que no redunde en su propio beneficio; para muchos es incomprensible que alguien se afane por un afán ajeno; y para muchos también, que tienen resuelto el problema de su vida, les parece absurdo que se plantee el problema de la vida de otros... (Linares Rivas, 1999c: 252)¹²⁰.

Sin embargo, en algunas ocasiones Linares Rivas prefirió el éxito al compromiso en algunas de sus obras. Para ello debió sacrificar sus ideas, tanto teatrales como políticas y morales. Ya en su madurez se arrepentía de ello:

Por el fondo que tiene *El caballero lobo* no la quiso representar ningún teatro y anduve años con la obra debajo del brazo.

Y con *La fuerza del mal* ocurriome un lance también. Terminaba la obra justificando su título y su idea. El mal, la fuerza del mal, se imponía y lo que por bien no se lograba, por mal se iba a conseguir.

El público, que durante dos actos y medio había reído y celebrado la obra, al llegar el final y encontrarse con la idea visible y descarnada, con el triunfo del mal, sintió como un latigazo y se llamó a engaño.

Terminada la representación me convocaron a capítulo los directores y me dijeron:

120 Tal y como el autor explica, esto no constituye una contradicción propiamente dicha, ya que los problemas sociales siguen existiendo, aunque su clase social no tenga que sufrirlos. Al contrario, es un ejercicio de hipocresía e ideología reaccionaria y evasivista el hecho de ignorar la realidad social. Linares Rivas critica la condición de su propia clase social, lo cual hace peligrar el *statu quo* de la sociedad capitalista. En un intento por desprestigiarlo, sus detractores lo acusan de contradictorio.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

— Vamos a ver, Manolito. Aquí hay una comedia de éxito con un final de fracaso. ¿Qué prefiere usted? ¿Que triunfe la lógica y hasta la misma realidad de la vida... o que triunfe la comedia? ¿Que se haga ocho días y la arrinconen... o que viva y vaya al repertorio?

Me ponían el puñal en la mano para que to mismo lo clavara y... fui débil.

— ¡Que triunfe la comedia!

— Pues entonces a cambiar las últimas escenas. Que vean el mal, sí, pero que acabe todo bien.

Lo hice efectivamente... y hace no sé cuántos años que anda por el mundo *La fuerza del mal* convertida la pobriña en una fuerza de bien y de bondad (Linares Rivas, 1999c: 257).

Por si fuera poco, alrededor de 1896, con solo treinta años, se le diagnostica una sordera progresiva incurable. Este golpe de la vida era incompatible con su destacada carrera en política y en abogacía. No tenía reparos en reconocer la amargura que le producía pensar en el diagnóstico:

A los treinta me decían los médicos de España, los de Francia, los de Alemania...: «eso es incurable y fatalmente irá a más siempre».

¿A más siempre? Es decir, ¿a la sordera fatal y progresiva? Es decir, ¿a imposibilitarme la vida de relación y, en consecuencia, mi trabajo?

Y cada vez que un doctor me confirmaba el pronóstico de los otros doctores yo me sonreía — los sordos nos sonreímos siempre que nos hablan o nos miran —; pero por dentro iba sintiendo como la maza, los cien kilos, los miles de kilos, los [sic.] miles y miles de toneladas que posaba la horrenda maza del horrendo augurio, se iban incrustando en mi cuerpo y aplastaban la carne, aplastaban los huesos y, después, implacables siempre, aplastaban el espíritu (Linares Rivas, 26/07/1925: 92).

2.3.4. *Gustos teatrales*

En primer lugar, es necesario nombrar los referentes literarios de Linares Rivas. Entre los nombres de sus contemporáneos se pueden destacar Eugenio Sellés (1842-1926), Leopoldo Cano (1844-1934), Vital Aza (1851-1912), o Joaquín Dicenta (1862-1917). Sin embargo, a quien debía la máxima devoción era a José de Echegaray:

Por aquella fecha, en que brillaban autores dramáticos tan esclarecidos como Eugenio Sellés y Leopoldo Cano y había en lo cómico un Vital Aza, un Ramos Carrión, un Estremera y unos saineteros como Ricardo de la Vega y Tomás Luceño, cuando ya se destacaba la personalidad vigorosa de Joaquín Dicenta y empezaban a brillar los que hoy son gloria del arte contemporáneo, Jacinto Benavente y los hermanos Quintero, en esa fecha, digo, el teatro español lo absorbía y lo compendiaba entero la figura de D. José Echegaray (Linares Rivas, 23/08/1925: 92)¹²¹.

Sin embargo, los tiempos estaban en pleno cambio, no solo en lo que respecta a modas, sino también en los ideales sociales. En el marco de la lucha de la mujer y de la búsqueda de una verdadera democracia, ya no eran sociológicamente aceptables estos lugares comunes:

Los *clásicos* siguen censurándome por la falta de finales trágicos; pero yo no quiero dejarme imbuir por un teatro que no siento y que encuentro hermoso, pero usado. Pasó ya el tiempo de muertes *a tiempo*... — ¡perdón por el juego! — y de puñales libertadores del autor, pues aunque la puñalada se la lleve el protagonista, el que queda tranquilo es siempre el autor. Si aquel caballero no se mata, ¿cómo termina la obra? (Linares Rivas en Casás Fernández, 1907: 114).

De igual manera reconocía el mérito de la renovación escénica que llevó a cabo Emilio Mario (1838-1899). Con su fuerte personalidad fue capaz de reprimir los egos de los actores más prepotentes. Con ello consiguió construir un proyecto teatral muy cercano al naturalismo de André Antoine. Sin embargo, Linares Rivas desechó la *tranche de vie* que proponía Emilio Mario en su puesta escénica:

Tuve muchas amistades entre la gente del teatro. Una de ellas, aunque de las menos íntimas por la diferencia de edad y por el gran respeto que me infundía su nombre y su prestigio de primer actor y director del teatro de la Comedia, fue D. Emilio Mario, famoso entonces por tener una compañía admirable de conjunto — Cepillo, Rosell, Emilio Thuillier y aquella damita joven, la Guerrerito, que pronto fue y hoy es la cumbre de las actrices españolas —, y además porque presentaba las comedias primorosamente para su época, y con detalles que nos asombraban. En la

121 A pesar de la profunda admiración que sentía hacia el eximio dramaturgo finisecular, nunca llegó a aceptar su fórmula dramática mediante la cual castigaba la infidelidad femenina mediante el homicidio. También era habitual recurrir al duelo entre dos hombres para vengar el honor. Durante siglos, fueron recursos muy utilizados en obras de corte melodramático desde Calderón de la Barca.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

escena se comía *de veras*, y el *El cura de Longueval* o en *El amigo Fritz* salían unos borregos de verdad. ¡La maravilla de las maravillas! Y el respeto público se embobaba viendo comer pastelillos a la Guerrerito y emparedados de jamón a *Thuillierito*, otro diminutivo que el tiempo ha hecho grandioso (Linares Rivas, 1999a: 216).

Hay que anotar también el nombre de dos autores no teatrales a los que Linares Rivas profirió profunda devoción. El primero de ellos es Ramón de Campoamor (1817-1901), al cual le dedicó una conferencia en la que exponía algunos datos biográficos y manifestaba sus impresiones como lector habitual del poeta asturiano:

Señoras y señores: persiguiendo mi noble afán de buscar la amenidad y al mismo tiempo ir ensalzando la memoria de los grandes hombres de mi Patria, voy a trazar la silueta de Ramón de Campoamor, uno de los poetas más insignes y más originales que ha dado el habla española. [...]

En sus poesías y especialmente en las Doloras y en las Humoradas, que son unas composiciones sintéticas, se van marcando las tres etapas de su evolución, materialista, escéptico y al final piadoso. Como si dijéramos, primero Horacio, después Lord Byron y por último Calderón de la Barca, aunque jamás llegó a la exageración de ninguno de ellos (Linares Rivas, 1999d: 267-268).

El segundo es Manuel Curros Enríquez (1851-1908). A él le dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia Española el 15 de mayo de 1921. Entre otras cosas, Linares destacó su concisión a la hora de expresar las ideas que lo motivaban a escribir y, también, su personalidad atormentada, que lo hizo ser un desgraciado, por un lado, y un líder de masas, por otro. Como resumen de su opinión acerca del poeta, se puede aportar este fragmento:

Curros fue un espíritu inquieto y un alma atormentada; pero ahora ya, que los tormentos del mundo no le alcanzan ni le pueden servir los consuelos de los mortales, ahora hay que desentenderse de las minucias para ir al juicio sereno de la totalidad de su labor, en lo que ella tiene de sólido y de fundamental.

Y en este sentido, de absoluta justicia literaria, el nombre de Curros Enríquez pasará al Olimpo gallego en unión de aquellos otros, como Rosalía, como Benito Losada, como Teodosio Vesteiro Torres, y como tantos, en fin, que son gloria del Parnaso y que ya empiezan a dejar un

sitio para otras glorias futuras, como el presbítero y dramaturgo Rey Soto y el inspiradísimo Cabanillas... (Linares Rivas, 1921: 31).

En lo que respecta al teatro europeo, el modelo más claro de Linares Rivas es Henrik Ibsen (1828-1906). Él mismo reconocía esa convergencia en un ficticio diálogo que reproducía en una de sus charlas a propósito de dar un ejemplo de aquellos amigos cariñosos que lo aconsejaban en materia teatral:

- Permítame una observación...
- Lo que usted quiera.
- Es hija de mi afecto y de mi consideración literaria hacia usted...
- Muchísimas gracias. Diga, diga.
- La situación del segundo acto entre marido y mujer empieza igual que una de Ybsen.
- ¡No!
- Sí. El marido llega de la calle y dice: *vengo muy contrariado*...
- Eso dice...
- Bueno, pues en lo de Ybsen dice: *vengo disgustadísimo*. ¡Igual!
- Es verdad...
- Y además la coincidencia deplorable de que ambos entran por la izquierda.
- Es verdad...
- Modifíquelo. Yo no voy a suponer que es plagio... pero alguien puede maliciosamente encontrarlo (Linares Rivas, 1999b: 228-229).

Nuestro dramaturgo se preocupaba constantemente de que su mensaje llegase con claridad a su receptor, fuese mediante lo escrito o lo oral. De esta manera, defendió la necesidad de concisión y de cercanía en el teatro para evitar deturpaciones del significado. La forma de una obra es un elemento supeditado a su mensaje. De esta manera, el público se convertía en el verdadero protagonista del espectáculo y Linares Rivas era consciente de ello. Así, cuando le preguntaban acerca de como escribía una comedia, contestaba:

No lo sé bien, porque varío según el asunto de que me ocupo. A veces voy tan rápido, que la mano y la pluma se quedan muy rezagadas del pensamiento, y a veces escribo pasándome muchos ratos sin escribir.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Como regla general tengo dos sistemas, o, si ustedes prefieren, dos preocupaciones. Cuando las palabras se han de leer — cuento, novela, artículo... —, no corrijo ni enmiendo. Cuando las palabras han de sonar — teatro, conferencia, discurso... —, entonces me cuido enormemente de las dos cualidades primordiales del autor: la concisión y la claridad.

Para el libro o para el periódico, no es gran defecto la obscuridad, porque cabe la explicación en el párrafo siguiente, ni es muy prescindible el no ser machacón, porque eso lo subsana el lector saltándose las líneas o los capítulos que le fatigan. Pero ante un público que ha de escuchar forzosamente cuanto se le quiere decir, el problema cambia radicalmente: no hay obra grata si excede de las dimensiones acostumbradas ni hay pensamiento que se grabe en el espectador si se diluye o alambica.

El público no tiene tiempo de discurrir acerca de lo que oye, y le han de llegar las impresiones diáfanas y ligeras para que las pueda percibir instantáneamente... e instantáneamente dejar sitio a las nuevas impresiones que ya está recibiendo.

Y después — a mi juicio, por lo menos — hay que cuidar con exquisita minuciosidad los términos que se emplean según el destino que lleven. Para leídas sirven todas las palabras; para oídas no se pueden utilizar sino un contado número de ellas.

El lector que tropieza con un vocablo desconocido puede deducir su significación por el enlace con el resto de la oración o acudir inmediatamente al diccionario; pero al oyente, que no le es permitido el preguntar ni el detenerse a una reflexión porque ya otras ideas le demandan, cada palabra extraña le produce el efecto de un mazazo, en el que se mezclan instintivamente la molestia de su propia ignorancia y el desagrado a la pedantería del autor.

Y esta es la razón de que el léxico teatral sea tan reducido. Y, además, de que lo deba ser. Los pseudosabios lo atribuyen a pobreza cultural del autor — ¡como si costara gran trabajo enzarzar unas cuantas palabrejas enrevesadas en cada escena —, y no quieren ver que cuando uno se dirige a los públicos, en que la capacidad cerebral, y aun la agilidad cerebral, es tan distinta por individuo, el secreto es ponerse a tono con lo que lógicamente se supone que ha de ser el nivel medio de la masa. Y no solo con el nivel, sino también con el momento, que hay una diferencia enorme de uno a otro. Para el estreno sobra la mitad de la comedia, y para los demás días, aun puede que le falte algo dejándola entera...

Pero éstos no son más que detalles y minucias. El verdadero secreto de escribir no está en escribir, sino en tener algo que decir (Linares Rivas, 04/01/1925: 93).

Uno de los aspectos más singulares del pensamiento teatral de Linares Rivas es su intento por romper el personaje tipo del gallego gracioso de clase baja. De esta forma, en sus

obras de ambiente gallego (*Santos e meigas* [1908], *Mal año de lobos* [1927] o *La casa de la Troya* [1929]) no olvidó advertir al actor de que no debía forzar el acento del castellano de Galicia (López Criado, 1999). Sin embargo, no siempre fue tenido en consideración:

Con motivo del estreno de *El alma de la aldea* en La Coruña trataron bien todos los periódicos a la obra pero en cambio aparecieron enfurruñados por el acento excesivo e impropio con que los actores la representaron y preguntaban con su miaja de retintín que dónde aprendieron o quién les indicó que aquello era la verdad del hablar gallego.

¿Que dónde lo aprendieron? Lo ignoro.

¿Que quién se lo mandó? Lo ignoro también, pues yo de mí puedo decir que ruego siempre que no den acento ninguno, hablándolo natural.

Y además de rogárselo siempre y repetidas veces, cuando puedo ensayar las comedias por mí mismo, en todos los ejemplares impresos de mis obras de ambiente gallego hay una advertencia o llamada en que se vuelve a insistir sobre este particular, *suplicando a los señores artistas que no den acento ninguno, pronunciando con naturalidad, pues ya de los modismos y del ambiente debe resultar la impresión que intento conseguir.*

¡Bueno! Pues como si cantaras, Juana... (Linares Rivas, 1999b: 237).

Este estilema es consecuencia de la sinceridad que imbuye en cada una de sus obras. Tanto es así, que reconoce que no es capaz de construir personajes y situaciones que le son ajenos a sus vivencias y experiencias personales. Así lo explica en una de sus charlas:

Un detalle que parece baladí... ¡y es sustancial! El saber quién dice las cosas y qué cosas puede decir.

La misma frase, dicha por un personaje, a dicha por otro, cambia de sentido, de alcance y naturalmente de acogida.

La misma frase, oída en escena por un hombre a oída por una mujer es diferente.

Y la misma frase, dicha por una persona de cierta posición social a dicha por otra de clase más baja se transforma en absoluto.

Tanto es así, poniendo el ejemplo en mí mismo, que yo suelo acertar en las comedias... y desacierto en cuanto voy al sainete. No sé hacer hablar a la gente del pueblo, mi manera de decir no es la suya y disuenan mis palabras en sus labios (Linares Rivas, 1999b: 233).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Por último, es necesario apuntar la enorme importancia que Linares Rivas confiere a las acotaciones. Él era consciente de que los pequeños matices de tono, de vestuario o de cualquier tipo de signo, podían variar profundamente la experiencia o el significado del espectáculo. Esos matices los otorgan, según él, las didascalias, en donde los autores teatrales especifican la manera en que un actor debe actuar o un escenógrafo debe construir el ambiente. Aunque pueda parecer una reflexión trivial, en realidad es muy importante a la hora de aproximarnos a su obra. Es bien sabido que en sus dramas la acotación es muy escasa. Si entendemos, sin embargo, que para Linares Rivas las acotaciones son fundamentales, debemos entender este fenómeno como un factor estético y no como una impericia. Así lo explica él mismo:

Salvando excepciones — claro está que las hay siempre y en todo — la mayoría de nuestros actores no se preocupan nada de las observaciones que hayamos puesto en los libros.

¿Los actores? ¡Ni los copistas siquiera!

Para darles a ustedes idea del profundo desprecio que inspiran esas acotaciones, en las que nosotros creemos que se completa y aclara la intención con que el personaje ha de interpretar o ha de pronunciarse la frase, les diré solamente que los copistas cobran por pliegos, y por consecuencia, cuanto más copian más cobran. ¡Bueno; pues a pesar de eso, no les da la gana de copiar las acotaciones! (Linares Rivas, 1999: 238b).

3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Ahora es momento de aplicar lo expuesto en los conocimientos previos y en el marco teórico-metodológico al estudio de las obras. Lo importante aquí será realizar una tarea hermenéutica para establecer unas características generales, tanto éticas como estéticas. Esto corresponde al análisis de la acción orientada al entendimiento y la acción orientada al éxito.

3.1. *Aire de fuera*, comedia en tres actos (1903)

El tema principal sobre el que gira la trama es la opresión de la mujer, no solo traducida en represión social, sino también económica: sin dinero, no hay posibilidades de libertad, de ahí que Carlota pueda hacer efectivo su divorcio y Magdalena no. El asunto del divorcio es un lugar habitual para el teatro burgués de esta época y Linares Rivas lo utiliza para vehicular esta situación de desigualdad económica. Magdalena está en trámite de separación y reside con Baltasar y Carlota en depósito. En el artículo 68 del Código Civil se estipula que, mientras se tramitan los papeles del divorcio, el juez establecería medidas cautelares como la separación temporal y una residencia provisional para que la mujer pudiese vivir sin miedo a sufrir penurias (depósito). La Ley de Enjuiciamiento Civil de 1881 asigna el depósito a mujeres en fase de separación, a menores y a incapaces. Por cierto, el Código Civil también obligaba a la mujer a vivir con su marido. Esta es una clara prueba del machismo que emana de la ley española de este periodo, comparando a las mujeres con menores e incapaces (Castaño-Penalva, 2015)¹²². Se opone, igualmente, a las ideas expuestas en *Flora o la Educación de una niña*, obra de carácter pedagógico escrita por Pilar Pascual de San Juan y publicada en 1881 (Pascual de San Juan, en línea)¹²³. También hay que señalar el tema de las

122 Según Ana Aguado (Aguado, 2011), el Código Civil de 1889 reconocía el derecho del marido a administrar los bienes económicos del matrimonio y también a ser obedecido por su esposa. Tampoco le era permitido a la mujer el celebrar contratos o aceptar o repudiar herencias, entre otros puntos. En el ámbito económico, solo se le reconocía a la mujer el derecho a comprar los bienes de consumo ordinario de la familia. Todo esto responde a un estereotipo cultural que relaciona la feminidad con la familia. De esta manera, surge el concepto de «ángel del hogar» para designar una supuesta excelencia de la mujer para encargarse de los asuntos domésticos. Esta concepción bebe en la tradición católica y viene a sustituir aquella supuesta inferioridad femenina surgida a comienzos de la sociedad liberal.

123 Esta obra daba consejos a niñas y jóvenes sobre como ser una hija, una madre y una esposa ejemplar. La exposición discurre en forma de cuentos en los que Flora, la protagonista, se enfrenta a dilemas morales cotidianos y aprende a solucionarlos, siempre abogando por comportamientos propios de la imagen de mujer canónica más tradicional. La influencia de esta obra fue tal que fue aprobada para la enseñanza en centros públicos por la Real Orden de 12 de mayo de 1888 (Castaño-Penalva, 2015).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

dos Españas, aquel enfrentamiento entre aquella España científica y moderna, y aquella otra religiosa y tradicional. Puede verse anunciado en el propio título de la obra¹²⁴.

En un clima de miseria, caracterizada por la inestabilidad política y la desigualdad social, Linares Rivas escribía *Aire de fuera* y el público iba a presenciar el nacimiento de uno de los hombres de teatro más importantes durante la España de la Restauración. La pieza presenta dos tramas. La primera gira en torno al conflicto entre Baltasar y Juan por la custodia (en sentidos radicalmente distintos) de Magdalena. El esquema actancial es el siguiente: *sujeto*: Baltasar; *objeto*: Magdalena; *ayudantes*: Carlota, Rosario, Blanca, Gerardo, Gregorio y Eduardo; *oponente*: Juan; *destinador*: el carácter antiburgués y la educación en el extranjero de Baltasar; *destinatario*: la emancipación de Magdalena.

En su triángulo activo (sujeto → objeto ← oponente) se presentan las relaciones entre Baltasar, Magdalena y Juan. Baltasar se enfrenta legalmente a Juan, que quiere llevarse a Magdalena:

MAG.- (*Volviéndose rápidamente*). ¡Juan!

JUAN- ¿Me conoces y te sorprendes? Eso es casi no conocerme. Desde la estación vengo aquí a recordarte que han terminado los cinco años de separación legal.

BALT.- (*Adelantando*). ¿Qué busca usted en esta casa?

JUAN- Lo mío, mi mujer.

MAG.- (*Echándose para atrás*). ¡No!

JUAN- (*Adelantando un paso*). ¿No quieres venir conmigo?

MAG.- (*Retrocediendo*). ¡Defendedme, por Dios!

BALT.- (*Poniéndose entre Juan y Magdalena*). ¡Eso es una villanía!

JUAN- (*Riéndose forzosamente*). ¿Una villanía que un marido quiera llevarse a su mujer? Pero, tranquilícense ustedes; y tú también, Magdalena, tranquilízate. El plazo no se cumple hasta

124 López Criado afirma lo siguiente: «el futuro de Carlota, hija, está ligado al del naciente siglo XX en todas sus aspiraciones de libertad y progreso. A ella, a la mujer joven, le pertenece la utopía realizable de los que luchan por un mundo mejor y, como ese espíritu progresista nace al calor del nuevo milenio, la mujer nueva nace bajo un signo de profunda rebeldía. Por eso, cuando una mujer maltratada, como Magdalena, se plantea su liberación, lo hace siguiendo el instinto primario de preservación: la fuga. El matrimonio se ha convertido en una prisión y su única esperanza es salir, escapar, huir; pero, como corresponde a una mujer de la clase obrera y con ínfima o ninguna educación, no sabe como hacerlo. [...], si quiere ser libre, Magdalena debe superar esa idea-grillete de “honradez” que somete a la mujer a la tiranía de un concepto machista de castidad» (López Criado, 2009: 31).

mañana a las cuatro: mañana a las cuatro volveré con el Juzgado. Buenas noches, señores... (*Vase*)
(Linares Rivas, 1999i: 1086).

Como se puede apreciar, Juan representa al hombre común. No se especifica su condición social, pero se puede observar como la ley burguesa es su medio preferido para oprimir a Magdalena. Ella tendrá que buscar amparo en Baltasar y Carlota, que son también burgueses. Desde este momento queda patente el intento de Linares Rivas por establecer una alianza entre las clases oprimidas y la burguesía. La ideología machista de Juan queda explícita en el segundo parlamento: «Lo mío, mi mujer». Juan no concibe a Magdalena como un ser humano independiente, sino como un objeto de su propiedad que, además, viene legitimada por la ley («mañana a las cuatro volveré con el Juzgado»). Linares Rivas entiende que la miseria social no está causada solamente por gente egoísta o malvada, sino también por el propio código legal¹²⁵.

Su triángulo psicológico (destinador → sujeto → objeto) muestra como es la personalidad cosmopolita de Baltasar, uno de los elementos que motivan la acción principal:

MAG.- En paseo hemos visto a la niña de los Álvarez que ha vuelto del colegio de Londres, donde pasó tres años.

BLAN. ¿Verdad que tiene un aire distinto de las demás muchachas?

MAG.- Ya lo creo.

BALT.- En cuanto nuestra Carlota tenga edad para ello, estoy completamente decidido a enviarla fuera.

GERA.- Es una idea muy sensata.

EDUA.- En ti es natural esa preocupación. Te educaste en Bélgica, después dos años en los Estados Unidos, y has vuelto renegando de ser español.

BALT.- Renegando no; muy honrado de serlo; pero muy entristecido viendo que en mi patria se apedrean los trenes; que en las ciudades donde se bañan doscientas personas se quedan sin agua

125 Los movimientos que presenta esta secuencia son reveladores. Primero, Baltasar se adelanta hacia Juan. Este adelanto es un signo que referencia la actitud ofensiva, pero pacífica de Baltasar. Él es un hombre valiente, que sabe defenderse, pero no es violento o irracional. Desde la razón y la mesura es capaz de afrontar los problemas. Seguidamente, Magdalena y Juan protagonizan una persecución. Juan pretende acercarse a Magdalena y ella, a su vez, se aleja retrocediendo hasta la posición de Baltasar. Después, Baltasar se coloca entre ellos dos. Aquí queda patente que el único personaje capaz de cortar el abuso de Juan es Baltasar. Finalmente, Juan se ríe forzosamente. Lejos de resultar una impericia, hay que considerar que esta risa forzada es un efecto de extrañamiento.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

para beber los treinta y ocho o cuarenta mil restantes; viendo los campos cultivados como en el tiempo del rey Wamba. (Linares Rivas, 1999i: 1072-1073).

En esta estática secuencia, Baltasar define su cosmopolitismo. No se trata de una actitud prepotente, él no cree que la idiosincrasia extranjera sea superior a la española. De otro modo, Baltasar sería un esnob. Pero no, es un hombre que tuvo la suerte de poder estudiar lejos de un país tradicionalista y anticuado como lo era España, donde tan difícil era ser científico rodeado de tanta superchería¹²⁶. Además, es consciente de los problemas que azotan el país. Él se apena al ver que en su patria «se apedrean los trenes», siendo clara referencia a las manifestaciones obreras. Pero también se entristece «viendo los campos cultivados como en el tiempo del rey Wamba», haciendo alusión a los abusos del poder y al deficiente reparto de los bienes públicos («donde se bañan doscientas personas se quedan sin agua para beber los treinta y ocho o cuarenta mil restantes»). Aquí se muestra su solidaridad con colectivos más desfavorecidos como lo eran los campesinos o los obreros. Es Baltasar quien trae el necesario «aire de fuera» a su círculo cercano.

Otro elemento que encaja dentro de la categoría de destinador es su carácter antiburgués. Mientras la burguesía concibe la familia como una garantía de estabilidad social, Baltasar le resta importancia en favor del bienestar de los cónyuges. Para él, el matrimonio es injusto para la mujer y las leyes en torno a la separación son insuficientes. El protagonista antepone el derecho natural al derecho jurídico estableciendo la posibilidad de cambiar las normas:

BALT.- Un mes o dos de vida feliz; seis años de peleas, de lágrimas, de odios; un día de escándalo, golpeándola brutalmente porque se negó a firmar su ruina, y al fin el divorcio según nuestras leyes actuales. Después de año y medio de vergüenzas, de profanar lo íntimo de su unión en montones de papel sellado, los sentenciaron a cinco años de separación marital. Y, en consecuencia, ¿debe

126 Santos Juliá documenta este término de la siguiente manera: «cuando terminaba el siglo, Vicente Blanco Ibáñez lo afirmó rotundamente: existen dos Españas. Pero, a diferencia de Balmes o Menéndez, Blasco no se limitaba a cubrir con esta metáfora las contiendas ideológicas entre innovadores y tradicionales, entre los que permanecían aún en el siglo XVI y los que vivían por adelantado en el siglo XX, los que creían posible la resurrección del Santo Oficio o el restablecimiento de la unidad católica y los que despreciaban lo existente y vivían fieles a la república. Blasco trazó, además de la ideológica, una frontera geográfica: el campo y la ciudad, las montañas vascongadas, sometidas al cura, y la España del porvenir, la que vivía en las ciudades, en los talleres, allí donde se leía, se trabajaba y se despreciaba la farsa monárquica» (Juliá, 2005).

estar unida eternamente a un jugador, vicioso, mujeriego... o sería más santo y más lógico que pudieran separarse de veras?

GREG.- Ya hay el divorcio para toda la vida

BALT.- Y aún es peor, porque el vínculo no se rompe. ¿Y con qué justicia se le dice a una mujer a los treinta años, como Magdalena... "Para ti ya no hay salvación, se acabaron los efectos legítimos; las palabras de consuelo no las escuches, que serás culpable; si tienes frío, sigue al lado de tu hogar sin fuego; si tienes ansias, devóralas; si te espanta la soledad, gime y vuelve a gemir desesperada hasta que te oiga la muerte"?...

GERA.- Es verdad.

GREG.- Sí, es inicuo.

EDUA.- Pero las costumbres...

BALT.- Ya cambian ellas.

EDUA.- Y las leyes...

BALT.- Las podemos cambiar nosotros. (Linares Rivas, 1999*i*: 1076)¹²⁷.

El triángulo ideológico (sujeto → objeto → destinatario) muestra las consecuencias de que Baltasar complete o no la acción. El siguiente fragmento explicita las intenciones de Baltasar:

MAG.- Dios se lo pague, y si es cierto que las súplicas humanas llegan al cielo –aunque las mías, para mí, no han llegado– tendrán ustedes tanta suerte, tanta, tanta...

BALT.- Hay algo más que la piedad: el hombre, el ser humano, tiene derecho a ser feliz y obligación de luchar para serlo. Rendirse, nunca; caer, cuando sean más fuertes; pero, aun caídos, esforzarse en volver a la vida. Contra el poder bastardo, contra la ley injusta, contra todos...

(Linares Rivas, 1999: 1098).

127 Baltasar es consciente de que la ley del matrimonio no responde a la ley humana, sino a la ley de Dios. Un divorcio permanente como el que sugiere Gregorio no permite a la mujer volver a casarse y, desde las normas morales, tampoco mantener relaciones sexuales ni convivir con otro hombre. El dogma cristiano ha calado tan hondo en el imaginario burgués que no se concibe que el ser humano pueda romper una unión divina como el matrimonio. Baltasar, educado fuera de esa dinámica, ve los problemas desde una perspectiva más humana. Si bien en la anterior cita Baltasar censuraba las movilizaciones violentas, no lo hace con los cambios sociales. Más bien al contrario, opina que las leyes «las podemos cambiar nosotros» si no se adecuan al modo de vida moderno. En esta cita se vuelve a dar muestra de la solidaridad de Baltasar por los colectivos más discriminados. Esta vez, en lugar de mostrar el apoyo a los campesinos, se lo muestra a la mujer maltratada, víctima de un hombre «jugador, vicioso, mujeriego...» «golpeándola brutalmente», por un lado y, por otro, de un código legal injusto y anticuado.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Según Baltasar, la única manera que tienen los oprimidos para cambiar el *statu quo* es la lucha. No se trata de una lucha armada de corte revolucionario, como ya se había explicado, sino de un combate jurídico-moral y político. En todo caso, aun lejos de las tesis marxistas, se encuentra cercano a opiniones progresistas. Antes de esta conversación, Baltasar anunciaba que no habría posibilidad jurídica de revertir la situación, por lo que la última opción era persuadir a Juan de que desistiera. Magdalena lo bendice («si es cierto que las súplicas humanas llegan al cielo [...] tendrán ustedes tanta suerte, tanta, tanta...»), pero Baltasar le replica que en la vida hay algo más allá de Dios («hay algo más que piedad») y es el ser humano el que debe coger las riendas de su destino para alcanzar la felicidad. Sobre Magdalena no solo pesan las miserias económicas y la legislación y la mentalidad machistas, sino también la educación tradicionalista y la moral católica de la resignación. La suma de todo esto la hace incapaz de ser la dueña de su propia vida. Resulta interesante que Linares Rivas no coloca a este personaje como sujeto en ninguna acción. Sería incoherente con el carácter de Magdalena el protagonizar una trama.

La acción que complementa el drama tiene como base el adulterio de Carlota con Gerardo, única manera de escapar de la rutina de castidad sexual a la que Baltasar y la dinámica burguesa la tienen condenada. El esquema actancial es el siguiente: *sujeto*: Carlota; *objeto*: emancipación emocional y sexual; *ayudante*: Gerardo; *oponente*: Baltasar; *destinador*: condición de oprimido; *destinatario*: ley del divorcio.

Su triángulo activo (oponente → sujeto → objeto) deja relucir la relación entre Baltasar, Carlota y la emancipación emocional. Tómese este fragmento como ejemplo:

BALT.- (*Con calma y paseando de nuevo*). Medita, medita bien... medita. (*Paseándose y muy pausado*). Dime, Carlota, de mi conducta como hombre, como caballero, ¿tienes alguna queja de mí?

CARLO.- No.

BALT.- De mi conducta como hombre trabajador, que necesita su carrera y sus estudios para sostener el rango de la casa, ¿tienes alguna queja?

CARLO.- No.

BALT.- De mi conducta privada, íntima, de mi carácter, de brusquedades, de indelicadezas, ¿tienes alguna queja?

CARLO.- No.

BALT.- ¿Tu voluntad fue la mía?

CARLO.- Sí.

BALT.- ¿Tus deseos se realizaron todos? Hablo de los deseos adonde alcanzaron mis medios.

CARLO.- Sí.

BALT.- ¿He sido bueno, cariñoso, leal, leal, leal sin reproche?

CARLO.- Sí... pero me abandonabas; meses enteros separados...

BALT.- En mi trabajo...

CARLO.- (*Levantándose*). Pero sola... (Linares Rivas, 1999i: 1113).

Baltasar se convierte en un obstáculo para el correcto desenvolvimiento de las pulsiones emocionales y sexuales de Carlota. Queda claro en la conversación que Baltasar no es un mal hombre, un mal padre ni un mal marido. Sin embargo, su afán por trabajar lo llevó a descuidar su faceta de hombre de familia y de amante. Si antes Baltasar demostraba ser un librepensador, ahora se manifiesta que también él es víctima inconsciente del aburguesamiento. Está cosificando su relación matrimonial reduciéndola a gestos amables y lujos materiales. En esta secuencia destaca el estatismo de Carlota, que está sentada, frente a los movimientos de Baltasar, que se mueve «paseándose y muy pausado». Acaba de descubrir la infidelidad de Carlota y no muestra signos de nerviosismo. Al contrario, muestra un intento por comprender la situación. En una obra puramente melodramática, Baltasar habría asesinado a la adúltera¹²⁸. O, al menos, daría signos de ira. Al estar él de pie, se sitúa en una posición de superioridad con respecto a Carlota, además de ocupar más zona del escenario con sus paseos. Sin embargo, al final, ella se levanta y se sitúa al mismo nivel. En el momento en que ella se levanta, el espectador habría notado monotonía en los movimientos de Baltasar,

128 Según Rubio Jiménez (1983), la etiqueta *melodrama* se asignó primeramente a las obras que mezclaban música y letra. Sin embargo, pronto se utilizó para designar aquellas piezas en que se mostraban sentimientos desmedidos con el fin de entretener al espectador. El catastrofismo (moral y físico) con tensos enfrentamientos de valores opuestos era una técnica fundamental para representar una realidad distinta a la cotidiana, lo cual terminaba culminando en una catarsis. En ningún momento esta obra muestra catastrofismo, más bien al contrario, la mesura de los sentimientos y el ensalzamiento de la razón como fuente de bienestar. Es un error entender que *Aire de fuera* presenta un final catártico, ya que la transgresión de los códigos sociales que presenta causaría desasosiego en el público burgués acrítico de la época. La intención de Linares Rivas no es construir un teatro de evasión y purificación del espectador aburguesado.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

con lo que el movimiento de Carlota sería más llamativo por lo brusco y sorprendente. Así, Linares Rivas subraya que Carlota vivió muy plácidamente, «pero sola...».

El triángulo psicológico (destinador → sujeto → objeto) resalta la situación de opresión que vive Carlota, como mujer encerrada en una relación matrimonial insatisfactoria. Durante toda la obra, Carlota deja entrever sus ansias de libertad:

CARLO.- Ha debido pasar muchas pruebas con la vida azarosa que lleva, y tal vez vuelva ansioso de paz [se refiere a Juan].

MAG.- Por Dios, no me digas, que eso sería más horrible aún... ¿Volver ansioso? ¿Y si me acariciaba? ¡Oh, que asco! ¿No habrá una ley que ampare a una mujer desesperada?

CARLO.- Las hacen los hombres y no se les ocurre pensar que en el cuerpo de una mujer pueda encontrarse un alma que sueñe o sufra.

MAG.- Es una infamia lo que se hace conmigo: si fuera hombre emigraba de España; pero mujer y pobre, ¿dónde voy?

CARLO.- Como tú hay centenares.

MAG.- ¿Y qué hacen?

CARLO.- Resignarse y ser mártires o sublevarse y...

MAG.- Pero si yo quiero ser honrada.

CARLO.- Entonces tienes que ser víctima

(Linares Rivas, 1999i: 1096-1097).

Como se puede apreciar, Carlota es quien incita en cierto modo a Magdalena a que olvide los dogmas sociales que imperan sobre las relaciones matrimoniales y a que se adueñe de su propia coyuntura. Nuevamente, surge la idea de la ley injusta y machista, porque «las hacen los hombres y no se les ocurre pensar que en el cuerpo de una mujer pueda encontrarse un alma que sueñe o sufra». No solo se refieren a una ley jurídica, sino también a la norma moral. Eso se manifiesta en la alusión a la honradez. Ser honrado, aquí, significa observar la moral burguesa (encarnada en ley), pero eso provoca la victimización de los más discriminados (en este caso, la mujer). Por lo tanto, la moral burguesa perjudica el bienestar de los colectivos débiles. Se pone de manifiesto lo anticuado que resulta un código moral basado en un código religioso.

El triángulo ideológico (sujeto → objeto → destinatario) pone en relación a Carlota, la búsqueda de su emancipación y el divorcio. Aquí es fundamental la figura de Baltasar. Si bien funcionaba como oponente al principio, al final de la obra se convierte en ayudante:

BALT.- Si puedo marchar, cuando transcurra el plazo para naturalizarnos en Bélgica, presentarás la demanda de divorcio. (*Carlota quiere acercarse; él la rechaza*). Aunque las leyes te concederán la tutela de Carlota, queda entendido que renuncias a ella.

CARLO.- Te juro por la salvación de mi alma...

BALT.- No jures, ya sé a qué atenerme.

CARLO.- Pero no me arranques de España.

BALT.- Volverás pronto.

CARLO.- Déjame.

BALT.- Libre... libre.

CARLO.- ¡Si pudieras ver dentro de mí cómo la vergüenza me ha cogido entera, te daría lástima... ¡Si pudieras ver cómo mis pensamientos se concentran todos en tu voluntad futura, me dejarías esperanza: si te mostraras como eres, generoso y bueno!

BALT.- No.

CARLO.- Yo no renuncio a mi salvación.

BALT.- El escándalo me mortifica, pero si me obligas... escoge.

CARLO.- ¡Prefiero morir!

BALT.- Anda, sal, mira a Magdalena despedazada, mira la muerte como es y luego vuelve a decirme si aún piensas en morir.

CARLO.- ¡Magdalena ha muerto!... (*Horrorizada*)

BALT.- ¡Chis... silencio! Que aún puede oírte y profanarías un reposo que apenas ha empezado... silencio... ¡Estas miserias de dos seres encadenados, con la discordia en medio, no tienen más solución que la de Magdalena para los oprimidos, y la de expatriarse para los que aún tienen fe en el porvenir! (*Pausa larga, Carlota solloza*). Dentro de ocho días saldremos de Madrid. (Linares Rivas, 1999i: 1118).

Baltasar, tras anunciar que se batirá en duelo con Gerardo, propone realizar un viaje a Bélgica para efectuar el divorcio. Carlota renunciaría a la tutela de su hija, dejando entender que Baltasar y la niña se quedarán allí y Carlota volvería a España. Sin embargo, Carlota siente que «la vergüenza me ha cogido entera», no quiere ni pensar en la impresión que causaría a su regreso si se divorciase. Tal es el sentimiento que parece que sus «pensamientos

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

se concentran todos» en la «voluntad futura» de Baltasar. Quiere retractarse, pero él está dolido, no confía en su mujer («no jures, ya sé a qué atenerme»). Resurge la mentalidad aburguesada de Carlota, no quiere renunciar a la salvación. Si se divorciase, rompería lo que Dios unió (*quod ergo Deus coniuxit, homo non separe*)¹²⁹. Esa mentalidad le hace preferir la clásica muerte por adulterio a manos de su esposo, pero Baltasar no es de ese tipo de personas¹³⁰. En cambio, le muestra el cadáver de Magdalena, que no tuvo oportunidad de revertir su situación, para que viese de cerca la muerte y pensase con sensatez.

El intento por evitar el divorcio por parte de Carlota se ve acentuado al principio de la cita al aproximarse a Baltasar. Igualmente sucede con la firme intención del personaje masculino por seguir adelante con el proceso, rechazándola. La conversación transcurre mímicamente lineal hasta que Carlota («horrorizada») descubre que Magdalena estaba muerta. Linares Rivas acentúa con esto el impacto que supuso la noticia para el personaje y, así, estremecer al público. También queda acentuada la frase final del parlamento de Baltasar al realizar una «pausa larga» mientras «Carlota solloza»¹³¹.

El decorado de los dos primeros actos es el siguiente:

decoración de saloncito elegante que servirá para los otros dos actos. Al levantarse el telón, la escena está sola; entra por la izquierda un criado, enciende una luz; otro criado, trae un servicio de café. Salen los dos. Vuelve uno con botellas y copas, que coloca en una mesita. Al retirarse, enciende las demás luces (Linares Rivas, 1999i: 1069).

129 César Oliva afirma que *Aire de fuera*, «entre otras novedades, presenta a la mujer como víctima y apunta el divorcio como libertad, solución sorprendente para ese tiempo. Por ello suscitó las críticas del catolicismo burgués» (Oliva, 2002: 38).

130 En el melodrama decimonónico era muy común que el hombre matase a su mujer adúltera como elemento espectacular climático, lo cual no suponía un escándalo en el público medio. De esta manera, la ley estipula lo siguiente: «el marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matare en el acto a esta o al adúltero, o les causare alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les causare lesiones de otra clase quedará exento de pena» (Artículo 438, Capítulo VIII, Título VIII, *BOE*, 1870). Según Scanlon (1976), la mujer que obrase de esa manera sería acusada de parricidio, delito penado con la cadena perpetua (131).

131 Hay que anotar, por último una tercera acción que no se completa en el drama, pero que permite dejar abierta la conclusión del argumento. Eduardo, con ayuda de Rosario, busca casarse con Charo, que nunca aparece en escena. La conclusión final de Linares Rivas es que la ley de matrimonio es demasiado rígida y opresora para la mujer; que debería existir una ley de divorcio más efectiva; que los matrimonios opresivos se traducen en muerte y vergüenza; y, por último, que a pesar de todo lo vivido, las personas perpetúan la tradición.

Como se puede apreciar, la ambientación no es recargada, aunque tampoco se podría denominar minimalista. El escenario es puramente burgués: «un saloncito elegante». Las «botellas y copas» son signos que hacen alusión a la cultura festiva del mundo aristocrático. Se denota el bienestar económico que rodea los personajes con la entrada y salida de criados anónimos cuyo único fin es servir a los señores. La escena se va iluminando gradualmente, llegando a su clímax cuando los criados se encuentran saliendo de la escena. Es una referencia a la distancia social que separan los dos mundos, el del amo y el del criado, la cual solamente Magdalena logra romper. El acto tercero tiene como escenario, simplemente, «un despacho» (Linares Rivas, 1999i: 1105). En este caso, Linares sí está siendo minimalista. Es el lugar de trabajo de Baltasar y ahí va a tener la conversación final con Carlota que desembocará en el divorcio. Es un lugar donde impera todo aquello que Baltasar representa: tolerancia, progresismo, ciencia, cosmopolitismo, etc. Sin embargo, no se hace hincapié en la decoración. La ciencia, la tolerancia o la bondad no son elementos materiales, sino valores humanos. Por eso no hay estanterías repletas de libros, cuadros de personalidades famosas o fotografías de lugares exóticos. Ninguno de los dos espacios son tratados de manera naturalista, ya que no influyen sobre el carácter de los personajes.

El único objeto que realmente tiene una relevancia en la obra es el collar de perlas que aparece en el acto III. Baltasar había pagado unas supuestas cinco mil pesetas por él y ahora, Carlota quería alargarlo hasta que llegase a la cintura. Por el arreglo le cobrarían siete mil, cantidad que Baltasar no estaba dispuesto a desembolsar. Sin embargo, el señor Franco, el joyero, le informa de que el collar no había valido cinco mil pesetas, sino veinticuatro mil. Era el detalle que Baltasar necesitaba para detectar el adulterio: «Es la prueba... Esta joya que he pagado a un precio y vale cuatro veces más, ¿qué está diciendo?» (Linares Rivas, 1999i: 1112)¹³².

El tono, la mímica, el maquillaje y el gesto son tratados de una manera realista. El peinado y el vestuario no aparecen descritos, pero se puede suponer que los hombres

¹³² Según el *Diccionario de los símbolos* (Chevalier, 2007), el collar de perlas «de manera general simboliza un lazo entre quien lo lleva y quien lo ha ofrecido o impuesto. Por esta razón, toma a veces una significación erótica» (*Diccionario de los símbolos, s. v. collar*). Este elemento será utilizado nuevamente con este sentido en *Todo Madrid lo sabía...* y, con menor peso, en *El error del capitán Rubín*.

burgueses llevarían trajes de levita y las mujeres burguesas, vestidos de noche. La escasez de acotaciones relativas al movimiento denota un estatismo impresionista, lo que permite acentuar las situaciones rápidas mediante movimientos concretos. No hay acotaciones referidas a la iluminación (salvo al comienzo del acto I), la música y los efectos sonoros.

3.2. *Lo posible, juguete cómico en un acto y dos cuadros (1905)*

El tema sobre el que gira esta obra es la libertad sexual. En un mundo en el que las apariencias constituyen los motivos más importantes de la acción humana, el teatro (en el sentido de edificio y de acto social) se convierte en el lugar más discreto donde romper la monotonía del día a día. Tal y como se explicaba en *Aire de fuera*, el matrimonio tradicional burgués llega a ser agotador psicológicamente y los cónyuges no dudan en aprovechar cualquier ocasión para desahogarse. Dentro de las salas de espectáculos todo está permitido y todo lo que allí suceda ahí se queda. Claro que lógicamente estamos ante otro tipo de matrimonio, muy distinto al descrito en *Aire de fuera*. Aquí no hay maltrato, no hay abusos. Además, son ambos los que cometen infidelidad y deciden dejar las cosas como están¹³³.

En este caso, la trama se crea a partir de dos acciones consecuentes. La primera de ellas presenta el siguiente sistema actancial: *sujeto*: Federico, *objeto*: el capuchón rosa, *oponente*: Asunción; *destinador*: fracaso matrimonial; *destinatario*: libertad sexual. En su triángulo activo (oponente → sujeto → objeto) se presentan la relación entre Federico, el capuchón rosa y Asunción, la cual queda patente desde la segunda escena:

RIC. – ¿Qué haces tú aquí, Federico?

FED. – Fumando

RIC. – Dame un pitillo. ¿Ha venido Asunción?

FED. – No, mi mujer está en casa tranquilamente, y yo debía estar en el ministerio.

¹³³ Ellos mismos se dan cuenta de que el matrimonio en que están encerrados no tiene futuro ni solución. Prefieren consentir el adulterio de su pareja antes que llevar a cabo un proceso de divorcio. Es una solución distinta a la propuesta de la anterior pieza. En contraste con el fuerte contenido social que presenta *Aire de fuera*, parece desentenderse relativamente de la problemática social de aquel momento. Sin embargo, hay que recordar que esta pieza se escribió para que Margarita Díaz se luciese la noche de su beneficio. La actriz era especialista en comedia al uso y Linares Rivas quiso rendirle un homenaje.

RIC. – ¿A qué vienes?

FED. – Tengo una cita con un capuchón rosa. Entraré en el salón a buscarla en el momento preciso, y procuraré llevármela al palco. No quiero que me vean

(Linares Rivas, 1918: cuadro I, escena II)¹³⁴.

Federico trabaja en el ministerio y está casado con Asunción. Su objetivo en el teatro es encontrarse con el «capuchón rosa», metonimia de una mujer desconocida. Federico desconoce la identidad del capuchón, pero no le importa. Su intención es mantener un encuentro extramatrimonial con alguien. Asunción, que más adelante se personará en la sala, funciona como un oponente, ya que no quiere que el adulterio se produzca. Para esquivarla, Federico asiste al teatro cuando piensa que ella está en casa. Para poder entender esta relación es necesario acudir al triángulo psicológico (destinador → sujeto → objeto). Es la insatisfacción sexual y emocional la que motiva a Federico a serle infiel a su mujer. De nuevo, al igual que en *Aire de fuera*, el matrimonio no implica necesariamente una vida llena de afecto y placer. Al contrario, puede producir estrés y sensación de vacío existencial. En su triángulo ideológico (sujeto → objeto → destinatario) se pone de manifiesto la relación entre Federico, el capuchón y la libertad sexual y emocional.

La segunda acción muestra el siguiente esquema actancial: *sujeto*: Asunción; *objeto*: Ricardo; *oponente*: Federico; *destinador*: fracaso matrimonial; *destinatario*: libertad sexual y emocional. Como se puede comprobar, las dos acciones se diferencian en sus triángulos activos y comparten destinador y destinatario. El triángulo activo, en este caso, presenta la relación entre Asunción, Ricardo y Federico. Ella, al igual que Federico, quiere romper las cadenas del matrimonio y elige a Ricardo para eso:

RIC. – ¿Esperas que te pregunte algo?

ASUN. – Lo espero... al final.

RIC. – Abreviaremos.

ASUN. – No quisiera que me dejases...

RIC. – Ven a mi palco.

ASUN. – Ni que me lleves.

134 La edición que se maneja de la obra es la que aparece recogida en «La novela cómica». Debido a que estas publicaciones carecen de paginación, las referencias se indicarán a partir del número de la escena y del cuadro.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

RIC. – ¿Qué quieres?

ASUN. – Llevarte yo.

[...]

RIC. – Ven a mi palco...

ASUN. – No.

RIC. – Beberemos Champagne.

ASUN. – No, no...

RIC. – Seguiré siendo respetuoso, dócil...

ASUN. – ¿De veras?

RIC. – Palabra de honor.

ASUN. – Entonces no vale la pena de ir. Para continuar tan correctos como hasta aquí, ¿por qué hemos de faltar a las apariencias? (Linares Rivas, 1918: cuadro I, escena V).

Aquí se muestra que la intención de Asunción es la de cometer adulterio. No es Ricardo quien tienta a Asunción, sino que es ella misma la que toma el control de su sexualidad. Ninguno de los dos cónyuges tiene la conciencia tranquila, saben que están obrando mal engañando a su pareja, por eso se esconden. Sin embargo, en la escena VI, Federico irrumpe en la conversación y es descubierto por su mujer, que va enmascarada y no la reconoce. Ella quiere impedir que se salga con la suya.

ASUN. – Te engañas. Federico no es nada mío.

RIC. – ¿Cómo sabes que se llama Federico?

ASUN. – Lo has dicho tú al saludarle.

RIC. – Tienes poca práctica de estas aventuras...

ASUN. – (*Llevándose*). Vamos por allí... Ese caballero no es nada mío.

RIC. – Ojalá.

ASUN. – ¿Vamos al salón?

RIC. – Si no hay más remedio... (*Vanse por la izquierda. Asunción del brazo. Asunción va delante, queriendo ir más ligera y buscando con la mirada. Ricardo, más lento, dejándose llevar como si quisiera retrasar la persecución*).

ASUN. – ¿Tú sabes quién es el capuchón rosa?

RIC. – Sí.

ASUN. – Dímelo.

RIC. – Ven a mi palco.

ASUN. – No.

RIC. – Te lo diré...

ASUN. – Cállatelo... (*Vanse*) (Linares Rivas, 1918: cuadro I, escena VII).

Se puede apreciar como Asunción pretende impedir el encuentro sexual entre Federico y el capuchón. Sin embargo, para ello, debe perder la oportunidad de intimar con Ricardo. En ese sentido, Federico y Asunción son oponentes en tanto que el uno representa la institución matrimonial para el otro. La situación se destensa en el final, cuando los tres se encuentran en la casa de la pareja:

RIC. – Yo he vuelto un minuto, porque antes se me olvidó entregarle a Asunción tu petaca.

FED. – ¡Ah!... (*Receloso*) por mi petaca.

RIC. – La que te dejaste anoche... en la cervecería.

ASUN. – (*Burlona*). ¡Ah!...

FED. – (*Satisfecho*). ¡Ah!...

ASUN. – Cuando te digo que es una amistad inapreciable la de Ricardo...

FED. – Es un gran amigo... Te recomendaré para otras casas. Pero oye, en la mía, te ruego que no vuelvas a gastar la broma de decirle a mi mujer que la has visto en un baile.

RIC. – ¿En qué baile la he visto?

FED. – En el de anoche, en el Real.

RIC. – ¡Si yo no estuve en el Real!

FED. – ¿Tú tampoco?

RIC. – Tampoco. Yo no voy nunca.

ASUN. – (*Aparte*). Va a resultar que no hubo ni baile...

FED. – Hablando se ponen las cosas en claro inmediatamente.

ASUN. – No hablemos más.

FED. – No hablemos más... por si acaso.

RIC. – A los pies de usted, Asunción...

ASUN. – Adiós, Ricardo. Hasta el domingo.

FED. – (*Encarnado*). ¿Qué hay el domingo, baile?

ASUN. – No, almuerzo: vendrá Ricardo.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

FED. – Con mucho gusto. (*Dándole la mano muy afectuoso. — Telón*). (Linares Rivas, 1918: cuadro II, escena última)¹³⁵.

Los tres personajes son conscientes de la dificultad del matrimonio. Fernando y Asunción, por ser adúlteros. Ricardo, por ser objeto de deseo de Asunción. Forman un triángulo amoroso que se resuelve de una manera nada melodramática. El final es anticlimático, lo cual crea una sensación de tranquilidad y de alegría al público. No hay que olvidar que se trata de un juguete cómico, y que la intención principal es entretener y dejar que se luzca Margarita Díaz en el papel de Asunción. Lo cómico en el final de esta pieza recae en la solución por la que opta Ricardo para deshacer el entuerto. Cuando queda clarísimo que los tres asistieron al baile, él niega haber estado a pesar de que su presencia fue la más evidente. También es un elemento humorístico el hecho de que Ricardo sea ese hombre burgués consciente y crítico hacia su propia condición de clase. Podría decirse que Baltasar en *Aire de fuera* representa el carácter de hombre serio de Linares, mientras que Ricardo encarna su parte más cómica. Es objeto de acción, a diferencia de Baltasar, y da muestra de la incredulidad e impotencia con la que Linares Rivas observa un mundo basado en la mentira.

El escenario del primer cuadro es el siguiente: «telón corto. El pasillo de los palcos plateas en el Real. De noche» (Linares Rivas, 1918: cuadro I). La acción tiene lugar en el Teatro Real, edificio característico de la vida cultural madrileña, por la noche. Los espectadores se verían reflejados en esta ambientación. El teatro era un acontecimiento social, tal y como lo explica la obra, y lo más importante ya no era la representación en sí, sino ver gente y hacerse ver. Linares retrata la cosificación que se lleva a cabo en este tipo de reuniones con la utilización de las máscaras. Presumiblemente, Federico y Ricardo no las llevaban, pero Asunción, la Máscara 1.^a y la Máscara 2.^a sí. Se ha dejado para este punto el papel que juegan las dos Máscaras en la pieza. Solo aparecen en este cuadro y se sitúan fuera de la acción teatral:

135 Nótese que Ricardo se despide de Asunción poniéndose «a los pies de usted», a la mañana siguiente de haber estado a punto de mantener un encuentro de carácter sexual. Más adelante, cuando Asunción se despide de Ricardo hasta el domingo, Federico pregunta: «¿Qué hay el domingo, baile?». El término «baile» está muy denotado en esta pieza como un acto sexual. Teniendo en cuenta obras que se explicarán más adelante, como *En cuarto creciente*, no parece arriesgado sospechar una relación a tres bandas.

- MAS. 2.^a – No lleva poca prisa este buen señor.
- MAS. 1.^a – ¡Pobrecillo!... (*Se quitan los antifaces*)
- MAS. 2.^a – ¿Le conoces?
- MAS. 1.^a – No. Pero en un sitio donde están paradas las mujeres, el hombre que corre va siempre equivocado.
- MAS. 2.^a – ¿Es tuya esa observación?
- MAS. 1.^a – Es de un amigo.
- MAS. 2.^a – ¿De cuál?
- MAS. 1.^a – De uno... que no te presentaré.
- MAS. 2.^a – Sabes que conmigo...
- MAS. 1.^a – Ya lo sé. Por eso no te lo presento. Pues ese decía: si te aguardan, no tengas prisa; y si no te aguardan, no tienes para qué apresurarte.
- MAS. 2.^a – Es muy calmoso, ¿eh?
- MAS. 1.^a – Práctico; y no grita cuando la gente está muy cerca, ni se emociona cuando está muy lejos.
- MAS. 2.^a – ¿Tienes confianza en él?
- MAS. 1.^a – Como él en mí.
- MAS. 2.^a – Aún no sé lo que es...
- MAS. 1.^a – Ya te lo diré. (*Volviéndose a poner los antifaces apresuradamente. Vanse por la izquierda, cruzándose con Ricardo y Asunción*) (Linares Rivas, 1918: Escena IV).

Estas Máscaras solo tienen tres intervenciones y en dos de ellas ocupan toda la escena ellas solas. Funcionan como testigos de todo el ajetreo que rodea la acción principal. Representan aquellas personas (en concreto, mujeres) que se dejan llevar por las apariencias y que siguen una vida de frivolidad y libertinaje. La Máscara 1.^a es sexualmente activa, pero la Máscara 2.^a no («aún no sé lo que es...»). Aún así, ella también es partícipe de esa dinámica burguesa de la superficialidad y de la apariencia. De esta cita anterior se colige que los antifaces son herramientas útiles para relacionarse: se los quitan cuando hablan a solas, pero cuando se marchan al encuentro de otras gentes se los ponen «apresuradamente».

El segundo cuadro se ambienta en «un gabinete elegante en casa de Asunción. Es de día» (Linares Rivas, 1918: cuadro II). Es un contraste radical con el anterior. La sala de teatro por la noche denotaba un ambiente festivo y relajado en sociedad, mientras que el gabinete

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

por el día transmite seriedad, estabilidad familiar en un clima doméstico. No hay rastro de las máscaras y Asunción se deja ver tal y como es.

ASUN. – (*Dándole la mano* [a Ricardo]). Amigo Ricardo... (*Viendo que él se levanta*). No, siéntese usted... A nadie le permitiría insistir en que habló conmigo; pero a usted, que es un cumplido caballero, sin más defecto visible que el ingénito de la raza española, de creerse obligado a cortejar a todas las mujeres para que las mujeres no se sientan desairadas por su desvío; a usted, a quien estimo y de quien desearía conservar su estimación, le digo sencillamente: Ricardo, yo no pude estar en el baile. (*Con mucha intención*).

RIC. – (*Mirándola fijamente caballeroso*). Reconozco haberme equivocado.

ASUN. – Gracias. Lo esperaba.

RIC. – Y aunque no volveré a decirlo, le ruego a usted, Asunción, que me permita continuar creyendo que lo soñé (Linares Rivas, 1918: cuadro II, escena II).

En este momento, Ricardo está en casa de Asunción y la está cortejando después de la experiencia de la noche anterior. Sin embargo, ella le hace creer que o está equivocado o que todo fue un sueño. Esto hace pensar en la posibilidad de que el primer cuadro estuviese ejecutado de una manera onírica para dar la impresión al espectador de que fue un sueño. El primer parlamento de Asunción contiene una de las pocas reivindicaciones sociales de la pieza: al hombre de raza española le resulta obligado cortejar a toda mujer que se cruce. Lógicamente no se trata de una raza en sentido estricto, sino a la sociedad. Asunción intenta explicar que el hombre de la sociedad española actúa con intereses sexuales siempre que se encuentran con una mujer, lo cual hace dificultoso mantener una relación de amistad o, simplemente, coexistir en una misma sala¹³⁶.

136 Como ya se hubo explicado, al final de la obra los personajes se hacen los tontos con respecto a lo ocurrido en el baile y fingen no haber asistido. Esto provoca la risa en el público, que ve como es imposible que no estuviesen gracias a la petaca propiedad de Federico que guardaba Ricardo. Sin embargo, tras esta comicidad se esconde una reflexión filosófica. El primer cuadro parecía ser un sueño, un mundo de fantasía generado por Ricardo. Un lugar donde la música, el carnaval y el sexo se había apoderado del mundo. El segundo cuadro, por el contrario, tenía aspecto de ser el mundo verdadero, de gente corriente y educada, de casas silenciosas y de personas castas y trabajadoras. Sin embargo, en el desenlace queda patente que el primer cuadro era el mundo real, mientras que el segundo era el mundo ficticio. Los personajes abandonan el mundo corriente en el final alcanzando la situación absurda (por lo tanto, verdadera), lo cual les permite observar el mundo casto y realista como falso.

De todo esto se puede extraer una reflexión psicosocial. Los personajes se sienten en la obligación de mantener unas apariencias de día y otras de noche. Las apariencias de día son las no estigmatizadas: matrimonio, rutina, trabajo... Las apariencias nocturnas son las censuradas por la sociedad: sexo, fiesta, descanso... Sin embargo, todas están impuestas por la sociedad burguesa continuando con esa doble moral característica. Recuérdese la crítica de Asunción: ¿por qué los hombres tienen la necesidad de cortejar a todas las mujeres? Por otro lado, llama la atención que los personajes enmascarados sean mujeres, mientras que los hombres van a cara descubierta. Es una denuncia hacia los roles de género referentes a la sexualidad: mientras se ve con buenos ojos que los hombres galanteen a las mujeres, la sociedad burguesa no toleraría a una mujer estableciendo relaciones sexuales *motu proprio*.

Teniendo en cuenta la interpretación realizada en torno a ambos cuadros, es de entender que el tono, la mímica, el maquillaje y el gesto irían tratados de manera simbolista en el primero. Sin embargo, parece que el segundo se presta más a una utilización realista de los signos. El vestuario no aparece determinado, aunque se podrían suponer trajes de noche muy llamativos y carnavalescos para el primer cuadro y, para el segundo, trajes de diario comunes. El peinado tampoco se especifica, aunque habría que deducir lo mismo que en el caso del vestuario. De nuevo, al igual que en *Aire de fuera*, el movimiento se convierte en el rasgo diferencial: todos los personajes durante toda la obra se mueven escasamente y siempre de forma estática, salvo breves momentos que van siempre acotados.

3.3. *En cuarto creciente, juguete cómico en un acto (1905)*

El tema de la obra es el matrimonio, del que se muestran tres tipos: el consolidado, el quebrado y el posible. El matrimonio consolidado (Antonio y Elvira) debe luchar por no colapsar; el quebrado (Uceda y Patrocinio) puede luchar por regenerarse; y el posible (Cesáreo y Dolores) debe contar con la fuerza de voluntad de ambas partes. El tono de comedia contrasta con el tratamiento que se da en *Aire de fuera* y se asemeja a *Lo posible*. Se colige que Linares Rivas no postulaba en contra del matrimonio en sí, sino en contra del matrimonio mantenido sobre los pilares de la rutina y del estancamiento personal¹³⁷. Alaba,

¹³⁷ Igual que sucedía en *Lo posible*, Linares Rivas no profundiza aquí en las relaciones de subordinación que genera la economía y la sociedad burguesa. Se limita a exponer la problemática matrimonial y sexual desde

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

sin embargo, los matrimonios bien compenetrados que luchan por mantenerse a flote. De igual manera, tiene la intención de romper con los tabúes respectivos al sexo, intención también expresada en *Lo posible*.

Cada matrimonio lleva a cabo una acción, pero los sujetos responden a un mismo destinador y sus consecuencias desembocan en el mismo destinatario: mentalidad burguesa convencional y felicidad matrimonial y personal respectivamente. La diferencia entre ellos se da en el triángulo activo. Para poder explicar mejor el sentido de la obra, es preciso dejar para el final el matrimonio de los protagonistas. Comenzando por Patrocinio y Uceda, el triángulo activo es el siguiente: *sujeto*: Uceda; *objeto*: reconciliarse con Patrocinio; *oponente*: Patrocinio; *ayudante*: Elvira.

UCEDA. – (*Después de una gran pausa*). ¿Señora de Uceda?

PATRO. – ¿Señor Uceda?

UCEDA. – ¿No le parece a usted que, como experiencia, ya pasa un poco de los límites?...

PATRO. – No.

UCEDA. – ¿Que va siendo hora de que usted vuelva a su casa y a la mía?...

PATRO. – No.

UCEDA. – En este pleito de divorcio por incompatibilidad de caracteres.

PATRO. – Del de usted solamente.

UCEDA. – Bien, del mío. En este pleito yo me aferro a no ver más que malos consejos de tus padres y una chiquillada tuya (Linares Rivas, 1928: 20).

Elvira acaba de abandonar la escena para dejar a la pareja resolver sus diferencias. El elemento que hace cómica esta situación es que Patrocinio culpa a Uceda de tener mal genio, pero es ella quien está siempre malhumorada. Aquí, tal y como lo ha señalado Alfredo Rodríguez (Rodríguez López-Vázquez, 1994), resultan llamativas las respuestas de Patrocinio por su brevedad y cantidad. Linares Rivas hace que Patrocinio domine la situación, dejando hablar a Uceda solo para que descubra sus sentimientos y quede en situación de vulnerabilidad.

un punto de vista moral y psicológico.

El matrimonio posible entre Cesáreo y Dolores presenta el siguiente triángulo activo: *sujeto*: Cesáreo; *objeto*: Dolores; *ayudante*: Elvira *oponente*: Dolores. Es un esquema similar al anterior, solo que se trata de los sirvientes. Tanto Cesáreo como Dolores cumplen aquí una función cómica y distendida debido a los desplantes de ella y a las reacciones exageradas de él.

CESA. – Así todo el día... ¡qué días más desesperados paso en esta casa!

DOLO. – (*Entrando*). Pon este pañuelo en el bolsillo. (*Cesáreo se lo guarda*). ¡En el gabán del señorito!... ¡A veces parece que estás durmiendo!

CESA. – Y a veces es verdad... (*Pausa*). Dolores...

DOLO. – (*Deteniéndose*) ¿Cesáreo?...

CESA. – ¡Yo no puedo más!...

DOLO. – ¿Qué te duele?

CESA. – Que te quiero.

DOLO. – Hace ya días.

CESA. – ¿Y tú?

DOLO. – Yo no. También hace ya días que te lo dije.

CESA. – Pero yo me moriré...

DOLO. – No fijando fecha, es seguro (Linares Rivas, 1928: 9).

Cesáreo se queja de que Antonio y Elvira son muy cariñosos, pero él no tiene con quien serlo. La comicidad de los personajes radica en las réplicas que se van dando, como por ejemplo: «DOLO. – ¡A veces parece que estás durmiendo! CESA. – Y a veces es verdad...». Lógicamente, a veces duerme, como todo el mundo; o «CESA. – Pero yo me moriré... DOLO. – No fijando fecha, es seguro». Evidentemente, todos morimos en algún momento. Estas réplicas hacen resaltar las exageraciones de Cesáreo («¡qué días más desesperados paso en esta casa!», «yo no puedo más», «que te quiero», «pero yo me moriré»), lo cual sugiere una crítica al exagerado patetismo con que se retrataban los heroicos personajes de los melodramas neorrománticos. Nuevamente, se vuelven a apreciar las réplicas dinámicas y breves. Igualmente, es necesario destacar que el ayudante de Cesáreo es Elvira, la señora de la casa¹³⁸.

138 «CESA. – Y yo tengo que marcharme de la casa, porque quiero a la Dolores, y la Dolores no me quiere. ELVI. – ¿Y por qué no te hace caso? CESA. – No lo sé. ELVI. – Tú eres muy buen muchacho. CESA. – Yo

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

El último de los matrimonios es el centro de la trama: Antonio y Elvira. El esquema es el siguiente: *sujeto*: Antonio; *objeto*: salir de viaje; *oponente*: Elvira; *ayudante*: Elvira. El propósito de Antonio es realizar un viaje de negocios y, para ello, debe ausentarse dos días. Elvira, que lo ayuda a prepararse, es contraria a ello.

ANTO. – Me da un poquito de tristeza marcharme.

ELVI. – Que me escribas y telegrafíes en cuanto llegues.

ANTO. – En cuanto llegue.

ELVI. – Aunque no haya novedad envíame un telegrama todos los días.

ANTO. – Y los festivos, dos...

ELVI. – Si te ocurre algo, por Dios, no dejes de avisarme inmediatamente.

ANTO. – Inmediatamente.

ELVI. – ¿No te habrás informado dónde vive un buen médico?

ANTO. – No se me ocurrió...

ELVI. – Pero, Antonio...

ANTO. – Lo preguntaré en la estación.

ELVI. – No sabrán.

ANTO. – O en el hotel.

ELVI. – Te dirán uno cualquiera.

ANTO. – Pues iré a ver al presidente de la Audiencia.

ELVI. – ¿Es amigo tuyo?

ANTO. – No; pero en un caso así...

ELVI. – Muy alegre te marchas.

ANTO. – Reconoce que son algo prematuros esos temores. Total, se trata de un par de días de separación.

ELVI. – Ya no falta sino que me riñas y que me encuentres ridícula. Verdaderamente, una mujer que se preocupa por su marido... (Linares Rivas, 1928: 30).

creo que sí. ELVI. – No eres mal tipo. CESA. – Yo creo que no. ELVI. – Y no eres tonto. CESA. – Yo creo que sí... ELVI. – Y, naturalmente, pensarás en casarte. CESA. – Ahora mismo. El ver a los señoritos tan contentos y tan felices, da mucha gana de casarse. ELVI. – Si no es más que ese el motivo, aguárdate y ya veremos de convencerla. Estoy satisfecha de los dos y me gustaría hacer vuestra felicidad» (Linares Rivas, 1928: 11). Según explica Alfredo Rodríguez (Rodríguez López-Vázquez, 1994), el esquema típico heredado del Siglo de Oro impone que son los criados los que ayudan a los señores a llevar a buen puerto una relación. Aquí se produce una inversión del esquema. De nuevo, esto es otro gesto de Linares Rivas que prueba su intención por aproximar los sectores sociales más marginados hacia la clase dominante.

En esta conversación continúan las réplicas breves y chistosas. Antonio se burla veladamente de las preocupaciones de Elvira, sobre la cual pesa el miedo a la soledad y al adulterio¹³⁹. Elvira todavía es víctima de una concepción tradicional de la vida. Antonio, por otra parte, es un hombre moderno al que no le preocupa su ausencia, porque confía en que el amor que los une es verdadero y no un mero contrato de cara a la sociedad¹⁴⁰. Sin embargo, Antonio contrasta con los otros varones de la obra en que no tiene como objetivo su amada. La descuida, hasta tal punto de mostrarse cómico ante su disgusto. A lo largo de esta conversación se muestra como el matrimonio ejemplar está a punto de colapsar debido a las sospechas de Elvira y a la frivolidad de Antonio. No se resolverá la discusión hasta el final:

ELVI. – Bueno. Adiós, Antonio... Es preciso que te vayas.

ANTO. – Preciso, no: estando pasado mañana a primera hora...

ELVI. – Como tú dispongas.

ANTO. – ¿A ti que te parece?...

ELVI. – Eso tú... Y podemos despedir el coche...

ANTO. – Como a ti te parezca.

ELVI. – Entonces...

ANTO. – ¡Eso es!

ELVI. – Dolores, despida usted el coche. El señorito se irá mañana seguramente.

ANTO. – Seguramente. Dolores, no despida usted el coche. (Dolores, que marchaba, vuelve).

ELVI. – ¿Te marchas?

ANTO. – ¿Vámonos a comer por ahí fuera?

ELVI. – ¿De novios?

ANTO. – De marido y mujer que se quieren, de lo más santo y más bueno que hay por el mundo

(Linares Rivas, 1928: 34).

Aquí se puede apreciar el cambio en el objetivo de Antonio. Ya no es el viaje su fin, sino Elvira. De igual forma, ella abandona esa actitud casta y distante que la caracterizaba

139 Ciertamente, su amiga Patrocinio ya le había inculcado el temor a ser engañada: «ELVI. – Antonio me quiere. PATRO. – El que quiere a una mujer demuestra ya grandes aptitudes para querer a otra» (Linares Rivas, 1928: 13).

140 «ANTO. – A no ocurrir ningún retraso inesperado, pasado mañana estoy aquí. En realidad no es una ausencia. ELVI. – ¿Pues qué? ANTO. – Una vigilia. Como si te fueras a confesar mañana y hoy estuvieses encerrada haciendo examen de conciencia. ELVI. – No me gustan esas comparaciones» (Linares Rivas, 1928: 31).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

para comenzar a vivir el matrimonio de una forma más entretenida y menos convencional. Antonio es quien propone ese nuevo estilo de vida. Linares Rivas se opone, así, al modo de vida burgués que antepone el trabajo y la productividad a la vida privada e íntima. También se manifiesta en contra de los dogmas sociales y religiosos que imponen «etiqueta y decoro» en lugares públicos.

En contraste con las anteriores piezas, la escenografía planteada para *En cuarto creciente* ostenta realismo y *horror vacui* (Rodríguez López-Vázquez, 1994), tal y como se indica en la acotación inicial: «un gabinete de confianza. Sillería, sofá, butacas, sillas volantes. Muebles modernistas. Alfombras. Aparato de luz eléctrica, apagado. Es de día» (Linares Rivas, 1928: 7). Llama la atención que los muebles sean modernistas, que son el último grito en diseño, pero concretamente destaca el «aparato de luz eléctrica, apagado». Como bien ha señalado Alfredo Rodríguez (Rodríguez López-Vázquez, 1994), esto denota una elevada posición social. Se distancia de la «decoración de saloncito elegante» (Linares Rivas, 1999i: 1069), del «pasillo de los palcos plateas en el Real» (Linares Rivas, 1918: cuadro I) y del «gabinete elegante» (Linares Rivas, 1918: cuadro II). Mientras que en estas decoraciones sobresale el minimalismo, en aquella destaca el minucioso detalle. En este caso, el tratamiento de la escenografía es realista.

Un gran peso del significado de la obra recae sobre sus dos más destacados objetos: las llaves y el pañuelo. Las llaves aparecen en la primera escena: «ELVI. – ¿Ha cerrado el baúl? CESA. – (Entregando las llaves). Sí, señora» (Linares Rivas, 1928: 7). En este momento, el espectador no conoce la relación existente entre Cesáreo y Elvira. Sin embargo, la imagen de la llave dentro de la cerradura del baúl denota el coito. Si Cesáreo le entrega las llaves a Elvira, se está sugiriendo una relación sexual¹⁴¹.

141 De hecho, durante la conversación entre Dolores y Cesáreo, se dice lo siguiente: «DOLO. – (Volviéndose asombrada). ¿Estás enamorado de la señorita Elvira? CESA. – No. De la señorita Elvira está enamorado el señorito Antonio» (Linares Rivas, 1928: 9). Se niega el enamoramiento, pero ¿por qué Dolores sugiere algo así? Es un juego que Linares Rivas ofrece a nuestro subconsciente. En palabras de Alfredo Rodríguez: «la fórmula teatral ortodoxa nos dice que la *liaison* entre dos personas de diferentes sexo y condición social solo puede producirse en el contexto Don Juan. Esperamos que si la señora de la casa se va, el señor puede implicarse, voluntaria o involuntariamente, en un vodevil con la criada. La situación inversa es impensable. Pero el crítico moderno es una cosa tremenda y ha leído a Freud, así que el acto inicial en el que Cesáreo le entrega las llaves a Elvira, le lleva a pensar en algo que Góngora, sin haber leído a Freud, ya sabía, al escribir sus celeberrimos versos: “Pensar que uno solo es dueño/ de puerta de muchas llaves/ [...] puerta de Elvira en Granada/ y en Sevilla doña Elvira”» (Rodríguez López-Vázquez, 1994: 3-4).

Por otro lado, el significado del pañuelo viene explicado en voz de Antonio, cuando Elvira le coloca la prenda en el cuello para que no coja frío:

ANTO. – ¡Palabra!... Aquí tienes un símbolo matrimonial. ¿Van las puntas bien colocadas? Armonía entre los cónyuges. ¿Una punta de medio metro y otra de metro y medio?... señal de indiferencia: la mujer no se cuida del marido. ¿Va muy flojo? Malo. ¿Va muy apretado?... Peor. ¿Va en el punto justo?...

ELVI. – Estate quieto.

ANTO. – Otra demostración matrimonial. ¿Se hace el lazo en seguida?... Poca ilusión. ¿Tardan mucho?... El lazo del cuello se complica en lazos de los brazos que son abrazos (Linares Rivas, 1928: 33).

El significado de este elemento es el amor carnal. El pañuelo se acaba convirtiendo en abrazo. Sin embargo, esta afirmación conlleva reflexionar, nuevamente, en torno a las relaciones sexuales que se sugieren en el plano subconsciente. Partiendo de la siguiente frase de Patrocinio: «Los pañuelos, bien planchados por la doncella, demuestran que la mujer quiere mucho al marido» (Linares Rivas, 1928: 12). Como bien apunta Alfredo Rodríguez (1994), Dolores no es una doncella, es una criada. Utilizar este término y decir que Dolores plancha los pañuelos de Antonio sugiere un *ménage à trois*. Sin embargo, el estudioso no apunta otra posible relación. Tómese la siguiente frase de Dolores: «[a Cesáreo] pon este pañuelo en el bolsillo. (*Cesáreo se lo guarda*) ¡En el gabán del señorito!» (Linares Rivas, 1928: 9). Primero, Cesáreo se guarda el pañuelo que le da Dolores, dejando claro su deseo sexual hacia ella. A su vez, Dolores no se lo quita, sino que le ordena que lo coloque en el gabán de Antonio. Lo hace exclamando, como no podía ser de otra manera: el objeto de deseo de Dolores no es Cesáreo, sino Antonio. O al menos, en principio. Es cierto que Dolores le niega relaciones a Cesáreo continuamente, pero esa acción no se ve terminada en la obra, quedando en situación de ambigüedad. Si tanto le disgustó que Cesáreo se quedase con el pañuelo, ¿por qué no se lo pidió de vuelta o, directamente, lo colocó ella en el gabán? Seguramente, se esté sugiriendo otra relación sexual a tres bandas.

También es interesante tener en cuenta lo siguiente: «ANTO. – Dame el pañuelo. ELVI. – En el bolsillo (*Antonio se lo pone*). ¡Qué Adán! ANTO. – Es igual, Eva» (Linares

Rivas, 1928: 32). Adán, según la *Biblia* es el primer hombre en la tierra y no tiene compañía hasta la llegada de Eva. ¿Por qué Antonio es un Adán si se pone solo el pañuelo? Quizá se quiera sugerir una masturbación. Antonio no está conforme con ello: «ANTO. – De ningún modo. No incurro en el gravísimo error de llevar un lazo vulgar. O va como debe ir o va en el bolsillo. ELVI. – Yo lo haré, pero... ¡quietecito!» (Linares Rivas, 1928: 32). Para completar el cuadro erótico, hay que anotar algo más: «*Dichos. Cesáreo*, por la primera a la izquierda. Al entrar, levanta el gabán, ocultándose a la presencia de Elvira y Antonio y haciendo como que limpia el gabán muy serio» (Linares Rivas, 1928: 8). Este detalle no se escapa del análisis de Alfredo Rodríguez (1994), y es que el mayordomo se comporta de una manera excéntrica, como poco: se comporta como un *voyeur*.

Todos los signos relativos a los personajes (el tono, la mímica, el maquillaje, el peinado, el vestuario y el gesto) tienen un tratamiento realista¹⁴². No están acotados, pero teniendo en cuenta la ambigüedad que caracteriza a todos los personajes, seguramente no sugerirían distinción de clase. El movimiento, como hasta ahora, se diferencia de los demás signos. La acotación es casi inexistente, restringida a las entradas y salidas. Esto se repite en las anteriores obras. De la iluminación solo se sabe que es de día. Se acota un «aparato de luz eléctrica, apagado», por lo tanto, debe de ser realista. No hay mención ni a la música ni a los efectos sonoros. Sin embargo, esta ambientación realista se rompe con un efecto de extrañamiento al final de la obra: «ANTO. – El pañuelo tiene la culpa de que me quede. ELVI. – Pues dóblalo bien, para mañana. (*Al público*). Si alguno de ustedes pensaba bajar a despedir a Antonio, mañana se va seguramente» (Linares Rivas, 1928: 34). De esta manera se pretende incluir al público en la trama, pero, al mismo tiempo, romper con la convención de la cuarta pared instaurada en el teatro naturalista.

¹⁴² Hay que destacar el siguiente: «ANTO. – Hasta luego. (*Con naturalidad, despidiéndose, da un beso a Elvira. Esto de la naturalidad queda a la discreción de la actriz y a la indiscreción del actor*)» (Linares Rivas, 1928: 8). Aquí ya se está indicando el componente sexual subconsciente. Además, caracteriza a Antonio como un liberal y a Elvira como una conservadora en ese sentido.

3.4. *Clavito*, paso de comedia en un acto (1910)

Esta obra aborda el tema de la libertad sexual y emocional de la mujer. Mientras que en las anteriores obras se suponía que toda mujer debía encontrar su pareja ideal, aquí se deja caer la posibilidad de una soltería¹⁴³. Sin duda, el objetivo sigue siendo el mismo, que es la emancipación femenina con respecto a la dominación masculina doméstica tan común en aquel momento. También se critica, por otro lado, el estereotipo de que un hombre rico se puede casar con la mujer que él desee. Igualmente, se censura el materialismo con el cual la burguesía empaña el concepto de la relación sentimental. Por último, hay que destacar que Linares Rivas muestra la influencia que la literatura, y en general, el arte, ejerce sobre la conducta humana.

Al igual que *Lo posible* y *En cuarto creciente*, esta pieza no parece mostrar interés por las problemáticas sociales que la circunscriben. Sin embargo, sí late una preocupación por la situación de la mujer. Tanto conservadores como progresistas entienden que la ley debe proteger a la mujer, lo que es un signo de que está empezando a ser considerada como parte activa y pública de la sociedad. En este sentido sí se puede decir que *Clavito* tiene un contenido social, pero sigue distanciándose de las intenciones de *Aire de fuera* y, por tanto, se aproxima a *Lo posible* y a *En cuarto creciente*.

Esta obra presenta solamente una acción, cuyo sistema actancial es el siguiente: *sujeto*: Clavito, *objeto*: casarse adecuadamente o quedarse soltera, *oponente*: Pelegrín, *destinador*: libros, *destinatario*: independencia sexual y emocional. Su triángulo activo muestra la relación entre Clavito, Pelegrín y los libros:

CLAV. – (Un poco azorada). Pase usted... hágame el favor de pasar... y de sentarse. Dispense usted que haya abierto yo misma la puerta: creí que era mamá.

PEL. – ¿Tan corta de vista es usted?

CLAV. – La aguardaba y la abrí sin mirar. Estoy yo sola.

PEL. – (Disculpándose). Es un inconveniente, claro...

143 Como dice Sonia García (2013), en aquellos años se consideraba la natalidad como un recurso de futuro, lo que provocaba que la soltería no estuviese bien vista. A las madres solteras no se le daban ayudas, con lo que se produjeron numerosos infanticidios. *Clavito* se enfrenta a esta creencia y entona el «mejor solo que mal acompañado», privilegiando, así, el bienestar individual sobre el «qué dirán».

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

CLAV. – Mamá y mi hermana han subido un momento a casa de una vecina y la muchacha fue a traer un niño.

PEL. – ¿De París?

CLAV. – Más cerca: del colegio: Siéntese usted... bajarán en seguida y tendrán mucho gusto en saludarle. Ya nos escribió la tía Concha anunciándonos la visita de usted y por eso no he tenido reparo en recibirle.

PEL. – Ha hecho usted bien.

CLAV. – En cuanto me dijo usted que era Pelegrín Vaamonde...

PEL. – Para servirla. Y usted es Pura...

CLAV. – No, señor, es mi hermana, la casada. Yo soy Esclavitud, pero como el nombre es muy largo, me llaman Clavito.

PEL. – Me gustaría ser martillito... (Linares Rivas, 1910: 9-10).

Antes de esta secuencia, Clavito estaba leyendo un poema. Es Pelegrín el que la interrumpe con su aparición. Lo primero que destaca en este fragmento es la confianza que tiene Clavito en sí misma para estar sola en casa y abrir la puerta sin mirar. Igualmente, es llamativo que invite a pasar a Pelegrín estando sola en la casa. Un hecho así podría alimentar los rumores en toda la zona, pero a Clavito parece no importarle. Tampoco a Pelegrín, que no solo acepta la invitación, sino que se atreve a hablar sobre sexo con una soltera desconocida que está sola en casa («me llaman Clavito [...] Me gustaría ser martillito»). Parece que dentro de la cabeza de Pelegrín solo cabe la reproducción y la sexualidad («la muchacha fue a traer un niño [...] ¿De París?»). Pero no solo él posee una mente calenturienta. Pelegrín le dice: «y usted es Pura...», y ella: «no, señor, es mi hermana la casada». En una situación escénica, decir que una mujer es «Pura» conlleva una ambigüedad, ya que no se diferenciaría entre el nombre ‘Purificación’ y el adjetivo ‘puro-a’. Por si fuera poco, ella le responde que quien es pura es su hermana, la que está casada. Esto quiere decir que Clavito no es pura, o lo que es lo mismo, no está casada, pero tampoco es virgen. Y solo ahora puede entenderse por qué a Clavito no le importa que entre un hombre en la casa estando ella sola.

Pelegrín se comporta de una manera bastante prepotente. Es un hombre que tiene muchos posibles: dinero líquido, inmuebles y buena posición social. Esto le lleva a mostrarse

como una persona sarcástica y a querer conseguir todo lo que se propone. Uno de esos propósitos es el amor de Clavito.

CLAV. – ¿Buscar el alma sola?... Nada más que con palabras, que todos tenemos necesidad de pronunciar del mismo modo, se enseñan por el mundo muchas almas que no se parecen a las que se llevan por dentro.

PEL. – A ver si de otra manera nos entendemos. ¿Quiere usted a Pelegrín?... y con Pelegrín lo que él tenga: casas, acciones...

CLAV. – Es demasiado rápida esa oferta para que pueda juzgarla más que como un arranque voluntarioso...

PEL. – Prométame usted al menos...

CLAV. – Nada. Como señal amistosa y prenda de buen recuerdo, lleva usted ya aquello del borde... (Linares Rivas, 1910: 20).

Clavito es muy cauta, sabe que en un matrimonio basado en lo material solo puede encontrar desdicha. Ella le deja claro que el dinero no es carta de presentación para ella, pero Pelegrín insiste en que le prometa algo («prométame usted al menos...»). Supuestamente, los puntos suspensivos esconden la intención de acordar un nuevo encuentro. Pero Clavito es intransigente, solo le deja quedarse con «aquello del borde». Esto se refiere a una secuencia anterior en que Pelegrín le pide su mano para besarla, pero ella lo rechaza. Aquel le ofrece besarle la punta de los dedos con el borde de los labios, a lo que accede.

El triángulo psicológico pone en relación las lecturas de Clavito, Clavito y su intención por casarse adecuadamente. La primera lectura la realiza en alta voz ocupando la primera escena del drama. Se trata de tres poemas en torno al idílico amor entre una cortijera y un apuesto jinete¹⁴⁴. Lo curioso es que la relación entre los amantes es muy positiva, pero es

144 Las composiciones son: «I/ ¡Cortijera, cortijera!.../ No te enojés con el tiempo/ ni te angusties con la espera./ ¡Cortijera!.../ A la puerta del cortijo/ que se abre en la carretera/ estaba la cortijera/ con el pensamiento fijo/ en algún secreto afán./ pues cuantos vienen y van./ aun siendo mozo y galán/ ninguno logra siquiera/ una sonrisa ligera/ de la linda cortijera/ que a la puerta del cortijo/ aguarda en la carretera/ con el pensamiento fijo/ en algún secreto afán.../ II/ Entre el polvo del camino/ que hace de nube y de alfombra/ se ve surgir una sombra/ jinete en un potro albino/ y se oye el claro rumor/ del caballo trotador.../ que en el ansia del divino/ afán, el jinete vino/ ¡cual si la vida le fuera/ en la rápida carrera!/ espoleando sin tino/ el hijar del potro albino/ que devoraba el camino/ para acercarse a su amor./ III/ El jadeante corcel/ detiene al fin su carrera/ al pie de la cortijera:/ se alza ella, baja él./ y fue tan grande el afán/ de la moza y el galán/ que se hablaron, sin que hubiera/ de boca a boca, siquiera/ espacio donde pudiera/ un aire sutil pasar.../ Y ya más no he de contar/ que es prudente irse alejando/ de dos que se van besando/ y no acaba de llegar.../ ¡Cortijera, cortijera!.../ No te enojés con el tiempo/ ni te angusties con la espera./ ¡¡Cortijera!!» (Linares Rivas, 1910: 5-

meramente carnal. Al aparecer al inicio de la obra podría funcionar como un presagio de lo que se va a visualizar. En este sentido, se puede apreciar la predisposición de Clavito a mantener relaciones sexuales esporádicas. Sin embargo, la mención a una cortijera recuerda a una obra estrenada el 2 de marzo de 1900 en el Teatro de Parish titulada *La cortijera*, drama lírico en tres actos con letra de Joaquín Dicenta y Manuel Paso y música de Ruperto Chapí (Dicenta, 1900)¹⁴⁵.

Más adelante, en la escena III concretamente, Clavito aparece leyendo la «Serenata morisca» de José Zorrilla, perteneciente a su libro *Granada. Poema oriental* (Zorrilla, 1895). La serenata está puesta en voz de un hombre árabe de alta alcurnia y va dirigida a una mujer cristiana que la escucha desde su balcón. Al final de la composición, la mujer cierra su celosía y se supone que el hombre se marcha fracasando. Es un adelanto de lo que sucederá en la trama de la obra. Clavito, como la mujer cristiana, humildemente escucha la «serenata» que Pelegrín le está cantando. Él, por su parte, al igual que hacía el hombre árabe, le promete fortunas y placeres si accediese a casarse con él. La obra termina de igual modo, con Clavito rechazando la propuesta de matrimonio de Pelegrín¹⁴⁶.

6). Son versos octosílabos con rima libre.

145 En esta obra, Rosario (la cortijera) y Manuel (un torero) entablan una relación amorosa. Sin embargo, el antiguo novio de ella, Rafael (un ganadero), considera esto un ataque a su honor y decide asesinar a Manuel. Con esta referencia intertextual, Clavito queda caracterizada como una nueva Rosario, que entona frases como «en el querer de mi pecho/ yo tan solo he de mandar» (Dicenta, 1900: 93). A Rosario la obligaban moralmente a casarse con Rafael, como si fuese él su poseedor. Las circunstancias no acompañaban a la cortijera y a Clavito tampoco.

146 Hay que recordar que la «Serenata morisca» de Zorrilla es un subtexto dentro de la primera parte del «Libro noveno». Según la trama, un hombre encarcelado mira hacia lo lejos desde su balcón con ansias de libertad, mientras un balletero lo vigila. De pronto, escuchó una guzla morisca que le recordó esa serenata. Por lo tanto, se puede entender que Linares Rivas caracteriza a Clavito como una prisionera que anhela su libertad. Esto viene reforzado por el nombre real del personaje: Esclavitud. No obstante, su diminutivo es Clavito. La octava acepción contemplada en el *DLE* (s. v. *clavo*) es la más acertada para describir a la protagonista: «persona o cosa molesta, engorrosa». Es decir, ella nace como esclava (Esclavitud), pero con el tiempo se convierte en una mujer insurrecta y fastidiosa para la sociedad burguesa tradicional (Clavito). Tampoco se descarta una interpretación complementaria basada en la tercera acepción: «capullo seco de la flor del clavero» (*DLE*, s. v. *clavo*). El clavo es una especia olorosa utilizada en cocina proveniente de Indonesia. Teniendo en cuenta el sustrato romántico presente en algunas referencias realizadas en la obra, Clavito no solo sería insurrecta, sino también encantadora y seductora. Esto da un carácter paradójico al personaje: por un lado, es molesto; pero por otro, es atractivo. Es, en efecto, una *femme fatale*, pero sin las connotaciones negativas que supone este término.

No terminan aquí las referencias intertextuales. También está presente la ópera *Lohengrin*, con música y libreto de Richard Wagner, y estrenada en el Teatro Großherzoglichen Weimar el 28 de agosto de 1850 bajo la dirección de Franz Liszt.

CLAV. – ¿Conoce usted la marcha de las bodas, de *Lohengrin*?

PEL. – De oídas.

CLAV. – Claro. ¿Y el dúo? (*Canta*). *Vieni al mio seno alma innocente...*

PEL. – Eso lo dice él. *Vieni...* y ella va. Cuando ella va es encantador.

CLAV. (*Levantándose*). Y la frase: (*Canta*). *E del divino amor...*

PEL. (*Abrazándola*). *E del divino...*

CLAV. – (*Rechazándole*). ¡Pelegrín! (Linares Rivas, 1910: 13-14)¹⁴⁷.

También se menciona *La bohème*, ópera con música de Giacomo Puccini y libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, estrenada en el Teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1896 bajo la dirección de Arturo Toscanini.

CLAV. – Cantémoslo en romanza. ¿Y la biografía de Mimí? (*Canta*). *Me chiamamo Mimí, ma el mio nome e Lucia. ¿Perqué? Non so.*

PEL. – En este dúo también se abrazan.

CLAV. – Se abrazan siempre, ya lo sé. *Non so per che.*

PEL. Porque es muy agradable eso de unirse... (Linares Rivas, 1910: 14)¹⁴⁸.

147 La ópera relata la historia de Elsa, quien fue acusada de asesinar a su hermano Gottfried, heredero del ducado de Brabante, por Telramund, el duque. Telramund y Elsa iban a contraer matrimonio, pero con la llegada de estas nuevas circunstancias, Elsa, que había negado la acusación, se enfrenta a duelo contra él. En su ayuda acude Lohengrin, un misterioso caballero, con el que acabará contrayendo nupcias. Telramund, que ya se había comprometido con Ortud, una hechicera, intentará vengarse. Lohengrin había sido muy claro con Elsa y le dijo que jamás podría preguntarle de donde venía. Ortud convence a Elsa para que lo cuestione y él, tras matar a Telramund, decide marcharse, ya que es un caballero del Santo Grial y no debió haberlo desvelado. Viene un cisne a recogerlo (el mismo que lo había llevado) y se descubre que ese cisne es Gottfried, hechizado por Ortud tras rechazarla. Lohengrin se marcha y Elsa termina destrozada. La secuencia que reproducen pertenece al comienzo del acto III, donde Elsa y Lohengrin entran en su estancia nupcial tras escuchar el famosa marcha nupcial.

148 La historia comienza describiendo la vida licenciosa y miserable de un grupo de bohemios: Rodolfo (escritor), Marcello (pintor), Colline (filósofo) y Schaunard (músico). Irrumpe Mimí, una joven modista que se enamora de Rodolfo. Ambos cantan su amor y, más adelante, Marcello lo hará junto con Musetta, su antigua novia. Sin embargo, tras un lapso de tiempo, se conoce que Rodolfo abandonó a Mimí porque estaba enferma de tuberculosis y prefirió que buscara un hombre que tuviera dinero para tratarla. Esto se lo cuenta a Marcello, pero también lo escucha ella. Prometen quedar juntos hasta la primavera, cuando es más sencillo distraerse y encontrar pareja. Marcello y Musetta cortan la relación. Pasa el tiempo y ambos artistas recuerdan con ternura sendos romances. La calma se rompe cuando Musetta entra en la casa alarmada

El fragmento que cantan Clavito y Pelegrín pertenece al primer acto, cuando ambos personajes se encuentran a oscuras buscando la llave de la casa de ella y se rozan las manos, lo cual provoca el enamoramiento entre ambos. La canción («Sì, mi chiamo Mimi») narra una breve biografía de la joven y va acompañada de «Che gelida manina», que cuenta la vida de Rodolfo.

Ambas óperas giran en torno al desamor trágico. Además, el sujeto principal de la acción es el personaje femenino (Elsa y Mimí). Se podría añadir también dentro de esta consideración a Rosario, de *La cortijera*. La personalidad de Clavito está influenciada por estos personajes femeninos que sufren los amores turbulentos. De ahí su reticencia a establecer una relación de noviazgo con un desconocido.

Por último, el triángulo ideológico pone en relación a Clavito, el buen matrimonio y la libertad sexual y emocional. La protagonista está soltera porque es consciente de la paradoja que supone buscar un buen matrimonio manteniendo una libertad sexual y emocional. Según Geraldine Scanlon (1976), la mujer soltera poseía más o menos los mismos derechos que el hombre, pero todo eso cambiaba en el matrimonio. Una vez que la mujer contraía nupcias, quedaba sujeta al artículo 57 del Código Civil: «el marido debe proteger a la mujer, y esta obedecer al marido» (127). La mujer casada era considerada inferior moral e intelectualmente al hombre. Sin embargo, como estudia la historiadora inglesa, todo estaba fundamentado en una cuestión económica. El concepto de honor masculino estaba depositado sobre la castidad de su esposa. Esto supone que el hombre adquiriera un derecho de propiedad sobre el cuerpo de su mujer, con lo que el adulterio sería considerado un atentado contra la propiedad privada. Además, la infidelidad femenina ponía en peligro la acumulación de bienes a través de la herencia. La mujer tenía que hacerse cargo de todos sus hijos, pero el hombre podía tener hijos ilegítimos sin responsabilidades legales¹⁴⁹.

porque encontró a Mimí vagando por las calles, sola y muy deteriorada. La recogen y empeñan todo lo que tienen para salvarla. Es demasiado tarde y Mimí muere, provocando el llanto desconsolado de Rodolfo.

149 En palabras de Riazanov: «un burgués vicioso viola el matrimonio y comete clandestinamente, un adulterio; un comerciante viola la institución de la propiedad del prójimo, con la ayuda de la especulación, las bancarrotas, etc.; un joven burgués reclama su independencia con respecto a su familia, que desorganiza por su gusto, en la práctica; pero el matrimonio, la propiedad privada y la familia quedan intactas en teoría, porque estas instituciones presentan un fundamento práctico sobre el que la burguesía erige su dominación,

Esta obra se ambienta en un solo espacio: «una sala muy alegre. Es de día, por la tarde» (Linares Rivas, 1910: 5). La decoración, como se puede ver, es minimalista y se aproxima a *Aire de fuera* y *Lo posible*, mientras que se distancia de *En cuarto creciente*. Llama la atención que la sala sea «muy alegre». Está claro que Clavito no tiene ningún inconveniente en ser soltera y no tiene prisa por encontrar un novio formal. Quizá esto pueda impactar al espectador, acostumbrado a ver mujeres coquetas que huyen de la soltería sobre las tablas. Esa sala tan alegre es una metáfora del estado de ánimo de la protagonista. Por otro lado, el que sea «por la tarde» recuerda que Clavito es joven, pero que ya está en edad de contraer matrimonio. Esto refuerza el carácter liberal de la protagonista.

Hay que anotar un detalle que resulta muy curioso, que aparece en la siguiente secuencia:

CLAV. – Pero aun no le he preguntado a usted por la gente de allá, ¿Cómo quedan todos en Valladolid?

PEL. – Todos... no lo sé.

CLAV. – Los amigos.

PEL. – Perfectamente.

CLAV. – ¿La tía Concha?

PEL. – Tan sana, tan fuerte, con los mismos colores de hace veinte años.

CLAV. – ¿Los mismos?...

PEL. – Sí. Cuidado que la pintura adelantó, pero ella sigue usando los mismos.

CLAV. – ¿Y el tío Gregorio?

PEL. – Con la misma mujer: figúreselo usted.

CLAV. – ¿Y mis primas Aurora y Matilde?

PEL. – Bien.

CLAV. – ¿Se casan?

PEL. – Me parece que sí (Linares Rivas, 1910: 11-12).

porque en su forma burguesa estas instituciones forman las condiciones que hacen de un burgués un burgués» (Riazanov, *et al.*, 1975: 40). Linares Rivas pone sobre las tablas la posibilidad de una soltería a la vista de las paupérrimas condiciones de vida de la mujer casada. Esta obra rompe el decoro de la época que veía en la mujer un «ángel del hogar» y en la familia el modo de vida más adecuado, sobre todo para ellas. De ser Esclavitud, por su condición de mujer y futura esposa, pasa a ser Clavito, una mujer soltera y molesta para la moral burguesa.

¿Quiénes son Aurora y Matilde? Es demasiada casualidad que estos dos nombres precisamente aparezcan juntos. Es otra referencia intertextual que presenta la obra, pero esta vez queda fuera del triángulo psicológico. Es más, queda fuera de la acción. La referencia es a *Aurora*, obra escrita por Joaquín Dicenta y estrenada el 12 de junio de 1902 en el Teatro de Cataluña (Dicenta, 1907)¹⁵⁰. De nuevo es una referencia a personajes femeninos cuya autonomía sexual y emocional se ve cuestionada por su entorno social.

No hay referencia a los signos escénicos que resulte relevante, salvo la acotación lumínica del principio («es de día, por la tarde»). Como es costumbre en las piezas del autor gallego, el movimiento hace parecer títeres a los actores, ya que no se presenta fluido. El tono, la mímica, el maquillaje, el vestuario, el peinado y el gesto tampoco están determinados, así que, teniendo en cuenta el estilo general, habría que conjeturar un tratamiento realista.

3.5. *La fuerza del mal, comedia en tres actos (1914)*

El tema principal de la obra es la tiranía. Justo gobierna de forma autoritaria la casa y las voluntades de su familia, aunque esta fórmula solo le ha funcionado hasta que llega de fuera una nueva realidad: el amor rebelde de Ramoncho. Esto da pie a Candelas a enfrentarse a la *auctoritas* de su padre. Por otro lado, Asunción y Antonio son sumisos, por eso no podrán alcanzar su bienestar. También Pedro es víctima de la tiranía. Todos sus ingresos provienen de la generosidad de Justo, por lo tanto, se ve obligado a perder su dignidad y a arrastrarse para conseguir una limosna. Solo consigue un nivel de vida más digno cuando se rebela contra él. Contra la tiranía se muestran dos posibilidades: la sumisión (Asunción y Antonio) o la rebelión (Candelas, Ramoncho y Pedro). La primera no arregla la situación; la segunda es odiosa, es la fuerza del mal. Pero también es necesaria para enfrentarse al poder bastardo,

¹⁵⁰ La pieza gira en torno a una asistente del hogar (Aurora) que trabaja en el hotel donde viven Remedios (madre), Matilde (hija) y don Ambrosio (tío). Ellos tres, altos burgueses, esperan la llegada de Manuel, un respetado médico que ha estado trabajando durante algunos años en Inglaterra. Entre el médico y Matilde se ha concertado un matrimonio de conveniencia con el fin de que cobren una herencia. Matilde, que no aprueba el enlace, es infiel a Manuel con Enrique, un joven señorito amigo de la familia y antiguo novio de la prometida. La trama se complica todavía más cuando Aurora ve por primera vez a Manuel, con el cual confiesa haber tenido una relación sentimental. Al descubrir Aurora el engaño por parte de Matilde, decide avisar a Manuel para que no sufra. Finalmente, Manuel determina abandonar a Matilde y la herencia para crear un futuro junto a Aurora.

ilegítimo. Recuérdense aquellas palabras de Carlota en *Aire de fuera*: «resignarse y ser mártires, o sublevarse y...» (Linares Rivas, 1999i: 1097)¹⁵¹. De nuevo, se parte de una situación matrimonial y familiar para mostrar la transformación social desde la perspectiva privada. Se sugiere, concretamente, que un matrimonio por conveniencia es fatal para los cónyuges, además de ejemplificar la falta de necesidad de contraer nupcias. Por ejemplo, Salomé es viuda y, sin embargo, parece mantener algún tipo de relación con Santos.

Otro tema secundario es la división de la riqueza. Justo posee recursos elevados, mientras que Pedro vive al borde de la indigencia. No debe confundirse con la tesis marxista de la lucha de clases. Linares Rivas no aboga por la eliminación de los estratos sociales, sino de su acercamiento. Corresponde, más bien, con el concepto teórico de *revolución desde arriba* que había propugnado Maura para regenerar el país desde las clases políticas para evitar la *revolución desde abajo*. Sin embargo, sí se expresa la problemática de la concentración de los bienes de producción en la sociedad burguesa.

La primera trama presenta el siguiente esquema: *sujeto*, Candelas; *objeto*, Ramoncho; *oponente*, Justo; *ayudantes*, Salomé, Santos, Marcelina; *destinador*, amor y opresión; *destinatario*, matrimonio de libre elección, libertad sexual y emocional. En el triángulo activo se muestra la relación entre Candelas, Ramoncho y Justo, además de los ayudantes Salomé, Santos y Marcelina.

CAND. – ¡Pues claro que sí! Lo mío es amor, no es una cotización. (*Corriendo hacia el foro*). ¡Ahí está!

MARC. – ¡Candelas!

CAND. – (*Deteniéndose*). Le di mi cariño, iré con él hasta el fin del mundo, si se le antoja... y ¿no puedo ir hasta la puerta?

MARC. – No es correcto (Linares Rivas, 1999j: 1862).

151 Durante los primeros años del siglo XX, el modelo de familia hereda la estructura del esquema decimonónico. En ella, el hombre ejerce de cabeza de familia. Es él quien trabaja y quien sustenta económicamente al resto. La mujer queda confinada al cuidado de los hijos. No obstante, esta idiosincrasia no se restringe al nivel moral, sino que también está contemplada en el Código Civil. En él se prohíbe a la mujer ser un sujeto jurídico (firmar contratos, recibir herencias, etc.) porque el estereotipo de mujer dominante la caracteriza como un ser irracional, demasiado emocional, poco inteligente y poco competitivo (Vázquez de Prada, 2005). Justo parece representar esta idea, mientras que Candelas y Ramoncho se oponen frontalmente a ella. Candelas es capaz de decidir razonadamente que rumbo va a tomar en su vida.

En este fragmento, Candelas está esperando a que llegue Ramoncho mientras conversa con su madre, Marcelina. Poco antes, le estaba dando la noticia de que el joven le iba a traer un broche de Eibar. Cuando Candelas ve que viene Ramoncho, sale «corriendo hacia el foro», acción que Marcela critica. Esto es una metáfora que enfrenta dos imágenes de mujer: la de Marcelina es la «mujer-objeto sexual», que se convertirá en la «mujer-esposa-madre». La de Candelas es la «mujer-sujeto sexual»¹⁵².

La conversación que mantienen Justo y Ramoncho es la siguiente: «RAMON. – No me la negará usted... [la mano de Candelas] JUSTO. – ¿Que no? RAMON. – No... porque yo no la pido. Vendrá a pedirla mi tía Salomé y a ella le contestará a usted» (Linares Rivas, 1999j: 1875). Aquí queda patente que no es Ramoncho el sujeto de la acción, él mismo renuncia a ello. Pero tampoco es Salomé, tal y como demuestran las palabras de Justo hacia ella más adelante: «JUSTO. – Está bien. Lo único que me importa decirle a usted ahora es que las circunstancias me tienen maniatado; que no me vencen ustedes, no; ¡me vence Candelas, que no quiero ser pregón de su liviandad! ¡Eso únicamente, que del resto ya me sacudiría yo bien pronto!» (Linares Rivas, 1999j: 1894-1895)¹⁵³.

Para el funcionamiento de este triángulo son indispensables los personajes ayudantes Salomé, Marcelina y Santos. Salomé es la tía de Ramoncho y ella se encarga de persuadir a Justo para que consienta el enlace. Mantienen dos conversaciones a solas: la primera, en la escena XIX del primer acto (Linares Rivas, 1999j: 1877-1880); la segunda en la escena XVI del segundo acto (Linares Rivas, 1999j: 1894-1897). En el final, durante las escenas XIV y XV del segundo acto, entablan unas réplicas delante de otros personajes. En todas ellas, Salomé increpa a Justo, ostentando aparentemente la posición de sujeto. Este personaje se contrapone a Marcelina, quien no logra mantener una conversación seria con Justo y, mucho menos, convencerlo de nada. Son mujeres muy distintas: Salomé proviene de la nobleza y es viuda, mientras que Marcelina es burguesa y está casada. El dinero más la libertad personal

152 Candelas no espera a que venga Ramoncho a conquistarla, es ella la que se enamora y va con él. Candelas no es seducida por Ramoncho, simplemente coinciden en su amor recíproco. Por otro lado si ir «hasta el fin del mundo» significa ‘estar juntos hasta que la muerte los separe’, «ir hasta la puerta» puede significar el primer encuentro sexual.

153 No solo se demuestra que Candelas es el sujeto, sino que también se explicita por qué Justo acaba consintiendo. Ante el miedo de que su hija pueda mantener relaciones sexuales previas al matrimonio, prefiere consentir el enlace aunque, en su opinión, pueda resultar desastroso.

que posee Salomé muestran la fórmula presente en *Aire de fuera*: «MAG.- Es una infamia lo que se hace conmigo: si fuera hombre emigraba de España; pero mujer y pobre, ¿dónde voy?» (Linares Rivas, 1999i: 1096). Salomé ni es pobre ni tiene ataduras morales, al contrario que Marcelina, quien no es dueña ni de los bienes que disfruta (son propiedad de Justo) ni de su libertad individual. Justo, de hecho, no se parece en nada al Baltasar de *Aire de fuera*. Justo es más tirano, mucho menos flexible y, además, carece de su formación cosmopolita.

En cuanto a Santos, hay que decir que se trata de un personaje desconcertante. Su presencia se extiende a través de toda la obra, aunque no sea siempre de forma física. No pertenece al núcleo familiar, pero tampoco es ajeno a él, ya que ejerce como confesor de Marcelina, y, en menor medida, de Justo. Además, es el padrino de Candelas y Asunción. Algunas de sus frases parecen resumir el significado completo de la obra, como: «SANT. – Y lo digo siempre: el que tiene la fuerza tiene la razón. Quizá en altos principios morales no sea cierto; pero ¿en la práctica?... En la práctica sí lo es, Marcelina» (Linares Rivas, 1999j: 1861). Sin embargo, su aportación no se restringe al resumen de los temas, sino también ayuda a vehicularlos. Tómense como ejemplo estas citas:

SANT. – La bondad con una persona, con dos, con tres..., con aquellas que nos tratan bondadosamente, es una obligación de conciencia y una prueba de hidalguía; la bondad con todos, con aquellos que nos desprecian, que nos lastiman o que nos apartan, es un grandísimo error y una prueba de cobardía (Linares Rivas, 1999j: 1867).

SANT. – Y da consejos bien distintos [la conciencia]. Al ermitaño le dice que desprecie los bienes terrenales, y al padre de familia que los busque para el bienestar de sus hijos; al sacerdote le dice que absuelva, y al juez que condene; a todos nos dice: *no matarás...* y al soldado le dice que mate..., etc.; y como no puede estar en lo cierto con opiniones tan distintas...

RAMON. – Alguno ha de estar equivocado.

SANT. – A no ser que lo estén varios... o... (Linares Rivas, 1999j: 1888).

MARC. – ¿Y los dejará casar pronto?

SANT. – Seguramente.

MARC. – ¿Le oyó usted decir algo de fechas?...

SANT. – No.

MARC. – Y entonces, ¿por qué se figura usted que han de casarse pronto?

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

SANT. – Porque siempre es pronto para eso (Linares Rivas, 1999j: 1898).

Estas citas perfilan la personalidad de Santos. La primera de ellas se refiere al concepto de cobardía, que estaba muy presente en la filosofía del momento¹⁵⁴. En el segundo fragmento hace alusión a la doble moral burguesa. Cuando le dice Ramoncho que alguien debe de estar equivocado, Santos le contesta: «a no ser que lo estén varios... o...». Esos puntos suspensivos pueden completarse con el indefinido *todos*. Por último, el tercer extracto muestra su aversión al matrimonio¹⁵⁵.

El triángulo psicológico pone en relación el amor, Candelas y Ramoncho. Se trata de un amor sincero e idealista. Candelas siente un amor profundo por Ramoncho que traspasa los límites de lo material. Esto no acaba por ser totalmente entendido por parte de algunos personajes, como se ve a continuación:

CAND. – ¿No ha venido Ramoncho?

MARC. – No.

CAND. – ¿De veras?

SANT. – Regístranos...

CAND. – Es que prometió venir muy prontito. Tiene que traerme un broche de Eibar.

MARC. – ¿Para qué le pides nada?

154 El ingeniero Lucas Mallada (1841-1921) denuncia el individualismo burgués, que se ve alimentado por la falta de empatía. Una característica importante de esta moral es, precisamente, la cobardía: los honrados conviven con los infractores porque no tienen valor para señalarlos como tal en los lugares competentes. Diría: «Desdichada condición de todo país decadente o imposibilitado en mucho tiempo de regenerarse es la falta de virilidad, o sea la cobardía, que lleva aparejada consigo la maledicencia, gracias a la cual, ya que falte valor para formular acusaciones concretas y para expulsar del trato común de las personas honradas a los bribones, no queda uno de éstos que no sea señalado con el dedo. Por este lado todos estamos tranquilos. Los defraudadores y trapiondistas, con su ancha conciencia, calificando de tontos a los hombres honrados; los hombres honrados, sumidos en nuestra modestia y nuestra insignificancia, calificando de listos a los enriquecidos advenedizos que nos salpican de lodo con sus lujosos trenes» (Mallada, 1890: 178). De esta manera, la democracia se convierte en el gran negocio de la libertad, que hace pagar los derechos históricamente conseguidos en un contrato de desiguales (Mallada, 1890)

155 Santos se sitúa por encima de la acción dramática, es como un consejero que constantemente está apostillando ideas que ilustran la intención de la obra. Resulta llamativo como un personaje tan irrelevante para la acción puede tener una caracterización tan minuciosa, y es que no hay que olvidar que, al final de la obra, se sugiere una futura relación próxima (quizá sentimental) entre Santos y Salomé. Esto puede apuntar que Santos es el alter ego de Linares Rivas y Salomé, el de Elisa Soujoul O'Connor, su esposa, también viuda, proveniente de una familia acaudalada y con una fuerte personalidad.

CAND. – Si no fue pedir. Oyó que hablábamos de comprarlo y se empeñó en que lo había de regalar.

SANT. – Puede que sea verdad.

CAND. – Padrino, ¿dudas de mí?...

MARC. – Eso me desagradaría más aún.

SANT. – No se apure usted. Como tenga dinero traerá toda la tienda, y si no, viene con las manos vacías. Y Candelitas tan contenta, traiga o no traiga.

CAND. – ¡Pues claro que sí! Lo mío es un amor, no una cotización. (*Corriendo hacia el foro*). ¡Ahí está! (Linares Rivas, 1999j: 1862).

Todo gira en torno al signo del broche. Para Candelas y para Santos tiene un valor positivo, pero para Marcelina no. Ella se escandaliza ante la idea de que Candelas le haya pedido el regalo, pero más todavía si es Ramoncho el que hubiese insistido. Marcelina considera que la relación de su hija no es adecuada y el broche significa dar un paso más allá: «RAMON. – Pero ¿quién se los regala [los brillantes y rubís que forman el broche]? Eso es mío, y a Candelas le ruego únicamente que me lo guarde en depósito» (Linares Rivas, 1999j: 1864). Marcelina es una mujer que sufre en silencio el malestar de su matrimonio y tiene miedo de que su hija tenga que pasar por lo mismo.

Candelas se caracteriza por su extrema sensibilidad y fortaleza, siendo aparentemente paradójico. Se describe así en la guía de personajes: «cuando ríe, ríe de corazón; cuando se aflige, está a punto de llorar. [...] Mira francamente, habla fuerte y no le teme a las palabras, como no le teme a los hechos» (Linares Rivas, 1999j: 1855). Es esa sensibilidad emocional la que le confiere la fortaleza personal y la seguridad en sí misma. No representa el estereotipo de mujer desvalida, ella puede afrontar sus problemas de forma independiente.

El triángulo ideológico combina a Candelas con Ramoncho y la emancipación emocional. Tal y como sucedía en las anteriores obras, la mujer se libera de las cadenas que le impone una construcción familiar basada en el varón-esposo-cabeza de familia. Recuérdese que Carlota (*Aire de fuera*), Asunción (*Lo posible*) y Clavito (*Clavito*) también reclamaron su libertad y lucharon por ella. Caso distinto es Elvira (*En cuarto creciente*), a quien la libertad, en el fondo, nunca le fue negada. Todas ellas, sin embargo, responden a un tipo de mujer que anhela su independencia y pretende tomar las riendas de su propia vida. También Candelas lo

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

hará, pero de otra manera. No es su esposo quien le priva de sus derechos, sino su padre, con lo cual conlleva una destrucción de los roles familiares tradicionales¹⁵⁶.

La trama secundaria se construye sobre el siguiente esquema actancial: *sujeto*, Pedro; *objeto*, dinero; *oponente*, Justo; *destinador*, enfermedad de su madre; *destinatario*, reparto de la riqueza. El triángulo activo muestra la relación entre Pedro, Justo y el dinero:

JUSTO. – Acabemos. ¿Qué desea usted?

PEDRO. – Don Justo..., ¡que me muero de hambre!

JUSTO. – Ya le he socorrido a usted muchas veces.

PEDRO. – Es cierto, sí, señor. Pero son más veces las que tengo hambre... ¡Y mi vieja, don Justo, mi vieja..., otra ruina como yo... y sin amparo de nadie!

JUSTO. – Lo siento, pero mi casa no es un asilo, ni estoy dispuesto a consentir que me persigan dentro de ella.

PEDRO. – Es cierto, sí, señor. Pero en su casa, pero en su casa, en el escritorio de usted he llevado treinta y siete años y cinco meses, y no he salido por ninguna maldad mía, sino por maldad de los años, que me dejaron ciego e inútil para el trabajo (Linares Rivas, 1999j: 1873-1874).

Pedro reclama a Justo una compensación económica que palie las miserias de su casa amparándose en su minusvalía y en su honradez profesional. Justo, por su parte, alega que ya pagó todos sus sueldos y no le corresponden más obligaciones. Justo practica la beneficencia con él, en muchas ocasiones lo ha ayudado, pero «son más veces las que [Pedro tiene] hambre». La tensión se crea en esta escena en el momento en que Justo planta su postura y decide abandonar por completo a Pedro y es Ramoncho quien, a escondidas, le da diez duros. Para Linares Rivas la caridad no es suficiente para cambiar las condiciones de vida de los sectores más marginados de la sociedad, es más, funciona como un somnífero. Pedro solo se

156 La familia, como ya se apuntó más arriba, giraba en torno a la figura del hombre-marido-padre de familia. Pero Candelas, con su subversión, logra romper esos grilletes para confeccionar un modelo familiar más progresista. Ya no funciona la familia tradicional basada en la voluntad tiránica del padre, por eso Justo pierde la legitimidad. Comparándolo con Baltasar, se puede apreciar esta idea más fácilmente. Baltasar ve como su estructura familiar se ve minada por el adulterio, pero él da una solución razonable para mantener la libertad y la dignidad suyas y de su mujer Carlota. En términos sociológicos, Baltasar era el centro del sistema, pero para salvaguardar el bienestar común, acerca a Carlota, que hasta el momento estaba en una situación periférica, hacia el centro. Justo, por el contrario, decide reforzar todavía más la estructura que mantiene en pie el *statu quo*. Por eso precisamente Candelas debe romper con ese sistema, porque no encuentra una vía pacífica para acercar respuestas, como sí encontró Carlota.

rebelará cuando Justo lo deja sin limosnas, dándole así la oportunidad de llevar una vida digna:

JUSTO. – Otro día hablaremos, porque hoy...

PEDRO. – ¡Hoy, hoy, porque no me dejan entrar [en el asilo donde llevaron a su madre], y si no fuera por el buen corazón de la señorita [Asunción], tampoco hoy habría llegado hasta usted... y la riñen! (*Buscándola con las manos*). Dios se lo recompense...

JUSTO. – Le prometo a usted que en otra ocasión hablaremos. Márchese usted, Pedro.

PEDRO. – No.

JUSTO. – ¿Cómo que no?

PEDRO. – Deme usted para vivir.

JUSTO. – No tengo obligación.

PEDRO. – ¡Sí tiene, sí tiene! Treinta y siete años en su casa... ¡Eso, sin una falta..., eso! ¡Y ahora imposibilitado..., eso! ¡Eso es la obligación!

JUSTO. – Pues no lo es (Linares Rivas, 1999j: 1906).

Aquí, Pedro se subleva finalmente al yugo del orden social establecido. Es cierto que Justo no tiene una obligación legal de cuidar de Pedro, pero sí una obligación moral. En esta misma conversación, se produce el chantaje. Pedro amenaza con vender los archivos que demuestran que Justo fue corrupto en un asunto sobre un pantano.

JUSTO. – Terminemos. Yo los compro. ¿Qué pide usted por esos papeles? ¿Mil pesetas?

PEDRO. – No.

JUSTO. – ¿Dos mil?

PEDRO. – No.

JUSTO. – ¿Cuánto?

PEDRO. – Vivir..., nada más que vivir.

JUSTO. – Pero ¿cuánto?

PEDRO. – El sueldo que tuve mientras podía trabajar. Asegúremelo, y nada más. Nada más, don Justo, nada más.

JUSTO. – Lo tendrá usted desde hoy mismo. Tráigame esos papeles.

ASUN. – ¿Qué ha hecho usted, Pedro, qué ha hecho usted?...

PEDRO. – No lo sé, doña Asunción, no lo sé... ¡Pero sé que todo el bien que hice en mi vida no me sirvió para traerme un poco de bien al final y para que mi vieja se muera de vieja y no de

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

hambrienta..., y, en cambio, ese poco de mal va a traerme tanto bien! ¡Ay, doña Asunción, si yo hubiera hecho muchísimo mal, cuánto bien no tendría yo hasta ahora!

JUSTO. – Basta ya, Pedro.

PEDRO. – Perdóneme, perdóneme... (*Mutis por el foro, llevándolo Asunción*) (Linares Rivas, 1999j: 1907).

Pedro quiere «vivir... nada más que vivir». El objeto de la acción es el dinero de Justo, que es una metáfora del bienestar material y de la dignidad¹⁵⁷. Linares Rivas pone sobre la mesa la posibilidad de dar una renta a los sectores más desfavorecidos que no se base en la beneficencia puntual, sino en la solidaridad de la burguesía acaudalada. Para remarcar que la acción de Pedro se debe a la tiranía de Justo, Santos dirá: «un buen empleado en su época, un buen hombre siempre, y tú has conseguido que, no pudiendo ya hacerse un lobo, se haga un chacal» (Linares Rivas, 1999j: 1907).

El triángulo psicológico pone en relación a Pedro, al dinero y a la enfermedad de su madre. El personaje de Pedro no tiene más que dos intervenciones, una en la escena XIV del primer acto y otra en la escena VIII del tercero. La caracterización psicológica de este personaje se realiza de forma muy condensada solamente con la mención a su madre y a su minusvalía. Como se puede colegir de las anteriores referencias, Pedro no tiene con que alimentarse y, además, debe cuidar de su madre anciana. Por añadidura, le es imposible trabajar debido a su ceguera. Esto le obliga a mendigar, está en un callejón sin salida¹⁵⁸. Sin embargo, Pedro nunca pierde la honradez, su primera intención es la de conseguir el dinero por la vía pacífica. En el momento en que peligra el bienestar de su madre, Pedro desentierra el hacha de guerra, no sin sentirse extraño después. En la guía de personajes, Linares Rivas explicita que Pedro «ha de ser enérgico en los actos, por más que sea humilde en los

157 Según Luis Suárez Fernández (1992), los sueldos de obreros varones cualificados en España rondaban las 0.43 pesetas a la hora. Los peones cobraban 0.29 y los aprendices, 0.12. Contando con que Pedro sea un obrero cualificado, se podría estimar su sueldo anual en 1 155.84 pesetas al año, o 3.44 pesetas al día. Justo estaría dispuesto a pagar mucho más, pero Pedro solo quiere estabilidad material.

158 Según el Instituto Nacional de Estadística (INE, 1915), a 31 de diciembre de 1915, existían 296 instituciones de protección a ancianos, de las cuales 198 eran asilos (INE, 1915: 489). En el Madrid de 1914, entre 5 asilos que dieron datos al INE acogieron a 3 438 ancianos (509). A su vez, existían 42 instituciones de protección a ciegos y sordomudos (488). Entre todas las instituciones benéficas madrileñas, se invirtieron 4 833 134.44 pesetas en 1914. Esto correspondía a 5.48 pesetas por habitante (503). La beneficencia era insuficiente para satisfacer las necesidades de los más desfavorecidos.

ademanes» (Linares Rivas, 1999j: 1855). De nuevo, al igual que pasaba con Candelas, se presenta un personaje aparentemente contradictorio que presenta fortaleza por un lado y, por otro, sencillez. No obstante, son esa sencillez y honradez las que confieren la fortaleza a Pedro.

En el triángulo ideológico se muestra la relación entre Pedro, el dinero y el reparto de la riqueza. Como ya se explicó, el dinero que reclama Pedro es una metáfora de la dignidad. Sin sustento material, ni él ni su madre pueden llevar una vida digna, hasta el punto de que los separan. Hasta ese momento, se conformaba con las limosnas, a pesar de que le resultaban insuficientes. Ahí está la crítica que se realiza con esta acción secundaria: la beneficencia existe, pero es insuficiente. No basta para cubrir las necesidades de la población. Paralelamente, una burguesía adinerada vive lujosamente. Pedro se ve obligado a utilizar la coacción para recibir una paga digna para cuidar de su madre y contrarrestar las consecuencias de su ceguera. Esa coacción parte de la misma idea que la coacción emocional de Candelas: la fuerza del mal. La rebelión violenta es la fuerza del mal, pero esa fuerza no viene provocada por los sublevados, sino por los tiranos que gobiernan con puño de hierro y mantienen una desigualdad social insostenible tanto política como moralmente.

Hay dos personajes en la obra que merecen ser analizados más en profundidad: Asunción y Antonio. Ella es hermana de Candelas y él hermano de Ramoncho. Ellos quieren casarse igual que Candelas y Ramoncho e, igualmente, Justo se opone. La diferencia es que mientras estos se rebelan, aquellos agachan la cabeza y acatan la oposición del padre. No configuran una trama adicional porque su acción se esfuma ya en la escena XV del primer acto, justo cuando acababa de empezar. Sin embargo, sí tiene relevancia si nos preguntamos por qué ellos no consiguen vencer la tiranía. En primer lugar, el carácter que los define. Antes del inicio de la pieza, Linares Rivas ya dibujaba a Asunción en su guía de personajes: «es modosita. Es hermana de Candelas porque sus padres lo aseguran, pero podía ser hermana de una comunidad por lo asustadiza, lo resignada y lo convencida de su divino papel de borrega...» (Linares Rivas, 1999j: 1855). Las mismas anotaciones cabría hacer de Antonio, aunque no lo explicita el autor. En segundo lugar, Ramoncho no tiene nada que perder. Vive de rentas y no tiene reputación social, es un vividor. Por el contrario, Antonio está preparándose para juez, tiene un lugar en la sociedad y un escándalo puede condenarlo al

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

ostracismo. En tercer lugar, Candelas y Ramoncho pelean juntos por un objetivo común. Es cierto que Ramoncho pelea desde las trincheras y quien da la cara es Candelas, pero nunca cesó el apoyo recíproco. Antonio, por el contrario, cuando debía proteger sus planes de futuro, no encuentra la ayuda de Asunción. Por último, es Candelas quien se enfrenta a Justo y no Ramoncho, porque solamente los verdaderamente oprimidos pueden enfrentarse al mandatario. Ramoncho solo podía observar desde su exterioridad. Al contrario que Antonio, que pretende abanderar la liberación de Asunción sin estar ella preparada todavía.

La obra se enmarca en un solo espacio, que viene determinado justo después de la nómina de personajes: «La acción en Madrid. – Una salita bien puesta en casa de don Justo; a un costado, un balcón practicable. – El primer acto pasa en mayo, a las cinco de la tarde; el segundo y tercero un mes después, también por la tarde» (Linares Rivas, 1999j: 1853). Como se ve, la acción transcurre entre dos estaciones, primavera y verano. La primera de ellas representa la juventud, la lozanía; mientras que el verano denota madurez. Candelas comienza a perder su temprana juventud durante el primer acto. Cuando se rebela contra Justo en el segundo acto, adquiere de golpe la madurez emocional. Candelas se desengaña y ya no considera a su padre como el referente personal indispensable. Por otra banda, la «salita bien puesta» indica una situación socio-económica acomodada. Nuevamente, se presenta un escenario minimalista, al igual que sucedía en *Aire de fuera*, en *Lo posible* y en *Clavito*. Se distancia del *horror vacui* característico de *En cuarto creciente*.

Hay bastantes acotaciones con respecto al tono, sobre todo en las réplicas de Candelas. Durante la obra es común ver sus cambios de humor a través de su curva melódica. Así, pasa de hablar «muy seria» (1862), a hablar «riendo» (1863) después de estar «respirando con dificultad» (1862). Esto encaja con la descripción general del personaje en la guía. En lo que respecta al tono, se indica que «habla fuerte» (1855). Sin embargo, cuando habla con Ramoncho, lo hace «a media voz» (1863). Para ella, Ramoncho es como su amparo. La mímica del rostro acentúa la situación de enfrentamiento entre Pedro y Justo cuando este lo mira «con mal ceño» (1873) en la primera aparición de aquel. Igualmente, se remarca el enfrentamiento con su hija cuando «le echa las manos al cuello», a pesar de haber entrado ella «sonriente» (1880). También perfila su relación con Santos en el momento en que le da la

razón sobre el asunto del matrimonio, a pesar de cuestionar sus formas. Justo se queda «mirándolo fijamente» (1885) con intención de intimidarlo. En el final de la obra, Salomé, que logra doblegar a Justo, le dice a Asunción que su padre consentirá también su boda. Justo dice que no, pero «después de mirarlo fijamente, hasta que Justo baja los ojos con dulzura» (1913), Salomé insiste y gana el duelo.

En cuanto al gesto, hay al menos siete ocasiones en que dos personajes se abrazan, siendo siempre uno de ellos Candelas. Abraza a Santos dos veces (1862) y a Marcelina tres (1887). Ramoncho la abrazará dos veces (1876, 1877). Esto corresponde a la afabilidad del carácter de Candelas. Ella no es una persona arisca, sino cariñosa, que quiere el bien para todo el mundo. Un gesto muy singular que define a Ramoncho se realiza después de la primera interrupción de Pedro: Ramoncho «arruga el billete y lo guarda en el pantalón» (1875). Es el billete que Justo le había dado cuando dio a Pedro los diez duros. Ramoncho arruga el billete dando a entender que no vive para el dinero, a diferencia de Justo, pero que sin él tampoco vive. También durante la discusión entre Justo y Salomé denotan la tensión. Salomé habla «brincando», pero «conteniéndose» (1878), mientras que Justo, en un par de ocasiones, pretende imponer su estatus «levantándose» (1879).

El vestuario viene determinado desde la acotación inicial: «Ramoncho viste chaquet; Antonio, levita; los demás, americana. Las señoras, trajes de medio color, elegantes» (Linares Rivas, 1999j: 1853). Las prendas de Ramoncho y Justo denotan la clase a la que pertenecen: el chaquet es propio de la nobleza, es elegante, caro y presuntuoso. La levita es característica de la alta burguesía, mucho más sencilla que el chaquet pero también denota clase alta. Los otros personajes visten mucho más neutro para destacar esa oposición. Sin embargo, en una ocasión se dice que Justo viste con «sombrero de copa» (1884), lo cual denota una situación económica privilegiada. Esta oposición quiere decir que la gran burguesía y la nobleza no son clases tan diferentes. A penas hay acotaciones sobre el movimiento. Destaca, sin embargo, el momento en que Candelas corre hacia fuera a buscar a Ramoncho (1862) o cuando Asunción entra «rápida y descompuesta» cuando no encuentra a Candelas (1912). El movimiento siempre proviene por una perturbación del ambiente desde el exterior. Al igual que sucedía en *Aire de fuera*, el progreso (el *movimiento*) proviene de lo externo. Igualmente, las fronteras, tanto geográficas o físicas, como psicológicas produce inacción. No hay mención a efectos

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

lumínicos ni musicales, así como tampoco al maquillaje o al peinado. Se suponen, sin embargo, realistas, teniendo en cuenta el sentido general.

En las escenas II y III del primer acto se presentan los primeros objetos de la obra (1857-1859): una lista de invitados y un carruaje de caballos. Ambos denotan la opulencia que rodea a Justo y a Marcelina. Van a dar una fiesta multitudinaria y, para ello, confeccionan una enumeración de posibles huéspedes. Marcelina la redacta y Justo le da el visto bueno, tachando todos los nombres que no son de su agrado. Con esto, Justo ya queda caracterizado como tirano y antisocial. Además, permite al espectador tener presente la enemistad que distancian a Justo y a Ramoncho, Antonio y Salomé, que son los principales excluidos. Además, a Linares Rivas le da pie a enunciar el motivo del conflicto desde muy pronto. Por otro lado, el carruaje de caballos no está presente en escena, sino que se evoca mediante las palabras de Marcelina y el alquilador. Ella es de gustos finos, le atraen los coches de moda, los landós en concreto, que los conduzcan cocheros bien educados y bien vestidos con librea, que saluden con amabilidad al subir. En resumidas cuentas, se siente cómoda con la vida de lujos que le confiere la desigualdad social de la que se aprovechan.

En la escena V y en adelante se muestra el broche de Eibar que Ramoncho prometió regalar a Candelas (1862-1866). Sin embargo hay que recordar que el joven le da otro presente similar a Asunción, la prometida de su hermano Antonio. Esto deja el objeto en una situación de ambigüedad: ¿por qué Ramoncho le regala un broche a Asunción del mismo calibre que el de Candelas? Teniendo en cuenta los antecedentes sobre los dobles sentidos sexuales en las obras de Linares Rivas, todo lleva a pensar que se trata de una alusión sexual. El broche denota sexualidad y, por lo tanto, caracteriza a Ramoncho como un mujeriego sin escrúpulos, hasta el punto de insinuar una relación íntima con su probable futura cuñada por partida doble. Además, el hecho de que se lo regalase al mismo tiempo que a Candelas, permite argüir un *ménage à trois*. Al igual que sucedía en *Aire de fuera*, pero con mayor contundencia, Linares Rivas rompe la convención del signo de las joyas y lo desvincula del amor para enlazarlo con el sexo.

En las escenas XVIII y XIX del primer acto (1876-1877), aparece un rosario vinculado a Salomé. Ella se prepara para la discusión que prevé que tendrá con Justo con respecto al

casamiento entre Ramoncho y Candelas. Se sienta y se pone a rezar, causando el desconcierto en Paca, la sirvienta. Ella no está acostumbrada a presenciar ritos religiosos, al menos, dentro de la casa de Justo y Marcelina. El rosario denota religiosidad, caracterizando a Salomé y solo a ella como una noble creyente practicante. Resulta llamativo que, en el momento en que «guarda cachazudamente su rosario» (1877), olvida aquello de «y el que te hiriere en la mejilla, dale también la otra» que reza la *Biblia*. Esto la enfrenta a Justo de una manera radical, que se muestra como un burgués no practicante.

En la escena IV del segundo acto (1884) aparece el objeto más desconcertante de la obra: las velas que recoge Santos. Es curioso que no haya habido mención alguna a las velas hasta este momento y, además, nunca se volverán a mentar. Santos y Marcelina acaban de echar a Candelas de la habitación porque está a punto de llegar Justo, con quien ya está enemistada. Hay que entender que estas velas son un recurso cómico que juega con la sinonimia: *velas* es igual a *candelas* y Santos quiere deshacerse de toda presencia de la muchacha para no tensar el ambiente demasiado.

Un instante más adelante, se muestra cómo Justo deja sobre un mueble un «gran sobre» (1884), que recogerá nuevamente tras su conversación con Santos (1886) y entra en su despacho. Más adelante se conocería que Justo es un corrupto. Pedro no llegó a destapar el escándalo del pantano, pero la entrada de un sobre grande da a la trama un carácter circular, y es que Justo sigue y seguirá malversando. Esto podría interpretarse como una llamada al público a que denuncie esos atropellos.

Por último, en la escena XII del tercer acto (1909), justo cuando parecía que Candelas y su padre se habían reconciliado, entran Marcelina y Santos llevando un ramo. Es un signo falso, que intenta dar la impresión al espectador de que la boda es inminente. El público suma la aparente reconciliación y el ramo, tradicionalmente vinculado con las bodas, y cree que la tensión de la obra se ha terminado. Justo, sin embargo, desmiente esa impresión y causa un sobresalto en el receptor. De nuevo, tal y como sucedía en las obras anteriores, Linares Rivas muestra su afición a jugar con la mente y las emociones de su público.

3.6. *La garra*, drama en dos actos (1914)

El tema principal de la obra es la desigualdad económica que confina a la mujer a una vida sin libertad, tal y como sucedía en *Aire de fuera*. Sin embargo, a diferencia de esta, el divorcio deja de ser un lugar común y se convierte en un tema sobre el que gira una reflexión ideológica. Mientras en *Aire de fuera*, Baltasar quiere marcharse para divorciarse, Antonio ya está divorciado en Estados Unidos. Es tan débil la legislación española que no solo no es capaz de reconocer la necesidad del divorcio, sino que tampoco lo es para entender la legislación internacional. Es ese vacío legal el causante del conflicto en *La garra*. Si existiese una ley humana que regulase esas situaciones, no sería necesario acudir a la doctrina de la Iglesia. Igualmente, se trata la influencia del dogma eclesiástico en el Código Civil y, además, el exceso de capital social que poseen los teólogos, elevados al mismo nivel de un juez.

Otro tema importante es la influencia del ambiente en el comportamiento de las personas. Sol y Santa fueron educadas en una familia extremadamente conservadora y, debido a eso, actúan en consecuencia. De igual manera, Antonio se ve sumergido en la dinámica social que lo rodea, a pesar de haber recibido otra formación intelectual. Lo mismo le ocurre al padre Muiños, cuya insurrección le ha valido la inhabilitación. Este clima de religiosidad surge en las zonas geográficas más históricas, como Santiago de Compostela, Toledo o Salamanca. Campanela, lugar ficticio que recuerda a Compostela, es la metáfora de todas aquellas ciudades en que el ser humano se ve encarcelado por sus propios prejuicios y miedos alimentados, a su vez, por el dogma de la Iglesia. La tiranía es otro tema que aparece de manera secundaria y que ya se había tratado en *La fuerza del mal*. La diferencia es que, mientras en *La fuerza del mal* la rigidez de la ley estaba personificada e individualizada en Justo, en *La garra* se encarna en Acisclo, Antero, Tirso y Esperanza, lo cual le confiere un carácter más colectivo y generalizado.

La trama principal presenta el siguiente esquema actancial: *sujeto*, Antonio; *objeto*, Sol; *oponentes*, el cardenal Espiñeira, don Acisclo, don Antero, don Tirso y doña Esperanza; *ayudantes*, el padre Muiños, Paca, Primitiva; *destinador*, la formación en el extranjero del marqués, el amor; *destinatario*, escisión entre la ley humana y la ley divina, supremacía del

individuo sobre la ley impuesta, liberación intelectual y emocional de la mujer. En su triángulo activo, se presenta la siguiente relación: Antonio, padre Muiños, Paca, Sol de San Payo, y el cardenal, Acisclo, Antero, Tirso y Esperanza. Antonio quiere seguir casado con Sol, pero el entorno familiar tiene demasiada influencia sobre ella:

ÁLVA. – Una monada de vestido.

SOL. – ¿Verdad?

MARQ. – Una maravilla.

SOL. – ¿Te gusta?

TIRSO. – ¿Qué dices tú?

ESPE. – Yo digo que me parece un atrevimiento escandaloso.

SOL. – ¡Alto! Con eso ya contábamos, mamá. (*Entonada*). ¡A mí, pajes y camaristas! (*Adelantan Santa, Piluca y Mariquiña, con gasas, un acerico de alfileres y una cajita de imperdibles. Natural*). Y tú dispondrás hasta dónde cubren.

ESPE. – Más subido. Más subido... Así.

SOL. – Traje de París, ya te convertiste en traje de Campanela. (*Mientras Santa y las chicas transforman en vestido alto lo que fue un vestido escotado, siguen hablando*) (Linares Rivas, 1999k: 1931).

Sol les muestra a todos el vestido que encargó de París para el baile. Tanto Álvaro como Antonio, el marqués, están encantados con el aspecto que adquiere la mujer con el traje. También lo está el padre Muiños, que lo manifiesta más atrás. Solo Tirso y Esperanza, sus padres, lo desaprueban. Ellos son representantes de la antigua mentalidad que oprime sexualmente al ser humano y, concretamente, a la mujer. Para ellos es indecoroso llevar un vestido escotado, a diferencia de lo que sucede en otros países europeos como Francia¹⁵⁹.

Todos los personajes religiosos tendrán un papel importante en la resolución del asunto del doble matrimonio de Antonio. En primer lugar, Tirso, Acisclo y Antero lo interpelan para sentenciar qué ocurre con las segundas nupcias:

TIRSO. – ¿Qué opina usted, señor doctoral?

159 Sorprende la profundidad con la que calaron los viejos dogmas sociales en Sol, que se ofrece a ser censurada sin meditarlo ni un instante. Pareciera que Sol fuese una marioneta en manos de su madre y, en menor medida, su padre. Los responsables últimos de mantener intacta esta jerarquía son el cardenal Espiñeira, don Acisclo y don Antero, representantes de la moral, la ley humana y la ley de Dios, respectivamente.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

DOCT. – Desgraciadamente, hay pocas dudas: que este segundo matrimonio es nulo y que procede a la inmediata separación de los cónyuges.

TIRSO. – Es verdad... (*Y agobiado, queda en profunda meditación*).

ANTO. – ¿Y usted, señor presidente?

ACIS. – Lo mismo. Que adolece de vicio de nulidad y que hemos de suponerlo no efectuado, salvando todos los respetos y todas las consideraciones para esa desgraciada señora. Y en cuanto al señor Marqués, me veo en la dolorosa precisión de manifestarle, que está comprendido en el artículo cuatrocientos ochenta y seis del Código Penal y le corresponde la pena de prisión mayor, en sus grados...

ANTO. – ¿Por delito de bigamia?

ACIS. – Claro (Linares Rivas, 1999k: 1949-1950).

Acisclo, como autoridad legal, y Antero, como autoridad religiosa, llegan a la misma conclusión: el matrimonio contraído con Sol de San Payo es nulo. Por lo tanto, el marqués debe pagar su falta en términos religiosos (como pecador lujurioso) y en términos jurídicos (como delincuente bígamo). Tirso desempeña un papel más bien figurativo dentro de este peculiar juicio improvisado. Incluso, llega a dudar un momento de sus convicciones al escuchar los argumentos que da Antonio en su defensa:

DOCT. – Usted materializa la cuestión y nosotros hablamos del lazo divino que ata en la tierra y sigue atando en la otra vida.

ANTO. – ¿Más allá de la tierra?... El viudo que contrajo segundas o terceras nupcias, ¿se hallará ligado en la otra vida con dos mujeres o con tres mujeres?... No, no; ¿usted no dice eso?

DOCT. – No.

TIRSO. – Claro que no.

ANTO. – Por consiguiente, el lazo espiritual se rompe aquí en la tierra, lo mismo y en el mismo momento que el lazo corporal. Y entonces, por qué han de poner abrazaderas de hierro para sujetar lo que es de tierra y de barro nada más?

ACIS. – Nosotros no podemos abolir la legislación.

DOCT. – Ni los concilios; singularmente el de Trento.

ANTO. – ¿No? ¿De veras, no? Si el señor doctoral cree en la eficacia de todos los Concilios... o no los recuerda todos o se verá muy apurado para explicar sus contradicciones.

DOCT. – Cada uno fue obra de su tiempo y respondía a una necesidad social.

ANTO. – Exacto, rigurosamente exacto. Y eso es lo que yo pido: que vayan las leyes con los tiempos, que no apliquen a la vida de hoy las actas conciliares del siglo XVI... y a eso me fueron contestando: ¡nunca, nunca, nunca!!...

TIRSO. – (*Aparte al doctoral*). ¿No tiene razón?

DOCT. – No (Linares Rivas, 1999k: 1948).

Como se puede ver, los argumentos de Antonio son tan sólidos que hacen temblar las convicciones de Tirso. De hecho, los religiosos son tan fanáticos, que se cerrarán en banda más adelante y no entrarán en el juego de la argumentación: simplemente, aplicarán la ley. En concreto, en esta escena III del segundo acto, el discurso de la obra se torna especialmente filosófico. Por un momento, se deja de lado el problema social inmediato de la inadecuación de las leyes para solventar problemas de actualidad, y se pone sobre las tablas el factor fundamental que lo produce: el dogma religioso. Antonio no pretende luchar contra la religión («¡Si yo quiero someterme!» [1949]), sino contra una ortodoxia eclesiástica llena de contradicciones. Estas malas interpretaciones de los textos sagrados crean lagunas a la hora de solucionar conflictos fácilmente resolubles mediante el derecho natural y la razón.

ANTO. – El Estado, rey o república, ¿es el César? ¿Hay Estados que conceden validez a las nuevas uniones?

ACIS. – Algunos.

ANTO. – ¡Pues bien, negándole esa validez a cualquier ley de cualquier nación ya no le dan al César lo que es del César!

DOCT. – Eso no es ser buen católico...

ANTO. – ¡Pero si yo quiero serlo! ¡Si yo quiero someterme, y lo que suplico precisamente es que me indiquen la manera! ¿Qué he debido hacer, señor Doctoral? Yo no contraje voto de castidad...

¿Puedo buscarme una compañera?

ACIS. – Sí.

ANTO. – Entonces puedo casarme.

DOCT. – No.

ACIS. – No.

ANTO. – Entonces... ¿el consejo es que busque una amante?

DOCT. – ¡No!

ANTO. – Entonces ¿qué? ¿Qué he debido hacer? Díganmelo, que yo estoy pronto a la obediencia.

ACIS. – Vamos a otro punto, vamos a otro punto.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

ANTO. – ¿Sin resolver el que yo planteo; es decir: dejándome que lo resuelva yo?... Vamos a lo que usted quiera, señor Presidente (Linares Rivas, 1999k: 1948-1949).

La conclusión a la que pretende inducir Linares Rivas es que el dogma católico (que no la religión necesariamente) es un estorbo, no solo para la construcción de unas estructuras sociales, sino también para el correcto desenvolvimiento de la psique humana contemporánea. Es totalmente opuesto a la libertad (dado que impone límites a la acción humana y no aporta beneficio), a la igualdad (ya que ante él no es igual, por ejemplo, un viudo que un divorciado) y a la fraternidad (porque prefiere destruir vínculos antes que construirlos). Pero, después de esta sentencia, ¿qué le depara a Sol de San Payo?

SANTA. – (*Corriendo a ella*). ¿Qué te han dicho, Sol?

SOL. – ¿Qué han dicho, madre?

ESPE. – Que la pobre no tiene culpa de nada, que son para ella todos los respetos y todas las consideraciones; pero que desde hoy, desde ahora mismo, se ha de apartar de ese hombre; y si no lo hiciera desde ahora mismo, sería tan culpable como él.

SOL. – Más: dijeron más.

ESPE. – Que los Tribunales castigarían el delito, reservándole a Sol todas las ventajas del cónyuge inocente.

SOL. – Eso no me importa.

ESPE. – Y que para evitar la vergüenza de la cárcel y del pleito mismo le propondrán que se ausente, comprometiéndose por escrito a no volver a Campanela.

SOL. – Más, más; dijeron más. Que no estoy casada: que no lo estuve nunca...

PRIMI. – (*Persignándose*). ¡Jesús, María!...

SOL. – ¡Y en eso mienten por la boca! (Linares Rivas, 1999k: 1955-1956).

Nuevamente, la consigna católica no da solución al problema, solo se limita a juzgar a las personas. A ella la declaran inocente, pero no está de acuerdo con la conclusión a la que llegan. Está convencida de que sí estuvo casada y de que no es justo que no se le reconozca el matrimonio por un error de ellos («Ustedes se equivocaron antes... ¿quién me garantiza que no se equivocan ustedes ahora otra vez? ¿Quién? Y si obedezco y después resulta que se equivocaron... ¿quién de ustedes me devuelven la vida feliz que ahora echamos al arroyo y al

fango del arroyo?» [Linares Rivas, 1999: 1964]). Como guardián de la moral católica de Sol se encuentra Esperanza Espiñeira, su madre, que no concederá redención a Antonio.

P. MUI. – Dispensen que yo les interrumpa... Vengo mandado por el señor Marqués de Montrove.

ESPE. – ¿Qué quiere?

P. MUI. – Está ya vestido para abandonar la casa... (*Sol se levanta vivamente, mirando ansiosa al padre Muiños: este se desconcierta, baja la mirada y ya no se atreve a alzarla en todo el resto de la escena*).

ESPE. – (*Reprimiéndola a media voz*). ¡Sol! (*Pausa*). Concluya su recado, Padre Muiños.

P. MUI. – Decía yo... decía yo que está dispuesto a dejar la casa para mayor sosiego de ustedes; pero antes quiere despedirse de la señora marquesa.

ESPE. – No necesitamos despedidas.

P. MUI. – Fue una expresión torpe... No dijo despedida el señor Marqués, dijo conferencia, entrevista.

ESPE. – ¿Exclusivamente para tratar asuntos?

P. MUI. – Asuntos, sí, señora.

ESPE. – ¿Y sin mezclar una palabra inoportuna de afecto ni de perdón?

P. MUI. – Yo no puedo garantizarle a usted lo que recíprocamente se dirán.

ESPE. – Por Sol responde su madre (Linares Rivas, 1999k: 1957).

Esperanza representa la puesta en práctica de las Escrituras mal interpretadas. Se opone tanto al cariño como al perdón. El público reconoce aquí un personaje cruel, que impide al pecador obtener una segunda oportunidad («Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen»). Igualmente, no permite la reconciliación entre dos personas cuya unión consideraría legítima a estas alturas del drama. El oponente que falta es el cardenal. Este personaje no tiene una participación activa destacada, pero parece estar siempre presente en la mente de todos los oponentes¹⁶⁰.

160 Esperanza dirá: «para que sepa usted a qué atenerse, cónsteme que mi primo el Señor Cardenal Arzobispo, transige con el baile; transige solamente. ¿Ha comprendido usted? Y yo exijo que esta noche oigan sus exhortaciones y que mañana ayunen, preparándose para confesar y recibir pasado mañana» (Linares Rivas, 1999k: 1924). No se debe perder de vista el simbolismo del apellido Espiñeira. En galego, este sustantivo se utiliza para designar un grupo heterogéneo de plantas más o menos espinosas, lo que en castellano correspondería *grosso modo* con 'espino'. Esto simboliza la peligrosidad y agresividad de Esperanza y del cardenal.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

En cuanto a los ayudantes, el que más presencia tiene a lo largo de la obra es el padre Muiños. Este personaje asiste al baile con la esperanza de recibir el perdón del cardenal Espiñeira, ya que fue inhabilitado para predicar debido a su insurgencia. Él considera que la lectura que las altas esferas realizan de las Sagradas Escrituras no es correcta¹⁶¹. Así lo manifiesta:

SANTA. – (*Cariñosa siempre*). Y no vuelva a las andadas, que ya ve usted las consecuencias.

P. MUI. – No volveré, no. Es decir, yo deseo no volver a causar un enojo a su Eminencia, ni a nadie... ¿pero quién me responde de mí mismo, cuando mi gran torpeza consiste precisamente en figurarme que predico la verdad?

TADEA. – No debe ser mucha verdad, cuando le amonestan.

P. MUI. – Cierto, sí, señora; y yo reconozco humildemente que la verdad es la de ellos, la de mis jefes y superiores: que en esta gran milicia de Cristo, en donde todos somos iguales, la razón va por puestos y por jerarquías... (Linares Rivas, 1999k: 1923)¹⁶².

Primitiva es menos relevante para la significación de la obra y su presencia en la escena es menor. Es una mujer anciana y crédula, muy religiosa. Resulta llamativo su nombre, definido por el *DLE* en su tercera acepción de la siguiente forma: «dicho de un individuo o de un pueblo: de civilización poco desarrollada» (*s. v. primitivo*). Hasta Antero, el doctoral, la llama supersticiosa cuando alerta de que las campanas de la iglesia suenan por sí solas:

161 Esta figura no deja de recordar a Basilio Álvarez, párroco ourensano nacido en 1877. Este hombre, hijo y hermano de herreros, poco diestro en trabajos manuales, entró en un monasterio para cultivar su capacidad intelectual, ya que su familia no pudo costearle los estudios universitarios, ordenándose sacerdote en 1902. Comienza su labor sacerdotal en Parada de Labiote y colabora con *La nueva época*, periódico católico-regeneracionista de corte silvelista. En 1907, el obispo de Ourense recibe la noticia de que incumplió las leyes del celibato y lo destina a Madrid. Allí comienza su labor como agitador agrario, que tendrá su culmen a su regreso a Galicia, esta vez, a Santa Eulalia de Beiro, donde colaborará con la campaña de Acción Gallega. Debido a las manifestaciones violentas, a su heterodoxia con respecto a las normas pontificias, o a sus reiterados ataques a otros sacerdotes, es suspendido de su labor. En 1931 acabaría siendo diputado en cortes por el Partido Radical de Lerroux hasta el alzamiento militar de 1936, cuando se vio obligado a abandonar el país por mantenerse firme a la república. Muere en Tampa (EE. UU.) en 1943 (Tezanos Gandarillas, 1997).

162 Resulta interesante ver que es el padre Muiños quien reza por el marqués al final de la obra. Ninguna de las autoridades eclesiásticas hace amago de santificar el momento de su suicidio, es más, pretenden impedirlo al párroco. Él no se acobarda y termina su responso. Esto conecta ambos personajes muy claramente: los dos son víctimas de la ortodoxia eclesiástica y se encuentran, por tanto, en un permanente pecado desde el punto de vista institucional. Incluso el final es pecaminoso. Antonio se suicida y, además, no recibe extremaunción, lo cual lo hace morir sin estado de gracia y, por tanto, no le es permitido un entierro cristiano. El padre Muiños rompe con esa norma y ora por él.

PRIMI. – Aguarde, aguarde. Como el sonido era clarísimo, entré muy decidida a preguntarle a Roque, el campanero, y me dijo: «No, señora, doña Primitiva» — ya sabe que es muy fino, que es de Cambados — «no, señora, doña Primitiva; hasta mañana, a las siete, no subiré a la torre, para la primera misa». — ¿Y no hay nadie en el campanario? — «No, señora, ¿qué ha de haber?» — ¿Y usted no oyó tocar? — «No, señora; ya sabe que cuando voltea sola, es que San Miguel se lo permite al demonio, y entonces, no la pueden oír más que las personas para quienes va la desgracia; para los demás oídos, no suena».

ANTE. – Muy supersticiosa eres (Linares Rivas, 1999k: 1937).

Sin embargo, ello no le impide posicionarse a favor de la unión de Sol y Antonio. Desde su lógica, la sociedad americana es hereje, ya que permite el divorcio, al contrario que la española. De esta manera, es más válido un matrimonio efectuado en España que en los Estados Unidos. Concluye, por tanto, que el enlace que debería ser anulado es el primero y no el segundo. Al igual que el padre Muiños y Antonio, ella, desde la lógica impuesta por las elites eclesiásticas, llega a una conclusión muy distinta a la oficial. Esto pone de manifiesto la debilidad de los miembros de la Iglesia a la hora de poner en práctica los planteamientos del cristianismo.

El triángulo psicológico del esquema muestra la relación entre Antonio, su formación en el extranjero y su amor por Sol, y su esposa. Así lo manifiesta en la escena III del segundo acto, cuando Tirso, don Acisclo y don Antero lo increpan:

ANTO. – Ninguno. (*Les invita a sentarse y él continúa de pie*). Mi madre, española, se casó con un americano del norte. En uno de los viajes que hicieron por España, nació yo, en Granada. Allí volví años después para seguir mi carrera de abogado, y una vez terminada fui a revalidar los estudios en Nueva York, naturalizándome súbdito americano para ejercer la profesión en el bufete de mi padre. (*Pausa*). Me casé muy joven.

DOCT. – ¿Canónicamente?

ACIS. – ¿O solo matrimonio civil?

ANTO. – También canónicamente. Lo exigió mi madre.

TIRSO. – Era su deber de madre.

ANTO. – Duró poco la paz... y a los dos años pedimos el divorcio.

DOCT. – Usted debió oponerse.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

ANTO. – ¿Para qué?... Allí la ley civil es soberana... Pasó un año más y ella se casó nuevamente. (Pausa). Y a mí, aun convencido del perfecto derecho a esa boda, me parecía que el mundo se me caía encima y enfermé de rabia y de tristeza, sin atreverme ni a salir a la calle, por el temor a encontrarme con ellos.

DOCT. – Eso traen esas leyes.

ANTO. – Si las otras no trajeran esto, escogería las otras. Pero son peores. Aquellas dan una vergüenza y el dolor de un día... de un año... ¡Estas lo dan eternamente!

DOCT. – ¡No es cierto!

ANTO. – ¿No es cierto? ¡Resuelva usted el caso de Santa! ¡El mío!

ACIS. – No discutamos ahora.

ANTO. – Bien. Mi madre logró que me permitieran volver a Europa y vine a refugiarme a casa de mi tío el marqués de Montrove que vivía solitario en sus tierras de la Ulla. Allí estuvimos varios años, juntos y solos; murió y yo seguí recluso, hasta que un día vino el apoderado a notificarme que era urgente arreglar lo de la herencia, porque vencían los plazos, exponiéndome ya a pleitos y multas. Y en su afectuosa recriminación por aquel aislamiento inconcebible, añadió: «parece mentira, don Antonio, que con posición, con salud y con treinta y un años, no disfrute usted un poco de la vida»... Cuando él vino, eran las diez de la mañana; cuando me llamaron a las dos para almorzar, aún seguía yo diciéndome a mí mismo: «tienes treinta años, Antonio... ¿por qué no vives? ¿por qué te obcecas en guardar un luto ridículo a un sentimiento sin razón y sin lógica?»... ¡Y aquella mañana resucité! (Pausa). Vine a Campanela para firmar unas escrituras; conocí a Sol, me dejé llevar del encanto irresistible de su belleza y de su bondad, y queriendo ir honradamente en busca del tesoro de amor que me brindaba acudí a los sabios ministros del Tribunal de la Rota para que me iluminaran y me guiaran... (Linares Rivas, 1999k: 1947).

Antonio se educa durante sus primeros años en los Estados Unidos sin perder la conexión con su cultura materna, la cultura hispánica. Está formado en derecho, avalado por su *alma mater* y por una universidad neoyorquina, y, al terminar sus estudios, empieza a trabajar en el bufete de su padre¹⁶³. Todo este entorno intelectual y aconfesional de Antonio le hace abandonar la práctica católica casi en su totalidad, con la única excepción del matrimonio a exigencia de su madre. Antonio, como Baltasar en *Aire de fuera*, es miembro de

163 Esto se asemeja al caso del propio Linares Rivas, cuando comenzó a trabajar en el negocio familiar en A Coruña tras acabar sus estudios en leyes en Santiago de Compostela. Es cierto que A Coruña no es Nueva York, pero sí era lo suficientemente cosmopolita y moderna como para suponer un gran cambio en la mentalidad del autor, acostumbrado a la vida monótona, cerrada y anticuada de la actual capital gallega.

la clase acaudalada, pero no acata sus normas. En este sentido, el padre Muiños es un desdoblamiento del marqués, ya que representa sus mismos valores, aunque sea de forma más velada y constituyendo una leve distensión dramática en la acción.

Por otro lado, en el fragmento se hace referencia al amor que Antonio profesa hacia Sol. Él se acababa de divorciar y pasaba por un proceso depresivo que lo hacía regocijarse en su soledad y su tristeza desesperada. Sin embargo, por seguir un consejo amigo, despierta de su letargo y conoce a Sol. Nótese la simbología del nombre. El sol es, en su acepción segunda, «cualquier estrella luminosa que es centro de un sistema planetario» (*DLE*, s. v. *sol*). Por un lado, entra en juego la luminosidad. Estando Antonio sumido en una depresión, Sol arroja la luz que lo saca de ese pozo emocional. Por otro lado, el centralismo de la estrella hace referencia a que Sol se convierte *ipso facto* en el núcleo de su vida. Es, en efecto, un amor verdadero, sustentado por un sentimiento veraz.

El triángulo ideológico pone en relación a Antonio, a Sol y la escisión entre la ley humana y divina, la supremacía del individuo sobre la ley, y la liberación sexual, emocional e intelectual de la mujer¹⁶⁴. Como se ha mostrado, la ley de Dios obliga a los cónyuges a estar unidos eternamente. Sin embargo, la ley del ser humano permite, en algunos países, la separación, no siendo España un ejemplo. Antonio pone de manifiesto que si un país como los Estados Unidos ha podido separar el derecho civil y el derecho canónico sin resquebrajar el sistema social, ¿por qué España no? La crítica va más allá, porque no solo se propone la erradicación de la injerencia eclesiástica en la sociedad civil, sino también la modificación de las leyes conforme al modo de vida de las personas. Siendo el divorcio tan necesario para evitar la amargura personal, ¿por qué no legalizarlo? A este respecto, resultan muy aclaratorias las palabras del padre Muiños:

P. MUI. – Pero eso no es. ¿Y sabe por qué no es? Porque son llamados a juzgarnos los que no sufren ni han sufrido nunca, del mal de que les pedimos remedio. Puede que yo diga un dislate, que siempre anduve pisando por error y muy vecino de la irreverencia; pero a mí me parece que

164 López Criado recuerda que «las iras del clero y del sector más involucionista de la burguesía no se hicieron esperar en la recepción crítica de *La garra*. Pero tampoco se hicieron esperar las simpatías del proletariado y la pequeña burguesía. [...]. Desde entonces, *La garra* pasaría a ser símbolo de todo aquello que la España de la Santa Tradición debía combatir como nocivo, foráneo, antipatriótico y anticristiano en el teatro» (López Criado, 2009: 35).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

debía de ser atinado y justo el que se formaran los Tribunales con personas que padecieran del mismo dolor que han de juzgar.

ANTO. – Eso es un delirio, padre...

P. MUI. – Sí, señor. El delirio de que al hambriento lo juzgue quien tenga hambre; al humillado quien no tenga puesto de soberbia; al perseguido quien no tenga hora tranquila...; y al que padece de amor y de pasión de amor, que no le juzgue ni lo sentencie quien ha renunciado voluntariamente a saber lo que es el amor (Linares Rivas, 1999k: 1952).

Entonces, ¿por qué no legalizar el divorcio? Por un problema de empatía, según el padre Muiños. La Iglesia no es capaz de comprender las emociones y pensamientos que guían una sociedad abierta y contemporánea. Por este motivo, sus rígidas normas no pueden adecuarse al modo de vida que reclama el siglo XX. La ley divina es, por tanto, un lastre para el progreso social al anclar las leyes civiles en épocas distantes mediante dogmas desfasados¹⁶⁵.

Ante las amenazas de los doctores de la Iglesia, Sol decide abandonar a Antonio. Él reconoce su derecho a rechazarlo o aceptarlo, pero solo si es ella quien decide, sin recibir influencias o coacciones externas:

ANTO. – Quieta, quieta. Pero este es el amor de ayer; ahora te voy a demostrar el amor de hoy. Eres desgraciada por mi causa; no lo serás por dificultad ninguna que te ponga en tu camino, que yo me someto, incondicionalmente, sin réplica y sin protesta, a la decisión que tú elijas. Y lo que tú resuelvas — ¡sea lo que sea y por amargo que ello sea!... — lo que tú resuelvas, eso ha de ser lo que yo cumpla sin vacilar.

SOL. – ¿Sea lo que sea?... ¿Sabes a lo que te obligas? ¿De modo que si acuerdan separarnos?...

ANTO. – Si acuerdan, no; si acuerdas... que a ti me rindo, pero no a los demás (Linares Rivas, 1999: 1960).

¹⁶⁵ Se puede sacar a colación que esta ley eclesiástica es especialmente estricta con respecto a la sexualidad femenina. Sol recibió, como ya se expuso más atrás, una educación basada en estas normas, donde llevar un vestido escotado es escandaloso. Aquel vestido parisino que mostró al principio de la obra, es símbolo de la emancipación femenina en los países europeos más avanzados socialmente, como Francia o Reino Unido. Y es ese vestido el que censura Esperanza, su madre, convirtiendo lo que fue una prenda sensual en un aparato de castidad.

Linares Rivas es coherente con su línea de pensamiento. Si se recuerda *Aire de fuera*, Baltasar oprimía de manera inconsciente a Carlota. Cuando aquel se percató de la infidelidad, acepta su parte de culpa y le propone el divorcio. Baltasar no era un opresor de manera consciente y su buena voluntad queda demostrada al liberar a Carlota de las zarpas del matrimonio. Antonio tampoco es un opresor, pero posee el añadido de ser menos ingenuo. Baltasar pasa por alto su propia dominación como rol masculino dentro del matrimonio, pero Antonio no. Es más, quiere asegurarse de que Sol decide por sí sola, lejos de los prejuicios infundados por su familia y por él mismo. La obra habría acabado bien, ya que Sol reconoce, en su libertad moral que los sabios de la iglesia «no tienen razón...» (Linares Rivas, 1999k: 1962). Sin embargo, ella termina cediendo cuando el doctoral la amenaza con «que no ha de ir al Santo Sacrificio, ni recibirá Sacramentos» (Linares Rivas, 1999k: 1965). A pesar de que Antonio la apoya y le aconseja que «con el alma pura, Dios no te apartará de sí» (Linares Rivas, 1999k: 1965), ella se derrumba y provoca la muerte del marqués.

La trama secundaria muestra la imposibilidad de Santa y Álvaro de consumar su amor recíproco. La joven ya está casada, pero su marido la abandonó llevándose todo el capital que poseían como bienes gananciales. Según se expone en el Código Civil, para que se de por muerto al cónyuge desaparecido, deberán transcurrir treinta años. De esta forma, para que Santa y Álvaro se puedan casar, deberán esperar a cumplir los sesenta. El esquema actancial que presenta es el siguiente: *sujeto*, Álvaro; *objeto*, Santa; *oponentes*, Tadea, Úrsula, Esperanza; *ayudante*, Sol y Muiños; *destinador*, amor; *destinatario*, liberación sexual, emocional e intelectual de la mujer, transformación del Código Civil. Su triángulo activo coordina la acción de Álvaro hacia Santa con oposición de Tadea, Úrsula y Esperanza y ayuda del padre Muiños y Sol.

Álvaro explica la delicada situación en que se encuentran los enamorados de la siguiente forma:

ÁLVA. – ¿Pero tú comprendes bien el absurdo de estar aguardando eternamente por quien no viene ni vendrá?

SANTA. – ¡Es una fatalidad enorme!, ¡es una injusticia enorme! El que yo me vea ligada a un marido que me despreció, que me robó mi pequeñísima fortuna, y del que no he vuelto a saber

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

desde hace diez años si está vivo o está muerto... ¡Es un vínculo absurdo!... completamente absurdo... ¡pero es un vínculo... y me liga!

ÁLVA. – ¡Rómpelo!

SANTA. – ¿Cómo?

ÁLVA. – ¡Viniendo a mí!

SANTA. – (*Levantándose*). ¿De amante? ¡Eso no! Soy muy desdichada, tengo un miedo horrible, pavoroso, por si algún día la caridad y la protección de estos parientes me faltara; creo en ti absolutamente, ciegame, sin una duda siquiera... ¡Pero no renuncio a mi conciencia! ¡Eso no!
(Linares Rivas, 1999k: 1925-1926).

Santa no solo está presa de los preceptos clericales impuestos, sino que también sigue aferrada a los vínculos familiares que mantiene con Tirso, Esperanza y Sol. Es una mujer que está viviendo con sus parientes a modo de asilo, situación muy parecida a la de Magdalena en *Aire de fuera*. Ambos personajes se encuentran en una situación precaria y son moral y materialmente dependientes de los huéspedes. Ante esa situación, Magdalena no tenía opción alguna, su marido la venía a buscar acompañado de las fuerzas del orden y con un documento oficial que reconocía su derecho. Por el contrario, Santa pudo haber abandonado su zona de confort acompañada por Álvaro, tal y como estuvo a punto de hacer Candelas en *La fuerza del mal*. Pero no, no quiso ser Candelas ni Carlota (*Aire de fuera*). Prefirió ser Asunción (*La fuerza del mal*), prefirió resignarse y ser mártir antes que sublevarse. El mismo Álvaro se lo dice: «seguiremos en la ridícula espera de años y de siglos... pero esas lágrimas de hoy y las de mañana, no las pongas en la cuenta desdichada, sino en la cuenta de las cobardías inútiles» (Linares Rivas, 1999k: 1927).

Pero, ¿quién alimenta esa cobardía? Tadea y Úrsula irrumpen en la sala tras la conversación y encuentran a Santa desconsolada. Ellas, en especial, Tadea, le aconsejan que se distancie de Álvaro: «TADEA. – Porque no ignoro de la formalidad de usted, precisamente le digo que se guarde mucho de la hora del diablo; que usted vive muy falta de cariños y el señor comandante lleva tres años en adoración... y con eso, hay leña sobrada para una buena hoguera» (Linares Rivas, 1999k: 1927). Esperanza, que había interrumpido la charla, se entera de la situación y aconseja lo siguiente: «Lo prudente es que no vayas al baile; quitando

ocasiones, quitas peligros. Di que te duele la cabeza»; a lo que ella responde: «lo diré» (Linares Rivas, 1999k: 1928). Tadea demoniza a Álvaro, convirtiéndolo en un ser libidinoso y perverso que hará pasar a Santa por malos momentos. Esperanza sigue esa línea, solo que no lo expresa, se limita a ejercer su *auctoritas*. Son Tadea, Úrsula y Esperanza quienes acobardan a Santa, precisamente las mujeres más dogmáticas de la obra, miembros de la clase adinerada burguesa y observantes de las normas sociales y eclesiásticas del momento.

Es Sol la primera en salir en defensa de Santa. Viéndola destrozada, no puede consentir que acate el mandato de su madre y se abstenga a asistir al baile:

SANTA. – Yo no voy al baile... Me duele mucho la cabeza...

SOL. – Toma aspirina... y vístete.

SANTA. – No... Dispensa que no te acompañe.

SOL. – ¿Te lo han prohibido?

SANTA. – No, no...

SOL. – Pues entonces... (*Interrumpiéndola*). ¿Tienes fiebre?

SANTA. – No... neuralgia nada más.

SOL. – Pues entonces, ve a vestirme, Santa; te lo suplico.

ESPE. – Si estás ya bien, vístete, sí... (*Mutis Santa por la derecha*) (Linares Rivas, 1999k: 1933).

Sol tiene tal poder de rebelión que es capaz de hacer cambiar de opinión a Esperanza y paliar los miedos de Santa. Lo cierto es que a Sol le «resulta cruel el privarla de tan pequeñísimas expansiones» dado que «lleva muy seguido su calvario» (Linares Rivas, 1999k: 1933). Esta opinión la lleva a cuestionar la legitimidad de las directrices de su madre: «ESPE. – ¿Soy yo la cruel? SOL. – Tu voluntad, no; tu intención, no...; pero tus mandatos, a veces sí lo son» (Linares Rivas, 1999k: 1933)¹⁶⁶.

166 En este momento recuerda a Candelas replicando las órdenes de Justo. Sorprende también la consciencia de Sol con respecto a la situación de la mujer: «Tenemos salud, fortuna, honores... ¡Todo el bien se acumula en nosotros! Pero en medio de tanta suerte me indigna y me sonroja el que a nuestro lado haya una pobre mujer condenada a sufrir eternamente por hombres inicuos y por leyes absurdas» (Linares Rivas, 1999k: 1934). Quizá Sol sea, en este sentido, como Baltasar: hacen análisis certeros de la sociedad, pero resultan ingenuos pensando que ellos no son también engranajes del sistema. Sol parece ver la paja en el ojo ajeno, pero no considera la viga en el suyo propio. Eso es lo que desemboca el final trágico de la trama principal. Sol y Antonio deben rebelarse juntos y en el momento en que uno flaquea, pierden. Lo mismo sucede en esta segunda trama con Álvaro y Santa.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

El triángulo psicológico estructura la relación entre el amor, Álvaro y Santa. Antes de nada hay que recordar que Álvaro es cazador de caballería. Este cuerpo militar fundado en 1803 se caracteriza por la ligereza de sus uniformes, las tácticas basadas en el reconocimiento del terreno y el acorralamiento del enemigo, la virtuosidad de sus tiradores y la sobriedad de sus trajes, entre otras cosas. Este cuerpo tuvo un papel relevante durante la Guerra de Independencia y estaba formado mayoritariamente por voluntarios. Otro dato relevante es que en 1909 fueron trasladados para la invasión de Marruecos, lo cual constituyó un aliciente más para que se produjese la Semana Trágica. Esto denota psicológicamente a Álvaro como patriota desde el punto de vista orteguiano: defensor del pueblo, no de la corona. Durante la conversación con Santa hace gala de sus valores a favor de los oprimidos:

ÁLVA. – ¿Y por qué?... Escúchame, Santiña, escúchame. Si te queda una esperanza, una, por remota que sea, de poder encauzar tu vida con la honestidad complementaria de los contratos y de las fórmulas sociales, no hagas caso de mis ruegos y sigue adelante por el camino de esa esperanza. Si no te queda ninguna, y si en el fondo de tu alma tienes la evidencia de que eres libre y no haces traición a nadie... ven conmigo.

SANTA. – No, Álvaro; no.

ÁLVA. – Y ni aun eso te pido tan siquiera. No vengas conmigo; que yo no sea para ti más que lo mismo, exactamente lo mismo que soy ahora... pero marcha tú de Campanela (Linares Rivas, 1999k: 1954).

El afecto de Álvaro es sincero, pero su ideario de defensor de los oprimidos le impide caer en un amor paternalista. Él no quiere poseer a Santa, quiere mantener una relación sentimental con ella. Para ello, es necesario que Santa se libere de las cadenas de la ley moral y civil impuestas desde su niñez. El amor que le profesa es tan profundo que prefiere verla libre de lejos, que encarcelada de cerca. En este sentido, Álvaro se parece a Baltasar en *Aire de fuera*. Él también prefirió despedirse de Carlota antes que someterla bajo el yugo de una ley ilegítima.

Y sobre esta idea gira fundamentalmente el triángulo ideológico, que combina los siguientes elementos: Álvaro, Santa, y la liberación sexual, emocional e intelectual de la

mujer y el cambio en el Código Civil. Su significado es compartido con el homólogo de la trama principal. Para no redundar información, simplemente se recordará que Santa opta por expulsar a Álvaro de la casa y, por tanto, de su vida. De haber aceptado el ofrecimiento, Santa se habría liberado de todo aquel lastre social que se vino anotando. Aquí cabe hacerse una pregunta: ¿por qué Carlota (*Aire de fuera*) sí se emancipa y Sol y Santa no? Porque Carlota ya había comenzado su proceso de insurrección personal mediante el adulterio. Ya había reflexionado sobre la escasa legitimidad de las normas que la dominan. Baltasar solo permitió que progresase su transformación. Por el contrario, Sol y Santa no han sido capaces de rebelarse contra ello. En el caso de Candelas y Asunción en *La fuerza del mal* es similar. Recuérdese que si Candelas se rebela contra su padre no solo es porque Ramoncho tiene agallas para aguantar escándalos, sino porque ella ya no era presa del preconcepto de estructura familiar. Si lo hubiese sido, no habrían sido capaces de forzar la voluntad de Justo, siguiendo el ejemplo de los acobardados Asunción y Antonio. Por tanto, el proceso de cambio de la situación femenina debe estar comandado por las mujeres, no por hombres. Estos, a su vez, deben ser solidarios y conscientes de su situación dominante.

Toda la trama se sitúa en Campanela, tal y como indica la acotación inicial: «La acción en Campanela, una ciudad que vive muerta, como Brujas, como Salamanca, como Toledo, como Santiago...» (Linares Rivas, 1999k: 1917). Linares Rivas localiza la historia en una ciudad ficticia que permite aplicar toda la crítica a todas aquellas ciudades que «viven muertas». Esas urbes son aquellas cuyos habitantes se niegan a avanzar y, en cambio, se aferran a las tradiciones y a los mandatos de la Iglesia y la ley. No obstante, tal y como ya se ha apuntado en numerosas ocasiones, Campanela responde al topónimo de Compostela, lugar donde Linares Rivas nació y residió durante su juventud mientras estudiaba derecho. El personaje que mejor explica el significado de Campanela es Álvaro:

Campanela es tu enemigo... y el mío. Créeme, Santa; deja una ciudad que llora siempre con el agua de sus lluvias... que gime diariamente con el monótono son de sus campanas... que conserva gustosa los viejos caserones y los muebles viejos. Créeme, Santa; deja una ciudad que ama las nubes durante el día y los fantasmas durante la noche y elige una ciudad que goce en la luz y en el bullicio y que ame la alegría, que es el único bien de los mortales (Linares Rivas, 1999k: 1954).

Álvaro describe la vida en Campanela como un ejercicio de esclavitud y amargura. Las gentes de esta ciudad siempre están llorando (ÁLVA. – Llueve SANTA. – Como siempre en Campanela...») [Linares Rivas, 1999: 1925]), constantemente sobrecogidas por el llamamiento a las misas y excesivamente preocupadas por las viejas costumbres («los viejos caserones y los muebles viejos» son metáfora de la costumbre tradicional). Escapan del sol, metáfora de felicidad y de verdad, siguiendo la costumbre austera del enclaustramiento religioso. La noche, momento perfecto para el esparcimiento íntimo en la alcoba, la dedican amando los fantasmas, que no es otra cosa que los miedos infundados por la Iglesia a la práctica sexual sin intención de procrear. Álvaro le aconseja a Santa que elija una ciudad aconfesional («que goce en la luz»), cosmopolita («y en el bullicio») y que no castigue los actos de amor («y que ame la alegría») ¹⁶⁷.

La escenografía del interior es, como siempre, la principal. La decoración es la misma en ambos actos:

Una gran sala, en un gran caserón, alta de techos, recia de muros y con fuertes puertas de nogal labrado. Las colgaduras fueron chillonas, pero el tiempo ha suavizado el color; los muebles, con el clásico estrado, son amplios, sólidos y ricos; los cuadros, pocos, grandes y de asunto religioso, tienen el fondo oscuro y el oro de los marcos apagado; sobre una mesa, de tablero de mármol, la reproducción en marfil de un crucero de caminos con cuatro gradas, el grupo de la Dolorosa con Cristo yacente en el regazo, y luego la cruz de brazos anchos y cortos; una pequeña vitrina y objetos de cristal. En el testero un retrato grande del cardenal Espiñeira, primo de los señores de la casa, y actual prelado de Campanela. En un ángulo otra vitrina grande. El piso es de madera; sobre la alfombra un brasero de bronce. Una gran araña de cristal, centrada de velas y que no se encenderá. Unas luces eléctricas que contrastan, por lo mismo que son elegantes y modernas, con

167 Como se ve, el tratamiento del espacio externo es cercano al naturalista: el entorno construye al individuo. De esta manera, si una persona vive en Campanela, se comportará como un habitante de allí; mientras que si viaja a Madrid, cambiará de actitud conforme a lo «natural» del madrileño. Hasta el momento, las obras de Linares Rivas o bien estaban ambientadas en Madrid (*Aire de fuera*, *En cuarto creciente*, *La fuerza del mal*), o bien no se indicaba un lugar concreto (*Lo posible*, *Clavito*). No parece que el autor conciba el espacio como una pieza clave para la construcción del carácter de sus personajes. No, al menos, de esta manera determinista. En Madrid parece haber hombres razonables como Baltasar (*Aire de fuera*) o Antonio (*En cuarto creciente*), pero también tozudos y tiranos, como Justo (*La fuerza del mal*). También puede haber mujeres conscientes, como Carlota, Elvira o Candelas; y mujeres inconscientes, como Asunción (*La fuerza del mal*). De igual manera, sin un espacio determinado, los personajes pueden desarrollar todo su significado, como Asunción (*Lo posible*) o Clavito. Esto convierte el espacio de La garra en una rara avis dentro de la producción del dramaturgo gallego.

el tono austero y mohoso de la sala. La comodidad, venciendo y arrinconando a la severidad, demuestra una vez más que todo tiempo pasado fue peor... Es de noche; en abril. Lluve (Linares Rivas, 1999k: 1919).

Por lo pronto, lo primero que llama la atención a simple vista es la longitud de la didascalía. Como se ha podido ver, Linares Rivas nunca se ha mostrado especialmente meticuloso a la hora de describir los interiores. Ni siquiera en *En cuarto creciente*, donde parecía que se aproximaba más a un *horror vacui*. De nuevo, esta preocupación por detallar al milímetro el entorno contrasta con lo habitual en su producción. El escenario muestra una sala propia de la gran burguesía o, incluso, de la nobleza. No solo es una «gran sala» en un «gran caserón», sino que tiene un techo alto sustentado por paredes fuertes y con «puertas de nogal labrado». Es una casa de lujo. Sin embargo, lastrada por el paso del tiempo. Lo mismo se aplica a la mueblería, aunque destaca la colocación de un «clásico estrado», tarima que limitaba la presencia femenina durante algunos actos sociales con el fin de separar ambos sexos. No es de extrañar que aparezca, dada la tendencia de los personajes oponentes de censurar el sexo. Cabe decir también que durante el siglo XIX este estrado empezó a caer en desuso, con lo cual en 1914 ya estaba obsoleto. Los cuadros denotan la constante presencia de la Iglesia. Tienen el fondo oscuro y el marco apagado, lo que supone una crítica abierta tanto al concepto de Cristianismo que maneja, como a la estructura que la sustenta. Suponiéndose en el centro de la escena, se sitúa la mesa de mármol y, sobre ella, un crucero tallado en marfil, el grupo de la Dolorosa y Cristo yacente y una cruz de brazos cortos y anchos. El mármol y el marfil vuelven a denotar una posición social elevada. El crucero es una figura especialmente relevante para Galicia, al igual que la cruz, reminiscencia de la antigua provincia de Santiago que fue absorbida por la provincia de A Coruña en 1833. El grupo de la Dolorosa y Cristo denota la amargura, el dolor y la angustia que se palpa en el ambiente, pero también, aunque en menor medida, la piedad (no en vano, la Virgen de los Dolores también es conocida como la Virgen de la Amargura, la Virgen de las Angustias y la Virgen de la Piedad). Las vitrinas denotan, nuevamente, poderío económico, mientras que el destacado cuadro del cardenal Espiñeira redonda en la idea de la presencia clerical.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

El suelo de madera, la alfombra y el brasero de bronce son también signos que señalan la posición social. Normalmente, las casas gallegas no tenían suelo de construcción, se pisaba directamente sobre la tierra. Por supuesto, una alfombra es considerado un gasto innecesario, mientras que el brasero (y sobre todo siendo de bronce) era un bien necesario e inalcanzable para los más desfavorecidos. Lo mismo cabe decir de la lámpara de araña y de la presencia de luz eléctrica, elemento de lujo, sobre todo en Galicia. Sin embargo, lejos de iluminar la sala, lo que hacen es acentuar su «tono austero y mohoso».

Por último, se indica que la familia se resiste a abandonar los elementos tradicionales de la casa, pero se enfrentan a su necesidad por estar cómodos. Esto es una metáfora: la generación más anciana de la casa (Esperanza, Tirso, el cardenal, etc.) quiere seguir viviendo en la «severidad», pero la más joven (Sol, Santa, Antonio, etc.) desea alcanzar la «comodidad». La casa es testigo del cambio generacional demostrando que «todo tiempo pasado fue peor». Es de noche, signo que anuncia la celebración del baile de disfraces. Es abril, es primavera, la estación del amor, del cambio, del sexo. Sin embargo, llueve, y tal y como había dicho Álvaro, Campanela es «una ciudad que llora siempre con el agua de sus lluvias» (Linares Rivas, 1999k: 1954).

Durante la escena I del acto primero se muestra la siguiente ambientación: «Tadea y Úrsula, sentadas en sillitas de paja, cosen los capuchones y los antifaces. A su lado otra silla pequeña, con un traje de máscara, abandonado sobre el asiento como si alguien hubiera dejado momentáneamente la labor» (Linares Rivas, 1999k: 1919). Las sillitas de paja eran la novedad dentro del movimiento decimonónico *arts and crafts*, que pretendía recuperar la forma medieval artesanal de construir muebles. Este estilo nace en las últimas décadas del siglo XIX y es contemporáneo al modernismo. Sin embargo, se diferencian fundamentalmente en que aquel centra su mirada en las formas del pasado, mientras que este procura abrir otros horizontes. Linares Rivas ambientaba *En cuarto creciente* con «muebles modernistas» (Linares Rivas, 1928: 7). Ahí se puede ver la connotación de las sillas de paja: la casa de Elvira y Antonio era moderna y alegre, la de Sol y el marqués de Montrove, anticuada y triste.

Seguidamente, se puede leer que Úrsula y Tadea «cosen los capuchones y los antifaces». Estos elementos estaban también presentes en *Lo posible* y simbolizaban el miedo

del burgués típico a enfrentarse al sexo. Los personajes de *Lo posible* solo podían mantener relaciones sexualmente abiertas si hablaban entre ellos mediante disfraces. Tadea le cose el disfraz a su hija Piluca, mientras que Úrsula hace lo mismo con el traje de Mariquiña. Ambas muchachas están solteras y en edad de mantener relaciones. También Sol lleva máscara y capucha, las cuales se quita cuando Tirso la llama para darle la noticia de que el marqués estuvo casado. Sin embargo, hay un disfraz a medio terminar sobre una tercera silla: el de Santa, la única mujer joven sin compromiso moral que falta. Préstese atención a esta didascalía durante la primera conversación entre ella y Álvaro: «[Santa] se sienta, coge la labor para trabajar, pero aniquilada se echa a llorar, tapándose la cara con el traje del disfraz» (Linares Rivas, 1999k: 1927). Es decir, las lágrimas (o sea, la lluvia de Campanela) no le permiten ponerse su disfraz (su atuendo para el cortejo).

Otro objeto de relevante importancia es la vela que Primitiva coloca frente al crucero en la escena XX del primer acto. Es conveniente reproducir el momento con detenimiento:

ESPE. – Llegó a sostener que ella [Sol], en el caso de la pobre Santa, no se conformaría eternamente a someterse...

ACIS. – Una aberración momentánea de Sol, señor cardenal.

ÁLVA. – ¡Una caridad para Santa, señor cardenal!

ESPE. – ¿Qué opinas tú?...

CARD. – (*Que ha mirado a unos y a otros fijamente*). Que es una desdicha...

ESPE. – ¿El que hable así, verdad?

CARD. – Sí... esa es otra desdicha. Y yo reprenderé a tu hija, porque no es ella la llamada a dar consejos tan graves y tan difíciles.

ANTE. – Creo, como vuestra eminencia, que el caso es muy arduo y aquí, en el ambiente de Campanela, muy peligroso para discutirlo.

MARC. – Aquí, es muy posible que sea un problema; por el mundo, no lo es tanto, que hay otras leyes más benignas que las nuestras.

CARD. – Quizás... pero estamos aquí, en Campanela. (*Entra por la derecha Primitiva y coloca, encendida, la vela rizada al pie del crucero de la mesa*) (Linares Rivas, 1999k: 1940).

Lo que señala la vela es el momento en que la discusión pierde los fundamentos racionales. Dentro de un entorno atrasado y poco informado, Linares Rivas puede entender que se

apliquen leyes injustas y anticuadas. Sin embargo, Marcelo (recuérdese, antiguo amigo de Antonio en los Estados Unidos) manifiesta su sorpresa ante un claro abuso de la ley contra el bienestar individual. El cardenal rechaza su idea por ser extranjera, hecho que señala el abandono de la razón por la pasión. Es decir, la discusión se convierte en un cruce de caminos (Marcelo contra el cardenal) y, con la sustitución de la razón por las emociones, se pierde el rumbo. Por eso el énfasis en el crucero. No obstante, la vela vuelve a aparecer en la acotación principal del segundo acto: «La misma decoración. En la mesa sigue ardiendo, y casi consumido, el cirio que alumbra a la Dolorosa» (Linares Rivas, 1999k: 1943). En primer lugar, el objeto acentúa el paso del tiempo transcurrido. En segundo lugar, cambia su enfoque para acentuar la imagen de la Virgen de los Dolores, que predice la desgracia y el sufrimiento que se mostrará a lo largo del segundo acto¹⁶⁸.

Otros objetos que aparecen en escena son las gasas, el acerico de alfileres y la cajita de imperdibles con que Santa, Piluca y Mariquiña arreglan el parisino vestido de Sol conforme a las costumbres de Campanela (Linares Rivas, 1999k: 1931). También, al final, aparece la pistola con que el marqués de Montrove se suicida, que solo se intuye a partir de la acotación sonora del disparo (1965). Estos objetos no tienen una significación más profunda que la meramente ambiental y efectista.

En cuanto otros signos escénicos, hay que decir que hay más precisiones que en otras piezas de Linares Rivas. Mediante el uso del tono se caracteriza a Santa, que habla «cariñosa siempre» (1923), a no ser que se indique lo contrario. Álvaro, cuya irrupción en la escena la realiza «a media voz» (1925), se define como un hombre razonable («volviendo al tono de razonamiento» [1953], entendiéndose que solo lo abandona momentáneamente). Otra utilización del signo se aprecia durante la escena XI del primer acto para ambientar el momento como una situación festiva («entonándose», «entonando», «entonada» [1931]). También se muestra a través del tono la tristeza del marqués tras conocer el veredicto de los sabios de la iglesia («cariñoso, pero triste» [1951]).

168 Con respecto al uso de este objeto cabe preguntarse lo siguiente: ¿cómo modificar el halo lumínico de una vela para que enfoque solo uno de los tres objetos que están sobre la mesa? Escénicamente es imposible. No sería arriesgado pensar que Linares Rivas se ha visto influido por la técnica cinematográfica, donde gracias a la cámara es posible seleccionar los planos que se desean mostrar.

Tadea y Úrsula quedan retratadas por su mímica del rostro. Cuando le dicen al padre Muiños que no va vestido para la ocasión de forma irónica, él responde, también con retranca, que padece miserias y hambre. Ellas «se miran, bajan la cabeza y siguen trabajando» (1922), como quien no quiere ver la realidad. También la mímica expone los sentimientos de Santa hacia Álvaro. Al entrar él en escena, ella sonríe, «pero sin alzar la cabeza» (1925), es decir, que lo quiere, pero está demasiado anclada a sus tradiciones. Todo lo contrario a la dulzura de Santa lo representa Antero, el doctoral, con sus «hábitos de seda, palabras de seda, y mirada de acero», dando a entender la diplomacia en sus formas, pero también la intransigencia de su carácter. Durante la escena IX del segundo acto, Sol busca la ayuda espiritual del padre Muiños ante la tentativa de Antonio de abandonar la casa. El párroco se muestra impotente: «Sol se levanta vivamente, mirando ansiosa al padre Muiños: este se desconcierta, baja la mirada y ya no se atreve a alzarla en todo el resto de la escena» (1957). También resulta relevante la sonrisa de Antonio cuando se reconcilia con Sol, primera muestra de alegría desde el inicio del segundo acto (1961).

A su vez, los gestos definen a Úrsula, a Tadea y a Primitiva. Se persignan juntas al principio de la obra (1921) y Primitiva lo vuelve a hacer en solitario una vez más, cuando Sol la informa del veredicto de los clérigos (1956). Con ello, se está enfatizando su carácter de cristianas practicantes temerosas de Dios. También se establece a través de ellos las relaciones entre Antonio y Sol (beso [1961]), y Antonio y el padre Muiños (abrazo [1963]). En la escena III Santa echa de la sala a Primitiva y mientras esta remolonea antes de irse, aquella se sienta a coser. Esto marca la jerarquía doméstica. Primitiva es débil y dubitativa, Santa es segura y relajada. También marca la sumisión de Álvaro ante Esperanza, cuando ella le ordena dejar de cortejar a Santa y él se inclina (1930). Igualmente, el padre Muiños permanece arrodillado al ver entrar al cardenal (1939). El marqués también sucumbe ante los sabios religiosos que vienen a juzgarlo, ya que «se levanta rápidamente y se inclina» (1946). Álvaro, el padre Muiños y Antonio no se rebelan, confirmando que no les posee la «fuerza del mal» y, por tanto, quedando denotados de manera positiva. De nuevo Primitiva vuelve a significarse como una mujer religiosa y miedosa: cuando se descubre el pasado de Antonio, Sol se desmalla y ella se encuentra «arrodillada al pie del crucero» (1942) para intentar encontrar el camino de la salvación. El vestuario, además de los ya analizados disfraces, acentúa la pertenencia al

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

cuerpo militar de Álvaro, cuya primera intervención la realiza vestido de cazador de caballería (1925). Igualmente, Antonio se muestra «de frac, con la pechera arrugada, el lazo de la corbata deshecho y el botón del cuello desabrochado» al principio del segundo acto. Mediante esta imagen se quiere transmitir la debilidad, la tristeza y la desesperación que lo destrozan.

El movimiento está tratado de una forma diferente con respecto a las otras obras analizadas, está más definido, aunque sigue siendo llamativa su escasez (solo se han identificado 12 acotaciones). Cabe destacar la proxémica existente entre Santa y Álvaro. Ella se muestra asustadiza, tal y como se aprecia al final de la escena VII («ÁLVA. – [Yendo]», «SANTA. – [Retrocediendo]», «ÁLVA. – [Despechado]»). Queda patente el intento frustrado de Álvaro por acercarse a ella. La consecuencia de este fracaso se muestra en la escena VII: «Santa, un momento inmóvil, avanza lentamente, grave, pero vencida ya; al llegar a la puerta de la izquierda se echa a llorar convulsivamente y en silencio, apoyándose contra la pared» (Linares Rivas, 1999k: 1955). No es extraño en la obra de Linares Rivas el que se utilice el silencio como transmisor de sensaciones. Sin duda, provoca un efecto dramático muy potente en el espectador.

Con respecto a los efectos lumínicos, simplemente recordar la lúgubre iluminación y, en concreto, la vela ya explicadas anteriormente. Este tratamiento realista de la luz es, de nuevo, un elemento extraño en la dramaturgia de Linares Rivas. Como efecto sonoro se considera fundamental el constante golpeteo de la lluvia. También la campana de la iglesia al terminar el primer acto (1942). Tal y como explica Primitiva, San Miguel le permite tocar la campana al demonio cuando algo malo va a pasar (1937). Otro efecto relevante es el sonido del disparo con el que el marqués se suicida (1965). El maquillaje no aparece determinado, salvo cuando los personajes llevan máscaras. Por último, el peinado tampoco está descrito, pero en una crítica publicada en *El liberal* se señala que el personaje de Sol llevaba peluca rosa (Linares Rivas, 1915: 187). Se entiende que todo responde a la festividad del baile de disfraces y, sobre todo, como un elemento individualizador de Sol.

Por último, hay que anotar tres situaciones llamativas que enfatizan el carácter anticlerical de la pieza. En primer lugar, Primitiva llega de la calle atemorizada por haber escuchado las campanas de la iglesia, ya que, supuestamente, no debían tocar. Curiosamente,

ante el testimonio de lo que podría ser un milagro, la reacción de Esperanza es «soñaste...» y la de Antero «delirios tuyos» y «muy supersticiosa eres» (1937). Primitiva es diferente a los otros. Ella es creyente de corazón, ellos son creyentes por tradición. En segundo lugar, Primitiva habla con Sol antes de su reunión con Antonio y, para darle ánimos, le dice: «Y no se asuste demasiado, que ya le fui yo de madrugada a ponerle un cirio grande a San Miguel y otro más pequeño al... que está abajo, ¿sabe?» (Linares Rivas, 1999k: 1958). San Miguel, en la iconografía cristiana, es el encargado de contener al ejército del mal. Normalmente, se le representa oprimiendo al demonio desde arriba. Es decir, Primitiva le puso una vela al diablo. Ella ha dejado de confiar en la lectura que la Iglesia da de los textos sagrados debido al injusto proceso por el que los altos clérigos obligan a pasar a los marqueses. Por último, hay que situarse en el momento del suicidio. Esperanza dice «Dios nos asiste. Bendito y alabado sea» (1965) y, en el acto, se escucha el tiro. De nuevo, otra mala interpretación de la realidad por parte de la elite religiosa.

3.7. *La mala ley, comedia en tres actos (1923)*

El tema principal es la ley que opera contra el individuo y el derecho natural. La «mala ley», en este caso, regula los derechos hereditarios de los hijos, que son superiores a los del progenitor superviviente¹⁶⁹. La generosidad es un tema secundario bastante presente en la obra. Lorenzo de la Hermida da todo lo que puede a los necesitados, como, por ejemplo, a Isabelina. También se aprecia en Cristina, que vende su dignidad para salvar la familia, y en Teodora, su prima, que se obceca en prestar dieciocho mil pesetas a su tío. Se contrapone a la avaricia de Ignacio, Eugenia y Alberto. Otro tema importante es la lealtad. Cristina y Teodora son leales a Lorenzo, pero sus otros hijos y su yerno lo traicionan emocionalmente. Igualmente, Hilario se gana la confianza de Lorenzo para intentar quitarle sus tierras por el mínimo precio aprovechando su apuro económico.

El esquema actancial que presenta la trama principal es el siguiente: *sujetos*, Lorenzo y Cristina; *objeto*, tierras y bienes; *oponentes*, Ignacio, Eugenia y Alberto; *ayudantes*, Teodora y

¹⁶⁹ En el artículo 834 del Código Civil se establece que el viudo recibirá una parte de la herencia igual a la legítima, pero solo en usufructo. Siendo Ignacio y Eugenia quienes reclaman la parte de su madre, Lorenzo deberá cederles la mitad de lo heredado.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Dionisio; *destinador*, la integridad moral, la generosidad y la lealtad; *destinatario*, una vida digna y una transformación en el Código Civil. Su triángulo activo muestra la relación entre Lorenzo y Cristina; Teodora y Dionisio; las tierras y los bienes; e Ignacio, Eugenia y Alberto. La mujer de Lorenzo muere y no deja testamento, dando derecho a sus hijos a reclamar la legítima. El problema es que Lorenzo no posee dinero suficiente como para hacer frente a la compensación monetaria y se vería obligado a renunciar a su casa y sus bienes, venderlos y pagarles en metálico. A este apuro económico le subyace una disputa por la dignidad, ya que Lorenzo considera injusta la ley bajo la que se amparan sus descendientes.

LOREN. – Por esta ley han de tenerle miedo los padres a los hijos; por esta ley han de prevenirse contra ellos; que si van noblemente y confiados, al quedar el marido solo o, lo que es peor, la mujer sola, viene el hijo, sabe su derecho, lo reclama, lo consigue y la despoja. ¡No! Dígalo el Código, dígalo quien lo diga, es inicuo, desde la cuna, el despertar en los hijos la codicia y el despertar en los padres el recelo (Linares Rivas, 1927: 53).

De esta manera, las tierras y los bienes están sujetos a un sistema legal que no corresponde con el derecho natural. Quien utiliza la ley para saltarse los preceptos morales son los codiciosos, como es el caso de los oponentes Ignacio, Eugenia y Alberto. El primero de ellos se caracteriza por ser un joven malcriado, engreído y caprichoso: «pues dispensa que te lo diga, papá. Si nos has dado lujos y necesidades que no podíamos conservar... ¡nos hiciste un flaco servicio» (Linares Rivas, 1927: 54), a lo que Lorenzo responde con un toque de ironía: «pensé torpemente que os defendía más para la vida colocándoos en buenas condiciones de luchar... Fue un error. Perdóname, Ignacio» (Linares Rivas, 1927: 54). Cuando Lorenzo se marcha, lo primero que dice Ignacio es: «yo no le quise replicar nada, porque en seguida se pone por las nubes» (Linares Rivas, 1927: 55), como si tuviese una superioridad moral. Por último, cuando Cristina le llama la atención, él reacciona violentamente:

CRISTI. – ¿Será posible que no queráis haceros cargo de las circunstancias suyas?

IGNACI. – Ni él de las nuestras.

CRISTI. – (*Revolviéndose airada*). ¿Las tuyas? Pero las tuyas ¿cuáles son, Ignacio? Las de un holgazán, las de un vicioso...

IGNACI. – (*Dispuesto a pegar*). ¡¡A ver si te hago yo callar de otra manera!! (Linares Rivas, 1927: 56).

Eugenia, por el contrario, no agravia a Lorenzo por sus palabras, sino por sus actos. Tal y como explica el hombre, su hija escogió marido sin su consentimiento y lo dejó abandonado. Alberto, su esposo, ejerce como cabecilla del grupo, cortando o desviando la conversación para conducirla a los asuntos estrictamente hereditarios: «afortunadamente, aquí no concurren esas circunstancias excepcionales, y todo queda reducido al cumplimiento de una ley» (Linares Rivas, 1927: 53), «no es el apuro de hoy ni de mañana. Un mes, por ejemplo...» (Linares Rivas, 1927: 55), «(a Ignacio). Abreviaremos la entrevista fraternal» (Linares Rivas, 1927: 56), etc.¹⁷⁰.

De manera opuesta actúa Teodora, la prima de Cristina, que vive con su tío cuidando de los animales de la finca. En el momento en que ve en apuros a Lorenzo, le ofrece todo el dinero que tiene: «Bien quisiera que estas dieciocho mil pesetas se transformaran en muchísimos miles, para disipar de un golpe todas tus intranquilidades... Pero no tengo más, y no hay que despreciarme por ser una pobrecita» (Linares Rivas, 1927: 38). También hace gala de generosidad Dionisio al prestarle el dinero a Lorenzo¹⁷¹. Sobre este personaje hay que explicar que no se trata del típico galán que procura enamorar a las mujeres presumiendo de posición socioeconómica. Al contrario, es consciente del poder del dinero para mover las mentes humanas, pero no lo utiliza: «¡Claro! No es que yo la rechace [a Cristina] ni que disimule siquiera el inmenso afán de lograrla, no; es que no la quiero vendida, sino ganada; y en mí, en la pretensión noble de aspirar a usted no la quiero comprada, sino merecida» (Linares Rivas, 1927: 72).

170 Aunque en el Código Civil de 1904 la mujer puede heredar bienes, según el artículo 59 su marido será el administrador de los bienes conyugales. De esta forma, Alberto está en representación de Eugenia por ser el administrador de sus posesiones.

171 Aunque acuerdan que le será devuelto con intereses, Dionisio le explica a Cristina: «ante todo, sepa usted que no me preocupa nada materialmente la cuestión de esas pesetas. Si devuelven el vencimiento, bien; si hay que prorrogar el plazo, bien, y aunque se perdieran, bien igual» (Linares Rivas, 1927: 69).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

El triángulo psicológico pone en relación a Lorenzo y Cristina con su integridad moral, lealtad y generosidad, y los bienes y las tierras. Lorenzo demuestra su integridad al darle la legítima a Ignacio sin obligación legal:

LOREN. – No, pongamos que no... Pero esto sí. (*Una carta*). «Querido padre — no es verdad, pero lo dices —: No me atrevo a presentarme delante de ti, por lo incómodo que ayer te pusiste, y por eso te escribo para rogarte por Dios y por la memoria de la pobre mamá que me salves pagando las cuarenta mil pesetas... ¡que si llevan la letra falsa al juzgado estoy perdido! ¡Por Dios, papá, que yo te juro que nunca más volveré a las andadas, y si es preciso vender algo de lo mío, véndelo; pero, por Dios, contesta hoy mismo que tú garantizas la deuda, para que podamos parar el golpe del Juzgado...» ¿Es tuya esta carta? ¡Responde!

IGNACI. – Sí, es mía.

LOREN. – Se hipotecaron Las Arganzuelas y se perdieron..., ¡se perdieron! Pero pagué. ¡Responde!

IGNACI. – Es verdad.

LOREN. – Pagué cuarenta; debo treinta y cinco. Me debes cinco tú a mí. No puedes reclamar nada.

IGNACI. – Bueno. Perdimos el viaje...

LOREN. – ¿Es prueba bastante, Eugenia?

EUGE. – Ya lo creo...

LOREN. – ¿Puede reclamar algo con esta carta, Alberto?

ALBER. – Nada, absolutamente nada.

LOREN. – Ya lo oyes, Ignacio. No tienes derecho para nada. (*Rompe la carta*). Pero ahora ya tienes derecho para todo (Linares Rivas, 1927: 74).

Aunque pueda parecer que Lorenzo peca de necio, en realidad está cumpliendo con el dictado de su moral de padre: «sé que doy un motivo más para nuevas ingratitudes, pero no importa, y decía bien Isabelina: que los hijos nos tengan contraley mañana no excusa a los padres de la obligación suya para hoy» (Linares Rivas, 1927: 75). Igualmente, su generosidad puede verse demostrada al prestarle a Isabelina los setenta duros que necesita para ingresar a su hijo en una casa de salud. Ella pondrá como aval su prado, que es lo único que tiene. Se deja entender que Lorenzo no irá contra su tierra si no puede devolver el préstamo:

«LOREN. – No me duele ese dinero...» (Linares Rivas, 1927: 50)¹⁷². También se muestra así en boca de Cristina:

Viéndole derrochar en mis lujos y no gastarse un cuarto en sí mismo, yo pensaba: «¡qué roñoso es papá... Gasta en mí porque es indispensable para buscarnos una buena boda...; pero no yendo conmigo le duelen los cuatro duros de una barrera para los toros como si le dieran cuatro puñaladas. ¡Qué roñica!» Ni por un instante se me ocurrió que después de pagar la pensión de mi hermana mayor, las trampas del otro, de Ignacio, y los caprichos míos, pudiera suceder que en casa no quedaran ya los cuatro duros de la barrera para los toros... (Linares Rivas, 1927: 21).

También a través de su hija queda patente el compromiso y la lealtad paterna que lo caracteriza:

¿Bueno? ¿Y crees que decimos algo con eso? Desde que murió la pobre mamá, hace ocho años, no volvió a un casino ni a un teatro, hasta que fue conmigo a todas las diversiones. Viéndole horas y horas haciendo solitarios con la baraja o leyendo revistas y novelas, yo pensaba: «¡qué genio más aburrido tiene papá!...» Con el egoísmo feroz de la juventud, ni por un instante se me ocurrió que fueran horas y horas acompañándome para no dejarme sola en las manos peligrosas de las criadas (Linares Rivas, 1927: 20-21)

Gracias a esta personalidad, Cristina y Lorenzo pudieron entablar una relación paterno-filial. Lorenzo confía tanto en su hija que no cuestiona su criterio a la hora de elegir un marido: «Acláralo. Y por mí ya lo sabes: ese hombre, otro, ninguno...: como quieras, cuando quieras y con el que quieras. ¿Enterada?» (Linares Rivas, 1927: 20). Se opone a Justo (*La fuerza del mal*), cuya relación con Candelas es muy tensa. Lorenzo no participa de las consideraciones de Justo en las que su hija pasaba a ser una mera propiedad más. Él le da la libertad que le corresponde como ser humano.

Cristina es reflejo de los atributos de su padre. Así habla ella durante el primer encuentro con Dionisio:

¹⁷² Lorenzo recuerda a Baltasar (*Aire de fuera*) en que ambos rechazan una ley que les favorece para cumplir un precepto moral que les perjudica materialmente. Al mismo tiempo, se opone radicalmente a Justo (*La fuerza del mal*), que debido a su falta de generosidad y solidaridad, hace que su entorno se vuelva contra él con razón moral.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Eso fue. Yo mal le conozco, apenas si nos hemos tratado, no pudo haber entre nosotros esa cordialidad que lleva insensiblemente a estimarse y a quererse... ¡No la hubo! Pero no importa, que a la primera palabra de usted ya le debo yo una respuesta categórica y afirmativa. Debimos decir: ¿Me quieres? Te quiero... Como si dijéramos: ¿Cuánto? ¡Tanto!... Y no es eso, Dionisio; no es eso (Linares Rivas, 1927: 29)

Esta situación recuerda a la charla de Clavito y Pelegrín (*Clavito*) donde el muchacho pretende engatusar a su enamorada mostrándole sus riquezas materiales, como si el amor pudiese ser materia mercantil. Clavito reacciona de la misma manera que Cristina, se niega a que la compren. También se muestra este atributo en su acalorada conversación con Hilario, el administrador:

HILARI. – Se vale usted de que es mujer para insultarme...

CRISTI. – Soy mujer, sí... ¿y qué? ¿No era mujer cuando usted pretendía arruinarnos? ¿No era mujer cuando me presentó las cuentas enredadas? ¿No lo era cuando se me llevó el caserío? Pues entonces, ¿por qué no voy a ser mujer también para decirle a usted cuatro verdades? (Linares Rivas, 1927: 16).

Un poco más abajo Cristina expone qué entiende por lealtad: «¡Todos! Leal es el que corresponde. El que da amor por amor, y amistad por amistad; pero también es leal, y muy leal, quien devuelve burla por burla, y engaño por engaño...» (Linares Rivas, 1927: 16). Como se puede ver, es un concepto diferente al de su padre. Si él aplicase la definición que se acaba de dar, no le habría dado la legítima a Ignacio¹⁷³. De entre las obras analizadas de Linares Rivas, los personajes masculinos no son especialmente luchadores, salvo Antonio, el marqués de Montrove (*La garra*). Sí lo son, sin embargo, los femeninos. Es por eso por lo que la lealtad de Lorenzo se manifiesta a través de un cumplimiento sin condiciones del dogma moral, mientras que Cristina no se deja avasallar. De hecho, consciente de su carácter diligente, Lorenzo le cede el mando:

173 Lorenzo es un *alter ego* de Linares Rivas («la conozco bien [la ley]. Mi padre fue abogado y yo lo soy, aunque apenas haya ejercido» [Linares Rivas, 1927: 37]).

HILARI. – ¿Examinó usted la documentación?

LOREN. – Anoche, y sin perdonar ni una línea, que Cristina se empeñó en que lo leyera todo, como si a mí no me bastara con que ella se enterase.

HILARI. – Bien hizo, que al fin es usted el padre y el dueño.

LOREN. – El padre, sí; el dueño..., no; que ella hace y deshace con absoluta libertad.

HILARI. – Porque usted lo consiente.

LOREN. – Y porque lo merece.

HILARI. – Las dos cosas. Pero convengamos en que es algo tirana para los asuntos.

LOREN. – Y en que tenía razón para impacientarse, que hemos pasado dos años en formalizar cuentas, don Hilario... (Linares Rivas, 1927: 9).

Este matiz en el concepto de lealtad es fundamental para la trama, ya que Cristina se enfrenta, primero, a Hilario, después a sí misma para prometerse falsamente a Dionisio y, finalmente, a sus hermanos. Lorenzo no habría sido capaz por sí solo de mantener los bienes y las tierras: si no se los quitaban sus hijos, lo haría Hilario tarde o temprano. De nuevo, es el personaje femenino quien debe tomar las riendas. Por último, la generosidad se manifiesta en el momento en que Cristina recomienda al padre dar el dinero a Isabelina: «bien dices, mujer. Mira, papá, ni más ricos ni más pobres por ese dinero. Fíalo a Isabelina, anda» (Linares Rivas, 1927: 48). Y no solo eso, sino que también le ofrece que la lleven en carro a buscar a su hijo, fingiendo que ellos también tenían que ir al pueblo, tal y como atestiguan las palabras de Saturio: «Ya sé el recaó. La hora de marchar juntos, y que no vuelva hasta que dé la casualidad de volver juntos» (Linares Rivas, 1927: 47).

Su triángulo ideológico pone en relación a Lorenzo y a Cristina, las tierras y los bienes, y la búsqueda de una vida digna y de una transformación en el Código Civil. Lorenzo explica el significado del título de la obra: «que hereden, sí, muy bien...; pero que hereden a los muertos y no a los que aún viven; que eso no es heredar, sino despojar. Y la ley inicua, la mala ley es la que otorga derecho para reclamar la herencia de los padres mientras uno de ellos vive todavía» (Linares Rivas, 1927: 53). Tal y como ya se ha explicado, Lorenzo acepta el préstamo de Dionisio y paga a sus hijos la legítima para salvaguardar sus preceptos morales, explicados muy sintéticamente en palabras de Isabelina: «Puede ser, que ya se vieron casos, y a la puerta misma de ustedes llama uno...; pero que el hijo me tenga contraley

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

mañana no me salva a mí de la ley mía para hoy» (Linares Rivas, 1927: 49). Amparado en esta idea, Lorenzo decide pagarle la legítima a sus hijos sin obligación y aceptando el préstamo de Dionisio. El desenlace adquiere un matiz agrídulce, porque por un lado, los egoístas hijos se salen con la suya, pero por otro, Lorenzo es capaz de mantener sus tierras, sus bienes; salvaguardar su dignidad y defender con autoridad su moralidad. En términos estrictamente teatrales, Lorenzo y Cristina no son capaces de vencer los obstáculos que les impone la «mala ley», con lo cual, el final es trágico.

La trama secundaria muestra los intentos por parte de Hilario, el administrador, de hacerse con los bienes de Lorenzo aprovechándose de información privilegiada. Su esquema actancial es el siguiente: *sujeto*, Hilario; *objeto*, tierras y bienes; *oponente*, Cristina y Micaela; *destinador*, corrupción moral, avaricia y deslealtad; *destinatario*, una vida opulenta. Su triángulo activo presenta la relación entre Hilario, Cristina y Micaela, y los bienes y las tierras. El administrador aparece en las tablas desde la tercera escena y, al principio, mantenía una conversación muy cordial con Lorenzo. En la escena cuarta, entra Cristina y la afabilidad continúa: «LOREN. – ¿Qué opina usted de una copita de buen tostado del Rivero? HILARI. – Entre horas no bebo. LOREN. – ¿Y de un buen tabaco? HILARI. – Eso, siempre. (*Mutis Lorenzo por la izquierda*)» (Linares Rivas, 1927: 14). Sin embargo, justo cuando se marcha Lorenzo y quedan Cristina e Hilario a solas, la charla se vuelve tensa: «CRISTI. – Muchas gracias... y espero que le veamos a menudo por aquí. HILARI. – Vendré como habitualmente para los recibos. CRISTI. – Para eso no; yo los extenderé. HILARI. – Entonces para ir a cobrarlos. CRISTI. – Tampoco; yo los cobraré. HILARI. – ¡Ah!...» (Linares Rivas, 1927: 14). El espectador, que no entiende a qué se debe este cambio brusco de actitud por parte de Cristina, fija su atención en la escena. No tardaría mucho la joven en explicar sus motivos:

HILARI. – No se exalte, doña Cristina, que contra mí no hay motivo.

CRISTI. – ¿Recuerda usted quién se llevó al fin Las Arganzuelas?

HILARI. – Un Fernández Palacios, de Villa del Río.

CRISTI. – Pues en el Registro figuran hoy a nombre de Fermín Iglesias.

HILARI. – Una segunda venta, quizá...

CRISTI. – Y Fermín es sobrino de usted.

HILARI. – Eso sí, es sobrino.

CRISTI. – Y se casa con una hija de usted...

HILARI. – Muchas cosas sabe usted.

CRISTI. – Muchas..., y una de ellas es que sería inútil la reclamación para recuperar Las Arganzuelas, porque todo se hizo con jueces y notarios. Fue una bellaquería, pero una bellaquería muy legal. ¡Que sea enhorabuena!... Disfrútela, con la hija y el sobrino... y quiera Dios que a ustedes también se lo roben muy pronto con la mayor legalidad posible (Linares Rivas, 1927: 15).

En la escena sexta se marcha de una forma igualmente incómoda. Recuérdese que Cristina llevaba manchadas las manos de harina desde su aparición y que, en la escena cuarta, Hilario se había manchado de tinta firmando unos documentos:

HILARI. – (*Inclinándose*). Muchas gracias.

CRISTI. – La que merece...

HILARI. – Eso es, la que merezco. (*Tendiéndole la mano*). Y con el permiso de ustedes...

CRISTI. – (*Negándose a dar la mano*). ¡No! (*Sonriendo*). Por la harina...

HILARI. – (*Aceptando gustoso la explicación*). ¡Ah!... sí.

LOREN. – (*Dándole la mano*). Hasta siempre, don Hilario.

CRISTI. – (*Impidiendo a Lorenzo que llegue a dar la mano*). ¡No!... Por la tinta.

HILARI. – (*Serio*). ¡Ah!... sí. Pues ustedes lo pasen bien. (*Mutis por el foro*) (Linares Rivas, 1927: 15).

Cristina no da la mano a Hilario y tampoco permite que lo haga Lorenzo. Con esto, está rompiendo la relación proxémica entre los personajes. Igualmente, el cambio en el rostro de Hilario denota la turbación que le produce el rechazo. Hay que decir que, al final, el administrador se lleva el cigarro que le había ofrecido Lorenzo. Esto indica su falta de moral al aceptar un regalo de quien no le muestra afecto.

Desesperado tras conocer la reclamación de la herencia de sus hijos, Lorenzo acude al tramposo negociante para que busque un comprador justo para la finca. No le costó tiempo ni esfuerzo tejer un plan para encontrarlo:

HILARI. – Aguarda. Precisamente quería hablarte de un asuntito. Sé el amor que tienes a esta casa, y para evitar una locura, debo prevenirte.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

MICA. – ¡Para aliviarles, lo que usted quiera!

HILARI. – Don Lorenzo está muy excitado, y con tal de pagar cuanto antes, es capaz de hacer un desatino y vender en condiciones deplorables. Eso hay que impedirlo, Micaela.

MICA. – ¡Ya lo creo que sí! Mándeme, don Hilario.

HILARI. – Tú estás a la mira, procuras enterarte, y en cuanto sepas que hay alguna proposición de compra, me mandas a buscar inmediatamente.

MICA. – Muy bien.

HILARI. – Y yo, por el cariño que también les tengo, doy más todavía de lo que el otro ofrezca.

MICA. – ¿Y por qué no da usted ese más desde luego?

HILARI. – Los negocios hay que tantearlos primero, mujer (Linares Rivas, 1927: 60).

Las intenciones de Hilario son claras: quedarse con las tierras a toda costa con la ayuda de Micaela, que estaría infiltrada para que no se le escapase el trato. De nuevo, se muestra a Hilario como un personaje con doblez: primero, dice que pujará por las tierras «por el cariño» que les tiene a Lorenzo y a Cristina, pero anota que «los negocios hay que tantearlos». ¿La razón por la que pretende comprar las tierras es emocional o pecuniaria? Micaela, que no era tan ingenua como él suponía, no cae en la trampa y le niega su ayuda. La conversación termina así:

HILARI. – No seas tonta, que esto no es nada perjudicial para los amos, y tú puedes ganarte una cantidad muy bonita, y sin que nadie tenga por qué saberlo.

MICA. – Muchas gracias; pero si no estuviera ya en negarme de por mí, el que me paguen a escondites una cantidad muy bonita ya me dice bien lo fea que es la acción en que había de meterme. Dispense... y busque a otra, don Hilario; busque a otra. (*Mutis por el foro*) (Linares Rivas, 1927: 61-62).

El triángulo psicológico pone en relación a Hilario con su corrupción moral, su avaricia y su deslealtad. Estos adjetivos ya fueron explicados en el triángulo activo, y es que este personaje supone la antítesis de todo aquello que defiende la obra. Es un símbolo de lo que no debería ser y su conflicto se sitúa en el espectro de lo moral. El triángulo ideológico (Hilario, las tierras y los bienes, y la vida opulenta) muestra que, si hubiese alcanzado su objetivo, estaría viviendo una vida opulenta. Hilario recuerda aquello de «es más fácil que un

camello pase por el ojo de una aguja, que un rico entre en el Reino de los Cielos». La vida opulenta que quiere vivir estaría cimentada sobre su moral laxa, sobre el robo y sobre las miserias ajenas.

La acotación inicial indica que la trama se desarrolla «en época actual. La acción, por tierras de Ponferrada, hacia la raya de Galicia» (Linares Rivas, 1927: 2). La localización es imprecisa, a diferencia de las anteriores obras, que siempre se situaron en Madrid (*Aire de fuera*, *En cuarto creciente*, *La fuerza del mal*), con la excepción de *La garra*, que se ambienta en Campanela. Las piezas restantes (*Lo posible* y *Clavito*) discurren sin referencia espacial en estos términos. Esto quiere decir que *Aire de fuera*, *En cuarto creciente* y *La fuerza del mal* se estructuran sobre conceptos humanos, mientras que *Lo posible* y *Clavito* se mueven en un plano más metafísico. Así, *La mala ley* queda a medio camino de estos extremos. Además, su inexactitud es una de las primeras pistas que conduce a una interpretación de la obra como un drama rural.

Asimismo, la acotación del espacio interior indica lo siguiente: «una sala, con muebles antiguos, castellanos, en la casa-palacio de los señores de la Hermida. Una gran ventana abierta. Es de día, por la tarde y en junio» (Linares Rivas, 1927: 5). La estancia va decorada con «muebles antiguos, castellanos» que se diferencian de aquellos «muebles modernistas» (Linares Rivas, 1928: 7) de *En cuarto creciente* y de «los muebles, con el clásico estrado, [...] amplios, sólidos y ricos» (Linares Rivas, 1999: 1919) de *La garra*. No es una familia moderna, de ciudad; pero tampoco viven en la decadencia de lugares como Brujas, Salamanca, Toledo o Campanela. Esta idea se refuerza mediante la existencia de «una gran ventana abierta», que permite la entrada del «aire de fuera», clara metáfora de progreso propia de la dramaturgia de Linares Rivas. Los señores de la Hermida no forman parte de la clase alta. Son, en todo caso, clase media-alta campesina, con asalariados (Micaela y Saturio), pero sin prestigio social ni fortuna. La clave es el tratamiento que se les da: «señores de la Hermida», frente a «don Justo» (Linares Rivas, 1999: 1853), de *La fuerza del mal*.

Una de las secuencias más impactantes para el espectador es el momento en que Micaela lleva dos maletas a la puerta de la casa al principio del acto III: «Micaela, con una maleta de viaje en cada mano, atraviesa de izquierda a foro, y vuelve a entrar sin ellas» (Linares Rivas, 1927: 57). Tal y como discurría la acción, podría parecer que llevaba el

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

equipaje de Lorenzo y Cristina, hasta que comenta que «para entrar ayer el equipaje se acudió a un zagal» (Linares Rivas, 1927: 57). Aquí el espectador entiende que las maletas son de Ignacio, Eugenia y Alberto. El objetivo de estos objetos es mantener el suspense en el público. Por último, aparece una carta que prueba que a Ignacio no se le debe su parte de la herencia. La presencia de la misiva es doble. Primero, da lógica interna al diálogo, ya que si Lorenzo estuviese citando de memoria, el carácter egoísta de Ignacio lo llevaría a negar las palabras. Segundo, da muestra ante el público de que no se puede interpretar a Lorenzo como un personaje egoísta o engañoso.

A diferencia de las anteriores obras, pueden encontrarse bastantes referencias a los signos escénicos. Se han contabilizado, al menos, 84 entre mímica del rostro (15), tono (16), gesto (31), movimiento (15), maquillaje (2), vestuario (2) e iluminación (3). Sin embargo, no hay acotaciones sobre los efectos sonoros y solo la inicial se ocupa de la decoración escénica¹⁷⁴.

Es importante detenerse en la caracterización de los personajes a través de estos signos. Así por ejemplo, Lorenzo queda denotado en su primera aparición como un hombre humilde: cuando Saturio le comenta con admiración que Dionisio es muy rico, él sonríe y asiente (Linares Rivas, 1927: 8). Cristina, igualmente, queda caracterizada como una mujer trabajadora y diferenciada de la clase burguesa a través de un vestuario sencillo y un maquillaje simulando manchas de harina: «con un traje muy sencillo, los brazos remangados hasta el codo y llenos de masa, así como la cara y el delantal» (Linares Rivas, 1927: 12)¹⁷⁵.

174 Parece lógico deducir que el estilo de Manuel Linares Rivas alcanza su síntesis. *Aire de fuera, Lo posible* y *La fuerza del mal* se caracterizaban por su minimalismo escénico, con ausencia de demarcaciones estilísticas y un escaso detalle en la ambientación. Por el contrario, *En cuarto creciente* (salvo el movimiento) y *La garra* presentan una descripción dramática más minuciosa y realista. Aquí, en *La mala ley*, se muestra una preocupación por delimitar la actuación de los intérpretes, pero mantiene el vacío decorativo del escenario. Ya en *La garra* habíamos asistido a la pérdida un estilema propio de sus obras de experimentación, que es la ausencia casi total de movimiento. *La mala ley* presenta un fluir dinámico de los personajes y confirma la tendencia.

175 Dionisio, a su vez, es un personaje imprevisible. Cuando parecía que había abandonado a Cristina, llega para salvarla; cuando daba la impresión de ser un pedante, resultó ser humilde; y en su primera aparición asusta sin quererlo a Cristina. Resulta que Micaela le había dado entrada y había subido a avisar a Lorenzo. Dionisio entró en la sala y estaba Cristina reflexionando en voz alta. Él no anunció su llegada y quedó de pie silencioso en la escena (Linares Rivas, 1927: 24). Podría tratarse, nuevamente, de la figura del *voyeur*, que ya había sido utilizada en *En cuarto creciente* con el mayordomo Cesáreo.

Un momento de especial intensidad dramática lo protagonizan Saturio y Lorenzo. Lorenzo informa al criado de la situación precaria que los rodea y le responde «echándose a él con pena» (Linares Rivas, 1927: 32). El amo, a su vez, lo tranquiliza «poniéndole la mano en el hombro afectuosamente» (Linares Rivas, 1927: 32). El movimiento de Saturio rompe la dinámica de quietud de la obra, resaltando el afecto que le profesa hacia Lorenzo de manera desmedida.

En boca de Micaela se coloca de manera sentenciosa el conflicto que mueve la obra:

Y oye lo que te digo, Saturio García: que yo, Micaela Fernández, una lugareña y una burra y una nadie, si fuera juez no hacía esas leyes; si fuera madre, renegaba de esos hijos, y si fuera Dios, mandaba ahora mismo un rayo que abrasara a esa legítima. Y ya sabes para siempre lo que haría Micaela Fernández si pudiera (Linares Rivas, 1927: 36).

El movimiento previo al discurso da contundencia a sus palabras: «marcha; se detiene». El público, que había entendido su partida como un *mutis* al uso, se sorprende al verla regresar y hablar de esa manera tan convincente.

Otra situación a la que hay que llamar la atención es cuando Teodora le da el dinero a Lorenzo «acercándose humildemente» (Linares Rivas, 1927: 38). Esto afecta al gesto, a la mímica del rostro y al movimiento. Se completa esta acción con el suave rechazo de Lorenzo. Ambos personajes quedan aproximados emocionalmente. Por último, Eugenia entra en escena «corriendo a abrazarle [a Lorenzo]» (Linares Rivas, 1927: 51), pero su padre «se dejó abrazar sin corresponder» (Linares Rivas, 1927: 51). Alberto, a su vez, le da la mano, mientras que Ignacio no muestra señal de respeto. Al final de la obra, Cristina y Lorenzo se abrazan. Mediante los signos escénicos, Linares Rivas sugiere afiliaciones emocionales entre Lorenzo, Cristina y Teodora, por un lado, y Alberto Eugenia e Ignacio, por otro.

Para finalizar, es preciso explicar un par de temas que no son centrales, pero quedan implícitos en el transcurso de la obra: la libertad sexual de la mujer, la defensa del divorcio y la crítica a la iglesia. El primero de ellos se muestra cuando Lorenzo sugiere a Cristina entablar relaciones con Dionisio, que considera un gran candidato por su fortuna, su posición social y su caballerosidad. Cristina se niega por considerarlo un negocio. Al contrario de lo que Justo (*La fuerza del mal*) habría hecho, Lorenzo le contesta: «Acláralo. Y por mí ya lo sabes: ese hombre, otro, ninguno...: como quieras, cuando quieras y con el que quieras.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

¿Enterada?» (Linares Rivas, 1927: 20). Al contrario, Lorenzo había prohibido a Eugenia casarse con Alberto: «¿Contigo? Nunca me dijiste una insolencia ni una mala palabra. Nunca. Es verdad. Pero al sonar la única hora grave de tu vida, la de elegir marido, contra mi voluntad, contra mis consejos y contra mis súplicas, elegiste a quien yo rechazaba..., y me dejaste abandonado» (Linares Rivas, 1927: 73). Lorenzo no culpa a Eugenia, no se lo echa en cara más que en ese momento, pero le da su legítima. Eugenia representa aquella «fuerza del mal» revolucionaria que casi logra romper la relación paterno-filial entre Justo y Candelas en *La fuerza del mal*. Sin embargo, mientras Candelas alcanza un acuerdo con su padre, Eugenia no. Además, conociendo el carácter de Lorenzo resulta poco creíble que fuese a reaccionar de la misma forma que su homólogo.

La defensa del divorcio se realiza durante una conversación entre Cristina y Teodora, ambas escarmentadas por las malas experiencias con hombres aprovechados:

TEODO. – Bien harás. Lo más cruel de los hijos es pensar que los padres no sienten ni se afanan como los otros hombres, y es el figurarse que las vidas deshechas una vez no pretenden ya rehacerse nunca, conformándose perpetuamente con la desgracia, como si hubiera acabado todo para uno, solo porque otro desaparezca o nos engañe.

CRISTI. – Hablas por ti, ¿verdad?

TEODO. – Y por ti..., y por él..., y por todos.

CRISTI. – Por todos; tienes razón. Como siempre son los mismos males, cuando se dice una palabra de consuelo, aunque se le diga a una sola persona, la oye y se la aplica el mundo entero.

TEODO. – Y hoy que tú sabes un poco de las cosas..., de la amargura de las cosas fatales, dime lealmente: porque la vida se nos haga imposible con una persona, por la desdicha de una muerte o por la desdicha aún mayor de habernos salido al paso un canalla..., ¿somos culpables al pensar que con otra persona puede volver la paz y el amor? (*Cristina se levanta y camina. Teodora la sigue*). ¿Lo somos?

CRISTI. – No sé...

TEODO. – Deja ahora a un lado las leyes y los Tribunales... ¡Déjalos, que tendrán mucha razón legal para amarrarnos materialmente, pero que no tienen eficacia ninguna para salvarnos de una canallada! Déjalos y dime de corazón a corazón: el que se halla solo, ¿es criminal por espantarse de tanta soledad? El que después encuentra otro amor, ¿es criminal por aceptar ese amor? ¿Debe rechazarlo?

CRISTI. – Debe rechazarlo.

TEODO. – ¡¡Cristina!!

CRISTI. – Pero comprendo muy bien que no lo rechace.

TEODO. – (*Abrazándola*). ¡¡Cristina!! (Linares Rivas, 1927: 23)

Linares Rivas utiliza la soledad individual como recurso para visibilizar los males que genera la ley de divorcio actual. El planteamiento es similar al que se mostró en *Aire de fuera* y en *La garra*: la ley no protege a la víctima honrada tras un desengaño amoroso. Además, mantiene el paralelismo establecido en *Aire de fuera*: «CARLO.- Resignarse y ser mártires o sublevarse y... MAG.- Pero si yo quiero ser honrada. CARLO.- Entonces tienes que ser víctima» (Linares Rivas, 1999i: 1096-1097). O lo que es igual: «CRISTI. – Debe rechazarlo. TEODO. – ¡¡Cristina!! CRISTI. – Pero comprendo muy bien que no lo rechace». De igual manera, Linares Rivas se opone a la castidad impuesta tras la muerte de un cónyuge, tal y como demuestra la tensa y ambigua relación entre Saturio, viudo, y Micaela. Ella busca relaciones sentimentales con él, pero Saturio es muy esquivo. Linares Rivas personifica el dilema moral en una tradicional trama amorosa secundaria entre dos criados. Se distancia del enfoque que se dio en *La garra* a través de los personajes de Álvaro del Real y Santa de San Payo, además de ser mucho menos relevante para la acción principal.

Finalmente, la crítica a la Iglesia se produce de manera muy velada, llegando incluso a ser anecdótica:

SATU. – Hola, señor amo. Vengo sobre lo de las mulas.

LOREN. – Pues cállatelo. Mulas, vacas, borregos, gallinas... Todo eso es de la competencia de doña Teodora. A ella con el cuento.

SATU. – Se irá. Y también traigo un mandao del señor cura, para ver si le dejan este domingo una casulla encarnada, que la necesita porque...

LOREN. – Cállatelo también. Capilla, casa y administración general, todo eso es del reino de Cristina.

SATU. – ¿Y a la señorita con el cuento del cura?

LOREN. – A ella..., si no es verde.

SATU. – No, es encarnada (Linares Rivas, 1927: 6).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Lo primero es anotar el juego de palabras referido al «cuento» del cura: «SATU. – ¿Y a la señorita con el cuento del cura? LOREN. – A ella..., si no es verde». El grupo léxico «cuento verde» alude a una insinuación erótica o, como poco, alguna anécdota ajena referida al sexo, al igual que otros grupos como «chiste verde» o «viejo verde». Lorenzo insinúa la posibilidad de que un sacerdote busque relaciones eróticas con su hija. Por otro lado, cabe preguntarse por qué necesita el cura una casulla encarnada, o sea, roja. Los colores de las casullas los regula la Institución General del Misal Romano, vinculándoles una serie de festividades. La única que encaja en la obra (recuérdese que se ambienta en junio) es el domingo de Pentecostés, que se celebra el 9 de junio y marca el inicio de las actividades de la Iglesia Católica. No en vano, supone la fiesta más importante para el catolicismo después de la celebración de la Pascua. Lo que resulta curioso es que la ruptura de la familia de Lorenzo se manifieste justamente cuando la Iglesia retoma sus labores. Según el planteamiento de Linares Rivas, la Iglesia se opone a la constitución de la familia, al igual que había sucedido, aunque de manera más contundente, en *La garra*.

3.8. *Currito de la Cruz*, adaptación escénica en tres actos — el primero dividido en dos cuadros — y un epílogo (1923)

Esta pieza está escrita en coautoría con Alejandro Pérez Lugín, basándose en su novela homónima publicada ese mismo año (Pérez Lugín, 1942). La trama en la obra de teatro no se ve modificada de manera relevante, salvo por la supresión del personaje de sor María del Amor Hermoso, que lleva a mostrar a Currito como un personaje verdaderamente huérfano. La historia de cómo sor María llega a tener a Currito y decide abandonarlo ocupa veintitrés páginas a las que no se hará referencia durante trescientas cuarenta aproximadamente. Esto quiere decir que esta trama resulta un elemento eficaz para sorprender al lector, pero en teatro solo distraería la atención del espectador. Mientras la novela es un género que se estructura en varias capas, muestra distintos objetivos para sus personajes y llega a numerosas y dispares

conclusiones, el teatro debe condensar su contenido para hacerlo desembocar a un único fin. De otra manera, el mensaje quedaría diluido¹⁷⁶.

Esta obra es de corte evasivista y no supone ninguna crítica social ni política, simplemente sirve como entretenimiento más o menos efectista. Existe solamente una trama, constituida por la fuga y caída en desgracia de Rocío, que crea dos puntos de vista (y por tanto, dos sistemas actanciales) distintos, siendo sujetos Currito y Carmona. El esquema principal va formado por los siguientes elementos: *sujeto*, Curro; *objeto*, Rocío; *oponente*, Romerita; *ayudante*, Copita, Gazuzza y Manuela; *destinador*, amor romántico; *destinatario*, triunfo de la honradez sobre el pillaje. En su triángulo activo, se entabla la relación entre Currito, Rocío, Romerita, y Copita, Gazuzza y Manuela.

En la secuencia en que Curro acude a casa de Carmona a recoger el traje y los cabos, queda prendado de Rocío: «Porque son mu distintas las cosas para cada mirar. Cuando usted sale de paseo, la gente dice: “ahí va la muñequiya del señó Manué...” Y yo me digo siempre: “Ahí pasa la mismísima Virgen del Rocío.”» (Linares Rivas, 1923: 40). En la novela, el muchacho no le desvela sus intenciones tan rápidamente a Rocío. De hecho, no será hasta que ella vuelve desamparada con su hija que le confiese sus sentimientos. Para entonces, la chica estará igualmente enamorada de él. Acudiendo a la última escena del segundo acto queda demostrado que este es el motor de la acción:

COPITA. – ¿Va tú también a afligirte, hombre? Se fue con otro... ¡Vaya con Dio! Y tú a lo tuyo, a toreá.

CURRO. – Yo no atoreo ma...

GAZUZA. – ¡¡No seas animá!!

176 Por este mismo motivo se prescinde de algunos personajes secundarios como el «Pintao», aunque se añaden otros para compensar la ausencia de narrador. Véase este ejemplo: «Caminaba Currito a su lado [al lado de Copita], contento pero modesto, como si con él no fuese la embobada admiración del grupo de papanatas que los cercaba y seguía; el detenerse los aficionados a su paso, contemplándole con ojos de asombro; el señalársele unos a otros los parroquianos de los colmados, apuntándole con un dedazo sucio, y el piropearle los más exaltados, punto menos, y a veces punto más, porque el entusiasmo taurófilo no tiene medida, que si de una mujer guapa se tratase» (Pérez Lugín, 1942: 27). Frente a: «CUARTILLERO. – ¡Viva el chavaliyo! PORTERO. – ¡Vivan los hombres con reaños! CURRO. – ¡Dejame, dejame!... CUARTILLERO. – ¡Noragüena, tú!... CURRO. – Muchas gracias. GAZUZA. – Tu banderiyero, ¿eh? ¡De eso ni que hablar! CURRO. – Bueno, hombre. HOMBRE (Abrazándole). – ¡Viva el chavaliyo! TODOS. – ¡¡Viva!!» (Linares Rivas, 1923: 19). Como se puede ver, el Cuartillero, el Portero y el Hombre son personajes secundarios introducidos para recrear el ambiente festivo que gobierna el párrafo de la novela que no se podría representar de otro modo.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

CURRO. – ¿Pa qué ya? ¿Pa qué...?

COPITA. – ¡Pa ganar miles!

CURRO. – ¿Y yo pa qué los quiero? Pa na... ¡¡S'acabó Curro!!

GAZUZA. – ¡Animá! ¡Más que animá!

CURRO. – Yo no quiero más que mori... (Linares Rivas, 1923: 79)¹⁷⁷.

Romerita es igual de pillo que en la novela. Enamora a Rocío para causar malestar a su enemigo directo, Carmona; y para sentirse superior a Currito, su futuro contrincante en las plazas. María Jesús, la joven cortijera que aparece en el segundo acto, explica la personalidad del calavera:

MARÍA JESÚS. – Pues esta es la mía. Buscao, no; encontrao, sí. ¡¡Y encontrao aquí, donde todo me recuerda tantas alegrías... y tantas lágrimas!! Cuando supe que te ibas prendió en los volantes d'otras faldas... me di una de llorá, que hasta los ojos me quemaban. Pero cuando supe luego la faena que te gastas con toas las mujeres... me di una de reí..., de reí..., qu'hasta la pobre de mi madre se reía creyéndome ya curada de las penas.

ROMERITA. – Ya me contarás tú en qué soy tan chistoso.

MARÍA JESÚS. – En la faena, hombre, en la faena, que de igualita que es parece como si enamoraras con la lección aprendía.

ROMERITA. – ¿Tú crees eso?

MARÍA JESÚS. – Lo dicen otras... y lo sé de mí. Carcula si hay para creérselo una miaja. Buscarlas, perseguirlas, ofrecé la Tierra, y la Luna, y el Sol, jurar y desesperarse...

ROMERITA. – Como toos.

MARÍA JESÚS. – Como toos... y aluego, como tú solo, cuando las pobrecitas están ya creídas y atontás con tus palabras, pa rematá la faena, las dices: «¡¡Si no eres mía, si no te fias de mí... la primera tarde me dejo empitoná del primer toro marrajo que pise el redondel!!».

ROMERITA. – Hay momentos en que eso se piensa de verdá.

MARÍA JESÚS. – ¿Por toas? ¿Morir por toas? ¡¡Charrán!! (Linares Rivas, 1923: 74-75).

¹⁷⁷ A partir de este fragmento se pueden avanzar ciertas afirmaciones que serán anotadas más en profundidad en otros apartados: en primer lugar, el concepto de amor se encuentra próximo al amor romántico; en segundo lugar, Currito se muestra como un héroe también romántico; en tercer lugar, Linares Rivas no se encuentra de todo cómodo escribiendo en este lenguaje, tal y como muestra alguna vacilación ortográfica: «toreá / atoreo».

Romerita es el mítico personaje de don Juan Tenorio convertido en torero. Enamora a las muchachas, les arrebató la juventud y la virginidad, las engaña («cuando supe que te ibas prendió en los volantes d'otras faldas») y las abandona de mala manera. Sin embargo, se diferencia del héroe romántico en dos características fundamentales: en primer lugar, se sugiere que es un mal amante en la alcoba: «ROMERITA. – Ya me contarás tú en qué soy tan chistoso. MARÍA JESÚS. – En la faena, hombre, en la faena»¹⁷⁸. En segundo lugar, queda textualmente indicada su cobardía unas intervenciones antes del fragmento: «MARÍA JESÚS. – Ya sé que tú no le tienes miedo a na... ma que a los toros» (Linares Rivas, 1923: 73). Romerita, en definitiva, es un tramposo, un lisonjero, un mal amante, un mal torero y un cobarde. Tanto Linares Rivas como Pérez Lugín han interpretado el personaje de *El burlador de Sevilla* como una suma de ideas morales abyectas apartándose de la visión conservadora del «galán» como personaje digno de admiración.

Rocío parece que ya conocía a Romerita desde antes del comienzo de la acción dramática («ROMERITA. – *(Por la reja)*. Rocío... ROCÍO. – ¡Romerita!»). En ese sentido se diferencia de lo sucedido en la novela, donde se conocen en una de las corridas de toros de Currito. Este encuentro se produce al final del primer acto, justo después de que Curro recogiese el traje de luces y los cabos, y le pidiese a Rocío la flor de su pelo. Mediante estas dos breves intervenciones se producen dos efectos fundamentales: por un lado, se deja patente escénicamente la oposición entre Curro y Romerita, no solo enfrentándolos de manera actancial, sino también desde la personalidad: Curro aparece recto, visible, mientras que Romerita se muestra huidizo y escurridizo; por otro lado, se mantiene en vilo al espectador para mantenerlo enganchado al principio del segundo acto.

La relación entre Rocío y Romerita es tóxica desde el primer momento. Cuando Carmona se entera en el cortijo que los muchachos mantienen relaciones, acude lleno de ira a separarlos. Tras esa secuencia, Romerita le da un ultimátum: o se marcha con él para siempre, o se irá sin ella. La muchacha responde:

ROCÍO. – No puedo, no puedo.

178 Más adelante se sabrá que la «faena» es el cortejo, pero Linares Rivas ya nos tiene acostumbrados a utilizar un lenguaje ambiguo para inducirnos una idea y desambiguarlo más adelante para no producir un escándalo explícito y permitirse violar lo políticamente correcto.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

ROMERITA. – Pues no. Me marchó yo solo..., y queda ya jurao, ¿lo oyes, Rocío?, jurao, que er domingo, al primer toro roío que sarga del chiquero, lo llamo sobre mí y me dejó corneá sin defenderme.

ROCÍO. – ¡¡Romerita!!

ROMERITA. – Jurao.

ROCÍO. – ¡Me pides más que la vida!

ROMERITA. – Tú resolverá.

ROCÍO. – ¡Me pides la honra!

ROMERITA. – Si no la valgo, con no darla. (*Marcha hacia derecha*).

ROCÍO. – ¡¡Romerita!!

ROMERITA. – ¡Resuelve!

ROCÍO. – Iré... ¡¡Virgen del Rocío!! (Linares Rivas, 1923: 71-72).

De nuevo, Romerita se muestra como un personaje despreciable y manipulador al inducir a Rocío a que abandone su vida por él contra su voluntad. Ella se presenta como un personaje ingenuo y débil, más parecido a Asunción (*La fuerza del mal*) o a Santa (*La garra*), que a Carlota (*Aire de fuera*) o a Candelas (*La fuerza del mal*).

Los ayudantes de Currito son muy secundarios. Copita, su descubridor y su banderillero, hace de intermediario entre Romerita y el señor Manolo, el empresario de los toros, cuando Curro está en horas bajas. En la reunión, Copita avisa a Curro para que se haga el contradizo con el señor Manolo y que le de alguna corrida. Para esta ocasión va vestido «de americana y un gran sombrero flexible» (Linares Rivas, 1923: 96). Se entiende que en el resto de la obra llevaría una vestimenta más humilde. Igualmente, Gazuza viste «también de americanilla, y no muy flamante» (Linares Rivas, 1923: 85) cuando viene de buscar empleo para Curro. Su relación con el protagonista es contradictoria. Por un lado, cuando las cosas le van bien lo abraza hasta seis veces, cuatro al principio (páginas 33 y 35) y dos al final (137 y 142); pero por otro lado, cuando decide abandonar el toreo, lo sacude (página 80) y no volverá a abrazarlo durante el tiempo que esté sin torear. Sin embargo, nunca lo abandona, siempre se mantiene fiel. Por último, Manuela, que aparece casi de forma puntual, sirve para vehicular de manera anecdótica la precaria situación de la mujer:

MANUELA. – (*Indignada*). ¡¡Para bailar la muiñeira!! ¡Jasús, qué durmiente! (*Sacudiéndole* [a Curro]). ¡¡Despiértate, hombre!! ¡Había de venir para mí una ocasión de rumbo como la tuya! ¡La tierra y el cielo movía yo para ganarla! Pero las pobres mujeres trabajamos para dos cochinas pesetas, que los millones se quedan para vosotros. ¡¡Ay, si yo fuera hombre!! (Linares Rivas, 1923: 101).

El triángulo psicológico pone en relación a Curro, el amor romántico y a Rocío. El amor que experimenta Currito es de corte romántico. Supone el núcleo de sus preocupaciones y de él depende su integridad física. Sin embargo, se distancia en el sentido de que no existe una fuerza metafísica que empuje a Curro al fracaso, además de que la obra finaliza con el amor correspondido. Si se comparasen Currito y don Álvaro (*Don Álvaro o la fuerza del sino*), se podría ver que comparten el exagerado fervor por la mujer amada; pero también se apreciaría que Currito puede conquistar a Rocío, pero que don Álvaro jamás podría conquistar a doña Leonor porque sobre él pesa la voluntad de su destino, que es llevarlo a la muerte. Ya se explicó que Currito deja de torear por la fuga de Rocío, pero también vuelve a las plazas debido a su regreso:

ROCÍO. – Dende ayer no tengo casa...: ¡m' echaron!

CURRO. – Eso no le hace. Se va usted a una fonda o un hoté, ¿sabusté?

ROCÍO. – ¿Yo?

COPITA. – O al Palacio Reá... Lo dispone Curro.

CURRO. – Ezo.

MANUELA. – ¿Y qué falta hay de buscar sitios? ¿Es que no tiene la Manuela un rincón para una pobriña?

[...]

ROCÍO. – ¡Pero cómo vi a quedá! ¿Están ustedes locos? Si yo no pueo pagá ahora na.

[...]

CURRO. – No hay que hablá ma de la cuestión. Y yo respondo de too, zeñora Manuela.

COPITA. – ¿Pero tú estás en tus cabales, niño? ¿Con qué va a responder tú, guazón, que no tienes una peseta?

CURRO. – ¿Y quién t'ha dicho a ti que yo no tengo una peseta? ¡Miles tengo! ¡Millones tengo!

COPITA. – En el Banco.

CURRO. – ¡No! En el Banco, no; pero en la plaza, sí. Señó Manolo, er domingo me pone usted con los veraguas (Linares Rivas, 1923: 119-120).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Si bien el don Juan Tenorio de Zorrilla o el don Álvaro del duque de Rivas actuaban por inercia dominados por el amor, en las circunstancias de Currito hay un elemento que puede justificar su necesidad de ser querido: fue un niño expósito. De esta forma expresa su origen al principio de la obra:

LUQUE. – ¡Y viva Triana! ¿Porque tú eres de Triana?...

CURRO. – No, señó.

VIEJO. – ¡De l'Alamea!

CURRO. – No, señó.

HOMBRE. – ¡¡De la Carne!!

CURRO. – ¡Eso!

HOMBRE. – ¿Lo veis ustedes?

CURRO. – Pero no del barrio de la Carne, sino de la carne dejada y abandonada...

VIEJO. – ¿Eh?

COPITA. – (*A media voz*) ¡De la Inclusa! (Linares Rivas, 1923: 20)¹⁷⁹.

El triángulo ideológico relaciona a Curro y a Rocío con el triunfo de la honradez sobre el pillaje. Como ya se explicó con respecto a una de las intervenciones de Santos en *La fuerza del mal*, una de las preocupaciones de los regeneracionistas era el profundo arraigo que tenía la cultura de la picaresca en el inconsciente colectivo español. Por si fuera poco, las personas de moral recta eran incapaces, por miedo, de hacer frente a las trapisondas del pícaro. Curro es un ejemplo a seguir por su honradez y por su valentía. No es como la mayoría de los ciudadanos, cobardes e indolentes ante la corrupción moral de sus semejantes. Al contrario, Romerita es un hombre tóxico. No le importa utilizar a las mujeres para conseguir de ellas placer sexual y abandonarlas después en una sociedad que considera moralmente incorrecto que una mujer haya practicado el sexo sin compromiso matrimonial. Otros, en lugar de Curro, se acogerían a la religión o a cualquier práctica de retiro espiritual para ocultar el miedo a

¹⁷⁹ La metáfora utilizada para identificar los niños de la cuna con carne abandonada es suficientemente explícita como para que el público entienda el trauma que supuso para Curro vivir en la Inclusa. Aquél relato que ocupaba un capítulo en la novela de Pérez Lugín se condensa en este juego retórico. Ahora sí se puede entender por qué Currito exagera las muestras de su amor hacia Rocío: porque siente un vacío maternal desde su nacimiento que no ha podido suplir con ninguna otra figura femenina.

denunciar a Romerita y crear un escándalo que perjudique el apellido familiar. El muchacho, en cambio, se enfrenta directamente al pillo y libera a Rocío de las garras de la inmoralidad y de la amargura¹⁸⁰.

La segunda trama presenta el siguiente esquema actancial: *sujeto*, Carmona; *objeto*, Rocío; *oponente*, Romerita; *ayudantes*, Almanzor y Curro; *destinador*, amor paterno; *destinatario*, restablecimiento del núcleo familiar. Su triángulo activo relaciona a Carmona, a Rocío, a Almanzor y a Curro, y a Romerita. Los motivos del pícaro torero son distintos en esta trama. No se trata ya de conquistar a Rocío, sino de agraviar a Carmona arrebatándole lo que más quiere: su hija. Así se lo confiesa él mismo a Curro:

ROMERITA. – ¿Entonces...? ¿Tú no has oído que ese orgulloso de Carmona me ponía despreciao en todas partes? Como torero no me importaba, que eran selos y envidias, pero como hombre yo no tenía por qué pasarle a ese fachoso y a ese soberbio que m'humillara todos los días.

CURRO. – ¿Y por eso?

ROMERITA. – Por eso le hice daño donde pude y donde le cayera d'una vez la mardita vaniá.

CURRO. – ¡Ange...!

ROMERITA. – ¿Lo iba aguantá yo? ¿Ange Romera lo iba aguantá? Ni por soñasión, Curro.

CURRO. – ¿Fue una vengansa?

ROMERITA. – Lo que debía sé.

CURRO. – Y Rosío, ¿qué curpa tiene? (Linares Rivas, 1923: 110).

Se puede observar que la forma de este triángulo activo muestra una variante. Mientras en la otra trama, Curro (sujeto) y Romerita (oponente) luchaban por Rocío (objeto); ahora Carmona (sujeto) pretende conseguir a Rocío (objeto), pero se lo impide la envidia de Romerita

180 Llama la atención cuán diferente es el papel femenino en esta obra con respecto a sus predecesoras. *La garra* puede valer como ejemplo para desarrollar esta idea, ya que ambas piezas tienen como protagonista un varón consciente de los males de su entorno, y a una mujer en posición actancial de objeto atrapada en las garras de personajes manipuladores y chantajistas. En *La garra*, el marqués de Montrove intenta hacer ver a Sol de San Payo que todos los prejuicios que tiene hacia el divorcio son fundados por la religiosidad reaccionaria en la que fue educada. Así, él se enfrenta a doña Esperanza Espiñeira y los demás doctores de la Iglesia para que dejen a Sol pensar con claridad sin coacciones. Curro, igualmente, se enfrenta a Romerita para que deje tranquila a Rocío. ¿Cuál es la diferencia? El marqués no consigue su propósito porque la tesis de Linares Rivas es que la mujer debe ser la abanderada de su propia lucha, y no un hombre que pelee en su nombre. Siguiendo esta lógica, Curro debió haber fracasado, porque lo único que hizo Rocío fue escapar de Romerita y resguardarse entre los brazos de Curro. Igual que Sol, fue un mero títere bajo los hilos de las circunstancias. En esta resolución del conflicto se puede rastrear muy fácilmente la mano de Pérez Lugín y no tanto la de Linares Rivas.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

(opponente). En definitiva, Romerita no quería a Rocío, quería dañar a Carmona. Hay que hacer notar la paradoja que esta afirmación supone: ¿cómo puede ser posible que Romerita quiera y no quiera a Rocío al mismo tiempo? La respuesta es que Romerita es un personaje profundamente ambiguo, que se mata por una mujer al mismo tiempo que la desprecia. Es egoísta, vanidoso e impulsivo. De ahí que por momentos parezca que sí quiere conquistar a Rocío, aunque la verdad sea desvelada más adelante. Esto da un carácter más sorpresivo a la pieza.

Siquiera de manera soslayada es necesario hablar del personaje de Almanzor, el cura amigo de Carmona y Teresa. Cumplirá un papel crucial para reconciliar a Rocío con sus padres:

ALMANZOR. – Por su boca habla la verdad, tosca y burdamente, sí; pero la verdad eterna. Hoy no es día de rechazar a nadie, y por eso precisamente he venido hoy, descuidando sacratísimos deberes, para que la solemnidad del día influyera también en tu alma...

CARMONA. – ¡¡Es que yo no quiero ver a esa persona!!

ALMANZOR. – ¿Y quién te habla de que la veas?

CARMONA. – ¿Pues de qué?

ALMANZOR. – De perdonarla únicamente.

CARMONA. – ¡¡Pero verla, no!! (Linares Rivas, 1923: 132)¹⁸¹.

El triángulo psicológico pone en relación a Carmona y a Rocío con el amor paternal. El sentimiento que mueve a Carmona hacia Rocío está fuertemente exagerado, al igual que sucedía con el enamoramiento de Curro. Tómese la siguiente intervención de Carmona como prueba: «¿Va defendé tú a ese pregonao y a ese mal hombre? ¿Va defenderlo tú, Rocío? Pues escúchame antes. En jamá t'he tocao: si hablas por él te desnucó a palos, y a patás, y como sea. ¡Te quiero ma que a mi vida! Bueno, pue te quiero muerta primero que con él» (Linares

181 Almanzor es capaz de remover la mente de Carmona acudiendo a argumentos religiosos y morales. Al final, acaba convenciendo al torero para que vea a Rocío, lo cual le provoca una sensación de ternura que lo termina de ablandar. De nuevo, hay que hablar de un personaje alejado de la estela de Linares Rivas si lo comparamos con el padre Muiños de *La garra*. Almanzor es ortodoxo, hace su trabajo y nada más que su trabajo, no cuestiona la jerarquía eclesiástica ni social. Solo se enfrentará a Carmona para salvaguardar la institución familiar.

Rivas, 1923: 68-69). Nuevamente, las emociones se presentan hiperbólicas dando lugar a una oposición entre el amor y la muerte¹⁸².

Carmona se opone a todos los personajes varón-esposo-cabeza de familia que lo preceden. Baltasar (*Aire de fuera*), Federico (*Lo posible*), Antonio (*En cuarto creciente*), Antonio (*La garra*) y Lorenzo (*La mala ley*) son personajes moderados y racionales. Evitan dejarse llevar por sus pasiones para resolver sus problemas fríamente huyendo de los conflictos violentos y de la represión que su estatus le permite. Carmona es el único de estos personajes que no cede ante sus pretensiones de mandar en la vida de otra persona, en este caso, su hija Rocío. La única excepción a esta afirmación es Justo. Y aún así, se distancia del personaje de Carmona en la posición actancial que ocupa.

Esta idea desemboca muy directamente en el triángulo ideológico, que conecta a Carmona y a Rocío con el restablecimiento del núcleo familiar. Un hecho muy curioso de todas las anteriores obras de Linares Rivas es que presentan una ruptura forzosa pero positiva de la familia. Baltasar le pide el divorcio a Carlota, Federico y Asunción consienten mutuamente el adulterio, al igual que Antonio y Elvira en *En cuarto creciente* aunque de forma distinta, Salomé acaba coaccionando a Justo para que permita a Candelas marcharse con su sobrino Ramoncho, Antonio en *La garra* es un divorciado que además aboga por cortar las relaciones con sus suegros, y Lorenzo expulsa a sus traidores hijos de su casa. En cambio, en *Currito de la Cruz* la familia Carmona-Rocío-Teresa se rompe tras el segundo acto provocando un trauma en las partes. Rocío no se quiere marchar («¡No, escaparme no!» [Linares Rivas, 1923: 71]) y Carmona termina furioso («¡¡Matá, matá!!...» [Linares Rivas, 1923: 80]). Al final, se reconcilian, dando paz a todos los miembros, los cuales además integran en su núcleo a Curro como futuro esposo de Rocío.

La obra se ambienta en «época actual. – La acción, en Sevilla, menos el acto tercero, en Madrid» (Linares Rivas, 1923: 8). Se corresponde con los espacios de la novela. En Sevilla, Currito pasará los mejores momentos como torero, mientras que en Madrid sufrirá los

182 En este caso subyace una mentalidad patriarcal que, por lo analizado anteriormente, de difícil forma sería atribuible a Manuel Linares Rivas. Una situación muy similar se representaba en *La fuerza del mal* donde Justo, el padre autoritario, prohibía a Candelas, su hija, mantener relaciones con Ramoncho. Justo agradece a Candelas al final de su acto primero, tal y como se analizó más atrás. La diferencia es que Justo está colocado en posición de oponente, mientras que Carmona es sujeto. De nuevo, se pueden ver las tesis de Linares Rivas traicionadas.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

males de amor que lo llevaron a la desgracia profesional. Siendo una novela de carácter costumbrista, no resulta llamativo que se realice un ensalzamiento de las zonas más periféricas de la geografía en detrimento de Madrid. En este caso, Sevilla se ve siempre ensalzada frente a otras regiones, tal y como atestigua la conversación entre Manuela y Rocío:

— ¡Qué buena es usted, Manuela! Yo también la echaré mucho de menos... Pero ¿por qué no se vienen ustedes a vivir a Sevilla cuando se casen? Así nos veríamos todos los días. Y usted estaría muy bien. Sevilla es lo mejor del mundo.

— Eso quiere Joaquín, que dice que debemos poner aquí un colmao para hacernos ricos. Y yo le digo que donde él quiera, ya que no puede ser en mi tierra, que esa sí que es, no me lo lleve a mal, la mejor del mundo... si no fuera porque allí no le quieren querer a nadie (Pérez Lugín, 1942, II, 193)¹⁸³.

El cuadro primero va ambientado de la siguiente manera: «a derecha, una puerta de la Plaza de Toros de Sevilla. A izquierda, la entrada de un ventorro con un par de mesas. Foro, árboles y campo. — Antes de alzarse el telón se oye una gran bronca: *¡A la cárcel! ¡A la jorca!* Y coreado: *¡Que se vaya, que se vaya!...*» (Linares Rivas, 1923: 11). Este espacio inicial contrasta con el de la novela. En ella, se veía la desastrosa corrida de Manuel Carmona y cómo Curro salía al ruedo para salvar la velada y a su ídolo. Escénicamente, es prácticamente imposible adaptar fielmente esa secuencia. Linares y Lugín deciden desenfocar el espacio y, en lugar de representar, evocar la escena. El espectador imagina la corrida gracias a los gritos desde dentro y los comentarios de los personajes en escena, los cuales, a veces, vienen del interior contando lo sucedido. La ambientación es de corte realista, quedando muy en la línea de la obra de Lugín. Representa dos elementos fundamentales para la acción: por un lado, la plaza de toros, siendo evidente su importancia; por otro lado, una venta, que más adelante podría ser reciclada para montar el bar de Manuela. Lo cierto es que la cultura del vino en estas obras va muy ligada a los toros. Supone un elemento costumbrista más. En el foro se sitúan los árboles y el campo. Es raro ver a Linares Rivas ambientar una

183 Como se puede ver, Madrid se opone a Sevilla y Galicia. Mientras Madrid es un lugar de paso, que hay que abandonar, donde solo existen calamidades, Galicia y Sevilla son buenas opciones para vivir. Esto contrasta con el éxodo a la capital que está experimentando la población española.

obra en un espacio abierto, por lo que se puede notar la mano de Lugín en esa idea. Los árboles y el campo aluden a un espacio rural, que sumado a la venta y la plaza, construyen el espacio provinciano deseado.

El segundo cuadro lleva la siguiente ambientación: «El patio de la casa de Manuel Carmona. Muebles de junco. Oleografías taurinas y algún cuadro religioso. Un altarcito con luces encendidas. Es el caer de la tarde» (Linares Rivas, 1923: 23). Los muebles de junco denotan la casa de Carmona como una vivienda rústica, aunque poderosa e imponente. El torero es una institución, es el más respetado de todos. Hizo, pues, su fortuna, que no invirtió en una casa urbana, sino que prefirió la vida de provincias. En los cuadros de su casa es donde se relacionan de forma visual el toreo y la religión, muy unidos siempre. El altar con luces encendidas forma parte de un ritual en que las mujeres de la casa del torero (sean hijas o esposa) deben permanecer en la vivienda rezando a la Virgen para que el hombre vuelva sano y salvo. La tarde está cayendo, lo cual da una sensación de decadencia asociada al imperio montado por Carmona. Está terminando su era y empezando la era de Curro.

La acotación inicial de los dos siguientes actos son más lacónicas. El acto segundo se compone de la siguiente forma: «*el Cortijo de Torrebella*; en su aspecto exterior, con una puerta practicable. Es de día a fines de abril» (Linares Rivas, 1923: 45). Los personajes van entrando y saliendo de escena por la puerta del cortijo. A veces, llaman desde dentro. Nuevamente, surge una secuencia compleja debido a la multitud de espacios, personajes y situaciones que se describen en la novela. La única forma de adaptarla escénicamente es trocear y condensar las microsecuencias para que vayan apareciendo a los ojos del espectador sin distraer su atención. El acto tercero lleva la siguiente didascalia: «la taberna de la Manuela. Es de día, en abril, y en Madrid» (Linares Rivas, 1923: 83). Entre estos dos actos median tres años exactos. Las acciones suceden en abril, un mes con un significado de cambio, donde empiezan y terminan las lluvias, metáfora de las desgracias y la depresión. En abril comienzan las desdichas con la fuga de Rocío, pero también terminan con su regreso.

Igual que sucedía en *La mala ley*, Linares Rivas y Pérez Lugín tienen una preocupación relevante por acotar los signos escénicos. Existen 9 referencias a la mímica del rostro, 45 al tono, 56 al gesto, 10 al movimiento, 5 al vestuario, 1 a la iluminación y 2 a los efectos sonoros. No hay ninguna referencia al maquillaje. Todo esto responde a un afán por

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

representar de manera muy realista el mundo que se quiere interpretar. Cada personaje va denotado por alguna característica que los signos van a acentuar. Por ejemplo, la humildad, al principio, y gallardía, al final, de Currito; la arrogancia de Romerita; el mal genio de Carmona; la debilidad de Rocío; o la fortaleza de Manuela. A menudo, los gestos influyen sobre la proxémica de los personajes. Algunas veces se abrazan, otras se empujan, se agarran o se zarandean. La única acotación de iluminación son las velas del altar que ambienta el segundo cuadro del primer acto. El vestuario se adapta al vestir madrileño y sevillano. Por ejemplo, Carmona va de «traje de luces» (Linares Rivas, 1923: 30) en Sevilla, entendiéndose que Curro también iría. En Madrid, Curro viste «de americanilla y pañuelo al cuello» (Linares Rivas, 1923: 83), igual que Gazuzo y Copita. El traje de Rocío cuando vuelve refugiándose en Curro es el siguiente: «de traje oscuro y velillo» (Linares Rivas, 1923: 114). Esto agudiza la desgracia que evoca Rocío sobre su estancia con Romerita.

Algunos de los objetos relevantes para la escenificación giran en torno al mundo del toreo, como no podía ser de otra forma. Tal como «la montera y el capote» (Linares Rivas, 1923: 30) que tira Carmona a una silla después de su desastrosa corrida. Es la primera aparición en las tablas del torero, por lo que la montera y el capote sirven para que el público lo identifique de forma inmediata. Un poco más adelante (Linares Rivas, 1923: 38), Almanzor recoge las ropas, lo que da a entender que supone un apoyo moral para Carmona, un amigo fiel que lo acompaña en los buenos y malos momentos. Otras prendas de vestir de las mismas características son las que le da Rocío a Curro. Son signo del apadrinamiento de Curro por parte de Carmona. En ese mismo momento, Curro le pide a Rocío la flor de su cabeza. Ella lo toma a broma, pero él insiste y se la da. Debido a eso, Curro casi olvida las ropas: «ROCÍO. – ¿Te dejas los recaos? CURRO. – ¡Ay, perdone! (*Por la flor*). ¡Como me llevaba tanto, creí que me lo llevaba too!» (Linares Rivas, 1923: 41). La flor es símbolo de la belleza y pureza de Rocío, que Curro desearía conquistar de manera sentimental. Este detalle anticipa que lo más importante para Curro no es torear, sino establecer una relación íntima con Rocío. Si torea es porque no tiene otro sustento material y porque no encuentra otra forma de acercarse a la joven.

Para terminar, resulta relevante acercarse a tres situaciones singulares. En primer lugar, al principio de la obra se puede ver al Viejo alabando un torero ya fallecido: «antes no fartaba yo una tarde. Primero me quedaba sin comía... o sin bebía, que es peor..., pero desde que murió aquel torero tan grande... (*se descubre con respeto*) ya no he vuelto a la plaza» (Linares Rivas, 1923: 12); o «VENDEDOR. – Pare usted la jaca, ¡eh! Con Carmona no se meta usted, compare, que Manué Carmona es er Papa. VIEJO. – ¿Er papa? Como ustedes no habéis visto a aqué... (*se descubre*) no sabéis lo que era un torero» (Linares Rivas, 1923: 12-13). Seguramente se trate de Rafael Molina Sánchez «Lagartijo» (1841-1900), famoso por sus corridas temerarias. En alguna ocasión de la novela, comparan a Curro con «Lagartijo»: «— ¡Que vale dinero verle hacer el paseillo, señores! — ¿Cómo a «Lagartijo»? — Eso es; como a «Lagartijo» (Pérez Lugín, 1942, I, 129). Este clásico torero es un punto de referencia en la novela para calibrar la valía de los más jóvenes. Linares Rivas evita mencionar su nombre, ya que se entiende que el público no necesita más detalles. En aquel momento, el «Lagartijo» era el torero más grande de la historia.

En segundo lugar, en la escena XI del segundo acto se escenifica la discusión entre Chopera y su hijo Cayetano. El hombre quiere que su hijo sea torero, pero a él no le gusta, sufre cada vez que piensa en ese oficio. Chopera, que dedicó toda su vida a la cría de toros, ve que la formación que le dio a su hijo se está perdiendo, porque conoce toda la teoría necesaria para salir a la plaza, pero a Cayetano no le importa: «No tendré jacas ni cortijos... ¡ya lo sé! Pero queda toavía por saber si los hubiera tenío del otro modo, que cuando se mete uno en las cosas pa que uno no sirve, las cosas no le dan lo bueno suyo, sino lo malo de ellas na más» (Linares Rivas, 1923: 65). Esta secuencia no aparece en la novela, es una adición a la trama. Se puede rastrear muy fácilmente la mano de Linares Rivas en la construcción de esta escena en el siguiente parlamento de Chopera: «Hablas tú bien, niño..., y ya que no sirves pa torero vi a ve si te saco diputao. ¡Pero lástima de instrucción que te di!» (Linares Rivas, 1923: 65). Esto recuerda a la relación paterno-filial que mantenían Manuel y Aureliano. Manuel admiraba a su padre, pero él, a su vez, no consentía que su apellido fuese manchado por una profesión tan denostada como el teatro.

En tercer lugar, es preciso analizar el tratamiento de la muerte de Romerita. En la novela ocupa el primer capítulo de la tercera parte, titulado «¡El bonito tango de “Romerita”»

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

(Pérez Lugín, 1942, II, 143-174). En el capítulo se narra el duelo entre Curro y Romerita, no solo por el honor de ser el mejor torero o para defender el nombre de Carmona, sino sobre todo para conquistar el amor de Rocío. La corrida se realizó con toros de Veragua, caracterizados por su acometividad contra los caballos, quizá los toros más espectaculares. Tienen, además, un componente tradicional importante, ya que fueron los preferidos de Salvador Sánchez Povedano «Frascuero» (1842-1898) y, por supuesto, de Rafael Molina Sánchez «Lagartijo». Curro le salvó la vida en alguna ocasión, suponiendo para Romerita una humillación. Sin embargo, el torero acaba recibiendo una cornada en el pecho que lo mata momentos después. Esto supone una fuerte conmoción para todos, incluso para Rocío o para Curro, creando un ambiente melodramático y cargado en torno a su cuerpo yacente en la enfermería de la plaza.

Por el contrario, en la obra se resuelve con una mera mención anecdótica de Almanzor:

Parece que Dios mismo te allanó el camino de tu perdón. Ella, arrepentida y habiendo expiado su error de veras...; ¡¡pero de veras, eh!!; y aquel traidor, el hombre que podía causarte sonrojo al encontrártelo por el mundo, ya sabes que no te lo encontrarás, que muerto quedó en mitad de una plaza (Linares Rivas, 1923: 133).

Aquí también se nota la mano de Linares Rivas. Tal y como las obras predecesoras atestiguan, Linares Rivas es un dramaturgo que escapa de lo melodramático, destensa las contraposiciones de emociones en favor de la razón y la calma. Esta solución no solo responde al estilema del autor, sino también a que para teatralizar una novela es necesario condensar su acción. Linares Rivas y Pérez Lugín estaban de acuerdo en que lo importante no era la enemistad entre Curruto o Carmona y Romerita; sino la historia de amor (paternal o sentimental) entre Carmona o Curro y Rocío.

3.9. *¡Déjate querer, hombre!*, comedia en tres actos (1931)

El tema principal es la corrupción humana por culpa del dinero. Feliciano está constantemente preocupado por que le den un trato preferente al poseer una fortuna ficticia. Él

es consciente de que vive en un mundo de hipocresía, donde el dinero abre todas las puertas, pero no quiere aprovecharse, no quiere rebajarse a ese nivel y convertirse en un charlatán: lo que quiere es tener relaciones humanas sinceras. Esto lo hace ser tímido y de ahí el título de la obra. Feliciano tiene la certeza de que Paito lo quiere, pero no lo tiene del todo claro. Ante esto, Paulo le aconseja: «¡déjate querer, hombre!» (Linares Rivas, 1933: 57). Lo mismo sucede con el administrador de Isaías, el cual, a su vez, se comporta de manera conformista. También se critica la cultura del cotilleo, donde una inocente broma se va transformando en información falsa o *fake new*. Linares Rivas juega con la mente del público. Feliciano constantemente niega su fortuna, pero todos los personajes lo sospechan y probablemente el espectador también, tan acostumbrado como estaría a los finales felices. No es que esta obra termine de forma trágica, pero desde luego sería mucho más acaramelada si Feliciano contase con aquella herencia al final.

Nuevamente, como había sucedido con *Currito de la Cruz*, se presenta una obra cuyo objetivo no es la crítica, sino el ocio superficial. La pieza consta solamente de una acción, a diferencia de las otras obras extensas. Parece más un planteamiento propio de un género breve, como el paso de comedia o el juguete cómico, que también cultivó Linares Rivas. El esquema actancial consta de los siguientes elementos: *sujeto*, Feliciano; *objeto*, Paito; *oponente*, el rumor y la hipocresía burguesa; *ayudante*, Berta, Pilar, Paulo, Isidro, Gutiérrez, Rodríguez, González y Fernández; *destinador*, amor; *destinatario*, crítica al materialismo, al oportunismo, y a la credulidad.

El triángulo activo relaciona a Feliciano, a Paito, y a los ayudantes (Berta, Pilar, Paulo, Isidro, Gutiérrez, Rodríguez, González y Fernández), con la hipocresía burguesa. Cuando el protagonista se atreve firmemente a pedir la mano de Paito, decide prevenirse de posibles oportunismos:

pero en cambio tengo mis dudas con la familia, y deseo de usted que le hable a don Isidro claramente, ¡muy claramente!, y repitiéndole mucho, ¡muy repetido!, que no hay ni habrá..., que no tengo ni tendré; y si después de machacar en esto, ¡bien machacado!, ¿eh?, no me rechazan será el día más dichoso de mi vida (Linares Rivas, 1933: 57).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Lo que «no tiene ni tendrá» Feliciano son los millones de la herencia. Se le ve muy preocupado por que Isidro, padre de Paito, conozca la situación real de antemano. De nada le sirve conquistar a la muchacha mediante el dinero, sobre todo si carece de él. Es por eso por lo que Paito simboliza la necesidad por parte de Feliciano de establecer una relación personal sincera con alguien, que no lo aprecie solo por una hipotética gran cantidad de dinero. En este aspecto, se diferencia de Pelegrín (*Clavito*), que pretendía cortejar a Clavito poniendo sobre la mesa la fortuna y las tierras que poseía, lo cual no la impresionó.

Llama la atención que el oponente no sea un personaje, sino un concepto. Ninguno de ellos ejerce presión para impedir que Feliciano establezca relaciones humanas sinceras. Por un lado, la comedia se vuelve un tanto lenta y densa, pues no existen fuerzas escénicas que le aporten dinamismo a la escena. Pero por otro lado, atestigua la intención de Linares Rivas por hacer un teatro diferente. Un dramaturgo que pertenezca a su generación (1900-1914), tendría muy fresco el ejemplo del maestro José Echegaray y sería una efectista y sencilla solución el inventar un personaje perverso y egoísta que intentase engañar al resto sobre la veracidad del testimonio de Feliciano. Pero no, Linares Rivas prefirió arriesgar y colocar en posición de oponente dos conceptos que el propio espectador tiene interiorizado: por un lado, la hipocresía de aquellos que se arriman a las personas pudientes para medrar socialmente, sin importarles sentimientos o valores; por otro lado, la costumbre de inventar rumores y creérselos.

Berta y Paulo son un matrimonio socarrón y simpático en la escena. Representan dos polos extremos de preocupación política. A Berta no le interesan nada las decisiones del gobierno, mientras que Paulo se cuida demasiado de ellas. También es cierto que él es delegado de hacienda, con lo cual, es lógico que se preocupe, pero no hasta tal punto. Véase este fragmento como ejemplo:

BERTA. – No es mucha razón..., pero me conformo. ¿Qué te sorprendió?

PAULO. – Que el ministerio resuelve en contra de la administración una competencia que yo estimaba bien fundada.

BERTA. – (*Acercándose afectuosa*). ¿No te incomodas, Paulito?

PAULO. – No, mujer.

BERTA. – Entonces te lo diré. Las competencias con la administración no me interesan nada
(Linares Rivas, 1933: 6).

Este diálogo atestigua la divergencia entre ambos personajes: Paulo, como hombre público y Berta como mujer hogareña. Es un estereotipo que no se rompe a lo largo de la pieza. Es muy sorprendente encontrar unos elementos semejantes dentro de la dramaturgia de Linares Rivas, pues todos sus personajes femeninos, como Carlota, Magdalena (*Aire de fuera*), Asunción (*Lo posible*), Elvira (*En cuarto creciente*), Clavito (*Clavito*), Candelas (*La fuerza del mal*), Sol de San Payo (*La garra*) o Cristina (*La mala ley*), tienen la opción de rebelarse contra el sistema que las oprime. Berta no tiene ninguna posibilidad, pues se exime de reflexionar sobre lo público. Este matrimonio se utiliza como elemento cómico, ya que no solo presentan extremos opuestos en cuestiones ideológicas, sino también en la personalidad: Berta, llena de cariño y Paulo, rebosante de sarcasmo:

BERTA. – ¿Qué lees, Paulo?

PAULO. – El *Boletín Oficial*.

BERTA. – Eso es no leer nada.

PAULO. – Puede que no..., pero mientras lea el *Boletín* no hay manera de que diga que leo el *ABC* o *El Heraldo*. Por fuerza tengo que decir que leo el *Boletín* (Linares Rivas, 1933: 5)¹⁸⁴.

Pilar, hija de Paulo y Berta, es la amiga de Paito. Las dos muchachas presentan, igual que Berta, una profunda ignorancia y desdén hacia lo público:

PAITO. – Los licores no los recojas.

184 Este sarcasmo es fruto de una insatisfacción constante con la vida, de un pesimismo perpetuo dentro del matrimonio: «lo más trágico del matrimonio es que la mujer salga mala... ¡convenido!, pero lo más molesto es que salga buena» (Linares Rivas, 1933: 9). Evidentemente, esta situación paradójica, donde cualquiera de las opciones es negativa, no viene motivada por el comportamiento de Berta, sino por la mentalidad de Paulo. Es la única referencia al matrimonio, lo cual también es singular teniendo en cuenta las obras precedentes, donde tanta importancia cobran los enlaces. Lo último con respecto a Paulo es su afán por alejar a las mujeres de su entorno de las reuniones en público: «para nada. Vais a hacerme el favor de no ponerlos en evidencia con admiraciones extemporáneas. Marchaos vosotras, y tú quédate si quieres» (Linares Rivas, 1933: 16). «Vosotras» son Berta, Paito, Pilar y Petra (la asistente), y «tú» es Isidro. Esto lo dice cuando Feliciano está a punto de entrar en la casa y las muchachas están deseosas por conocerlo. Se nota aires de autoritarismo, lo cual fue censurado en obras como *Aire de fuera* con Juan, el esposo de Magdalena; o, especialmente, en *La fuerza del mal* con Justo.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

PILAR. – Al revés. Tráete una botellita de curasao que he visto por allá.

PAITO. – Tráela.

JUANA. – Bueno. (*Se lleva una bandeja con tazas de café y vuelve con el curasao*).

PAITO. – Pero ojo, Pilar, que en la mesa iban ya las conversaciones un poquito desatadas.

PILAR. – Muy poco, y no han dicho nada que no pudiéramos oír.

PAITO. – Por lo menos nada que no hayamos oído.

PILAR. – Y si en algo han puesto mostacilla, como yo no lo entiendo... (Linares Rivas, 1933: 41).

Este es el final de una reunión en la casa de Isidro. Se entiende que, al ser una casa donde reina el compromiso político, las conversaciones tienen que ver con cuestiones sociales y gubernativas. Sin embargo, este diálogo rebosa misterio: ¿por qué «las conversaciones» iban «un poquito desatadas»? ¿Qué es eso que no «podieran oír»? ¿Qué quiere decir Pilar con «poner mostacilla»? Son referencias al mundo del sexo y del chiste erótico. Con el alcohol, los amigos acabarían hablando de sexo. Esos puntos suspensivos al final del último parlamento de Pilar pueden interpretarse como un tono en que insinúa que se hizo la tonta durante esa conversación «desatada» por no faltar al decoro, pero que en el fondo sabe de lo que estaban hablando. Tanto Paito como Pilar son sexualmente activas, pero no deben hacerlo público. Se suman a un tipo de mujer que como Asunción (*Lo posible*), Clavito (*Clavito*) o Elvira (*En cuarto creciente*) llevan en secreto, pero con orgullo, su libertad sexual. Esto se opone a uno de los puntos que sustentan la dictadura primorriverista: la defensa de la familia. Si una mujer mantiene sexo por placer y no por procreación, está desperdiciando el momento de formar un núcleo familiar que sustente el sistema ideológico.

Isidro es el jefe local de una especie de agrupación de personas con ideales coincidentes, todo un eufemismo para decir «partido político». Así es la conversación con Paulo:

ISIDRO. – El trabajo agobiante de todos los días, que ni los festivos me dejan descansar.

PAULO. – Inconvenientes de las grandes posiciones políticas.

ISIDRO. – Política no.

PAULO. – Bueno. Posición política, que no es política, pero en fin, jefe local de un partido.

ISIDRO. – Partido no.

PAULO. – Bueno. Partido no. Agrupación, coincidencia de personas con idénticos ideales.

ISIDRO. – Exacto. Nosotros no le exigimos a nadie más que un ideal coincidente y que sea honrado (Linares Rivas, 1933: 12).

Al igual que sucedía con las posturas de Pilar y Paito, esta conversación puede parecer superficial y hasta cómica, pues los personajes se enredan en eufemismos y definiciones estrambóticas para etiquetar sus actividades. Pero visto en el contexto político, hay que recordar que uno de los fundamentos de la dictadura es la «promoción de una imagen pretendidamente apolítica, que rechazase los partidos anteriores y su sistema electoral». Es decir, los partidos tradicionales están prohibidos. Por eso Isidro no puede admitir sin consecuencias que trabaje para un partido político que no acata el sistema electoral militar impuesto por Primo de Rivera. Nuevamente, es una declaración con importantes consecuencias morales y políticas.

Los personajes que faltan dentro de los ayudantes son Gutiérrez, Rodríguez, González y Fernández, los compañeros de Feliciano en la oficina fuera de Madrid. Suponen un elemento cómico al aparecer con apellidos que comparten terminación. Además, esto les hace presentarse de forma menos individualizada y más cosificada. Sin embargo, Gutiérrez destaca levemente entre ellos desde la primera intervención: «señor Rodríguez, le he dicho usted repetidas veces que no es correcto el poner las extremidades inferiores sobre las mesas ni sobre las sillas» (Linares Rivas, 1931: 21). El sintagma «extremidades inferiores» o la sustantivación del verbo «poner» no resultan oportunas en el contexto en que discurre el discurso, que es una oficina donde todos los trabajadores son amigos. Es también un elemento cómico que denota a Gutiérrez como si quisiera hacerse pasar por jefe. Resulta curiosa su opinión sobre por qué la oficina funciona tan bien: «FERNÁNDEZ. – Gracias a Dios. GUTIÉRREZ. – A Dios... y al indecoroso servilismo de todos ustedes» (Linares Rivas, 1933: 22). Gutiérrez no está contento con que funcione la administración de manera correcta, es como si quisiese boicotearla desde dentro. Y no le faltan motivos, viendo el modo de vida que su sueldo puede proporcionar a sus hijos:

Es lo que más se aproxima a la verdad. Y desgraciadamente no puede ser de otro modo con mi sueldo. Se levantan de la mesa los pobrecitos más distraídos, sí, pero casi con tanta hambre como

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

cuando se sentaron. Tanta, que una vez me dijo uno de ellos al levantarse de la mesa: «Papá, cuando puedas, a ver si un día nos convidas a comer...» (Linares Rivas, 1933: 36)¹⁸⁵.

El triángulo psicológico relaciona a Feliciano y a Paito con el amor. Este triángulo existe por el mero hecho de que Feliciano demuestra estar enamorado de la joven, pero no parece tener un motivo de peso explícito. Es un tratamiento del amor muy convencional, que dista del manifestado por Baltasar (*Aire de fuera*) o el marqués de Montrove (*La garra*), mucho más conscientes de la problemática social que conlleva; y también del expresado por Ricardo (*Lo posible*) o Antonio (*En cuarto creciente*), cuya máxima preocupación es no descuidar el ámbito sexual de la pareja. El amor de Feliciano es más parecido en su fundamento al que siente Curro por Rocío en *Currito de la Cruz*, aunque menos exagerado en sus formas.

El triángulo ideológico pone en relación a Feliciano, a Paito y la crítica al materialismo, al oportunismo, y a la credulidad. Que Feliciano se encuentre en una situación precaria emocionalmente por mor de una leyenda en torno a su persona, hace que se critique, en primer lugar, la credulidad de las personas. Ninguno de los personajes se preocupó por investigar en profundidad al protagonista, y básicamente dieron crédito a lo que había escuchado de otros. También se censura el materialismo mostrando el miedo de Feliciano por ser tomado en consideración por culpa de sus hipotéticos ingresos, lo cual, consecuentemente, supone un ataque al oportunismo¹⁸⁶.

185 Con este parlamento se desliza una crítica a lo paradójico del sistema de Primo de Rivera: por un lado se fomenta la familia como forma de vida civil ideal y ejemplar, pero por otro lado no se ejecutan medidas para que los sueldos de los trabajadores sean suficientemente cuantiosos como para mantener a los hijos.

186 En un momento político tan importante como lo es una dictadura, sorprende que Linares Rivas haya decidido abandonar la senda de la crítica social en favor de unas obras que pretenden ser más ligeras y cómicas, y menos negativas y trágicas. Está claro que se alcanza el objetivo, pero al precio de banalizar sus ideas teatrales. Esto, como digo, sorprende, pero también se comprende teniendo en cuenta la férrea censura del gobierno de Primo de Rivera. Una obra como *Aire de fuera* o *La garra* habrían sido prohibidas por atentar contra algunos de los principios fundamentales del régimen. Sin embargo, la censura está para burlarla y, tal y como se fue mostrando, Linares Rivas no duda en utilizar su ingenio y creatividad para construir situaciones lingüísticas equívocas con contenido indecoroso, como ya hizo en *Lo posible*, en *En cuarto creciente* o en *Clavito*. Es decir, que dentro de una obra aparentemente superficial y servilista, se encuentra una pieza con un cierto componente crítico. Linares Rivas no traiciona su ideario, simplemente lo vierte sobre una forma distinta, más comercial, capaz de engatusar al gobierno. Un ejemplo de esto se puede encontrar en Paito. Ella es objeto de deseo de Feliciano, siguiendo el esquema tradicional de las piezas sentimentales del momento. Sin embargo, en su conversación con Pilar tras la fiesta de Isidro, se intuye que

Según la acotación inicial, la trama se ambienta «en cualquier pueblo menos en el de quien lo pregunte» (Linares Rivas, 1933: 4), lo que resta importancia sociológica al planteamiento, al mismo tiempo que le otorga una significación trascendental. No importa dónde se sitúen los hechos porque suceden en cualquier lado del país. Lo único que se puede deducir a este respecto es que la acción no transcurre en Madrid, porque Feliciano llega al lugar desde allí. Por tanto, el término *pueblo* debe ser tomado en sentido estricto, aunque los espacios internos disten de una ambientación propia del drama rural. El primer acto transcurre en «una salita en casa de don Paulo, en noviembre, por la mañana» (Linares Rivas, 1933: 5), el segundo en «una oficina de la Delegación de Hacienda» (Linares Rivas, 1933: 21), y el tercero en «una salita con terraza y salida a jardín en casa de Isidro» (Linares Rivas, 1933: 41). Como puede verse, los espacios no están tan trabajados como en las obras predecesoras. A través de estos tres espacios diferenciados se muestran tres facetas distintas de Paulo: primero, la familiar, donde aparece como un hombre rígido y poco cumplidor; segundo, la laboral, donde se muestra como el jefe ideal, exigente pero con mano izquierda; tercero, la chistosa, presentándose como una persona juguetona y rejuvenecida. La diferencia entre el espacio del primer acto con el del tercero es la presencia del amor que siente Feliciano por Paito, que lo embriaga todo de su pasión juvenil. El espacio del segundo acto es el único lugar donde aparecen Gutiérrez, Rodríguez, González y Fernández, claramente cosificados por su similitud en las terminaciones de sus apellidos. Todo esto confiere al espacio una influencia sobre el personaje propia del teatro naturalista que no existe en otras obras del autor.

Persiste la preocupación por acotar escénicamente la obra. Se han localizado 128 referencias, de las cuales 10 son a la mímica del rostro, 58 al tono, 57 al gesto y 3 al movimiento. Podría entenderse la acotación inicial del primer acto «por la mañana» (Linares Rivas, 1933: 5) como signo lumínico. Estos elementos están tratados de manera realista, destacando 27 situaciones en que los personajes se ríen. Esto acentúa el carácter cómico de la obra a diferencia de otras piezas categorizadas como comedias, pero que encierran un estilo trágico, como *Aire de fuera* o *La fuerza del mal*. Se reducen las alusiones al movimiento un 70 % con respecto a *Currito de la Cruz*, lo cual permite construir una obra en que lo

ella es sexualmente activa. Por tanto, en su estructura, la pieza reproduce valores canónicos, pero en su lenguaje ambiguo los rompe.

importante es, de nuevo, la palabra y no la acción. Se recupera el elemento distintivo de la dramaturgia de Linares Rivas, que es la práctica ausencia del movimiento escénico.

Al comenzar la obra se muestran unos periódicos encima de la mesa de casa de Paulo y Berta. Los denota como personajes informados e interesados por la actualidad, si bien es cierto que manifiestan gustos distintos, tal y como se explicó antes: Paulo lee el *Boletín Oficial*, cosa que a Berta no le interesa en absoluto. En la escena tercera del segundo acto (Linares Rivas, 1933: 26), aparece un telefonema que Mateo entrega a Rodríguez. El mensaje informaba de que su padre se había enterado ya por la tía Águeda de que su hermano Antonio había suspendido los exámenes y que estaba furioso. De nuevo, Rodríguez, al igual que sus homólogos González, Fernández y Gutiérrez, dan un toque de humor y distensión a las situaciones. Más adelante, en la escena octava del segundo acto (Linares Rivas, 1933: 35), Feliciano anuncia que rehúsa la oferta que Gómez Herrera le lanza por llevar las cuentas de su librería. Esto sorprende a los muchachos de la oficina, tanto que Rodríguez tira de él, «enciende su encendedor» (Linares Rivas, 1933: 35) y le dice: «mírame de frente. ¿Ya estás en darte el pisto de rechazar dinero?» (Linares Rivas, 1933: 35). El gesto de Rodríguez simula un interrogatorio, poniendo cerca el mechero para acentuar los rasgos faciales de Feliciano en busca de indicios que lo delaten en una mentira. Esto, como siempre en la oficina, tratado de una manera jocosa. Por último, al inicio del tercer acto (Linares Rivas, 1933: 41) se presenta una bandeja con tazas de café y una botella de curaço. Esto denota la celebración de una fiesta opulenta propia de una clase social elevada¹⁸⁷.

3.10. *Todo Madrid lo sabía...*, comedia en tres actos (1931)

El tema más importante de la obra es la contradicción de un sistema político-social que promueve el matrimonio y, al mismo tiempo, lo destruye con sus reglas económicamente

¹⁸⁷ La conclusión a que se puede llegar tras el análisis es que Linares Rivas no quiso arriesgar demasiado durante la dictadura de Primo de Rivera. Primero con *Currito de la Cruz*, y ahora con *¡Déjate querer, hombre!*, se aprecia un dramaturgo más convencional y tradicional, que presenta un mundo social estático y eminentemente burgués. Sin embargo, esto no exime de que se presenten ciertos chascarrillos críticos para el buen entendedor que hacen ver la postura contraria de Linares Rivas hacia el régimen dictatorial. Él, siendo autor de gran éxito, prefirió no arriesgar su popularidad luchando contra una censura que tarde o temprano habría de levantarse.

opresoras. Así sucedía en *Aire de fuera* o en *La garra*. En esta línea se podría considerar también a *Clavito*, que, si bien muestra a un personaje femenino soltero por convicción, es reflejo de los inconvenientes que conlleva el casamiento. Igual que en sus primeras obras extensas (*Aire de fuera* y *La fuerza del mal*), Linares Rivas utiliza las relaciones matrimoniales como un lugar común propio del teatro burgués para transmitir una crítica a la opresión socioeconómica. De aquí también se colige el tema de la doble moral burguesa.

El título de la obra hace alusión a la frase que Solsona pronuncia tras conocerse la felonía: «Todo Madrid lo sabía...» (Linares Rivas, 1931: 48). El adulterio supuso un escándalo en todo Madrid, la casa quedó manchada por la traición. Sin embargo, el tratamiento del tema difiere en esta obra con respecto a sus predecesoras. En estas, el matrimonio se rompe dándole a la mujer una mayor independencia y libertad, mientras que en aquella solo refuerza la relación sentimental con su esposo. Linares Rivas pretende llevar al espectador a una conclusión un tanto paradójica, donde el matrimonio feliz existe gracias al adulterio. En este sentido, se aproxima mucho a *Lo posible*, aunque se diferencia en que Federico y Asunción consienten recíprocamente sus relaciones extramatrimoniales. Ignacio difícilmente las consentiría.

Tal vez esperanzado por los nuevos tiempos que prometen (la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la construcción de la II República), Linares Rivas se abstiene de realizar un juicio político y se centra en analizar la cuestión femenina, que sigue siendo un problema que deberá ser resuelto por el nuevo sistema de gobierno. Esto se construye mediante dos tramas. La primera, más amplia, relata el adulterio de Marcelina motivada por la enfermedad de su esposo; la segunda, más breve, muestra cómo Marcelina pretende reconciliarse con su hermana Antonia y su cuñado Teófilo, quizá transposición de algunos de los nuevos republicanos extremistas y pedantes que anteponen los ideales políticos al bienestar de las personas. La trama principal presenta el siguiente esquema actancial: *sujeto*, Marcelina; *objeto*, bienestar material y emocional; *oponente*, Teófilo; *ayudante*, Antero y Leandro; *destinador*, enfermedad de Ignacio; *destinatario*, ley como opresora del individuo, existencia de una doble verdad y la mujer como pilar fundamental de la familia y la sociedad.

El triángulo activo pone en relación a Marcelina, a Antero, a Teófilo y el bienestar material y emocional. Como se explicará en el triángulo psicológico, Marcelina encuentra a su

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

familia perjudicada por la enfermedad de su marido. Para evitar caer en la ruina, ofrece su cuerpo a Antero, pero de una manera sincera, sin engañarlo, tal y como se demuestra en el siguiente extracto: «MAR. – Quién me hubiera dicho que serías tú la persona de mi mayor estimación cuando en el motivo inicial de nuestra intimidad te escuchaba solamente por las grandes dificultades — digámoslo sin rodeos —, por el gran agobio de mi casa» (Linares Rivas, 1931: 18-19). Sin embargo, no queda de todo claro que fuese un simple adulterio lo que aquí se cometió. Véase la réplica de Antero: «Y yo, aunque otras muchas cosas se me ocurrieran, te hablaba solo de ofrecimientos, porque a cierta edad el amor no tiene más que un camino: el del Banco» (Linares Rivas, 1931: 19). Es decir, Antero pagó dinero por el amor de Marcelina, tomó el camino del banco para conseguirlo. Ella se prostituyó para salvar a su familia. Esta lectura viene apoyada también por el siguiente fragmento, que corresponde a la conversación entre ella y Leandro:

conformes, pero uno... ¿cuál? Ser buena en el sentido usual de ser honrada corporalmente..., y si la casa se hunde, si se hunde el marido, si los hijos se quedan sin estudios y sin carrera... ¡qué le vamos a hacer! Primero es el santuario de mi cuerpo que el bienestar material de mi familia (Linares Rivas, 1931: 54).

En este parlamento cargado de ironía se utiliza las expresiones «honrada corporalmente» y «santuario de mi cuerpo», léxico habitualmente relacionado con la sexualidad, no con la espiritualidad de un hipotético amor romántico.

Leandro, amigo de la familia, encubrirá la falta de Marcelina por el bien común. Es un personaje de edad avanzada que es testigo de todo lo que ocurre en la casa. Con ideas conservadoras y liberales busca el bienestar común y la paz social:

yo no comprenderé nunca [...] que se pueda vivir como los irracionales, sin dedicarse a un trabajo, al que usted quiera, pero a uno; sin una idea moral, la que usted quiera, que todas las del mundo son bastante parecidas, pero con una base moral, y, desde luego, sin una religión, la que usted quiera, pero una (Linares Rivas, 1931: 36).

De igual manera, representa aquella generación liberal que vivió todo el turno pacífico desde 1874 que ahora se encuentra en un proceso de transformación socio-política tan intensa que no tiene precedentes en nuestro país:

el viejo que no estorba al paso de lo nuevo, me parece muy atinado y muy digno de alabar; pero el viejo obstinándose neciamente en que lo tomen como nuevo, solo por teñirse el pelo o teñirse las ideas, me parece un grandísimo equivocado, y desde luego y sin remisión un grandísimo majadero (Linares Rivas, 1931: 14).

Este personaje es un alter ego del autor y recuerda a don Santos de la Santera, el (con exceso) moderado personaje de *La fuerza del mal*.

Teófilo es oponente en esta situación porque revela a Ignacio la «falta» cometida por Marcelina en un arrebato, cuando le es negado el asilo. De esta manera, impide que Marcelina consiga el bienestar material y emocional que anhela y por el que tanto sacrificó. Es un personaje impulsivo, una caricatura de un tipo de progresista al que solo le interesan el avance social y las ideas políticas, relegando los sentimientos y las emociones de la gente a un plano anecdótico. En este sentido, se opone también radicalmente a Leandro: «pues no dice perfectamente; que si el monumento está ruinoso..., ¡fuera!, si la fuente estorba para urbanizar la calle ¡fuera! Desbrozar, y donde no baste, triturar» (Linares Rivas, 1931: 33)¹⁸⁸.

El triángulo psicológico pone en relación la enfermedad de Ignacio con Marcelina y el bienestar material y emocional. Como ya se adelantaba, Marcelina se prostituye al encontrarse su familia sin ingresos debido a la baja médica de Ignacio. Así se lo confiesa a Leandro hacia el final de la obra:

Algo, sí. Durante ese tiempo se establece un diálogo chistosísimo entre el Estado y la enfermedad, *El estado*: «Ya te concedí dos meses de licencia con todo el sueldo». *La enfermedad*: «Pero yo voy a durar más». *El estado*: «Bueno, otro mes, ¡pero a medio sueldo, eh!». *La enfermedad*: «Pero yo

188 Encarna el tema de la «fuerza del mal» que empuja al ser humano a tomar sus derechos por la fuerza. A diferencia de Pedro o Candelas en *La fuerza del mal*, Teófilo hace uso del impulso de manera irresponsable. Cuando Ignacio se niega a acogerlos a él y a su mujer, reacciona así: «(a Antonia) ¿Tú ves como era estúpido el aguardar generosidad de este hipócrita roñoso?» (Linares Rivas, 1931: 43). El mensaje de Linares Rivas es muy claro: bienvenido sea el progresismo, pero nunca de forma alocada o revolucionaria, siempre asentado sobre las bases de la buena convivencia y de la pacificación social.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

voy a durar más...» ¡Esto es demasiado para la roñosería gubernamental y no lo quiere ni oír!
¡Arréglate como puedas que bastante hacemos reservándote la plaza! (Linares Rivas, 1931: 53).

En el artículo 33 del *Estatuto* de 1918 se hace mención a las licencias por enfermedad de los funcionarios: «las licencias por enfermedad se concederán con sueldo entero por un mes. Cuando la enfermedad sea de mayor duración, habrá de comprobarse, y la prórroga de la licencia no se otorgará sino por la Real orden publicada en la *Gaceta de Madrid*» (BOE, 1918: Art. 33, Cap. III). Sin embargo, el artículo 32 explicita lo siguiente: «toda licencia habrá de ser solicitada por medio de instancia y por conducto del Jefe inmediato, quien la cursará, informando al propio tiempo acerca de la necesidad que de ella tenga el funcionario, y sobre la posibilidad de concederla sin detrimento del servicio» (BOE, Art. 32, Cap. III). Esto quiere decir que el derecho del funcionario a recibir una licencia por enfermedad estaba supeditado al buen funcionamiento de la administración. La familia de Marcelina sufrió esta ambigüedad jurídica cuando Ignacio se puso enfermo. La administración estuvo dispuesta a costear su baja durante un mes, pero no más. Así es que le concedieron el descanso, dejando patente que no era imprescindible su servicio para el adecuado cumplimiento de las funciones. Son nuevos tiempos y el gobierno de la República todavía no ha tocado esa ley, que sigue vigente desde 1918. Esto es crucial, porque permite ver qué está detrás de la miseria de Marcelina realmente. La enfermedad de Ignacio se sitúa como destinador en el desarrollo de la trama, pero si las condiciones laborales de los funcionarios fuesen distintas, ¿qué miseria causaría una enfermedad? Hay que convenir que una dolencia es algo que puede suceder, algo humano, y donde se está poniendo la crítica no es en la posibilidad de una enfermedad, sino en la escasa cobertura económica que le concede el estado y en las consecuencias psicológicas en las personas afectadas. Este perjuicio es el que sufrió Marcelina.

El triángulo ideológico establece la relación entre Marcelina, su bienestar emocional y material, y las consecuencias morales y sociales de su acción: ley como opresora del individuo, existencia de una doble verdad y la mujer como pilar fundamental de la familia y la sociedad. Linares Rivas muestra el conflicto entre el ser humano y la ley jurídica anticuada. En este caso, una ley ambigua es capaz de destrozarse toda una familia en su aspecto

económico, moral y emocional. Económico porque durante la enfermedad no perciben salario; moral porque la prostitución supone un dilema entre la dignidad y el pan; emocional porque Marcelina se siente desamparada¹⁸⁹.

Por otro lado, se postula la existencia de una doble verdad muy deudora de las tesis que Friedrich Nietzsche expone en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. El siguiente parlamento de Marcelina ejemplifica la propuesta de Linares Rivas:

Y como no cabe la solución de que se puedan decir las dos [verdades], que una forzosamente destroza y arrastra la otra — ¡dígame, don Leandro, dígame! — ¿por qué la verdad, la que usted se cree obligado a decir, es la mala, que a todos ha de causarnos daño, y no es la buena y generosa, que nos ha de permitir a todos que sigamos en el bien y en la paz que hoy vivimos (Linares Rivas, 1931: 57).

Las dos verdades que se mencionan son: una, la de Leandro, que sostiene que Marcelina cometió una falta; dos, la de Marcelina, que mantiene que ella cometió un acto de cariño y lealtad. Está claro que la propuesta de ella es más favorable a la felicidad de los individuos. Por ello se conecta el pensamiento de Linares Rivas y el de Nietzsche¹⁹⁰. Sin embargo, esta concepción de la doble verdad no justifica la existencia de la doble moral burguesa. Al igual que en *Aire de fuera*, *Lo posible*, *La fuerza del mal*, o *La garra*, Linares Rivas critica esa hipocresía propia de la clase a la que pertenece, esta vez en voz de Antonia:

189 Esta confrontación no es nueva en el dramaturgo. *Aire de fuera* mostraba la desesperación de Magdalena provocada por la ley del divorcio, que también perjudica al marqués de Montrove en *La garra* aunque de una manera muy diferente; y en *La mala ley* Lorenzo se encontraba desvalido ante unos hijos egoístas e hipócritas. Este es un ejemplo más en que Linares Rivas muestra su preocupación por el atraso jurídico del país, que deja en situación de riesgo de exclusión a muchos sectores marginales de la sociedad, tales como la mujer, los extranjeros, los enfermos, los viudos, etc.

190 Para el filósofo alemán, existen dos clases de individuos: el racional y el intuitivo. Ambos buscan dominar el entorno de manera instintiva, pero el primero hace uso del cientifismo, es decir, se vale de categorías científicas para predecir el universo, lo cual considera imposible. El segundo, disfraza la dura realidad de belleza para alcanzar la felicidad. Leandro se comporta como un individuo racional al obstinarse en confesar el adulterio de Marcelina a Ignacio; Marcelina se comporta como individuo intuitivo en la procura de la felicidad a toda costa. De hecho, si Marcelina logra convencer a Leandro de protegerla, es porque él piensa igual que ella en el fondo. Así lo expresó más atrás: «ustedes, ustedes, que yo no hago equilibrio con mis ideas, y así como en otras épocas se decía, creyendo resumirlo todo: *mi olla, mi misa, y mi doña Luisa...*, yo digo ahora lo que he dicho siempre: *mi realidad, mi tranquilidad y mi verdad*» (Linares Rivas, 1931: 34).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

de la verdad completa que se dice a la verdad en pedazos que se lleva cada uno..., más mundos. Y no hablemos del abismo entre lo que se dice y lo que se entiende... o se quiere entender. *Todos los hombres tienen derecho a vivir... y entienden: todos los hombres tienen derecho a vivir... a costa de otros hombres. La Tierra debe sostener a todos... y entienden: ¡A todos! ¡Quítate tú!* (Linares Rivas, 1931: 41).

También es necesario destacar el papel de la mujer como pilar fundamental de la sociedad, que se repite en *Aire de fuera*, *En cuarto creciente*, *Clavito*, *La fuerza del mal*, *La garra* o *La mala ley*. Para Linares Rivas la mujer es el motor de la sociedad sin el cual la humanidad queda estancada. Cuando uno de sus personajes femeninos avanza en busca de sus derechos, se produce una oportunidad de democratización en el mundo imaginario. Así por ejemplo, Magdalena intentó hacer más justo el mundo de *Aire de fuera*, como Candelas en *La fuerza del mal* o Cristina en *La mala ley*. *Clavito*, en la obra homónima, está impregnada de derechos y luchará por conservarlos, lo cual crea el desconcierto en Dionisio. En este caso, Marcelina no lucha por sus derechos, no se enfrenta a las instituciones jurídicas injustas, pero sí guerrea contra su moralidad en favor del bienestar familiar. Entre *resignarse, o sublevarse y...*, ella escogió la vía de la resignación convirtiéndose en mártir. El público se apiadaría de la mujer y de su familia al conocer la renuncia a su pureza sexual, emocional y espiritual.

En la trama secundaria, Marcelina ofrece asilo a su hermana Antonia y a su cuñado Teófilo, pero encuentra oposición en Ignacio. Esta acción se inserta en el segundo acto, pero fue ya introducida en el primero mediante Teófilo, que solicitaba un encuentro entre las hermanas, que no se hablaban desde hacía años. El espectador se habría hecho a la idea de que el conflicto principal iba a ser este, un conflicto entre hermanos y familiares en busca de una reconciliación. De esta manera, el público recibe un impacto al quedar trastocadas sus expectativas. Presenta el siguiente esquema actancial: *sujeto*, Marcelina; *objeto*, Teófilo y Antonia; *oponente*, Ignacio; *destinador*, cariño fraternal y tolerancia; *destinatario*, moderación y solidaridad.

El triángulo activo pone en relación a Marcelina, a Teófilo y a Antonia, y a Ignacio. Entre Marcelina y Antonia media una distancia importante, tal y como anuncia Teófilo en su primera aparición:

TEÓFILO. – Teófilo, sí. (*A Tomasa*). No soy visita, como me preguntabas, pero desconocido no soy. (*Mutis Tomasa*).

MAR. – No. ¿Y Antonia?

TEÓFILO. – Temió que no la recibierais muy afectuosamente...

MAR. – Pues no acertó. (Linares Rivas, 1931: 12).

La presentación del conflicto en la escena VII del primer acto deja en vilo al espectador, ya que no se conocerán los motivos de la enemistad hasta la escena XI del segundo acto, cuando Antonia se decide a visitar a su hermana:

MAR. – ¿No te acaba de ir bien?

ANTONIA. – Ni mediano tampoco. ¡Y a berrinche diario! Aún ayer la Valle, la de Guillermo Valle, que se pasa la vida dando escándalos con el marido, que hasta por las calles se pegan, se permite el lujo de volver la cara cuando me encuentra: *que no soy una señora casada* (Linares Rivas, 1931: 33).

El gobierno provisional de la II República Española crea una Comisión Jurídica Asesora dependiente del Ministerio de Justicia para crear un anteproyecto de Constitución, que fue presentado el 6 de julio de 1931. Entre otras cosas, en él se aseguraba el laicismo, siendo obligatorios los matrimonios por lo civil. Lo curioso es que esta ley no entra en vigor hasta la aprobación de la Constitución el 9 de diciembre de 1931, trece días después del estreno de la pieza¹⁹¹.

Según Linares Rivas, al final lo importante es el amor que haya entre los cónyuges, y no la bendición de un santo. La crítica está puesta sobre aquellos que piensan que un matrimonio que se pega y se odia es más válido que uno cohesionado por el mero hecho de

191 Con respecto a este asunto, Linares Rivas deja relucir su opinión durante este tramo de conversación: «ANTONIA. – ¿Luego para vosotros no están bien casados los protestantes, los mahometanos, los budistas..., los infinitos de las infinitas religiones y sectas que se extienden por el universo? MAR. – (Riendo). Claro que lo están. ANTONIA. – ¿Y los tratáis? MAR. – Pues claro que se les trata. ANTONIA. – ¿Y entonces? MAR. – Ya sé a donde va ese entonces. Si tratamos a los que están casados, o unidos, o juntados según Lutero, según Calvino, según Mahoma o según Confucio, que ninguno de ellos fue santo... ¿por qué no hemos de tratar con la misma consideración a los que están unidos según Lerroux, según Marcelino Domingo o según Sánchez Román, que ninguno va tampoco para santo? ANTONIA. – ¿Por qué? MAR. – Aunque no suena igual Confucio que Marcelino Domingo... ¡pero tiempo al tiempo, que ya sonará! (Linares Rivas, 1931: 39).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

haber recibido el sacramento. No traiciona la postura mantenida en *La garra*, donde perfectamente se puede apreciar la defensa del matrimonio civil. Algo importante para anotar es la preocupación de Linares Rivas por desvincularse políticamente de personajes como Alejandro Lerroux (Partido Republicano Radical), Marcelino Domingo (Partido Republicano Radical Socialista) o Felipe Sánchez-Román (diputado independiente).

Ignacio peca de intolerante al negarles el asilo que tanto necesitan por el desempleo de Teófilo. Sus motivos son los siguientes: «Pero si yo soy muy dueño de apreciar las cualidades y el trato de los demás, yo no puedo, ni por deber ni por conveniencia, imponerles a mis hijos y en la intimidad el mal ejemplo que dais ya con vuestra presencia» (Linares Rivas, 1931: 43). Pudiera parecer que el motivo principal de Ignacio es la personalidad díscola de Teófilo, pero ¿por qué incluir en el mismo orden de cosas a Antonia, tan buena y moderada? El grupo léxico «vuestra presencia» no alude a una acción, sino a un estado de cosas que, presumiblemente, se trata del matrimonio civil. Todavía no está asentada la posibilidad de un enlace pagano, sin la aprobación de la Iglesia católica. Ignacio piensa que su matrimonio es perfecto:

MAR. – Aprenda. Un marido que aún a veces habla como un novio.

PACO. – Un matrimonio envidiable.

IGNACIO. – No lo niego; pero no crea usted, Paco, ni tú, Diosa pequeña, que siempre fue todo sobre ruedas, pues momentos hubo en que parecía que el diablo se llevaba nuestra casa (Linares Rivas, 1931: 10).

El espectador recibe una lección al ver cómo los matrimonios aparentemente perfectos también sufren fisuras. Por tanto, si todos los matrimonios son imperfectos, ¿qué problema hay para aceptar los matrimonios civiles? Ignacio está haciendo uso irresponsable de la «fuerza del mal», igual que Teófilo. De esos tirones egoístas y radicales surge la confesión del adulterio-prostitución de Marcelina.

El triángulo psicológico pone en relación a Marcelina, a su amor fraternal y su tolerancia, y a Teófilo y Antonia. Si Ignacio era el paradigma de la intolerancia y de la

intransigencia (características que recuerdan a Justo, de *La fuerza del mal*), Marcelina es toda comprensión y moderación. Tómese como muestra el siguiente extracto:

MAR. – Siéntate, siéntate... y comprende que habiendo una manera de que termine la situación falsa en que os encontráis, yo tengo obligación de servirlos sin vacilar.

ANTONIA. – Obligada no... ¿por qué?; y situación falsa la mía, no..., ¿por qué?

MAR. – Por lo que has tenido que sacrificar a ese amor.

ANTONIA. – Nada; que no le he llamado nunca sacrificio a compartir alguna penalidad con quien me quiere.

[...]

MAR. – Me refiero más a renuncia de ideas y de convencimientos (Linares Rivas, 1931: 41).

Marcelina habla de una «situación falsa», es decir, «imitando otra que es legítima o auténtica» (*DLE*, s. v. *falso*, 5). Según ella, el matrimonio entre Antonia y Teófilo es falso porque ella tuvo que renunciar a las «ideas» y los «convencimientos» en los que fueron educados. Sin embargo, la réplica de Antonia es clara: «no le he llamado nunca sacrificio a compartir alguna penalidad con quien me quiere». De nuevo, lo importante en un matrimonio es el amor entre los cónyuges; y las ideas pueden modificarse a lo largo de una vida dependiendo de las circunstancias. Antonia, al enamorarse de Teófilo, abandona prejuicios y dogmas que Marcelina parece conservar (aunque después se desvele el adulterio-prostitución), pero ello no es obstáculo para la relación entre las personas. Mientras Ignacio y Teófilo llevan al extremo sus ideas y hacen uso de aquella «fuerza del mal», Marcelina y Antonia acercan posturas y se olvidan de sus ideales en favor del bienestar común.

El triángulo ideológico muestra la relación entre Marcelina, Teófilo y Antonia, y la solidaridad y la moderación. Por lo que se ha podido ir comprobando a lo largo de este trabajo, Linares Rivas es un demócrata moderado. Esto quiere decir que para él las relaciones humanas deben basarse en la solidaridad, entendiéndola como el bien ajeno anclado en el bien propio; y en la moderación, es decir, acercando posturas hasta el «justo medio» que diría Aristóteles en *Ética a Nicómaco*. Este rasgo característico se puede encontrar en *Aire de fuera*, donde Baltasar cede su matrimonio en favor del bienestar de Carlota; en *Lo posible*, cuando Federico y Asunción aceptan el adulterio recíproco; en *En cuarto creciente*, ya que

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Antonio aplaza su viaje para quedarse con Elvira; o en *La fuerza del mal* y en *La garra*, donde los protagonistas se ven perjudicados por la falta de voluntad de los otros personajes para acercar posturas¹⁹².

La obra se ambienta en «época actual. La acción en Madrid». No es extraña esta acotación inicial. Todas las obras se sitúan temporalmente en el presente, alejándose radicalmente del teatro histórico-poético. Igualmente, los hechos suelen suceder en Madrid (*Aire de fuera*, *En cuarto creciente*, *La fuerza del mal*, *Currito de la Cruz*), dejando en situación minoritaria Sevilla (*Currito de la Cruz*), Ponferrada (*La mala ley*) y los lugares indeterminados (*Lo posible*, *Clavito*, *Déjate querer*, *hombre*). Nuevamente, se puede apreciar la preocupación de Linares Rivas por acercarse a la sensibilidad de su público.

El primer acto abre con la siguiente decoración: «En casa de Ignacio Fondeviela. Habitación confortable, pero que no sea el clásico gabinete ni la sala clásica. Eso ha muerto ya... Una de las muchas cosas que murieron sin que nadie se haya tomado la molestia de matarlas. De día, a fines de septiembre» (Linares Rivas, 1931: 5). Al igual que sucedía especialmente en *En cuarto creciente*, la habitación está decorada a la última moda, abandonando el modernismo y decantándose por el *art déco*. Esto indica que la casa es propiedad de una familia acadaulada, capaz de renovar su mobiliario y decoración conforme va pasando el tiempo. Compárese con la ambientación de *La mala ley*: «una sala, con muebles antiguos, castellanos, en la casa-palacio de los señores de la Hermida. Una gran ventana

192 Esto hace referencia a las inestables circunstancias políticas por las que pasa España tras la proclamación del gobierno provisional. Aunque la presidencia la ostenta Niceto Alcalá-Zamora y Torres, de la Derecha Liberal Republicana (partido que también dirige el Ministerio de la Gobernación con Miguel Maura Gamacho), el Partido Radical Republicano obtiene dos carteras (Ministerio de Estado por Alejandro Lerroux y Ministerio de Comunicaciones por Diego Martínez Barrio); el Partido Socialista Obrero Español dirige tres (Fernando de los Ríos Urruti el Ministerio de Justicia, Indalecio Prieto Tuero el Ministerio de Hacienda y Francisco Largo Caballero el Ministerio de Trabajo); el Partido Republicano Radical Socialista, dos (Marcelino Domingo Sanjuán el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y Álvaro Albornoz el Ministerio de Fomento); el Grupo Acción Republicana, la Organización Republicana Gallega Autónoma y la Acción Catalana Republicana dirigen una cartera cada uno (Manuel Azaña Díaz el Ministerio de Guerra, Santiago Casares Quiroga el Ministerio de la Marina, y Luis Nicolau d'Olwer el Ministerio de Economía Nacional). Dos partidos llevan en sus siglas la palabra «radical», otros dos la palabra «socialista», dos de los partidos son nacionalistas periféricos y solo uno de los partidos contiene la palabra «liberal». Quizá la celeridad y la brusquedad con que fue proclamado este gobierno provisional son los factores que provocan en Linares Rivas un distanciamiento inicial con respecto a la II República. No tanto hacia el contenido (ya se analizó el carácter progresista de sus posturas sociales) como hacia la forma, que en cierto modo contradice la moderación que postula.

abierta. Es de día, por la tarde y en junio» (Linares Rivas, 1927: 5). Es cierto que es una casa-palacio, que alude a una posición social importante, pero los muebles son antiguos. Los señores de la Hermida no tienen suficiente poder adquisitivo como para reformar su inmueble, a diferencia de los señores Fondeviela. No solo existe una contraposición Hermida-Fondeviela, sino también ciudad-campo. Es en la ciudad donde los espacios pueden adaptarse a los tiempos, en el campo todo queda estancado¹⁹³.

El segundo acto mantiene la decoración: «la misma decoración, al caer la tarde, en marzo, con luces» (Linares Rivas, 1931: 25). Sorprende que entre los dos actos medien seis meses, de septiembre a marzo. Si se entiende que esta obra está influenciada por el profundo cambio de rumbo político que está experimentando el país; se podría pensar que el primer acto es un estado de cosas en decadencia (septiembre, es decir, otoño), mientras que el segundo es un momento de renacimiento (marzo, es decir, primavera). Es un elemento más que demuestra que la II República supone un soplo de esperanza para el autor. En la misma línea van el día (acto I) y la tarde (acto II), aunque este caso también posee la función de hilar la mostración de los hechos temporalmente. Finalmente, las «luces» vuelven a denotar a los Fondeviela como una familia adinerada al poseer luz eléctrica en casa.

El tercer acto va encabezado de la siguiente manera: «un buen despacho en casa de don Leandro. Frailunos bargueños, cuadros combríos [*sic.*]. Es de noche» (Linares Rivas, 1931: 47). Se puede apreciar una decoración muy distinta a la de la sala de Ignacio. El bargueño es un «mueble de madera con muchos cajones pequeños y gavetas, adornado con labores de talla o de taracea, en parte dorados y en parte de colores vivos, al estilo de los que se construían en Bargas» (*DLE, s. v. bargueño*: 3). A su vez, «frailuno»² significa de forma despectiva lo «propio del fraile» (*DLE, s. v. frailuno*). Es un tipo de ambientación que recuerda al siglo XIX, con muebles repujados, muy trabajados y recargados, de aires modernistas. Justo el estilo que «ha muerto ya» en casa de Ignacio Fondeviela. Denota al personaje de Leandro como un hombre de gustos anticuados, conservador, pero no de manera

193 Linares Rivas no da más detalles para la ambientación de la sala, tal y como acostumbra hacer, pero se permite la licencia de emitir un juicio de valor con respecto al arte clásico: «eso ha muerto ya... Una de las muchas cosas que murieron sin que nadie se haya tomado la molestia de matarlas». Esas «muchas cosas» son todos los entresijos políticos, todas las carencias culturales y todo el atraso institucional que dejaba España en desventaja con respecto a otros países europeos por culpa de los incapaces gobernantes de la II Restauración Borbónica. Finalmente, todo cayó por su propio peso y ahora existen esperanzas reales de mejora.

negativa, sino desde la comprensión. A Linares Rivas seguramente le costó adaptarse al cambio político, tal y como atestigua la obra, y no culpa a quien prefiere recordar tiempos pasados siempre y cuando no suponga un impedimento para la construcción del futuro. Hay que entender una errata en el grupo «cuadros combríos [sic.]», ya que seguramente se quiso decir «cuadros sombríos», es decir, melancólicos y oscuros. De nuevo, se ve asociado a Leandro un término como «melancolía»¹⁹⁴. En el acto es de noche, por tanto simula el paso de un solo día lo que son seis meses. También es señal de la velocidad con que Linares Rivas siente pasar los acontecimientos. En la obra no domina la ambientación realista y se retrotrae a los tiempos de *La fuerza del mal*, optando por un escenario minimalista y poco recargado, rompiendo la trayectoria que imperaba en *La mala ley* y *Currito de la Cruz*.

Si bien el escenario recuerda a sus primeras obras, no se puede decir lo mismo de los signos escenográficos. Hay un total de 102 referencias: 46 para el gesto, 40 para el tono, 8 para el movimiento, 7 para la mímica del rostro, 1 para la iluminación y 1 para el vestuario. Son especialmente relevantes en la escena XIII del segundo acto, cuando Marcelina ofrece asilo a Teófilo y a Antonia, pero Ignacio se lo niega. Teófilo entra en enfadado, Antonia «sonriendo» lo tranquiliza y él «riendo desesperado» no atiende a razones. Antonia, «cogiéndole suplicante la mano» a Marcelina, le pide que lo calme con la buena noticia, que él recibirá «gozoso» y reaccionará «abalanzándose a besarla en el pelo». Sin embargo, ante la negativa inmediata de Ignacio, Antonia «se deja caer desconsolada en una silla» (Linares Rivas, 1931: 42). Todo esto sucede en un cortísimo periodo de tiempo, en solo 22 réplicas que ocupan una sola página en octavo (16.2 cm. x 11.5 cm.). Es un momento rápido, tenso e intenso, donde se condensa especialmente la mostración de los hechos para conseguir la atención del público.

Más adelante, antes de que termine el segundo acto, se ve cómo Antonia increpa a Teófilo como si estuviese a punto de hacer algo malo y perjudicial: «mientras Ignacio se volvió, Antonia se ha encarado con Teófilo, sacudiéndole además bruscamente, con la

194 Difieren mucho estos cuadros de los que decoran la casa de Sol de San Payo y el marqués de Montrove en *La garra*: «los cuadros, pocos, grandes y de asunto religioso, tienen el fondo oscuro y el oro de los marcos apagado». Mientras aquí se demuestra decadencia y conservadurismo extremo, los cuadros de Leandro aluden a un conservadurismo moderado y más metafísico que ideológico-político.

pregunta ansiosa, pero muda: *¿A dónde vas? ¿Qué haces?»* (Linares Rivas, 1931: 44). Mediante los gestos y la mímica del rostro, el público puede intuir que hay algún asunto por detrás de toda esta trama que será el desencadenante del tercer acto, pero todavía no se le ha sido presentado. De nuevo, otra técnica para mantener atento al espectador. Diez réplicas rápidas después se indica que ese asunto oculto atañe fundamentalmente a Marcelina:

DIOSITA. – ¿Tenías miedo? Por ellos, bueno, pero tú, ¿qué miedo ibas a tener de una calumnia?

MAR. – ¿Yo...? Ninguno, ninguno... Y si lo tuviera, te diría también: ¡ninguno, ninguno! (*Y a medida que afirma se va irguiendo el cuerpo de Marcelina; es la voluntad que se impone*)» (Linares Rivas, 1931: 45).

Ante la calumnia, Marcelina se crece en orgullo, pues como ya se ha explicado, desde su punto de vista no ha hecho nada malo. Es más, hizo lo que tenía que hacer. Este gesto denota integridad y fortaleza en Marcelina, que se alinea con otros personajes protagonistas femeninos: Carlota (*Aire de fuera*), Clavito (*Clavito*), Candelas (*La fuerza del mal*) y Cristina (*La mala ley*).

También es preciso indicar que el vestuario masculino seguramente sea el típico traje de levita burgués por la vestimenta de Leandro: «en escena se quita el gabán y el sombrero» (Linares Rivas, 1931: 50). No hay indicios de que se quiera individualizar a Leandro mediante este signo, por tanto hay que entender que todos los varones irían vestidos a la moda del momento. Son trajes que denotan una situación económica y social solvente, como la mayoría de personajes masculinos: Baltasar (*Aire de fuera*), Federico (*Lo posible*), Antonio (*En cuarto creciente*), Dionisio (*Clavito*), Justo (*La fuerza del mal*) o el marqués de Montrove (*La garra*).

Por último en este aspecto, es necesario señalar la caracterización de Antero a través de sus gestos. Es un personaje que solo aparece en la escena IX, pero que se puede clasificar como un galán un tanto anticuado, pero muy educado, gracias a su proxémica con Marcelina. Ella le agradece las flores, y él contesta «inclinándose agradecido por la atención» (Linares Rivas, 1931: 18). Más adelante, «le coge la mano y la apoya contra su cara mientras habla, después la besa y la deja» (Linares Rivas, 1931: 18). Antes de marcharse, «le besa la mano respetuoso» (Linares Rivas, 1931: 20) y «se inclina despidiéndose» (Linares Rivas, 1931: 20).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Son formas muy recargadas para los tiempos que corren, tan modernos. Se asemeja en ese sentido a Leandro. Ambos personajes están relacionados con lo complejo, lo cargado, lo barroco, ya sea a través de la escenografía o a través de los gestos.

Al iniciar la obra, en la primera escena, aparecen en la tarima dos objetos. El primero es un libro, una revista, un periódico o algo similar, ya que Diosita aparece «leyendo» (Linares Rivas, 1931: 5). Es una mujer que se interesa por el mundo, por los acontecimientos sociales y sus problemáticas. Ya desde ese momento queda establecida una relación Diosita-conocimiento, que se desarrollará más adelante. El segundo objeto son «unas orquídeas», regalo de Antonio Escosura, quien solo aparece evocado en ese momento. Diosita queda denotada mediante su juventud y atractivo, con lo que se produce otra relación: Diosita-juventud-conocimiento. Es conveniente dejar de lado este concepto de momento para seguir ahondando en los objetos escénicos. Las orquídeas, de hecho, sufren una modificación en la escena VIII del primer acto: «Marcelina va marchándose lentamente, ve las flores, coge una ramita y se la pone» (Linares Rivas, 1931: 17). ¿Por qué Marcelina se pone esa flor en la cabeza si es un regalo para Diosita? La respuesta se da al principio de la escena IX, durante la conversación entre Marcelina y don Antero: «MAR. – Puede... (*Señalando al jarrito y a la que lleva puesta*). Muchas gracias por las flores» (Linares Rivas, 1931: 18). De esta forma los amantes se cuidan de que nadie más conozca su relación. Las flores siguen siendo un signo de proposición romántica que Marcelina no desecha, más bien al contrario, las acepta y las luce. Esto es porque para ella, tal y como se ha explicado, el ofrecimiento de su cuerpo a cambio de dinero durante la baja de Ignacio es algo digno de orgullo, pues facilitó la supervivencia de la familia.

En la segunda escena entra Paco Guelaya con una «cajita de dulces» y «un sobre» que «deja sobre la mesa» (Linares Rivas, 1931: 6). Paco, igual que el evocado Antonio Escosura, quiere entablar relaciones amorosas con Diosita; pero al mismo tiempo es compañero de Ignacio. La caja de dulces lo denota como un amigo de la familia, mientras que el sobre lo relaciona de una forma más profesional y específica con Ignacio. Según se explica más adelante, el sobre contiene unos planos: «IGNACIO. – (*A Paco, por los sobres*). ¿Los planos? Ahora los veremos» (Linares Rivas, 1931: 10).

Durante la conversación entre Marcelina y Antero, en la escena IX, el anciano le entrega «un saquito» (Linares Rivas, 1931: 19) que contiene unas perlas adquiridas por herencia familiar, es decir, con un gran valor económico y sentimental. La figura de las perlas ya la había utilizado Linares Rivas en *Aire de fuera*, cuando el empleado de la joyería le dice a Baltasar que el collar que Carlota había encargado estaba listo. Él, que no tendría tantos posibles como para hacer frente a ese gasto, sospecha de la infidelidad de su esposa. Carlota había aceptado esas perlas, pero Marcelina no: «se me van los ojos tras de ellas... Pero aceptarlas, ¿para qué? Vendría inmediatamente la pregunta que no puede tener contestación, ¿quién te las dio...? ¿Por qué te las dio...?» (Linares Rivas, 1931: 19). Llevar una orquídea en el pelo no es lo mismo que un collar de perlas. La flor no supone una relación seria o solvente, pero un collar tan valioso sí. Eso perturbaría la paz de hogar, pero no solo por el collar en sí, sino porque supondría que Marcelina aceptase una relación con Antero a un nivel superior, que es el amor sentimental. Ella no está enamorada de Antero, solo le entregó su cuerpo por necesidad. El juego escénico que se realiza con las perlas es el siguiente:

ANTERO. – Me parece un dolor que estén arrinconadas perpetuamente en una caja de caudales, y como tú eres la única, por mujer, que las puedes lucir, y la única, por mi verdadero aprecio, a quien yo se las debo ofrecer, acéptalas, Mar...

MAR. – No una vez, sino cien veces, mil veces, muchísimas gracias, Antero, Y una sola vez: ¡No, Antero, no! (Linares Rivas, 1931: 19).

El público ve rotas sus expectativas con respecto a la consecución de los hechos. Cuando parece que Antero será capaz de conquistar el corazón de Marcelina a espaldas de Ignacio, ella lo rechaza. Cuando parecía que la obra iba a ser de corte melodramático con personajes adúlteros, se presenta una pieza con un fuerte contenido filosófico. No es la relación extramatrimonial lo que importa en la obra, pero Linares Rivas hace creer que sí para mantener fija la atención del receptor.

Por último, es preciso dedicarle unas líneas a Diosita. Es un personaje que a penas tiene relevancia para el movimiento de la trama, pero aporta un contenido reivindicativo fundamental al principio de la obra. Tómese este fragmento:

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

DIOSITA. – ¿Si yo supiera qué es lo que me importa? Ahora mismo estaba leyendo un libro de sociología, del marxismo, del sindicalismo...

PACO. – ¡Buena diablura!

DIOSITA. – ¿Por qué diablura? Esas cuestiones preocupan hoy al mundo entero y no me parece extravagancia ni pedantería el desear enterarme siquiera de lo que es eso.

PACO. – No, no...

DIOSITA. – ¡Pues leo... y no me entero! ¡No tengo la preparación necesaria para enterarme!

(Linares Rivas, 1931: 7)

Diosita, igual que otras muchas mujeres de su época, no ha recibido una educación similar a la masculina. Como es bien sabido, el papel de la mujer burguesa fue consignarse dentro de su casa y despreocuparse del mundo externo que la rodea. A principios de la II República, cuando se reclama una mujer más activa, es cuando afloran las carencias de un sistema educativo que marginó a las mujeres durante tantos años. Ahora, las muchachas jóvenes que ansían un lugar en el espacio público no son capaces de ponerse al día. Como Diosita misma dice, son tiempos de cambio en el mundo femenino y feminista:

Claro que no, Paco, pero yo hablo ahora al tanto de mis afanes y de mis incertidumbres. Menos la tía Marcelina, que es mujer de muchos arranques, pero de seso y de pausa, todas las demás estamos de acuerdo en que ha llegado la hora de dar la batalla a los hombres, no para destrozarlos, sino para librarnos de ir siempre a remolque vuestro (Linares Rivas, 1931: 7).

Por vez primera y única, Marcelina queda caracterizada de una manera negativa, como una mujer sumisa al yugo del machismo. Tal y como se explicaba anteriormente, entre «resignarse y ser mártir, o sublevarse y...», Marcelina escogió ser mártir y víctima. Tal vez Diosita hubiese sido una sublevada, igual que Carlota en *Aire de fuera*, que Candelas en *La fuerza del mal* o que Cristina en *La mala ley*. Así da cuenta de su afán luchador: «pues de esa diferencia, que no se me oculta, salen todas mis cavilaciones. ¿Sin fuerza física y sin preparación intelectual... qué batalla voy a dar yo?» (Linares Rivas, 1931: 7). Finalmente, hay que destacar que, si bien existe una relación Diosita-juventud-conocimiento, tal y como se anticipaba más atrás, la juventud no se relaciona con lo sexual o lo sentimental. Diosita no es

una mujer-esposa-objeto sexual. Al contrario, es una mujer decidida a construir una personalidad al margen de un posible matrimonio, a trazar un camino vital independiente. En este aspecto recuerda a Clavito en la obra homónima.

3.11. *Fausto y Margarita*, tragicomedia en tres actos (1935)

El tema principal de la obra es la transformación del modelo de mujer, ejemplificado en Margarita, un personaje fuerte y valiente. Después de que su familia se arruinase, ella fue capaz de levantar un negocio con altos beneficios. Se opone a la figura de Fausto, más timorata y miedosa¹⁹⁵. Él no se atrevía a intentar hacer realidad sus sueños y dedicarse a la ilustración. En cierto modo, Linares Rivas es Fausto, porque él tampoco se atrevía a abandonar el bufete de su padre hasta que llegó la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza para estrenar *Aire de fuera*. Otro tema que cultiva es la avaricia de los patronos, cuyo símbolo es Samuel, metonimia, además, del sistema capitalista¹⁹⁶.

El esquema actancial de la acción que lleva a cabo Margarita es el siguiente: *sujeto*, Margarita; *objeto*, ruptura de la relación Fausto-Samuel; *oponente*, Samuel; *ayudante*, Andrea, Engracia y Edmundo; *destinador*, su fortaleza, dignidad y potente personalidad; *destinatario*, transformación de la estructura familiar, ascenso de la mujer en el ámbito privado y público, y defensa de la pareja sentimental sólida como una forma de resistencia superior al individualismo.

195 Si en *Aire de fuera*, en *Lo posible*, en *En cuarto creciente*, en *Clavito*, en *La fuerza del mal*, y en *Todo Madrid lo sabía...* el personaje femenino tomaba las riendas de su vida tras un proceso de revolución, Margarita no tiene por qué rebelarse. Ella es dueña de su vida, tiene independencia económica. Es más, es el propio Fausto el que le pide ayuda. Los tiempos republicanos exigen una mujer que participe en lo público, que tenga presencia en los asuntos antiguamente reservados al hombre. Son tiempos donde la mujer puede ocupar cualquier cargo que se proponga, tanto público como privado. Según López Criado, «estos planteamientos le ganarían al autor la etiqueta de feminista, impuesta desde las filas del más rancio conservadurismo católico-burgués con afán de descalificar y desprestigiar su obra. Sin embargo, para muchos, el feminismo que encierra la mujer nueva de Linares constituía una clara alegoría que, como *La libertad en las Barricadas* de Delacroix, reflejaba el eterno deseo de libertad y superación de las clases oprimidas» (López Criado, 2009: 38).

196 Linares Rivas atiende a las transformaciones histórico-políticas. Abandona el divorcio como tema y como lugar común, como puede apreciarse, después de que la Constitución de la II República lo hubiese legalizado por completo y de manera efectiva, renunciando a toda una línea temática que le otorgó la popularidad en obras como *Aire de fuera* o *La garra*. Igualmente, deja de profundizar en las debilidades del matrimonio convencional tal y como lo había hecho en *Lo posible*, en *En cuarto creciente*, en *Clavito*, o en *Todo Madrid lo sabía...* Ya no es preciso reclamar esos aspectos, ya están reconocidos en la Constitución del país.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

El triángulo activo pone en relación a Margarita, la ruptura de la relación Fausto-Samuel, a Samuel y a Andrea, Engracia y Edmundo. Aunque es Fausto el que contrae la ilegítima deuda con Samuel, no deja de ser Margarita una víctima de este acuerdo. Fausto no se ve capaz de mantener una relación amorosa con ella, que tanto luchó para alcanzar el puesto que tiene en la sociedad, y se comporta como un cretino durante la fiesta de inauguración del nuevo taller para provocar que ella lo abandone a él. Lógicamente, Margarita lo interroga hasta que, al fin, Fausto decide justificarse:

FAUSTO. – Y ahora, oye. Pasé unos años muy duros, muy amargos. Cuando tan difícil era mi situación que incluso había resuelto el quitarme la vida, entonces se me apareció el demonio.
(*Empieza a bajar lentamente el telón*).

MARG. – Don Samuel...

FAUSTO. – El demonio, sí (Linares Rivas, 1999g: 372).

Es en este momento cuando Margarita comienza a tomarse a lo personal el conflicto Fausto-Samuel. El acto tercero es buena muestra de ello, ya que es Margarita quien toma las riendas de la situación y rescata a Fausto de las garras del «demonio».

Samuel es un banquero, un especulador, que tenía empleado a Fausto como su corredor de bolsa. Siguiendo las instrucciones del patrón, Fausto invierte y pierde el dinero. Para reponerlo, acude a las arcas de la empresa y es descubierto por el banquero. Para no despedirlo, le obliga a pagar mensualmente una cuota muy superior al dinero que Fausto había extraído. Así va descrito físicamente este personaje: «nariz corva, cejas un poco alzadas, ojos alargados y algo oblicuos» (Linares Rivas, 1999g: 341). Si a esta descripción le sumamos el nombre, de tradición hebrea, se puede deducir que el banquero era judío. Por aquél entonces todavía pervivía este término como algo despectivo, denotando avaricia, materialismo o falta de humanidad. La peculiaridad de este personaje es que, a diferencia del resto de patrones, no es un productor de mercancías o un terrateniente: es un especulador que no posee ningún medio de producción más allá del capital, su sustento es la inversión bursátil y los préstamos e hipotecas. De esa manera Samuel extorsiona a Fausto, lo encadena a una deuda impagable.

Andrea y Engracia son ayudantes de Margarita porque ella les pide que vigilen que la conversación con Samuel no vaya por la vía de la violencia. Así lo comentan entre ellas:

ENGRACIA. – Ya tiene preparado un chocolatito, doña Andrea, que con la trifulca de anoche nadie pensó en cena ni en cosa que se le pareciera.

ANDREA. – Te lo agradezco, hija, que sabe Dios a qué hora volveré por casa, pues Margarita me rogó que hoy no la abandonara.

ENGRACIA. – Lo mismo que a Leonarda y a mí.

ANDREA. – Debe temer algo del señor ese que fueron a buscar.

ENGRACIA. – ¡Seguro!

ANDREA. – ¡Pues conmigo ya cuenta la Margarita!

ENGRACIA. – ¿Y con nosotras? ¡Vamos! ¡A la primera voz un poco alta ya estamos encima de quien sea con las uñas y las tijeras! (Linares Rivas, 1999g: 375).

Margarita no le teme a nada en la vida, pero parece reconocer que si Samuel se pone violento, no podrá hacerle frente ella sola. Una solución fácil hubiese sido encargar a Edmundo y a Fausto esta labor, ya que al ser ambos varones tendrían más fácil neutralizar las hipotéticas agresiones de Samuel. Pero no, esa no es la opción que Margarita escoge. Ella está convencida de que la mujer es perfectamente capaz de defenderse físicamente del hombre siempre y cuando permanezca unida. Linares Rivas cambia la hoz símbolo de las revueltas campesinas y el martillo icono de las luchas obreras por las tijeras y las uñas, signo de rebelión femenina: por un lado, las tijeras como metonimia de la costura, práctica habitual en la mujer burguesa; y por otro lado, las uñas, elemento estético relevante en el atuendo femenino de las clases elevadas.

De igual temor pide a Edmundo que la proteja, pero esta vez con respecto a Fausto durante el segundo acto:

MARG. – Hazme un favor, Edmundo...

EDMUNDO. – Los que mandes.

MARG. – No estés muy lejos de mí...

EDMUNDO. – (*Sorprendido*). ¿Que no esté muy lejos...?

MARG. – ¡Yo no puedo dejar que hoy se siente a la mesa Fausto... a beber más por fuerza!

EDMUNDO. – Quizás sea lo prudente.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

MARG. – Pero no sé como lo tomará, e incluso temo una violencia suya. (Linares Rivas, 1999g: 367).

También es Edmundo el encargado de hablar con Fausto e intentar que entre en razón:

Si estás borracho, vete a dormir, que es lo más práctico. Y si aún no lo estás del todo y puedes entenderme, oye entonces. Decirle impertinencias a esa pobre mujer que se desvive por ti, es una canallada; amargarle el día de su triunfo con tus botaratadas, que incluso la pueden perjudicar en su negocio, es una canallada; e insinuarte descaradamente con otra mujer, y aquí, es una canallada (Linares Rivas, 1999g: 365-366)¹⁹⁷.

El triángulo psicológico pone en relación a Margarita con la ruptura de la relación Fausto-Samuel y su fortaleza, dignidad y potente personalidad. De esta forma la describe Fausto:

Todo es mérito en ella, hasta su propia historia. Nacida entre lujos, que nada hacía sospechar que le faltaran nunca... y qué de improviso le faltaron. Y en aquella ruina de los suyos, y suya, en vez de ponerse a gemir y a llorar, que era lo indicado en sus circunstancias, se presentó pidiendo un puesto de oficiala en la misma tienda... ¡en la misma! donde antes se equipaba (Linares Rivas, 1999g: 337).

En este fragmento se muestra la fortaleza de Margarita, que cae en desgracia y se levanta sin avergonzarse pidiendo un puesto de trabajo en la tienda donde antes compraba sus galas. De esta fortaleza pretende contagiar a Fausto cuando se declaran el amor recíproco: «empezaré por hacerte a mi manera, más tenaz, pero más reposado, más sencillo, y sin pedir jamás pruebas extraordinarias de nada» (Linares Rivas, 1999g: 353). Al mismo tiempo, reivindica su espacio personal dentro de la relación de pareja: «no soy mojigata ni gazmoña... ¡Nada de eso! Pero compréndelo bien, Fausto: estoy sola en el mundo... nadie va ni viene conmigo... si

197 En ambos casos, Edmundo muestra un cariño y una admiración hacia Margarita. Pero además tiene consciencia de que la mujer que ya ha llegado es dueña de su propia vida, puede emprender negocios, mantener un estatus de personaje público, y nadie se lo puede impedir. Los obstáculos morales los ha vencido, pero no los físicos. Fausto sigue siendo más fuerte que Margarita y puede llegar a hacerle daño o matarla. Pero ante el miedo, ella no se acobarda, sigue luchando con la ayuda de sus amigos y compañeros.

yo no lo dispongo. (*Sonriendo*). Por eso precisamente es menester que yo me acompañe a mí misma algunas veces...» (Linares Rivas, 1999g: 354). Asimismo, demuestra su dignidad al plantear sus intenciones para la conversación con Samuel:

MARG. – No hay cuidado, y además tú me autorizaste para que sea yo quien lleve el principio de esta conversación.

FAUSTO. – Procura al menos defenderte bien.

MARG. – Otra cosa en que estás a la antigua, Fausto. Hoy ya no se defiende nadie.

FAUSTO. – ¿Que no se defiende nadie?

MARG. – No. Hoy todos atacan (Linares Rivas, 1999g: 379).

Margarita no es cobarde y además está convencida de que la situación que sufre Fausto es injusta. No le importa ser una mujer y que por eso la infravalore Samuel, porque ella es lo suficientemente digna como para no echarse atrás en su compromiso de defender a Fausto¹⁹⁸.

El triángulo ideológico pone en relación a Margarita, la ruptura de la relación Fausto-Samuel y la transformación de la estructura familiar, ascenso de la mujer en el ámbito privado y público, y defensa de la pareja sentimental sólida como una forma de resistencia superior al individualismo. Margarita rompe con la estructura familiar tradicional en que la esposa se supedita al marido. En obras como *Aire de fuera*, *En cuarto creciente*, *La fuerza del mal*, *Currito de la Cruz*, *¡Déjate querer, hombre!* y *Todo Madrid lo sabía...* se presenta una jerarquía matrimonial conservadora. Es cierto que en *Aire de fuera*, por ejemplo, Baltasar rompe esa estructura gracias a su intelectualismo y progresismo, pero lo hace en el momento en que el enlace se rompe y se hace efectivo el divorcio. Igualmente, *Lo posible*, *Clavito* o *La mala ley* no muestran una jerarquía matrimonial tradicional, pero porque no existe un matrimonio efectivo. Ni Clavito ni Cristina (*La mala ley*) están casadas. Eugenia (*La mala ley*) sí lo está y demuestra esa dependencia a su marido Alberto, aunque de una manera más tóxica. Federico y Asunción (*Lo posible*) sí están casados, pero no enamorados. Ninguno de los dos está contento con su relación y buscan encuentros sexuales externos. No se puede

198 El profesor Fidel López Criado afirma: «el paralelismo anecdótico y simbólico-alegórico entre el Teófilo de Berceo y el Fausto linariano es evidente. No obstante, Margarita es mucho más que una evocación mariana. Su empuje y su claridad de visión la sitúan más en la línea del personaje mítico de Juana de Arco, pero una Juana de Arco feminista, *ma non troppo*: es decir, emancipada, resuelta e incluso agresiva, a la vez que decididamente femenina, sensual y hogareña» (López Criado, 1997: 65).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

hablar aquí de un matrimonio efectivo, de una relación amorosa como tal. Caso más complejo es *La garra*, donde Sol se vuelve independiente del marqués a causa de la disparidad de creencias. En el fondo, no se vuelve una mujer libre, sino que pasa a pertenecer moralmente a sus padres y a la Iglesia. Otro ejemplo de esta misma obra es Santa, que sigue fiel a los mandatos de su esposo aunque la dejase abandonada sin ningún recurso económico. Margarita supone una transformación en la tipología de personajes femeninos en la obra de Linares Rivas, porque representa un cambio efectivo y duradero en la estructura de la pareja sentimental. No hay relaciones de interdependencia ni se destruye la ligazón. El concepto de relación sentimental responde al lema «la unión hace la fuerza», recordando a la insurrecta e inseparable pareja de *La fuerza del mal* (Candelas y Ramoncho)¹⁹⁹.

El cambio en la estructura amorosa supone un ascenso de la mujer en el ámbito privado. Pero la obra también describe un ascenso de Margarita en lo público. Ella es la empresaria, la dueña de la tienda de ropa. No está de prestado ni le debe cuentas a nadie. Además, se ocupa de temas económicos y financieros, tal y como se demuestra durante el tercer acto. Es Margarita quien se enfrenta a la tiranía de Samuel. Ningún otro personaje femenino de Linares Rivas había hecho esto antes²⁰⁰.

199 Fidel López Criado sostiene que «esta alianza Fausto-Margarita, en la que ambos se reconocen co-partícipes en la lucha contra un enemigo común, sin duda, prefigura en 1935 aquella otra alianza del Frente Popular constituido para impedir el avance de las fuerzas fascistas en España (1936-39). Sin embargo, Linares es consciente de la gran tentación burguesa de querer hacer la revolución desde arriba, desde ese concepto neo-ilustrado de “todo por el pueblo; pero sin el pueblo” que renace con los movimientos fascistas de los años 30» (López Criado, 1996: 796). Al contrario, en *Aire de fuera*, en *Lo posible* y en *Clavito*, se aboga por la ruptura de la pareja como fuente de fortaleza. En *Todo Madrid lo sabía...* también se rompen los enlaces sentimentales entre los personajes principales (Marcelina e Ignacio), pero no como fuente de fortaleza, sino por supervivencia. Casos diferentes son *En cuarto creciente*, *La fuerza del mal*, *La garra*, *La mala ley* y *Currito de la Cruz*. En *En cuarto creciente* se incita a la unión sentimental más pura, pero no como empoderamiento. En *La garra*, más que hacer uso del lema citado, se retuerce hasta convertirse en «la desunión hace la debilidad». El resultado es muy similar al de aquel, pero discrepa en sus planteamientos: tanto el marqués como Sol caen en desgracia por no permanecer unidos. *La mala ley* se asemeja más, pero no muestra una relación conyugal, sino paterno-filial. Finalmente, Currito adquiere su fortaleza gracias a que Rocío lo ama, pero Rocío no gana poder en su relación con Curro. No es un empoderamiento recíproco como sucede en *Fausto y Margarita*.

200 Los casos más cercanos se encuentran en *La mala ley* y en *Todo Madrid lo sabía...* En la primera, Cristina se enfrenta a sus hermanos defendiendo a su padre. Pero una disputa entre hermanos no deja de ser una lucha privada, independientemente de sus implicaciones sociológicas. En la segunda, Marcelina busca salir de la miseria en que la enfermedad de Ignacio los tiene postrados. Pero su estrategia es solucionar los problemas a escondidas, sin que se entere nadie. Nada comparable al liderazgo que demuestra Margarita al salir en defensa de su pareja.

La acción de Fausto se estructura sobre el siguiente esquema: *sujeto*, Fausto; *objeto*, ruptura de la relación Fausto-Samuel; *oponente*, Samuel; *ayudantes*, Margarita, Andrea, Engracia y Edmundo; *destinador*, Margarita; *destinatario*, crítica a las trampas del patrón, dignificación del trabajador explotado, incitación a la protesta por parte de la clase trabajadora. En su triángulo activo, se muestra la relación entre Fausto; Samuel; Margarita, Engracia, Andrea y Edmundo; y la ruptura de la relación Fausto-Samuel²⁰¹. La relación entre Samuel y Fausto está presente a lo largo de toda la obra como algo negativo y misterioso. Nadie sabe exactamente qué une a estos dos personajes hasta que Margarita conversa con el usurero en el tercer acto:

MARG. – Pues calma, calma. Y vamos a poner nuestras cartas boca arriba. En esa Agencia de usted estaba Fausto hace años encargado de liquidar en las jugadas de Bolsa que usted hacía.

SAMUEL. – Sí.

MARG. – En una ocasión vio tan segura una jugada que se lanzó a operar algo también por su propia cuenta.

SAMUEL. – Solo que falló lo seguro... y no tuvo solución más rápida que la de echar mano a mi dinero.

MARG. – Con ánimo de restituir.

SAMUEL. – Por de pronto, con ánimo de robar. Hablemos claro, pero claro para todos.

MARG. – Sí. Aunque la cantidad era relativamente pequeña...

SAMUEL. – Otra torpeza.

MARG. – Usted lo dice. Aunque pequeña, siempre muy grande para sus posibilidades inmediatas, y entonces, aterrorizado, le propuso a usted dos soluciones: «¡perdóneme, y yo le trabajo sin ganar hasta que usted se desquite del último céntimo... o denúnciame por ladrón y aquí mismo me pego un tiro!».

SAMUEL. – Lo del tiro no era ventaja para ninguno de los dos. Total, ruido. Pero para eso ya tengo la radio.

MARG. – En cambio comprar barato un hombre listo y trabajador sí valía la pena.

201 Engracia, Andrea y Edmundo ya fueron explicados en el contexto de la acción de Margarita. Tienen la misma función en esta coyuntura, porque además funcionan de nexo entre ambas acciones, sobre todo en el segundo acto. Durante la fiesta de inauguración, Margarita y Fausto se presentan en escena de forma separada mostrando un distanciamiento emocional. Estos personajes charlan con una y otro con el fin de reconciliarlos. La única diferencia en esta categoría con respecto a la acción de Margarita es la presencia de la propia muchacha. Margarita es ayudante de Fausto por haberle dado la oportunidad de trabajar para ella aplicando su talento artístico en el diseño de trajes. Tal y como se explicó anteriormente, Margarita no lo ayuda en el enfrentamiento con Samuel, sino que esto constituye una acción en sí misma que Margarita desarrolla.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

SAMUEL. – Fui comprensivo, fui humano, y perdoné.

MARG. – Pero buscándose una artimaña para que nunca pudiera rebelarse el que entonces se doblegaba , y ahí no fue usted humano, no, fue usted demonio, grandísimo demonio, haciéndole firmar un documento en que Fausto confiesa que usted le sorprendió una noche forzándole el arca de caudales.

SAMUEL. – ¡Naturalmente! A gran riesgo, gran garantía.

MARG. – En ese papel consta además que la cantidad sustraída era de veinte mil duros. ¡¡Ocho veces más!! es decir, por parte de usted, una estafa (Linares Rivas, 1999g: 382-383).

Samuel oprime en dos sentidos a Fausto. El primero, haciendo uso de la relación patrón-empleado. Samuel acusa a Fausto de haber robado dinero de las arcas de la empresa cuando lo único que hizo fue reponer el dinero que la torpeza de su jefe había hecho perder. No estaba haciendo nada malo. Samuel extorsiona a Fausto para que se declare culpable a cambio de no despedirlo y comprometerlo, así, a una deuda eterna. En este aspecto, se hace patente la escasez de principios éticos de Samuel, y por extensión, de todos los patrones, a quien no le importa la integridad de sus empleados. Esta idea viene reforzada por su frase «lo del tiro no era ventaja para ninguno de los dos. Total, ruido. Pero para eso ya tengo la radio». Samuel no tiene empatía por los sentimientos de Fausto. El segundo sentido en que el banquero domina a Fausto es la relación rico-pobre. Si Fausto tuviese el mismo poder adquisitivo que Samuel no tendría ningún problema en reponer cualquier deuda impuesta o, incluso, asumir el despido. Pero Samuel sabe que Fausto depende de él, sin ese trabajo no puede mantenerse, mientras que Samuel sí puede prescindir de Fausto.

El triángulo psicológico muestra la relación entre Margarita, Fausto y la búsqueda de la ruptura de la relación Fausto-Samuel. Antes de aparecer en escena, Fausto es descrito de la siguiente manera:

ENGRACIA. – ¡Es muy bueno, don Fausto!

ANDREA. – ¿Y correcto? Para que veas hasta donde. Al dueño del cuarto, que le había desahuciado y no tenía por qué pagarle ya, le abonó todos los atrasos.

ENGRACIA. – Eso es muy de su genio.

ANDREA. – Y el casero se extrañó tanto de una acción así, que le dijo conmovido: ¡gracias, don Fausto, y confíe usted en que por ahora no le subo el alquiler! (Linares Rivas, 1999g: 334).

También Margarita lo caracteriza en el acto tercero: «en cambio comprar barato un hombre listo y trabajador sí valía la pena» (Linares Rivas, 1999g: 382). Trabajador, correcto y listo, pero demasiado servil, demasiado pasivo para el mundo de injusticias que lo acecha. Por eso Margarita tiene la intención de hacerlo a su manera, tal y como se explicó anteriormente: «empezaré por hacerte a mi manera, más tenaz, pero más reposado, más sencillo, y sin pedir jamás pruebas extraordinarias de nada» (Linares Rivas, 1999g: 353). Lo cierto es que hasta que Margarita intercede en el conflicto con Samuel, Fausto no es capaz de escapar. Está tan acobardado todavía por las consecuencias del incidente que prefiere hipotecarse de por vida. Aunque ya no rijan sobre él la opresión patrón-empleado, sí rige la de rico-pobre. Las directrices de Margarita son fundamentales para que Fausto permita que le acompañen en esta lucha. Él recibirá la lección de que no es conveniente agachar la cabeza ante las injusticias.

El triángulo ideológico relaciona a Fausto, la ruptura de su relación con Samuel, y la crítica a las trampas del patrón, dignificación del trabajador explotado e incitación a la protesta por parte de la clase trabajadora. Samuel, tal y como se explicó, ejerce una dominación sobre Fausto económica y social. Pero no puede ejercer su superioridad *de facto* hasta que recurre a la artimaña de la deuda. Manuel Linares Rivas, como ya se ha repetido en numerosas ocasiones, no es un autor marxista, lo que se aprecia en este caso. Cualquier seguidor de las tesis de Karl Marx hubiera entendido cualquier relación patrón-obrero abusiva, porque el error no está en la bondad o maldad de empresario, sino en el sistema capitalista de explotación. Linares Rivas no considera que el capitalismo sea un virus que destruye todas las relaciones socioeconómicas, porque si tanto patrón como empleado obran de buena fe, no existe dominación ilegítima. El problema es que los empleadores son, en su mayoría, avariciosos y, además, engañan con la connivencia del sistema legal. Una excepción es la propia Margarita, también empresaria, pero de buen corazón, que llega a ser hasta libertadora del espíritu y de la dignidad de Fausto. Samuel, patrón y rico, se sitúa en el centro del sistema social imaginario, es canónico²⁰².

202 Fausto, empleado y pobre, queda en la periferia. Cuando se rompe la dominación, Fausto es igual de pobre e igual de empleado, pero sin deudas y con dignidad. Este es otro de los puntos que clarifica este triángulo.

Dentro de los personajes masculinos en la dramaturgia de Linares Rivas, Fausto es un caso muy singular. Se distancia de todos ellos: de Baltasar (*Aire de fuera*), de Ricardo y Federico (*Lo posible*), de Antonio, Cesáreo y Pepe Uceda (*En cuarto creciente*), de Pelegrín (*Clavito*), de Ramoncho, Justo y Antonio (*La fuerza del mal*), del marqués de Montrove, el cardenal Espiñeira, Álvaro del Real, Tirso, Acisclo, Antero y Marcelo (*La garra*), de Lorenzo, Dionisio, Alberto e Ignacio (*La mala ley*), de Copita, Gazuza, Carmona, Currito, Romerita, Pintao y Almanzor (*Currito de la Cruz*), de Paulo, Isidro, Gutiérrez, Rodríguez, González y Fernández (*¡Déjate querer, hombre!*), y de Ignacio, Paco, Solsona, Teófilo, Leandro y Antero (*Todo Madrid lo sabía...*). Todos ellos forman parte del canon social ficticio mostrado en sendas obras. Incluso los personajes de *Currito de la Cruz*, que por momentos pasan hambre y penurias, ya que el modelo social en que se basa esta obra no es socioeconómico sino moral. Fausto, por el contrario, nunca está situado en el canon de la sociedad que lo representa. Primero, siendo esclavo de Samuel, luego siendo la sombra de Margarita. Tal vez, los únicos personajes masculinos que se le aproximan sean Pedro (*La fuerza del mal*) y el padre Muiños (*La garra*). Los tres personajes forman parte de la periferia del sistema social, pero Pedro y Muiños son más independientes. Fausto no logrará alcanzar sus derechos por sí mismo, sino mediante la fortaleza de Margarita.

Los hechos ocurren en «época actual» (Linares Rivas, 1999g: 331), tal y como explica la acotación inicial. Llama la atención que en el manuscrito aparezca tachada la localización espacial «en Madrid», tal y como aparece anotado: «encontramos borrado en el manuscrito el lugar de localización: “En Madrid”» (Linares Rivas, 1999g: 331, nota 4). Esto quiere decir que por un momento Linares Rivas pensó en circunscribirse a una geolocalización y representar comportamientos de seres humanos, pero se decantó finalmente por representar

Fausto es una víctima del sistema que permite que los patrones puedan extorsionar a los empleados. No es un elemento gracioso, como podría corresponderle al ser un personaje de baja alcurnia. Linares Rivas no se ríe de él ni infravalora sus coyunturas. Fausto es un empleado vestido de dignidad, de ganas por alcanzar los derechos que le fueron privados por culpa de un sistema injusto, y en ese sentido se aproxima a los personajes del teatro social más ortodoxo. Pero, ¿cómo lograr esos derechos? Mediante la denuncia y la protesta. Fausto esconde el enredo hasta que no puede más, y no es hasta entonces que puede liberarse de él. Un trabajador solo no puede con su patrón, pero apoyándose en alguien honrado (en este caso Margarita) puede comenzar el proceso de liberación. No es casualidad que Fausto, empleado, le pida ayuda a Margarita, empresaria, porque el teatro social ya desde Dicenta aboga por una alianza entre la clase pequeñoburguesa y la clase trabajadora contra la nobleza y la alta burguesía.

personas que encarnan ideas y conceptos en una ambientación simbólica, que trasciende los límites de la materialidad humana. Esto mismo había sido utilizado en *¡Déjate querer, hombre!*, aunque de una manera menos crítica. El caso es que al liberar la obra de su materialidad geográfica, permite al receptor no pensar en categorías como ciudad/pueblo, norte/sur o foráneo/extranjero, sino en una colectividad de ideas humanas.

La acotación inicial del primer acto dice así: «una habitación alegre y clara, puesta un poco en estudio de pintor, con luz cenital, y adornado con tablas de pintura, grabados, figulinas y telas de colores vivos. Una mesa-tablero con cartones y tapices. Es de día, en mayo» (Linares Rivas, 1999g: 333). Solamente *Clavito* está ambientada en un espacio «alegre»: «una sala muy alegre. Es de día, por la tarde» (Linares Rivas, 1910: 5), pero no comparte la luminosidad y el optimismo que transmite *Fausto y Margarita*²⁰³. Abandona la ambientación más canónica del teatro burgués para acercarse a un «estudio de pintor» «adornado con tablas de pintura, grabados, figulinas y telas de colores vivos». Es el despacho de un artista artesano y trabajador, no de un pintor cotizado y de renombre. Es un artista obrero, que trabaja para ganarse el pan. Y como esta ambientación sí le resulta a Linares Rivas inspiradora y natural, es un lugar «alegre», con «luz cenital» y con «colores vivos». El oficio de artista otorga esta alegría de vivir.

La acotación inicial del segundo acto indica:

una salita bien puesta: luces, flores y sobre algunas sillas telas vistosas, chales y kimonos... Siendo habitación particular no deja de ser tienda: todo se vende... si lo compran. Un gran cartel anunciador: una figura de mujer con una gran margarita en la mano: arriba, el letrero CASA. Abajo: CREACIONES. Una mesita con botellas y copas (Linares Rivas, 1999g: 355).

Continúa con la línea de la anterior ambientación. Las «luces», las «flores» y las «telas vistosas» son referencias al optimismo. No se debe olvidar que es la inauguración de la tienda, el momento en que el futuro se presenta apasionante. Los chales y los kimonos son elementos

203 Al principio de su carrera, Linares Rivas vivía encorsetado en una ortodoxia formal que concedía predilección a los ambientes burgueses como las salitas de estar, los salones de baile o las casas opulentas, así como también a los espacios propios del drama rural. Por eso *Clavito* muestra la típica «salita» burguesa. Ahora, ya con 69 años, convertido en un clásico y condenado al rechazo de un nuevo público que exige dramaturgos modernos como Federico García Lorca o Enrique Jardiel Poncela, es momento de liberarse de los grilletes del mercado y mostrar las críticas más contundentemente en ambientes más inspiradores.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

bastante distantes. Mientras los primeros van asociados con la cultura burguesa del siglo XIX que los adoptó como prenda festiva de la tradición persa, los segundos no han tenido uso relevante en occidente. En la tienda convive lo tradicional y lo innovador, lo foráneo y lo cosmopolita. Es una tienda para todos los gustos, donde «todo se vende... si lo compran». De nuevo, alusión a que estos artesanos trabajan para vivir. Margarita extiende su presencia a la decoración, pues la «mujer con una gran margarita» alude a ella indefectiblemente. Las botellas y las copas indican que se celebra una fiesta.

La acotación del acto tercero dice: «la misma decoración, quitadas copas y botellas. A buen querer, no hay más que correr y descorrer la cortina para dar la sensación de que pasaron unas horas. No hay más luz que la de la luna, que solo a trozos ilumina la habitación» (Linares Rivas, 1999g: 373). Esta decoración es opuesta a sus predecesoras. En primer lugar, se retiran las botellas y las copas, índice de que la fiesta se ha terminado. Hay momentos para la celebración, pero también momentos para la lucha, como es el caso, ya que está a punto de llegar Samuel y Margarita tiene preparados su argumentario y su valentía y dignidad para reconquistar los derechos que le fueron arrebatados a Fausto. Es por eso por lo que ahora solo ilumina la escena la luz de la luna por fragmentos. Hay luz, porque la lucha es consustancial al ser humano; pero también oscuridad, porque enturbia el bienestar al que toda persona aspira en su vida. El telón, como se puede apreciar, es un elemento muy dinámico que no procura realizar un cambio de acto al uso, sino marcar un salto espacio-temporal.

Sorprende el detalle con que Linares Rivas describe la actuación de los actores y la ambientación de la escena. Se pueden contabilizar 235 signos escénicos: 87 referidos al tono, 38 a la mímica, 85 al gesto, 15 al movimiento, 6 al vestuario y 4 a la iluminación. Tal y como se había apreciado en las acotaciones, el ambiente de la obra es próximo a la corriente realista, buscando acotar de manera precisa cada elemento del drama. Hay que especificar que de estos 235 signos, 104 ocurren durante el segundo acto, cuando la tensión del drama aumenta a causa del zafio comportamiento de Fausto. La densidad en los signos recuerda los tiempos de *La garra*, y supera a otras piezas de corte realista como *Currito de la Cruz* (128), *¡Déjate querer, hombre!* (128) o *Todo Madrid lo sabía...* (102). Las acotaciones referentes al vestuario

se restringen al segundo acto, cuando las mujeres visten con trajes de gala y los hombres con esmoquin.

Un momento en que los gestos son especialmente relevantes es la escena VIII del primer acto, cuando tiene lugar la conversación primera entre Samuel y Fausto. Samuel, primero, le pone «afectuoso la mano en el hombro» (Linares Rivas, 1999g: 341), y acto seguido, Fausto le quita «suavemente la mano» (Linares Rivas, 1999g: 341). Esto es índice del control que Samuel está perdiendo sobre Fausto. El muchacho está empezando a despertar y a despreciar los actos de falso cariño de Samuel.

El movimiento se vuelve índice de la importancia de Margarita cuando realiza su primera aparición en el drama, en la escena X. Nada más entrar, «todos la rodean saludándola» (Linares Rivas, 1999g: 345). Tras este movimiento la escena queda dispuesta de tal manera que Margarita queda en el medio y Fausto, Andrea, Engracia y Edmundo están situados en su órbita.

Uno de los gestos más relevantes del drama es el momento en que Samuel rompe el documento que obliga a Fausto a pagar la injusta deuda: «rompiendo el documento y entregándoselo» (Linares Rivas, 1999: 387). Con motivo de este suceso, se da por rota la relación Fausto-Samuel que da movimiento a la trama.

Cuando Leonarda trae un kimono a Margarita, la acotación detalla que ella conteste «que sí o que no: lo que le dé la gana» (Linares Rivas, 1999g: 378). Esto es indicativo de la concepción que Linares Rivas tiene sobre la puesta en escena. Él es quien hace el texto y la trama, pero son los actores, directores, tramoyistas, técnicos, etc. los que deben escenificar el concepto. Es por eso por lo que, a pesar de sus múltiples intentos por acotar la trama al milímetro, escribe una acotación tan ambigua.

La mayoría de los objetos presentes en la escena tienen una utilidad meramente decorativa y sirven para ambientar la situación. Por ejemplo, las copas y las botellas que aparecen en la primera escena del primer acto, que se repiten en el segundo acto durante la fiesta de inauguración, pero que se suprimen en el tercer acto durante la discusión con Samuel. Sin embargo, hay que llamar la atención sobre tres objetos especialmente importantes. El primero de ellos es el cartón que aparece en la escena V (Linares Rivas, 1999g: 339) y que vuelve a aparecer en la escena X (Linares Rivas, 1999g: 348) del primer

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

acto. En él, Fausto dibuja la figura de Margarita. Edmundo coge el dibujo y se asombra por el realismo con que plasma a la muchacha, lo que da pie a que Fausto diga esta frase: «la tengo muy presente en la imaginación» (Linares Rivas, 1999g: 339). Todavía no ha aparecido en escena el personaje de Margarita, pero mediante este objeto (entre otras cosas) se puede percibir su importancia para la construcción de los otros personajes.

El segundo objeto es el sobre que Samuel le entrega a Fausto al comienzo de la escena VIII, la única vez que aparecen juntos en escena. Samuel le da el sobre acompañado de la siguiente frase: «lo de este mes» (Linares Rivas, 1999g: 341). El público no puede intuir todavía que se pueda tratar de un recibo o factura, puesto que aún no se conoce el asunto de la deuda, pero sí puede deducir que la relación entre ambos es estrictamente material y fría.

Por último, hay que nombrar el paquete que Fermina lleva acompañando a Margarita al comienzo de la escena X, cuando aparece Margarita por vez primera en la escena. Margarita coge el paquete, que contiene unos retazos de tela que servirán para sustituir los «tonos grises de las vestiduras del diván» (Linares Rivas, 1999g: 345). Como dice Andrea, son «preciosos» y, según Engracia, son también «alegres, saltarines, brillantes...» (Linares Rivas, 1999g: 345). Este objeto entona con la línea general cromática que Linares Rivas quiere aportar a esta pieza. Es un drama muy colorido y es Margarita quien aporta ese toque de luz y alegría.

Por último, es preciso realizar algunas apreciaciones sobre momentos difícilmente encuadrables en las anteriores categorías. Durante la escena III, Andrea, Engracia y Edmundo conversan sobre la influencia positiva que Margarita ejerce sobre Fausto. Según Engracia, Margarita lo guía salvo en «lo esencial»: «en el órgano u organillo este de las palpitaciones» (Linares Rivas, 1999g: 336). Se puede entender que el «órgano de las palpitaciones» es el corazón, metáfora del romance sentimental, pero ¿cuál es el «organillo de las palpitaciones»? Teniendo en cuenta la tendencia de Linares Rivas a insinuar relaciones sexuales entre sus personajes, se puede tomar el «organillo» como el ‘pene’. De esta manera, se ven enlazadas en la misma oración las dos caras de las relaciones de pareja: el sentimiento y el sexo. Quizá, la obra que mejor las representa sea *En cuarto creciente*.

Al final de la escena IV, Fausto ojea unas fotografías de atuendos renacentistas que Edmundo le trajo. Él manifiesta su satisfacción por la calidad del trabajo y Edmundo le contesta lo siguiente: «si se tratara de copiar desnudos no te habría traído un álbum: te hubiera llevado al Museo... o a los alrededores de una piscina de natación. Era un asombro lo desnudas que se exhibían por allí las mujeres» (Linares Rivas, 1999g: 338). A Edmundo le resulta llamativo ver el cuerpo femenino desnudo, como si fuesen los tiempos que corren los que diesen alas a la mujer para desnudarse. Fausto es diferente y le contesta de la siguiente manera: «asombro... relativo. Antes de las piscinas también se desnudaban... solo que no para tantos» (Linares Rivas, 1999g: 338). Edmundo concluye: «es un distinto regular» (Linares Rivas, 1999g: 338). Aquí «distinto» significa ‘instinto’ y «regular» se utiliza en el sentido de ‘constante’. En efecto, frente al asombro prematuro de Edmundo, acaban concluyendo que la sexualidad femenina es instintiva, lo que cambia es la forma de manifestarse. No tiene nada de inmoral un cuerpo femenino desnudo²⁰⁴.

Contrasta esta evolución de la mujer y del hombre modernos con la siguiente analogía con la que Margarita ilustra la indecisión suya y de Fausto por declararse su amor: «nuestra situación iba siendo ya un poco extraña. Tú querías, yo quería y no acabábamos nunca de querer: éramos un poco la unión de las derechas» (Linares Rivas, 1999g: 351). Esto se une a ciertas alusiones a la cultura carlista, como los requetés («el requeté de las costureras» [Linares Rivas, 1999g: 375]) o María Rosa Urraca Pastor, ídolo de Engracia (Linares Rivas, 1999g: 356). Evidentemente, por el mero hecho de presentar estas alusiones, no se puede catalogar esta obra como tradicionalista, puesto que ni sus personajes ni su mensaje discurren por esos caminos. No se entiende que una obra tradicionalista pueda contener mensajes en favor de la lucha contra la explotación financiera, contra la mujer antigua dependiente, o a favor de la sexualidad femenina. Solamente se justifican estas evocaciones como lugares comunes con los que conectar con un público más bien conservador, que ve el nuevo teatro como una aberración.

204 Con respecto al cuerpo femenino, en la escena V del segundo acto, Andrea le pregunta a Polito por su mujer, y contesta: «bien... pero rabiando con su gordura. ¡No consigue la línea moderna!» (Linares Rivas, 1999g: 358). Linares Rivas está siendo testigo del cambio de la mujer, no solo en su ética, sino también en su estética.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Por último, es necesario anotar los títulos provisionales que Linares Rivas fue dando a la obra. Según explica Fidel López Criado (Linares Rivas, 1999: 329, nota 1), al lado del título definitivo *Fausto y Margarita* aparecían tachados *La parte del diablo*, *La sombra de una mujer*, *El secreto de Israel* y *Barro propicio*. Tanto *La parte del diablo* como *El secreto de Israel* pone el foco sobre Samuel. El primero, teniendo en cuenta su falta de ética y sus prácticas manipuladoras; el segundo destaca su procedencia judía y evoca todos los estereotipos negativos a los que estaba asociado tradicionalmente esta cultura, en concreto, el amor al dinero sobre todas las cosas. Por contra, *La sombra de una mujer* y *Barro propicio* ponen énfasis a la influencia de Margarita sobre Fausto. El primero destaca la personalidad fuerte del personaje, quedando todos los demás a su sombra; el segundo, resaltando el potencial de Fausto como trabajador talentoso y ciudadano digno con el que podrá alcanzar cuanto quiera si se deja moldear a imagen de Margarita. Los dos primeros pueden resultar redundantes, porque Samuel ocupa un lugar en la obra homólogo al que el demonio ocupa en el mito fáustico. Además, la caracterización del actor ya induciría al público a evocar el estereotipo judío. Los dos segundos daban una idea equivocada de lo que Linares Rivas opinaba sobre la resistencia de los oprimidos. Para él, hombre y mujer deben trabajar unidos para lograr vencer los ataques de los poderosos. Así lo muestra en casi todas sus obras, especialmente en *Aire de fuera*, *La fuerza del mal* o *La garra*. De ahí que lo más adecuado fuese poner en un mismo nivel sintáctico a Fausto y a Margarita.

3.12. *El error del capitán Rubín, obra en cuatro actos (1935)*

El tema principal de la pieza es la crítica al honor y a la honra medievales. Fabián luchará para recuperar su honra tras el adulterio cometido por Clotilde con su compañero Sartorio. Sin embargo, los modos en que Fabián quiere llevar a cabo su venganza son vistos como anticuados y novelescos. Los tiempos que corren no admiten esa concepción desfasada de la honra masculina, todo se discute a través de la palabra. Él mismo se da cuenta de su error al final de la obra: «Ya veo ahora la gran equivocación de mi vida. Creer ciegamente en la honra, en la fe, en la disciplina, en la caballeridad... ¡Cuánto error, Dios mío, cuánto

error!» (Linares Rivas, 1999h: 453). Este sería el «error del capitán Rubín», el empeñarse por unos ideales ya superados. El hecho de que sea un militar quien encarne estos valores no es casualidad, y es que el ejército por aquel entonces tenía fama de vivir en ideas del pasado y de estar fanatizado.

Otro tema importante es el ascenso de la mujer en la esfera social. Clotilde y Rubín están casados, pero ya muy distanciados, haciendo vida por separado. Clotilde reivindica su derecho al ocio. Se deja en el aire si finalmente engañó a Fabián, pero lo importante es que ella también lucha por conservar sus derechos sexuales. Ella no abandonará a Fabián, pero no lo esperará en casa enclaustrada. La nueva mujer, tal y como atestiguaba también Margarita, ya no es la sombra de un hombre.

El esquema actancial de la trama principal se presenta de la siguiente forma: *sujeto*, Fabián; *objeto*, conservar su honra; *oponentes*, Ribay, Sartorio, Valera, Sanjuán y Abriles; *ayudantes*, Rabel y Norton; *destinador*, talante conservador/ reaccionario, concepción de su esposa como su propiedad; *destinatario*, vuelta a las actitudes caballerescas medievales y al salvajismo. En su triángulo activo, se pone en relación a Fabián Rubín; su intento por conservar su honra; Ribay, Sartorio, Valera, Sanjuán y Abriles; y Rabel y Norton. El conflicto comienza en el primer acto, cuando parece haber algo oscuro en la relación entre Sartorio y Rubín:

ABRILES. – Como siempre los dos: íntimos, fraternales...

VALERA. – E indignos.

MORTIMER. – ¡Valera!

VALERA. – E indignos. ¿Va usted a disculpar esa amistad vergonzosa de Rubín con el amante de su mujer?

RABEL. – ¿A usted le consta...?

VALERA. – Y a todos.

RABEL. – A mí no.

VALERA. – Pues todos, menos a usted. Es un hecho bien notorio, aunque reconozco que se cuida de salvar algo las apariencias haciéndose acompañar de esa otra señora, a quien achacan todos los lujos que la de Rubí, por sí sola, no podría justificar.

MORTIMER. – ¿Ernestina?

VALERA. – Sí. El testafarro.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

ABRILES. – La tapadera (Linares Rivas, 1999h: 406).

Valera y Abriles critican abiertamente la cercana relación entre Rubín y Sartorio. Para el capitán es deshonroso que le crean capaz de consentir el adulterio de su esposa a cambio de recibir favores de su superior. Sería como prostituirse. Sanjuán no se pronuncia, es más imparcial, lo cual no deja de ser perjudicial para el nombre de Fabián. El coronel aparecerá en el segundo cuadro del acto cuarto para disuadirlo de que traiga sus problemas personales al ejército: «y eso es lo que me permito aconsejarle: todo entre ustedes, señor Rubín, entre ustedes, y no traiga usted al cuartel ni sus venganzas ni sus dolores, por la más cruel de las razones: porque a nadie le importan» (Linares Rivas, 1999h: 451). El coronel Ribay también se opone al lance y le aconseja que solucione sus asuntos de manera privada en los tribunales o entre ellos.

Rabel y Mortimer se posicionan siempre defendiendo a su buen amigo Fabián. Primero, protegiendo su nombre ante las habladurías, y luego, convenciéndolo de que abandone sus pretensiones de batirse en duelo con Sartorio. Así lo explica Rabel en una frase sentenciosa: «que eso no lo hay más que en tu imaginación, y que por el mundo ya no se da solemnidad a las alcobas. En una palabra, que el ciclo calderoniano se ha cerrado para siempre» (Linares Rivas, 1999h: 450). Teniendo en cuenta la conclusión de la obra, se puede entender que, en el fondo, todos los compañeros de Fabián son ayudantes. El desenlace de la pieza se da cuando Rubín se percata del error en el que estuvo cayendo durante tanto tiempo y empieza a ver a aquellos que consideraba oponentes, como amigos²⁰⁵.

El triángulo psicológico pone en relación a Fabián, su talante reaccionario y la concepción de su esposa como su propiedad, y conservar su honra. El concepto de la honra tiene su más conocida expresión en el teatro español del Siglo de Oro, cuando triunfaban las

205 Esto lo experimenta el público: en el primer acto, los soldados falsos oponentes crean animadversión al insultar al intachable protagonista a sus espaldas. Denotan cobardía y malas intenciones. Por el contrario, en el tercer acto, es Rubín quien, tras anunciar sus psicóticos planes de vengarse de Sartorio y tras demostrar la poca tolerancia que tiene maltratando a su esposa, aparece como una personalidad desbocada presa de sus más oscuras pasiones. Y entonces es ahí cuando los falsos oponentes demuestran su racionalidad y compostura pacificando un conflicto anticuado. No son los ayudantes los que pasan a ser oponentes, sino los oponentes los que pasan a ser ayudantes. Y esto sucede simplemente por la transformación psicológica de Rubín.

obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Andrés de Claramonte, y muchísimos más. En la mayoría de ellas, el motor que da lugar a la acción es la búsqueda por parte de algún personaje de su honra mancillada. Esto era expresión de un sentir social que fue perdiendo relevancia conforme fueron pasando los siglos. Tras el siglo XVIII, el llamado «Siglo de las luces», esas manifestaciones caen en el baúl de los recuerdos al considerarse desmedidas y absurdas. El romanticismo recuperará la desmesura de la honra calderoniana, pero dándole una interpretación reivindicativa, donde la honra no es ya apellido, sino *libertad, igualdad y fraternidad*, como indica el lema de la Revolución Francesa. Ya en el siglo XX, y más todavía en la II República, el concepto de honra calderoniana que tan fructíferamente había rescatado Echegaray, ya se considera un elemento reaccionario del teatro por aquellos más concienciados con las luchas sociales y obreras. Fabián, desde un principio, se muestra conservador: «sin religión, sin honor, sin disciplina — que no son después de todo sino dictaduras... — no hay fe, no hay sociedad, no hay ejército...» (Linares Rivas, 1999h: 402). El capitán enarbola la bandera de la tradición como estandarte de la estabilidad (y por tanto, felicidad) social. Es un personaje que infunde respeto, porque no se le ven malas intenciones en sus actos ni en sus palabras. Sin embargo, esta intachable pose se ve desmentida:

Después de meditarlo no me quedó más remedio que inclinarme ante la fatalidad. Buscarme, como pude, una máscara de indiferencia, y aguardar, como pueda, a que llegue el momento de ser iguales, que sé precisamente, fijamente, matemáticamente cuando ha de llegar... ¡y entonces cobrarme de una vez lo pasado y lo presente! (Linares Rivas, 1999h: 424)²⁰⁶.

Todo esto implica una cuestión: si la ofensa a la honra de Rubín se produce, supuestamente, al mantener Sartorio relaciones adúlteras con Clotilde, ¿significa eso que Clotilde depende de la voluntad de Rubín al suponer una parte constituyente de su honra?

206 Este fragmento está extraído de la conversación que Rubín mantuvo con el ministro tras su excelente actuación en el simulacro de guerra. Aquí ya no aparece ese amor por la fe, la sociedad y el ejército. Actúa contra la fe porque, según el dogma cristiano, es Dios el único que ha de juzgar los actos de los seres humanos, y Rubín se arroga la potestad de juzgar y castigar las afrentas (si las hubiere) de Sartorio. Contra la sociedad, porque el asesinato o la agresión entre los individuos atenta contra el principio contemporáneo de la fraternidad y porque privilegia el «yo» ante el «nosotros». Contra el ejército, porque implicaría atentar contra un compañero. Es fundamental para la obra este cambio de mentalidad de Rubín, que va de lo conservador a lo reaccionario, para regresar a lo conservador en el desenlace de la obra.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Según el capitán, parece que sí. Y eso que entre los cónyuges ya no existe el amor, tal y como explica la mujer:

¿Y quién eres tú ni quién soy yo para exigirnos mucho el uno al otro? ¿Mi marido? No. Tú no eres mi marido: *fuiste* mi marido. Yo no soy tu mujer: *fui* tu mujer. Ahora no soy ya para ti más que la sombra de una mujer, y en conciencia ni tú ni yo podemos exigirnos sino sombras de consideraciones (Linares Rivas, 1999h: 435-436).

La máxima expresión de su idea de matrimonio llega al final del acto tercero, cuando la maltrata en primer término del escenario: «y cogiéndola de la muñeca, un poco a rastras, la trae a primer término y de un empujón tira con ella» (Linares Rivas, 1999h: 436)²⁰⁷.

El triángulo ideológico relaciona a Fabián con la conservación de su honra, y la vuelta a las actitudes caballerescas medievales y al salvajismo. El capitán no logra alcanzar su objetivo principal, lo cual no implica que el final sea trágico. Como ya se explicó, lo importante de la pieza es la transformación psicológica de Rubín. El hecho de construir un protagonista con las características de Fabián puede ser malinterpretado por los receptores de la obra de Linares Rivas. Teniendo en cuenta que sus protagonistas son siempre *rara avis*, pudiera pensarse que Fabián es otro modelo más a seguir. Nada más lejos de la realidad, tal y como se ha explicado. Pero por si todavía quedasen dudas, sería preciso detenerse a algunas intervenciones de Mortimer Norton, su buen amigo estadounidense. Con respecto a los duelos, le indica al capitán: «en mi país no ocurren estas cosas ni creía yo que fuera mucha verdad el que ocurrieran todavía por el mundo» (Linares Rivas, 1999h: 446). Más adelante, echando mano de retranca gallega, dice así: «yo hice ya cuanto tenía que hacer para rectificarme: he dejado en la biblioteca *El romancero del Cid*, que ahora leía, y cogí el *Guzmán de Alfarache*, que desde ahora leeré como obra habitual» (Linares Rivas, 1999h: 451). En este último parlamento, se contraponen dos obras: *El romancero del Cid*, símbolo de

207 Rubín se distancia psicológicamente de personajes como Baltasar (*Aire de fuera*), quien también sufrió adulterio por parte de Carlota (y de forma, quizá, menos previsible). Mientras Baltasar permite el divorcio y soluciona el conflicto mediante la razón salvaguardando su libertad y la de su esposa, Rubín no es capaz de asumir siquiera una sospecha de engaño. No obstante, se aproxima, por ejemplo, a Justo (*La fuerza del mal*). Además, esta situación de un matrimonio desencantado se puede encontrar también en *Lo posible*, donde Asunción y Federico mantienen una vida sexual activa por separado y en armonía.

los tiempos medievales en que todo se solucionaba mediante la lucha violenta; y el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, máximo exponente de la novela picaresca española, donde los problemas se atajan a través de argucias y engaños. Esto es muy importante para el significado de la obra, porque no solo considera anticuado el conservadurismo de Fabián, sino también el sistema que obliga a sus individuos a recurrir a la mentira y a la falsedad para prosperar.

La segunda trama presenta el siguiente esquema actancial: *sujeto*, Clotilde; *objeto*, independencia; *oponente*, Fabián; *ayudante*, Ernestina; *destinador*, concepto de mujer nueva; *destinatario*, igualitarismo y razón y moderación. En su triángulo activo se muestra la relación entre Clotilde, la búsqueda de su independencia y Fabián. Como ya se explicó anteriormente, Fabián ejerce una opresión hacia Clotilde por el mero hecho de figurar casados en los documentos oficiales, a pesar de que entre ellos no existe el amor, si acaso el aprecio. Así lo manifiestan en la discusión de la escena V del acto tercero:

FABIÁN. – Poco te exigí, Clotilde, que toda mi pretensión se redujo a que fueras una mujer de tu casa.

CLOTILDE. – Eso, en cualquiera, es una exigencia muy justa.

FABIÁN. – ¿En mí no?

CLOTILDE. – (*Riendo*). No, Fabián. En ti, que si pudieras, habría toque de queda, para retirarse; habría celosías en las ventanas; habría mantos y velos y dueña y rodrigón para acompañar a las casadas por las calles; habría Juicios de Dios para deshacer los entuertos del diablo, y lances de honor a diario... ¡no, no...! En ti es pavorosa la sencilla pretensión de vivir conforme a tu gusto (Linares Rivas, 1999h: 432-433).

Clotilde no pretende hacerle daño a Fabián. Es más, le guarda especial cariño: «en atenderte, en guardarte todos los respetos y en que tú seas para mí la primera persona de este mundo, estaba, estoy, estaré» (Linares Rivas, 1999h: 434). Pero no está dispuesta a vivir entre celosías y bajo la mirada de sirvientes que la vigilen mientras Fabián se bate en duelos y ella sufre por su insatisfacción sexual y emocional: «en que yo te sacrifique todo, estérilmente, no estaba, no estoy, no estaré» (Linares Rivas, 1999h: 434).

Aunque no se explicita rotundamente que Sartorio mantuviese relaciones sexuales con Clotilde, no se puede obviar que, al menos, sí se divertían juntos. Ernestina ejerce una función muy relevante en esto, bien sea porque ella es la amante de Sartorio, bien por ser la encubridora de Clotilde. Independientemente de que Clotilde mantenga relaciones sentimentales con Sartorio, Ernestina le ayuda a escapar de las garras de la convivencia con un empecinado hombre que no es capaz de asumir que ha perdido el amor de su esposa. Queda a juicio del espectador si ello implica las relaciones sexuales o no, permitiendo la implicación del público en la construcción del significado. Para construir esta ambigüedad es preciso que Ernestina se comporte también como una mujer sin prejuicios en lo que respecta a sus libertades, y en cierto modo funciona como un desdoblamiento de Clotilde para contrastar la mujer mal casada con la mujer soltera.

El triángulo psicológico pone en relación a Clotilde, su búsqueda de la independencia y el concepto de mujer nueva. Es verdad que Clotilde no deja de ser un personaje secundario, puesto que solo aparece en una breve intervención en el primer y en el tercer acto. Su escasa presencia en las tablas hace muy difícil apuntar su perfil psicológico, pero su influencia se extiende desde su ausencia a través de toda la obra, haciendo muy relevante su análisis. La fortaleza de Clotilde sale a relucir durante su discusión con Fabián:

FABIÁN. – ¡Basta! La casa la debo llevar yo. Rompe tu amistad con esa persona.

CLOTILDE. – No.

FABIÁN. – ¡Te lo mando!

CLOTILDE. – Mala palabra has añadido.

FABIÁN. – Pues elige tú otra, pero atendiéndome. Renuncia, Clotilde.

CLOTILDE. – No.

FABIÁN. – (*Desesperado*). ¡¡Renuncia!!

CLOTILDE. – No.

FABIÁN. – ¿Pero no comprendes que una amistad en esas condiciones es una afrenta para mí? ¡Y para ti, eh, y para ti!

CLOTILDE. – Lo mío lo juzgo yo (Linares Rivas, 1999h: 436)²⁰⁸.

208 Clotilde no se rinde ante las embestidas de Fabián. No solo no se rinde, sino que lucha con moderación, desde la tranquilidad que le otorga el poder de la razón. Mientras Fabián chilla y exclama, e, incluso, se desespera; ella contesta brevemente con contundencia. No es negociable su libertad. Ni siquiera cuando

El triángulo ideológico pone en relación a Clotilde, a la búsqueda de su emancipación y el igualitarismo, la razón y la moderación. Clotilde, al alcanzar su libertad moral y emocional enfrentándose a Fabián, consigue también una igualdad de derechos en el ámbito de lo sexual-sentimental. Hay que recordar que las obras de Linares Rivas anteriores a la II República mantienen una postura crítica a la desigualdad (tanto en el Código Civil como en el pensar general) entre los sexos y, concretamente, en lo que respecta a las pulsiones básicas. Por ejemplo, un hombre adúltero no era castigado, pero una mujer adúltera podía ser penada con la muerte a manos de su esposo. Clotilde logra su independencia, igual que Margarita (*Fausto y Margarita*), sin necesidad de recurrir a un proceso revolucionario. Se distancian ambas de Carlota (*Aire de fuera*), de Asunción (*Lo posible*), de Clavito (*Clavito*) o de Candelas (*La fuerza del mal*), las cuales tuvieron que romper abruptamente los moldes que las encorsetaban. Ellas fueron mujeres modernas, avanzadas; Margarita y Clotilde son mujeres de su tiempo, son Fausto y Fabián los anticuados, los conservadores, los cobardes. Pero en esta transformación no solo subyace un cambio en la moral, sino también una modificación social, que es la independencia económica de la mujer.

Antes de que se aprobase la Constitución de la II República, la mujer permanecía legalmente bajo una tutela permanente. Era el hombre el que administraba los bienes de su mujer, quedando ella a merced de su voluntad. Carlota solo puede emanciparse tras el consentimiento de Baltasar, igual que Candelas de su padre Justo; y Clavito solo es libre gracias a que está soltera. Margarita y Clotilde se pusieron a trabajar y ganaron su propio dinero que ellas mismas administran. Por eso Fabián no puede impedir a Clotilde que salga a divertirse. Baltasar, por ejemplo, pudo habérselo prohibido a Carlota, según la ley.

Tampoco se debe olvidar que esta mujer nueva tuvo muchas más facilidades institucionales para acceder a la educación media y superior. Y es aquí cuando surge el ejemplo de Sol de San Payo, de Santa (*La garra*) y de Asunción (*La fuerza del mal*), tres muchachas sin educación ni carácter que no son capaces de tomar las riendas de su vida. Asunción fue capaz de salir a flote, pero Sol y Santa quedaron eternamente fustigadas por el desconocimiento en el que su entorno las tenía postradas. Con esta mujer nueva personificada en Clotilde y Margarita, queda un poco más cerca el cumplimiento del lema de la Revolución

amenaza con ahogarla se acobarda. Más bien, se envalentona más: «tienes la fuerza física, que es lo único que aún no han sabido darnos las leyes modernas. Empléala» (Linares Rivas, 1999h: 436).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Francesa: *libertad, igualdad y fraternidad*, lo cual es testimonio de una nueva batalla ganada por la razón. Fabián es consciente del cambio social que representa su mujer y lo manifiesta al final del tercer acto: «en lo demás, ve con Dios y con tus leyes nuevas. Yo me gobernaré con Dios y con mis sombras viejas» (Linares Rivas, 1999h: 437).

A lo largo de toda la obra se han detectado 178 anotaciones a los signos escénicos: 62 para el tono, 18 para la mímica del rostro, 85 para el gesto, 7 para el movimiento, 4 para el vestuario y 2 para los efectos sonoros. Vale la pena detenerse en ciertos momentos para apreciar los matices interpretativos que propone Linares Rivas. Por ejemplo, cuando Rabel y Norton van a explicarle a Fabián que sus compañeros consideran sucia su cercanía hacia Sartorio, Fabián se pone nervioso porque no terminan por entrar en el asunto de lleno: «*(grave, intranquilo, balbuceante)* ¿Te... te... tenéis que hablarme?» (Linares Rivas, 1999h: 409). Linares Rivas propone una reacción muy concreta para Fabián, además que representa su titubeo gráficamente. Esto da una primera imagen del capitán como víctima y, por tanto, despertaría la simpatía del público. En esta misma línea se sitúa la escena XX, que se compone de un soliloquio de Rubín:

(Sentándose, desplomándose casi, y apoyado en la mesa los dos codos, y en las manos la cara. Absorto, extraño a todo, ausente...). ¿Qué será, Dios, qué será...? ¿Algo de mi mujer...? No. ¡Estoy seguro de ella...! *(Riendo casi)*. ... y además ¿qué complicidad podría yo tener si fuera eso? No, no es. ¿Será que a Sartorio le crean afeminado, poco hombre, invertido...? ¡Qué disparate! No, no es eso. ¿Será que él se halle envuelto en algún mal asunto, de deudas, de trampas, de espionaje quizás... *(Espantado)*. ¡de espionaje! Y haya salpicado ese fango sobre mi nombre, sobre mi honor militar...? ¡¡Oh!! *(Se oyen los clarines batiendo marcha. Fabián, instintivamente, se levanta, se cuadra y saluda, permaneciendo así inmóvil. Por su imaginación pasa ahora el Regimiento, el estandarte, el ejército, la Patria...)* ¡¡Sobre mi limpio y venerado honor de militar!! ¡¡Haz que no sea eso, Dios, que no sea eso!! (Linares Rivas, 1999h: 411)²⁰⁹.

209 Los signos escénicos juegan un papel fundamental en este momento. Primero, al sentarse abatido por la incertidumbre crea ese sentimiento de simpatía y piedad en el público que antes se comentaba. Después, cuando se oyen los clarines, se pone en resalte su dignidad y profesionalidad, que aun pasándolo mal anímicamente lucha por sus valores. Esto también genera una simpatía que más tarde se irá disipando.

También en el primer acto se establecen unas alianzas fundamentales. La primera, que se romperá, entre Fabián y Sartorio («*[Sartorio] cogiéndole del brazo [a Fabián]*» [Linares Rivas, 1999h: 406]); y la segunda entre Rabel y Norton («*[Mortimer] dándole la mano [a Rabel]*» [Linares Rivas, 1999h: 408]).

El tercer acto es el más denso con respecto a la cantidad y a la relevancia de los signos escénicos. Es donde mejor queda caracterizada la personalidad ociosa de Ernestina y Clotilde, así como también su amistad. Primero Ernestina «del bolso saca una petaca y fuma» (Linares Rivas, 1999h: 429), y seguidamente Clotilde enciende «un cigarrillo que le da Ernestina» (Linares Rivas, 1999h: 430). La presencia de alcohol y tabaco a la vez que Clotilde lleva un vestido de noche da a la situación un toque festivo. Esto contrasta con la seriedad que muestra Fabián y que contagiará a Clotilde instantes más tarde. También como contraste entre Fabián y Clotilde llama la atención el dinamismo de ella con respecto a aquél al principio de la escena V. Ella «se sienta, cruza una pierna sobre otra y se coge la rodilla con las manos» (Linares Rivas, 1999h: 431), ayuda a Fabián a quitarse el abrigo levántandose bruscamente y, finalmente se vuelve a sentar. Todo esto en siete réplicas y mientras Fabián queda de pie inmóvil y rígido.

En esta línea, más adelante, Clotilde intenta calmarlo «queriéndole acariciarle [*sic.*]» y él contesta «apartándola suavemente» (Linares Rivas, 1999h: 434). El clímax de esta fricción entre los cónyuges llega al final del acto, cuando Fabián «se echa a ahogarla» «sacudiéndola» «y cogiéndola de la muñeca, un poco a rastras, la trae a primer término y de empujón tira con ella» (Linares Rivas, 1999h: 436). Al final, él «se pone el kepis, y mutis lento, destrozado, despedazado, tiritando... Ella, va dando vuelta sobre los codos para seguirle con la mirada de sus ojos muy abiertos, muy fijos, muy espantados» (Linares Rivas, 1999h: 437). Es un acto especialmente tenso que, sin duda, sobrecogería a su público por la violencia e irracionalidad demostrada por aquél soldado que les resultaba tan simpático, y por el terror que demuestra Clotilde ante la situación.

Del acto cuarto habría que destacar, en primer lugar, el momento en que Sartorio y Fabián «se enzarzan a golpes y todos acuden a separarlos» (Linares Rivas, 1999h: 445); y, en segundo lugar, la reconciliación de Fabián con Valera: «se acercan uno a otro lentamente, se dan la mano, luego se hacen una mutua y leve reverencia, y mutis Valera. Mientras, Rabel y

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Mortimer han estado rígidos y cuadrados. No es el comandante Valera, es el Regimiento que ahora hizo justicia a Rubín...» (Linares Rivas, 1999h: 453). Valera lamenta haber criticado a Fabián por tratar de mantener una relación cordial con Sartorio pese al supuesto enredo. No solo Fabián comprenderá que los golpes no llegan a ningún sitio, sino que el resto del regimiento también recibirá una lección de humildad²¹⁰.

A penas hay presencia de objetos relevantes, además de la petaca y los cigarrillos de Ernestina que ya se comentaron. Aparecen unas cartas que el teniente coronel Sanjuán debe firmar (Linares Rivas, 1999h: 412) y un reloj que Fabián mira antes de discutir con su esposa (Linares Rivas, 1999h: 428), pero no dan un significado más allá de la propia construcción de la trama. Sin embargo, resulta más destacable la revista que el comandante Valera lee al principio de la obra (Linares Rivas, 1999h: 395). Linares Rivas debía explicitar que la acción sucederá en ambiente militar pero en tiempos de paz. Es lo que consigue la parsimonia de un alto cargo como Valera. También resulta importante una rosa que porta Fabián (Linares Rivas, 1999h: 398). Se la compró a una muchacha en pleno mayo y la olía como si quedase prendado de su recuerdo. Sin embargo, más tarde la tira adelantándose al consejo de Sanjuán, que se supone iría en contra de las relaciones sentimentales, sobre todo en lo que respecta al papel de la mujer. Aquí se puede observar nuevamente el ambiente conservador que se respira en el regimiento.

La trama se desenvuelve en Madrid, tal y como indica la acotación inicial. Concretamente, el primer acto se ambienta en «un patio en un cuartel» (Linares Rivas, 1999h: 393). Destaca en primer lugar la evocación de un espacio de corte militar, no siendo el preferido por la burguesía, que demandaba salones de casas señoriales o rurales; y tampoco lo era para Linares Rivas. Al igual que sucedía en *Fausto y Margarita*, se rompe la tónica general de los espacios en su dramaturgia, pasando de los salones burgueses (como en *Aire de fuera*, *La fuerza del mal*, o *La garra*) o rurales (como en *La mala ley*) a ambientes menos explotados por los autores. En segundo lugar, llama la atención el uso de un espacio exterior,

210 El resto de signos esparcidos por la obra tienen como fin ambientar la acción en lo militar, como los sonidos de marchas militares (Linares Rivas, 1999: 398, 410), los trajes de soldado (Linares Rivas, 1999: 393), o los saludos y posturas propias de la milicia (Linares Rivas, 1999: 426, 427, 448, 449).

siendo una excepción en el corpus analizado junto a los dos primeros actos de *Currito de la Cruz*.

El segundo acto va encabezado por la siguiente acotación: «Un despacho en el Ministerio de la Guerra. De día, en septiembre» (Linares Rivas, 1999: 412). El personaje de ministro es José María Gil Robles, haciendo alusión a su tendencia por admirar y ascender militares anticuados e impulsivos, como es Fabián Rubín. Es él mismo quien lo hace llamar y, aún sabiendo que agrediría a Sartorio, lo condecora con el ascenso en su propio despacho, metáfora sin duda de su poder institucional²¹¹.

El acto tercero tiene lugar en «una salita íntima y femenina en casa de Rubín. Es octubre» (Linares Rivas, 1999h: 428). Un mes después de que Rubín fuese condecorado, sale el ascenso publicado en el Diario Oficial. Aún así, a pesar de poder apreciarse el poder de Rubín, parece que la casa no está hecha a su medida. Es una salita «femenina», claramente influenciada por Clotilde, cuya presencia se ve expandida. Al igual que sucedía en *Fausto y Margarita*, el personaje femenino avasalla al masculino con su fuerte personalidad, cuya consecuencia será la actitud defensiva de este último contra aquél. El acto cuarto se ambienta en «el cuarto de estandartes» (Linares Rivas, 1999h: 438), donde irremediamente deben aparecer símbolos militares. Este es el lugar con el que más se identifica el protagonista y, al mismo tiempo, es el que casi le cuesta su puesto y su honra antes de darse cuenta de lo absurdo de su comportamiento.

Para terminar este análisis, simplemente llamar la atención sobre dos momentos que fundamentan la lectura que se ha sostenido. El primero, en la escena IV del primer cuadro del acto cuarto:

MORTIMER. – En mi país no gastamos tantos cumplidos para cosas tan pequeñas.

211 El ministro de guerra desde el 6 de mayo de 1935 hasta su dimisión el 14 de diciembre de ese mismo año era José María Gil Robles, miembro destacado de la CEDA. El 25 de septiembre, Niceto Alcalá-Zamora llamaría a Joaquín Chapaprieta para formar gobierno, aprovechando una crisis parcial. De esta forma, Gil Robles acepta el cargo descontento por no haber sido llamado para gobernar y tras haber nombrado en el anterior gabinete altos cargos soldados que desempeñarían un papel importante en la sublevación militar de 1936, como Francisco Franco Bahamonde (jefe del Estado Mayor Central del Ejército) o Emilio Mola (responsable de las de las fuerzas del Protectorado español de Marruecos). En septiembre se respiraba un ambiente de desconcierto, pues el cambio de gobierno era inminente y reinaba la inestabilidad en la estructura del ejército. Es por eso por lo que Linares Rivas ambienta su obra en septiembre y no en junio, como en un primer momento tenía pensado (Linares Rivas, 1999: 412, nota 4).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

FABIÁN. – Ni para cosas más grandes. Pocos empleasteis con los filipinos para anexionarlos, con los indios para suprimirlos y con los negros para lincharlos.

MORTIMER. – Hombre, Fabián...

FABIÁN. – ¿Te ofende? Pues mil disculpas... pero no comprendo que podamos tú y yo hacernos solidarios de que la Humanidad sea tan feroz. No tu pueblo o el mío sino todos los pueblos del mundo: feroces cuando atacan, feroces cuando se defienden, y feroces sobre todo — ¡y con razón — cuando comercian (Linares Rivas, 1999h: 441).

Resulta contradictorio escuchar a Fabián hablar así, pues sus planes son agredir a Sartorio. Tampoco se ve coherente el hecho de que critique a los pueblos que son violentos al comerciar, pero, a su vez, les de la razón. Nuevamente, se presenta el concepto de la doble moral burguesa, de la que sin duda es víctima Fabián. También es llamativa la introducción de una problemática incipiente en 1935 como lo es la guerra comercial. Siguiendo la línea de *Fausto y Margarita*, donde el antagonista era un banquero, se presentan los prejuicios de índole financiero y económico que marcarán a los pueblos del mundo, sobre todo tras la II Guerra Mundial.

El segundo es en la escena VI del segundo cuadro del cuarto acto y corresponde a la última intervención antes de caer el telón: «FABIÁN. – Pues no iremos al Cabaret pequeño de las tanguistas y de las orquestinas... Después de todo ¿para qué? Ya estamos en el gran Cabaret en que hoy se ha vuelto el mundo entero. Adaptémonos a este, adaptémonos...» (Linares Rivas, 1999h: 454). Linares Rivas tenía ya 69 años y la sociedad española estaba cambiando muy rápidamente desde la proclamación de la II República. Él, que nace y crece en la II Restauración Borbónica, cuando la sociedad española decide anclarse en el siglo XIX, pudo haberse mostrado contrariado ante esta vorágine de transformaciones sociales. En boca de un militar anticuado, aunque joven, lanza un llamado a todos aquellos que, como él, eran veteranos de épocas pasadas, para aceptar la evolución democrática de la sociedad, algo que sin duda no escucharon los artífices de la masacre más sangrienta de la historia contemporánea de España.

4. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE MANUEL LINARES RIVAS

En el capítulo anterior se realizaron análisis textuales y hermenéuticos de las obras escogidas como corpus de este trabajo: *Aire de fuera*, *Lo posible*, *En cuarto creciente*, *Clavito*, *La fuerza del mal*, *La garra*, *La mala ley*, *Currito de la Cruz*, *¡Déjate querer, hombre!*, *Todo Madrid lo sabía...*, *Fausto y Margarita* y *El error del capitán Rubín*. Ahora es momento de retomar el marco teórico explicado al principio. En él se acercaba una definición de la literatura desde la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas: la literatura es una acción orientada al entendimiento perteneciente a la esfera del arte que transmite una imagen del mundo subjetivo mediante una adecuada estilización del lenguaje escrito. De igual manera, se entendía que era preciso profundizar en torno a las relaciones que Linares Rivas establece con los tres mundos: mundo objetivo (crisis económicas, decisiones políticas, historia del teatro), mundo social (actitud moral, pertenencia a grupos sociales, estética teatral) y mundo subjetivo (experiencias de acceso restringido, gustos estéticos). El análisis de las obras pretendía explicar la relación del dramaturgo con los mundos objetivo y social. Es momento de estudiar la tercera de las relaciones que, además, rige sobre las otras dos al ser el arte un medio para vehicular el mundo de la vida subjetivo de un autor. Por eso, lo que se propone en este capítulo es retomar y esquematizar las características extraídas del ulterior análisis y explicarlas a la luz de pensamientos, valores o actitudes que Linares Rivas fue mostrando a través de textos de no ficción. Esto además permitirá valorar su obra sin cosificarla y arrancarle la etiqueta de *best seller* (en el peor de los sentidos) que tanto daño le ha hecho a lo largo de estas décadas.

4.1. Los temas

Un tema recurrente en la obra de nuestro dramaturgo es la opresión socioeconómica, especialmente encarnada en la mujer. Puede verse en *Aire de fuera*, en *La fuerza del mal* o en *La garra*. De manera más velada y en forma de liberación sexual y emocional puede apreciarse en *Lo posible*, en *En cuarto creciente* y en *Clavito*. En todas estas piezas, la mujer aparece como un elemento social dependiente del varón, ya sea del esposo (como en *Aire de fuera*) o bien del padre (*La fuerza del mal*). *Todo Madrid lo sabía...* da cuenta de cómo la

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

doble moral burguesa es una herramienta de control social: se promueve institucionalmente el matrimonio, pero no se generan condiciones económicas para mantener un núcleo familiar. Por último, tanto en *Fausto y Margarita* como en *El error del capitán Rubín* se critica a aquellos hombres que piensan que la mujer debe rendirles cuentas. Tras el cambio histórico-político que supuso la II República, la mujer adquiere una igualdad que jamás había tenido antes en España. Linares Rivas ya no siente la necesidad de ilustrar las necesidades del colectivo, pero sí cree que puede ser útil para amansar los corazones más tradicionalistas que no comprenden el cambio social. Este tema no desentona en el teatro reivindicativo, menos aún en el teatro *novador*, el de aquella burguesía radical y progresista. De hecho, el propio Joaquín Dicenta cultivó esta temática en obras como *Aurora* (1902).

Tal y como explica Fidel López Criado, Linares Rivas

muy pronto encontraría una aliada perfecta en su mujer, Elisa Soujol O'Connor, viuda catalana de padre francés y madre irlandesa [...]. La joven esposa, heredera de una gran fortuna y no menor educación y cultura, apoyó desde un principio las aspiraciones literarias de su marido, instándole a que escribiera [...]. Pero más que un apoyo, como recuerda Diego San José de la Torre, Elisa era toda una suerte de *alter ego* linariano (López Criado, 1999: 93).

Linares Rivas ve influenciada su mirada hacia el mundo femenino por la personalidad de su esposa. Es consciente de que Soujol es una mujer en una situación socioeconómica peculiar. A ella no le afectan las estructuras machistas de la ley española de principios de siglo, primero, por su capacidad económica; y segundo, por su nivel cultural. Linares Rivas presentaba a su mujer como «la mujer ideal», un modelo digno a replicar por mujeres, para lograr lo cual era necesario demandar un cambio en las instituciones públicas²¹².

Antonio Castellón (1994) demuestra que la dicotomía entre «las dos Españas» es una preocupación que se manifiesta en esta vertiente del teatro reivindicativo. El mismo Benito

212 El propio Linares Rivas se posiciona sobre la cuestión femenina: «Muchas veces me tienen dicho que soy un defensor exagerado de las mujeres. Claro que en cierto terreno más me gustaría que pudieran decir que era ofensor... pero bromas a parte es verdad mi profundísimo entusiasmo por ellas considerándolas en todos los aspectos muy superiores a nosotros. Yo no lo veré porque el feminismo va muy despacio pero creo firmemente que las mujeres han de gobernar mejor que los hombres, por lo menos hasta que se maleen y piensen como hombres. Hoy por hoy tienen más sensibilidad, más rectitud y más firmeza que el llamado con algo de ironía sexo fuerte. ¡Las fuertes son ellas!» (Linares Rivas en López Criado, 1999e: 300).

Pérez Galdós lo muestra en 1905 con *Amor y ciencia* y también Dicenta en la ya citada *Aurora*. Linares Rivas aborda este problema, sobre todo, en *Aire de fuera* y en *La garra*. En ambas piezas se puede apreciar el contraste entre la España progresista, racional y científica; y la otra tradicionalista, pasional y supersticiosa. En *Aire de fuera*, Juan, el marido de Magdalena, representa esta España casta y anticuada que impide el avance social y la felicidad individual. Baltasar representa aquella otra con su carácter moderado y cosmopolita. Sus homólogos en *La garra* serán los seguidores del cardenal Espiñeira, por un lado, y Antonio, el marqués de Montrove, por otro²¹³.

Las relaciones matrimoniales constituyen, en la mayoría de los casos, un telón de fondo para ilustrar algunos de estos temas. En *Aire de fuera*, en *La garra*, en *Todo Madrid lo sabía...*, o en *Fausto y Margarita* aparece reflejada la debilidad de los enlaces matrimoniales. Pero esto no supone un tema en sí, sino un lugar común en el teatro de la época, como por ejemplo, *Electra* (1905), de Benito Pérez Galdós; *Juan José* (1895), de Joaquín Dicenta; *La malquerida* (1913), de Jacinto Benavente; o *La señorita de Trevélez* (1916), de Carlos Arniches. En *Todo Madrid lo sabía...*, el matrimonio entre Marcelina e Ignacio pelagra por la escasa cobertura que el estado ofrece para las enfermedades de los funcionarios. Ella, obligada por el miedo a la pobreza, se prostituye con Antero. El tema central no es la debilidad de las estructuras matrimoniales, sino la hipocresía de un gobierno que fomenta la familia y que, al mismo tiempo, la abandona en la miseria cuando las circunstancias aprietan. Igualmente, en *Fausto y Margarita* se muestra la oposición de Fausto al ser guiado por Margarita. Pero esto es, de nuevo, una premisa. Sí se critica al varón anticuado, pero como un elemento que dificulta la democratización de la sociedad. Hasta que Margarita no entra en el conflicto con Samuel, Fausto no es capaz de librarse de las garras del capitalismo. El tema está tratado de forma más próxima a *Electra* o a *Juan José* que a *La malquerida* o a *La señorita de Trevélez*. Sin embargo, en *Lo posible*, en *En cuarto creciente* y en *Clavito*, las relaciones matrimoniales se vuelven el centro del drama. Así, *Lo posible* y *En cuarto*

213 Su discurso «Campoamor: el poeta y el hombre» (Linares Rivas, 1999d: 265-286), donde alaba las virtudes del escritor asturiano, termina invocando la memoria y el espíritu de su ídolo no sin antes recordar lo siguiente: «no soy muy supersticioso, porque un poco de estudio y otro poco de reflexión han derrumbado muchas tradiciones; no temo a los fantasmas ni aguardo a los desaparecidos» (Linares Rivas, 1999d: 286). «Estudio y reflexión» es la fórmula para «derrumbar muchas tradiciones», tal y como demostraron Baltasar y Antonio, hombres cultos, cosmopolitas y racionales.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

creciente muestran un matrimonio desgastado y adúltero de mutuo acuerdo. En *Clavito*, la felicidad la aporta la soltería, no el matrimonio.

Este motivo aparece también como un tema propiamente dicho en *En cuarto creciente* y en *La garra*. En la primera se muestra la frialdad con que Antonio trata a Elvira. Ella se siente insatisfecha emocional y sexualmente, pero él se encuentra atrapado en un trabajo, característica propia de la sociedad burguesa. Linares Rivas establece aquí un diálogo con sus espectadores para que abandonen esta dinámica y le dediquen más tiempo al ocio y a la alcoba. Todo esto, como ya se explicó, acompañado de referencias sexuales en el plano subconsciente que burlan el decoro de la época. Tratado de esta forma, el tema de las relaciones matrimoniales no supone necesariamente que la pieza forme parte del teatro inconformista. De hecho, no parece que *En cuarto creciente* haya restos de protesta o reivindicación social.

Sí la hay, sin embargo, en *La garra*, donde este tema se encuentra presente en el diálogo filosófico entre el marqués de Montrove y sus oponentes. La intención de Linares Rivas es mostrar la necesidad de que cambie el Código Civil para permitir un divorcio efectivo, entre otras cosas. En este sentido, como lo que se busca es la modificación de una ley (es decir, de un texto perteneciente a la esfera social y que nos condiciona en nuestra acción de manera colectiva e individual), sí se debe considerar como un tratamiento propio del teatro inconformista. Se podría incluir en este grupo *La fuerza del mal*, en que uno de los temas secundarios es la crítica al matrimonio por conveniencia, aunque este no sería un elemento característico del teatro inconformista, ya que se asienta cómodamente en la tradición teatral hispana, al menos desde principios del siglo XIX con el estreno en 1806 de *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín. Prueba de que en este momento no supone un impacto moral o social es su presencia en la farsa de 1907 *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente²¹⁴.

214 Linares Rivas autoexplica este uso del matrimonio como motivo teatral: «os diré lo que me dijo mi hortelano. Cuando por primera vez llegó mi primera comedia a ser representada en La Coruña — donde paso los veranos — mi hortelano, que no había ido nunca al teatro, me pidió permiso para ir aquella noche. Lo concedí, fue, volvió y me dijo: – Estuvo muy bien aquello, don Manolo. ¡Me le gustó mucho! – Me alegro. – Sí señor, mucho, pero total... ¡todo es cosa de hombres y mujeres! – Nada más, sí. Cosas de hombres y mujeres. ¡Bien poco es... pero no hay más por este mundo!» (Linares Rivas en López Criado, 1999 e: 296). Para Linares Rivas, la realidad social está configurada por la relación entre hombres y mujeres, es decir, por

Algo relacionado con esto se encuentra la crítica al materialismo burgués presente en *Clavito*. Pelegrín quiere establecer una relación sentimental con Clavito, y para ello procede como típicamente lo hacen los jóvenes burgueses y nobles del momento: mediante una muestra de poder económico. Clavito no se impresiona y prefiere seguir soltera a entrar en una dinámica de frivolidad matrimonial. De manera más secundaria, como ejemplo de generosidad, se encuentra Dionisio en *La mala ley*. Él rechaza cualquier pretensión de conquistar a Cristina por la vía económica, pero sí presta el dinero a Lorenzo para que pueda solucionar el problema de la herencia. En este sentido, Dionisio es un personaje ejemplar, diametralmente opuesto a Pelegrín. Linares Rivas critica estas costumbres mecanizadas porque cosifican a las personas como meros engranajes sociales²¹⁵.

Un tema mucho más relacionado con el teatro inconformista es la tiranía, especialmente presente en *La fuerza del mal* y en *La garra*, aunque también se pueda rastrear en *Aire de fuera* con el personaje de Juan. En *La fuerza del mal*, Justo gobierna su casa con mano de hierro. De ahí que Candelas, su hija, deba recurrir a «la fuerza del mal», es decir, a la revolución, para poder vivir. Aunque se presente un escenario doméstico y aparentemente privado, lo cierto es que la estructura familiar de la época se estaba desmoronando precisamente por padres como Justo. Esto hace que se convierta en una preocupación social, sobre todo a lo que respecta a la relación entre padre e hija. Es una transformación del tema de la opresión económica sobre la mujer, llevado esta vez a una relación paterno-filial por la vía de una «dictadura» manifiesta. De igual manera, en *La garra*, los seguidores del dogma cristiano subyugan a Sol, a Santa, a Antonio y a Álvaro. De nuevo, una relación abusiva sin eufemismos²¹⁶.

el matrimonio. De ahí que todas las obras aquí analizadas partan de una situación marital para después construir la acción y visibilizar los problemas sociales derivados de una mala situación doméstica.

215 Así muestra esta idea en *Blanco y negro* cuando describe el velatorio de su padre: «¡la horrible tarea de oír las horribles palabras de conmiseración en una boca indiferente! ¡Y una vez, dos veces, cien veces, repetir las mismas frases de gratitud, estereotipadas en mis labios! Ni ellos sentían dolor ninguno ni yo les agradecía su forzada presencia. Pero ellos y yo cumplíamos un deber social, el deber absurdo de exhibirse en horas que solo habrían de ser de recogimiento y de soledad para nosotros» (Linares Rivas, 27/09/1925: 96). Según Linares Rivas, este es un mundo en que las apariencias burguesas dominan la conducta humana. Esta dinámica circense solo provoca malestar individual.

216 Linares Rivas se declara a sí mismo un hombre liberal: «Pero en cuanto a la libertad... ya es otra tecla. Ahí fue preciso medir y aquilatar mis entusiasmos. Yo soy liberal, convencidamente liberal, en fin, tan liberal que en España tuve que hacerme conservador, que son los únicos de veras practican y defienden la libertad por mis tierras de Europa» (Linares Rivas, 1999e: 304).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Lo legal en Linares Rivas supone una matriz temática que conviene analizar en su conjunto. En *Aire de fuera* se apoya una modificación del código legal para garantizar la separación efectiva de los cónyuges en casos de malos tratos y abusos. Como ya se analizó, esto no constituye exactamente un tema, sino una premisa para dejar al descubierto la fuerte dependencia económica de la mujer con respecto al hombre. Pero en *La fuerza del mal* sí se encuentra como tema la división de la riqueza. Desde luego no se trata de una división de inspiración marxista, pero sí al menos socialdemócrata. Pedro, ex trabajador de Justo, queda en el paro debido a su ceguera a cargo de su madre enferma. Al no poder hacer frente a los gastos, Justo le da limosnas, pero son insuficientes. Finalmente, decide tomarse la justicia por su mano y lo chantajea con unos documentos legalmente comprometedores. Se critica que Pedro tenga que llegar a recurrir a «la fuerza del mal» para alcanzar una vida digna. En *La garra*, el cambio de la ley se muestra a través del conflicto del divorcio, como ya se explicó, pero la reflexión va más allá. Según se expone en la pieza, el código está intoxicado por una moral religiosa que lo hace dogmático y reaccionario. No es capaz de dar protección a la sociedad de 1914. Aunque se modifique el artículo que regula el divorcio, el resto de normas seguirán siendo inútiles. En *La mala ley*, el conflicto entre los personajes tiene lugar por culpa de la inadecuación de la ley de herencias, que obliga a un padre viudo a ceder los bienes de su difunta esposa a sus legítimos herederos. En *Todo Madrid lo sabía...* sucede algo similar, la ambigua ley de funcionarios deja en el aire las prestaciones por enfermedad, lo cual deja en situación comprometida a la familia protagonista. En *Fausto y Margarita*, si bien no aparece de manera explícita, se deduce una crítica a las leyes que no protegen al individuo de las trampas de su patrón. Samuel se vale de vacíos legales para extorsionar a Fausto y esto es lo que da motor a la acción. La fuerte presencia de lo legal constituye el estilema más reconocible de Linares Rivas²¹⁷.

217 Recuérdese que el dramaturgo había sido abogado en el bufete de su padre antes de haber estrenado. Él hablaba así de su etapa de jurista: «empecé en seguida la parte práctica en el propio bufete de mi padre, y con tan buen maestro y un poco de amor propio que yo puse para asimilarle sus valiosas enseñanzas no tardé en abrirme camino y en que se me pudieran confiar los asuntos cuando, en sus épocas de ministro, se veía precisado a abandonar totalmente la dirección del despacho. Además, la profesión me gustaba» (Linares Rivas, 26/07/1925: 92).

Hasta aquí, los temas expuestos corresponden a elementos sociales ligados a las leyes o las costumbres colectivas, es decir, aquellas que regulan las relaciones interpersonales de manera implícita y que crean vínculos entre los individuos. Ahora, es momento de anotar la temática más abstracta o, incluso, metafísica²¹⁸. Por ejemplo, el espacio condiciona el comportamiento de los personajes en algunas de sus obras, pero es en *La garra* donde este motivo adquiere el calificativo de tema. Ambientada en Campanela, una ciudad donde los habitantes lloran cada vez que llueve, muestra las desdichas de los individuos más jóvenes que no son capaces de adecuarse al modo de vida casto que impone la religión católica. Por eso, Álvaro, uno de los personajes más conscientes, aconseja a Santa marcharse de ahí, irse con él o escapar sola, pero lejos de las garras de esa anticuada sociedad.

La generosidad y la lealtad son atributos que se ensalzan en *La mala ley*. Empañan en gran medida la crítica anteriormente expuesta a la ley de herencias, por eso esta obra no es plenamente inconformista. En *¡Déjate querer, hombre!* se critica la corrupción humana por culpa del dinero y la mala costumbre de inventar y creerse los rumores sin fundamento. Como se puede apreciar, esta obra no cuenta con ninguna referencia a lo legal y contrasta con *La mala ley*. En *Fausto y Margarita*, la valentía y la fuerza de voluntad se hacen motores fundamentales para solucionar los problemas sociales, como la opresión ejercida por Samuel. Finalmente, *El error del capitán Rubín* presenta una crítica a la pervivencia de la honra medieval en el comportamiento de las personas reaccionarias. Aunque se trata de un concepto abstracto, hay que reconocer que tiene una implicación social muy importante, sobre todo si se manifiesta a través de una institución como lo es el ejército²¹⁹.

218 Este bloque de temas abstractos no necesita justificarse como experiencias que emanan del mundo de la vida de Linares Rivas. La razón es que cualquier persona puede escribir sobre la generosidad humana, la valentía o la fuerza de voluntad.

219 Aunque estos temas sean abstractos y cualquier autor podría suscribirlos, lo importante es la intención que subyace en ellos. Linares Rivas tiene una concepción del teatro que lo lleva a resaltar lo más oscuro del ser humano, renunciando a la tan comercial «comedia cómica», que diría César Oliva (2002). Así lo manifiesta en un prólogo a la publicación de *La mala ley* y *Primero, vivir...* en «El teatro moderno»: «Ya sé yo bien que en las obras mansas [...] es donde está la paz y el éxito de taquilla. Salen mejores o peores, que eso es cuestión de acierto y no de voluntad, pero a nadie incomodan y en ninguna parte las rechazan. No hay duda. Para el negocio, esas son las obras. Pero no lo son para el espíritu. Y a veces — a sabiendas de que es una torpeza financiera el plantearlas y de que se juega uno la tranquilidad llevándolas a escena — vencen los instintos generosos, triunfan las ansias nobles de hacer un poco de bien a los que necesitan de mucho por el mundo... y se escribe *La garra*, *La mala ley*, *Primero, vivir...*» (Linares Rivas, 1927: 3).

Por último, hay que explicar que *Currito de la Cruz* supone una isla temática. Los toros y el amor romántico más convencional son los temas más reseñables de la pieza. No hay rastro de cuestiones legales, no hay una crítica a la tiranía, a la dependencia económica de la mujer, ni al matrimonio tradicional. Tampoco aporta enseñanzas morales en consonancia con obras más ligeras como *¡Déjate querer, hombre!*. Como ya se había explicado, esta pieza es un ejercicio comercial de evasión donde simplemente se adapta el *best seller* homónimo firmado por Alejandro Pérez Lugín, gran amigo y colega de profesión de Linares Rivas.

4.2. Los personajes

Para realizar un análisis global de los personajes de Linares Rivas parece útil recurrir a las siguientes categorías: *alto/bajo*, *opresor/oprimido*, *opresor/libertario*, *cosmopolita/provinciano*, *racional/irracional*. Como personaje *alto* hay que entender personaje de clase social alta, adinerada, poseedor de medios de producción o financieros. En *Aire de fuera*, se encuentran Baltasar, Carlota y Gerardo. Ellos constituyen el mundo en que Magdalena se resguarda de Juan, los dos únicos personajes bajos con peso en el conflicto dramático. Es decir, el motor del conflicto es el choque entre dos personajes de baja clase social. Es la clase alta la que socorre al más vulnerable. E igualmente, entre dos personajes de la clase alta sucede un desencuentro que da lugar a otra trama: Baltasar y Carlota. Se constata, entonces, el planteamiento no marxista de la pieza, pues según las tesis del filósofo alemán, el motor de la historia es la lucha de clases, no la lucha dentro de una misma clase. También se aprecia que el punto de vista desde el que se muestra el conflicto es el de la clase alta, pues es ella la que acoge el conflicto principal de los personajes bajos.

En *Lo posible* hay ausencia de personajes bajos. Federico, Asunción y Ricardo forman parte de la clase burguesa más ociosa, que pasa sus ratos libres en el teatro. Las únicas preocupaciones son de índole sexual o sentimental. En esta línea se sitúa también *En cuarto creciente*. Patrocinio, Uceda, Antonio y Elvira pertenecen a la clase social alta, mientras que Cesáreo y Dolores, los criados, son la clase social baja. Igual que en *Aire de fuera*, el planteamiento no es marxista, y en este caso los intereses amorosos y sexuales se confunden

entre las clases. Muy cercana a estos planteamientos, se encuentra *Clavito*. Pelegrín y Clavito son los únicos personajes con peso en la acción dramática y son de clase social elevada. El conflicto se da entre ellos, pues los intereses de Clavito, al ser mujer progresista, son muy distintos a los de Pelegrín, un hombre con miradas anticuadas. Nuevamente, el conflicto se da dentro de una misma clase social.

En *La fuerza del mal* permanece el punto de vista de la clase social elevada. Ocho de los nueve personajes relevantes para la acción son altos: Candelas, Ramoncho, Justo, Salomé, Santos, Marcelina, Asunción y Antonio. Pedro es el único personaje bajo de esta pieza. Nuevamente, en la trama principal se muestra un conflicto dentro de una misma clase social, pero la trama secundaria se sostiene sobre una lucha interclasista: Pedro frente a Justo. Para Linares Rivas, Justo acapara egoístamente la riqueza, dejando a Pedro en una situación complicada económicamente. De ahí que la única escapatoria sea la revolución violenta, que en ningún momento el autor apoya, pero sí la reconoce como una acción necesaria en casos en que peligre la supervivencia. No es hipócrita y hace responsable del comportamiento de Pedro a Justo.

La garra presenta 14 personajes, de los cuales tres forman parte de la clase menos adinerada: el padre Muñíos, Primitiva (la asistenta) y Álvaro del Real. Nuevamente, el conflicto principal no se produce por un choque de intereses contrapuestos entre los propietarios de los recursos y los trabajadores. Solamente en la contraposición entre el padre Muñíos y el cardenal Espiñeira se puede rastrear una pequeña crítica al sistema de producción capitalista, pero mucho más velada que en *La fuerza del mal*, ya que no incide sobre asuntos económicos y ni siquiera se constituye como trama. Es la oposición entre Antonio y los personajes tradicionales (Antero, Acisclo, Tirso, Esperanza y el cardenal Espiñeira) la que ejerce como motor de la trama. Todos ellos forman parte de la nobleza y de la Iglesia. Lo mismo puede decirse de *La mala ley*. Posee nueve personajes, todos con situación económica desahogada, salvo Teodora y Micaela. De nuevo, la trama se ejecuta mediante el choque de dos miembros de la misma clase social: Lorenzo y Cristina contra Ignacio, Eugenia y Alberto.

Currito de la Cruz, a pesar de tratarse de una pieza de evasión, también presenta personajes de distintas clases sociales. Además, en comparación con otras obras, la proporción está más nivelada: de ocho personajes, cuatro forman parte de la clase más pobre: Curro,

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Copita, Gazusa y Manuela. En contraposición se encuentran Rocío, Romerita, Carmona y Almanzor. Aunque la trama se produce por el enfrentamiento entre Romerita y Curro (es decir, entre personajes de distintas clases sociales), no se puede entender esta obra como marxista. En primer lugar, porque el choque entre estos dos personajes responde a las coordenadas estilísticas del romanticismo y del neorromanticismo que Pérez Lugín observa en su novela. En segundo lugar porque los intereses sentimentales propios de la burguesía despreocupada se confunden los problemas de la clase social a la que pertenece Curro. Y en tercer lugar, porque el desenlace de la acción conlleva el descenso de la clase social de Rocío (aunque con un hipotético ascenso futuro que no se muestra) por razones amorosas. En esta obra, todo lo que puede resonar a popular corresponde en el fondo al pintoresquismo neorromántico.

Los personajes de alta alcurnia en *¡Déjate querer, hombre!* son: Feliciano, Paito, Berta, Pilar, Paulo e Isidro. Los bajos son Gutiérrez, Rodríguez, González y Fernández. Si el conflicto interclasista brillaba por su ausencia en las anteriores obras, aquí se produce una simbiosis entre las clases especialmente vistosa. No solo no se produce un conflicto entre ambos grupos, sino que los personajes bajos admiran y respetan a los personajes altos, los cuales, a su vez, protegen y socorren a aquellos.

Todo Madrid lo sabía... sí presenta un conflicto entre las dos clases sociales, protagonizado por Marcelina e Ignacio y por Teófilo y Antonia. Sin embargo, está muy lejos de promover una revolución social. Si en *La fuerza del mal* la lucha de Pedro era necesaria, la de Teófilo es absurda e irriente. Daña profundamente la imagen de Marcelina, quien solo quería sobrevivir ante un periodo de enfermedad de su marido donde no entraba dinero en la casa.

En *Fausto y Margarita* se presenta una situación totalmente distinta. De seis personajes, solo dos forman parte de la alta burguesía: Margarita y Samuel. El resto (Andrea, Engracia, Edmundo y Fausto) trabajan para ella en la tienda de ropa. Sin embargo, se mantiene la línea anunciada desde el principio: el conflicto dentro de una misma clase social. Aunque es la oposición Fausto-Samuel la que mueve la trama, Margarita se convierte en líder de esa lucha, trasladando un hipotético planteamiento inicial marxista a un progresismo

burgués donde los problemas obreros los solucionan las clases poderosas. De esta forma, pervive el punto de vista de la burguesía. Por último, es preciso anotar que *El error del capitán Rubín* no presenta personajes bajos, pues todos son altos cargos del ejército. Será más útil analizar su conflicto en otras categorías.

La dicotomía *opresor/oprimido* permite vislumbrar relaciones de jerarquía socioeconómica entre personajes. Esta preocupación ya se presenta desde *Aire de fuera*, donde Juan y, en menor medida, Baltasar, ejercen como opresores de Magdalena y Carlota. Juan oprime a Magdalena utilizando la ley burguesa para obligarla a volver a su lado. A diferencia de Carlota, ella no puede huir a un país más justo porque no tiene dinero, todos sus bienes los administra el maltratador. La opresión de Baltasar es inconsciente y poco duradera. Baltasar ejerce como núcleo familiar, dejando a Carlota desplazada. Tal y como dicta la ley, los bienes de Carlota son igualmente administrados por Baltasar. Pero, a diferencia de Juan, su conciencia no le permite transigir con la opresión.

En *Lo posible* y en *En cuarto creciente* no se presenta esta contraposición, quizá por ser de carácter breve, pero en *Clavito* sí se puede imaginar una hipotética relación jerárquica entre Clavito y Pelegrín en caso de que entablasen un enlace sentimental. Él venía a conquistar el corazón de Clavito a través de su fortuna. Esta compra de sentimientos genera una situación de desigualdad y de dominación. Esto lo evita Clavito gracias a su personalidad liberal y a su alto nivel cultural.

La fuerza del mal tiene como personaje opresor a Justo, que oprime a Candelas, a Marcelina, a Pedro y a Asunción. Ejerciendo de tirano, Justo gobierna despóticamente en su casa, dejando a sus hijas y a su esposa en un segundo plano. En el momento en que Candelas y Asunción anuncian un posible casamiento con Ramoncho y Antonio, su padre se niega categóricamente al ver amenazado su estatus. De igual manera, ejerce su poder sobre su esposa Marcelina, quien no tiene voz ni voto en cuestiones que afecten a la vida pública de la familia. Del comportamiento de Justo se infiere que considera a las mujeres que lo rodean meras posesiones suyas. Ninguna de ellas recibe ingresos, no trabajan, de ahí que dependan económicamente del tirano. En una situación similar se encuentra Pedro, que al ser invidente no puede emplearse y vive de los subsidios sociales. Sin embargo, no le alcanza para cuidar también a su madre, con lo que su última esperanza es acogerse a la caridad de Justo. De esta

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

manera, Pedro debe callarse ante la corrupción de Justo y actuar como un mal ciudadano para poder comer y reencontrarse con su madre.

Los personajes oprimidos en *La garra* son Antonio, Sol de San Payo, el padre Muñón y Santa de San Payo. Son opresores el cardenal Espiñeira, Antero, Acisclo, Tirso, Esperanza Espiñeira, Tadea y Úrsula. Antonio está especialmente dominado por Antero, Acisclo y Tirso, quienes mantienen una filosófica charla con él sobre su situación legal y espiritual tras conocerse su divorcio en tierras americanas. Sol es dominada mayormente por Esperanza Espiñeira, quien no duda en apoyarse en su condición de madre para manipular a su hija. A Santa, en cambio, la dominan Tadea y Úrsula aconsejándole que se distancie de Álvaro del Real para evitar incurrir en un pecado y en una ilegalidad. Sus artes para engatusar consiguen convencer a la muchacha de que el camino de la castidad es el que más le conviene. Por último, el padre Muñón es oprimido por el cardenal Espiñeira, quien le quitó tiempo atrás la licencia para officiar misas por leer los textos sagrados de manera heterodoxa. En esta obra pesa más el capital social que el capital económico de los personajes. Antonio, Sol y Santa tienen el suficiente dinero como para mantenerse por sí mismos sin la ayuda de nadie, pero siguen estando oprimidos por Antero, Acisclo, Tirso (la ley y la espiritualidad de la Iglesia), Esperanza (madre), Tadea y Úrsula (ancianas «sabias»).

Lorenzo y Cristina son los personajes oprimidos en *La mala ley*. Los opresores son Ignacio, Eugenia y Antonio, quienes echan mano de la ley vigente sobre las herencias para recibir un dinero que, moralmente, no les corresponde. Lorenzo y Cristina son terratenientes rurales, pero no están pasando por el mejor momento. Aunque viven desahogadamente, acaban de saldar unas deudas que los dejan desprotegidos. Justo en ese momento de debilidad, Ignacio, Eugenia y Antonio aparecen casualmente a reclamar la parte que les corresponde de la herencia. Es ahí donde se muestra la opresión económica: si Lorenzo quiere conservar su casa, debe pagar el dinero que les corresponde en metálico. Al no tener esa cantidad, se verá obligado a vender toda la casa y repartir el dinero entre las cuatro partes.

Currito de la Cruz apenas muestra una relación de este tipo. Solamente podría entenderse así la situación de Rocío con respecto a Romerita. Primero, el torero utiliza sus artimañas para enredar a la joven y obligarla a abandonar Sevilla. Un año después, ella vuelve

desolada con Curro y cuenta sus experiencias. De ahí se infiere que la muchacha no poseía ningún bien económico, que se lo había quedado todo Romerita. Es decir, durante su convivencia él ejercía una relación de dominación económica. Igual de anecdótica es esta contraposición en *¡Déjate querer, hombre!*, ya que no se muestran personajes opresores. Los oprimidos son Gutiérrez, Rodríguez, González y Fernández, quienes trabajan todo el día en una oficina y no les llega para pagar el fin de mes. Se podría deducir que es el estado quien ejerce como opresor económico de los cómicos personajes, lo cual le resta contundencia a la crítica socio-económica, por cierto, algo que no llama la atención si se tiene en cuenta el tono general de la pieza. Algo similar sucede en *Todo Madrid lo sabía...*, donde Marcelina e Ignacio se ven oprimidos por la ambigüedad de la ley y del estado. Ignacio, al coger la baja por enfermedad, tiene derecho moral a recibir un salario, pero las leyes estipulan un límite a este cobro. Marcelina se ve abocada a la prostitución.

En *Fausto y Margarita* se recupera la dicotomía entre opresores y oprimidos, representada por Samuel, Fausto y Margarita. Al contraer Fausto una deuda económica con Samuel, se genera una situación de dominación. Margarita, al mantener relaciones sentimentales con Fausto, queda enredada en esta opresión. En el caso de esta pieza, la relación económica se muestra mucho más evidente que en otros casos, pues Samuel es banquero y, por tanto, es dueño de un gran poder financiero. Finalmente, en *El error del capitán Rubín* se muestra esta contraposición mediante un ejemplo en negativo, encarnado por Fabián y Clotilde. El militar pretende ejercer un poder social (como esposo) y económico (como sustento del núcleo familiar). Pero ella se siente libre tanto sentimental como materialmente, lo cual crea en Fabián una ira irreprímible que lo lleva a golpearla. En este momento, incluso, se podría aducir una tercera forma de dominación: la física, que, en este caso, sí funciona. Cuando a Fabián ya no le funcionan los medios tradicionales de dominación a la mujer, no tiene otro remedio que utilizar el más salvaje.

El personaje opresor también puede contraponerse al libertario. Se entiende por ello aquel personaje que rompe con las leyes para liberar a otro de las garras de un opresor. Así, por ejemplo, Baltasar es un libertario. Él arriesga su integridad (tanto física como social) para defender a Magdalena del yugo opresor de Juan. Se enfrenta a la ley burguesa que le da la razón al maltratador para ponerse de parte del derecho natural. También Carlota es un

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

personaje libertario, primero, porque se enfrenta al dogma de su sociedad y reivindica su derecho a tomar las riendas de su vida; y segundo, porque incita a Magdalena a luchar contra Juan.

En *Clavito*, la protagonista podría considerarse un personaje libertario si se entiende que rompe con el decoro social al rechazar la fortuna de Pelegrín. Sin embargo, el rechazar un matrimonio por conveniencia cuando una vive sin ahogos financieros no parece especialmente rebelde. Es distinto el caso de Candelas, Ramoncho y Salomé en *La fuerza del mal*. Ellos se enfrentan a la tiranía de Justo para liberar a Candelas y a Asunción de la tutela paterna. Se enfrentan no solo a Justo, sino también al modelo de familia tradicional burguesa que en ese momento histórico comienza su declive. Más claramente se muestra Pedro, que se revela contra Justo para sobrevivir y alcanzar su libertad económica.

En *La garra*, Antonio, el marqués de Montrove, es libertario, ya que su propósito es rescatar a Sol de San Payo de la opresión que sobre ella ejerce su madre y la Iglesia. No quiere poseerla, quiere que razone sus decisiones con libertad. Lo mismo sucede con Álvaro del Real y Santa. También el padre Muñíos es un libertario, porque se enfrenta al cardenal Espiñeira y a la ortodoxia eclesiástica para reinterpretar los textos sagrados y para darle una muerte cristiana a Antonio.

En *La mala ley* podría parecer que Cristina es también un personaje libertario porque rompe con el engaño de Hilario, el administrador de la familia, y se encara con sus hermanos y su cuñado. Sin embargo, desde nuestra perspectiva no se puede considerar así porque Cristina no rompe ninguna ley social, jurídica ni económica. En *Currito de la Cruz*, *¡Déjate querer, hombre!* y *Todo Madrid lo sabía...* Linares Rivas abandona este tipo de personaje y lo recuperará en *Fausto y Margarita*. En esta obra, Margarita libera a Fausto de la opresión ejercida por Samuel y se enfrenta a un acuerdo por escrito legalmente válido. Por último, en *El error del capitán Rubín* Clotilde se enfrenta al tradicionalismo de su esposo rompiendo los lazos económicos y sociales que todavía los unen a pesar de que ella no lo ame.

La oposición *cosmopolita/provinciano* se presenta de forma explícita solamente en dos obras: *Aire de fuera* y *La garra*. En la primera, Baltasar se enfrenta a las tradiciones y costumbres más arraigadas en el país gracias a sus estudios en Estados Unidos y Bélgica.

Además, es consciente de la necesidad de educar a su hija en el extranjero. Algo similar sucede con Antonio, el marqués de Montrove. En los Estados Unidos, la Iglesia está mucho más separada del estado que en España. Por eso, las personas han aprendido a convivir con una variedad de costumbres, unas religiosas y otras laicas. Ese es el caso del divorcio, que no se considera escandaloso en el país americano. Ambos casos encarnan de forma muy clara el tema de «las dos Españas». Además, hacen relucir que el atraso educacional del país deja en una situación de vulnerabilidad a los grupos sociales con menos peso institucional.

Muy ligado a esta contraposición se encuentra la dicotomía *racional/irracional*, en que se enfrentan los personajes que abogan por la mesura, por el análisis frío de las situaciones, por la cordura y la democracia, por lo moderno y lo científico; frente aquellos que se comportan de forma desmedidamente pasional, actuando por las espaldas, o que apuestan por imponer su idea anticuada mediante la tiranía. En *Aire de fuera* viene representada por Baltasar y Magdalena, frente a Juan, Carlota y Gerardo. El primer grupo se caracteriza por un comportamiento ejemplar, sosegado. Baltasar es conciliador, moderno, cosmopolita; mientras, Magdalena es una buena mujer, agradecida, que no se recrea en sus vivencias pasadas como maltratada, solo quiere vivir feliz. Juan, por el contrario, es un tirano, pretende imponerle una convivencia a Magdalena que ella no quiere. Carlota y Gerardo pecan de irracionales al entablar relaciones extramatrimoniales de forma encubierta.

En *Lo posible* no existe esta oposición, los tres personajes son racionales al entender que el matrimonio burgués se desgasta y que los cónyuges tienen derecho a la vida sexual. Así lo demuestran Federico, Asunción y Ricardo al gestionar el enredo acaecido en el Teatro Real. En *cuarto creciente* vuelve a mostrar la contraposición, siendo racionales Dolores, Antonio y Elvira; frente a los irracionales Patrocinio, Uceda y Cesáreo. Antonio y Elvira se preocupan por llevar un matrimonio feliz, libre de discusiones, y para ello van desarrollando una empatía recíproca que, al final, genera que Antonio no se marche de la casa. Esta comprensión mutua hace que sean considerados como el matrimonio perfecto. Dolores, a su vez, es una mujer que solo quiere trabajar, no quiere enredarse en cuestiones amorosas, y menos con Cesáreo, su compañero de trabajo. Él es irracional, puesto que se deja llevar por su amor desmedido hacia Dolores. Patrocinio y Uceda, obsesionados por mantener estable su matrimonio, se dedican a reprochar el uno al otro los errores cometidos. Lejos de limar asperezas, como el ejemplo de

Antonio y Elvira, nunca entierran el hacha de guerra. En *Clavito*, la protagonista es racional, puesto que no se deja llevar por los ofrecimientos materialistas de Pelegrín. Además, ella es consumidora del arte romántico y posromántico, pero como un instrumento para entender el presente. Pelegrín, en cambio, es irracional, puesto que pretende comprar el aprecio de Clavito con dinero, enarbolando la bandera de las costumbres burguesas más tradicionales.

Los personajes racionales de *La fuerza del mal* son Candelas, Ramoncho, Salomé y Santos. Los dos primeros son racionales porque, pudiendo escaparse lejos de la tiranía de Justo, se quedan en la casa para convencerlo de la idoneidad de su matrimonio. Es cierto que Candelas amenaza con fugarse, pero eso ya se consideraría necesario. Salomé es una mujer que habla con mucha autoridad y contundencia, pero nunca imponiendo a la fuerza su ideario, sino mediante sus argumentos. Santos es más moderado, pero igual de contundente en sus apreciaciones. Por el contrario, irracionales son Justo, Pedro, Asunción y Antonio. Justo pretende imponer su voluntad a golpe de imperativos, no deja respirar a los personajes de su alrededor que opinan de manera distinta. Pedro es irracional porque se deja llevar por su necesidad y acude al chantaje como forma de salvar su precaria situación²²⁰. Asunción y Antonio son también irracionales por su pasividad ante las circunstancias adversas. En lugar de seguir el ejemplo de Candelas y Ramoncho y luchar por lo que ellos quieren, escogen el camino fácil y se ocultan en su propia cobardía.

En *La garra* los personajes racionales son muy escasos, lo cual es coherente con la tesis general que defiende la obra, que es la influencia de los espacios sobre las personas. Antonio, el padre Muñños y Álvaro del Real son los personajes racionales porque se oponen al casticismo impuesto por su entorno de forma estoica y defendiéndose con argumentos. A diferencia de ellos, el resto de personajes, o bien se dejan influenciar por las supercherías (Sol, Primitiva, Tadea, Úrsula o Santa), o bien actúan como tiranos para defender el dogma católico (el cardenal Espiñeira, Acisclo, Antero, Tirso y Esperanza Espiñeira).

220 Aquí cabe matizar que la oposición *racional/irracional* no necesariamente coincide con *bueno/malo*. Para mostrar esto, es preciso evocar unas palabras de Carlota y Magdalena: «CARLO. – Resignarse y ser mártires, o sublevarse y... MAG. – Pero si yo quiero ser honrada. CARLO. – Entonces tienes que ser víctima» (Linares Rivas, 1999i: 1096-1097). Esto quiere decir que Pedro no quiso ser víctima, pero para no serlo, debe dejar de ser honrado.

La mala ley tiene como personajes racionales a Lorenzo, a Cristina, a Teodora, a Dionisio y a Micaela. Lorenzo les da la parte de la herencia a Eugenia e Ignacio aunque no tiene obligación legal de hacerlo. Sus principios morales no los condiciona la ley jurídica, sino la ley natural, aunque vaya en su perjuicio. Cristina se enfrentará a sus hermanos, pero siempre con argumentos, nunca con imposiciones. Teodora y Dionisio quieren ayudar a Lorenzo y se empeñan en dejarle dinero para que pueda solventar el problema. No quieren ni siquiera que le sea devuelto, solo lo prestan por hacer el bien. Micaela rechaza el soborno que Hilario le ofrece para ser su confidente dentro de la familia y, así, poder comprar la casa a un menor precio. Ella es fiel a Lorenzo y Cristina, y eso vale más que todo el dinero que le puedan ofrecer. Al contrario, Ignacio, Antonio, Eugenia e Hilario son irracionales. Los tres primeros por obligar legalmente a su padre a desembolsar una cantidad de dinero que no posee; Hilario por utilizar las trampas y la traición para beneficiarse económicamente de los malos tiempos que rodean a Lorenzo y Cristina.

En *Currito de la Cruz* la dicotomía se vuelve más simple. Curro, Rocío, Romerita y Carmona son irracionales porque sus emociones se muestran desmedidas. Gazuzza, Copita, Manuela y Almanzor son los personajes que moderan la situación y siempre están abiertos a la reconciliación. Por ejemplo, Carmona se cierra en banda a recibir a Rocío tras fugarse con Romerita. Eso es un acto irracional, porque el torero se deja llevar por su odio hacia Romerita. Almanzor será el mediador intentando convencer a Carmona de que recapacite y perdone. Eso es un acto racional porque amansa los ánimos y procura la unión y la reconciliación.

En *¡Déjate querer, hombre!* son racionales Feliciano, Paito, Pilar, Isidro y Gutiérrez. Feliciano es una persona sincera que no busca sacar ventaja de aquel rumor que lo colocaba en una posición económicamente elevada. Paito y Pilar son mujeres sexualmente liberadas, es decir, que han sabido analizar la situación femenina para romper las cadenas del tradicionalismo. Isidro, igualmente analiza la situación social, pero de forma política, y se opone a la ley del partido único de Primo de Rivera para desarrollar su derecho de asociación. Gutiérrez se diferencia del resto de trabajadores en el sentido de que él es capaz de reclamar una mejor situación laboral. Berta, Paulo, Rodríguez, González y Fernández son irracionales. Berta y Paulo son opuestos: la primera no se interesa absolutamente nada por los cambios

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

políticos y administrativos, pero Paulo vive solo para asuntos públicos. Los tres trabajadores de oficina, al contrario que sucedía con Gutiérrez, aguantan sus precarias condiciones.

Todo Madrid lo sabía... muestra cuatro personajes racionales: Marcelina, Leandro y Antonia. Marcelina mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero con Antero. Las necesidades económicas la conducen a la prostitución. Pero en ningún momento renuncia al amor legítimo que siente por Ignacio. Además, su intención es la de mantener el bienestar y la tranquilidad de su casa antes y después del adulterio. Cuando Teófilo y Antonia necesitan un lugar donde quedarse, ella está dispuesta a acercar distancias con su hermana y ofrecerles alojamiento en su casa. Leandro es un personaje no fundamentalista, olvida su convencimiento de decir la verdad única tras escuchar los argumentos de Marcelina. Teófilo e Ignacio se enfrentarán y desvelarán el adulterio de Marcelina. Son irracionales porque ninguno quiere dar su brazo a torcer. Ignacio es conservador convencido y Teófilo un republicano radical y ninguno quiere lo vean cerca del otro. Esto impide que Ignacio los acoja y se rompa la convivencia que sí supieron entablar Antonia y Marcelina.

En *Fausto y Margarita* son personajes racionales Margarita, Andrea, Engracia y Edmundo. Todos ellos buscan la reconciliación con Fausto durante el segundo acto, momento en que se vuelve impertinente debido al estrés que le provoca su circunstancia. Samuel y Fausto son irracionales. Samuel, porque utiliza las trampas de la ley para tomar ventaja, obligando a Fausto a firmar una deuda insalvable teniendo en cuenta sus ingresos. Y Fausto, porque en lugar de pedir ayuda a quien fuese para luchar contra la injusticia que lo oprime, se dedica a arrastrarse a los pies de Samuel para que no sea duro.

En *El error del capitán Rubín* el único personaje irracional es el propio Fabián Rubín, que se empeña en perpetuar las tradiciones dieciochescas de los duelos, de la búsqueda de la honra, y demás valores trasnochados. El resto de personajes (Ribay, Sartorio, Valera, Sanjuán, Abriles, Rabel, Norton, Clotilde y Ernestina) son racionales porque no buscan el enfrentamiento con nadie, solo quieren vivir tranquilamente. Clotilde no puede ser tachada de ninguna manera como irracional porque no le oculta a Fabián que ya no le profesa amor. Es el militar quien no entiende la situación.

Es preciso apuntar que la dicotomía fundamental en la obra de Linares Rivas es esta última, la oposición *racional/irracional*. La prueba está en que el conflicto dramático casi siempre se da entre un personaje racional y otro irracional. Así, sucede en *Aire de fuera* (Baltasar contra Juan), en *Clavito* (Clavito contra Pelegrín), en *La fuerza del mal* (Candelas contra Justo), en *La garra* (Antonio contra Esperanza Espiñeira y los doctores de la Iglesia), en *La mala ley* (Lorenzo y Cristina contra Eugenia, Ignacio y Alberto), en *Todo Madrid lo sabía...* (Marcelina contra Teófilo y Marcelina contra Ignacio), en *Fausto y Margarita* (Margarita contra Samuel) y en *El error del capitán Rubín* (Fabián contra Clotilde y los demás soldados). En *Lo posible*, en *En cuarto creciente*, en *Curruto de la Cruz* y en *¡Déjate querer, hombre!* no se muestra un conflicto de estas características. Quizá esto se deba a que estas piezas están pensadas para ser ligeras, no para transmitir un mensaje tan reivindicativo como las otras.

Como puede apreciarse, los personajes caracterizados de manera positiva son los oprimidos, los libertarios, los cosmopolitas y los racionales. Al contrario, los opresores, los provincianos y los irracionales son descritos de forma negativa. Esto corresponde a lo ya analizado en el apartado de los temas. A través de los personajes oprimidos se muestra la intención por hacer un teatro reivindicativo aun a riesgo de fracasar en taquilla. Los personajes libertarios responden a la lucha contra la tiranía, tema ejemplificado en *La fuerza del mal* o *La garra*. Los cosmopolitas y racionales encarnan el sector progresista en el conflicto entre las dos Españas²²¹.

4.3. La escenografía

En la mayoría de los casos, las obras de Linares Rivas se ambientan en espacios interiores propios del drama burgués más canónico. Así sucede en *Aire de fuera*, en el

221 Lo más relevante es que no hay diferencia en el tratamiento entre personajes altos y personajes bajos. Esto evidencia una mirada no marxista del mundo social. Linares Rivas ya había hablado sobre revoluciones con respecto a Campoamor y su afiliación a Isabel II: «fue muy adicto a la Dinastía y de doña Isabel II, aquella reina que no pudo explicarse jamás por qué la destronaron, y veinte años después aún preguntaba a los que íbamos a visitarla en su destierro: ¿por qué ha sido la Revolución, sabes...? ¡¡Como si las Revoluciones tuvieran lógica y como si no bastase para derrocar a los de arriba el ansia de subir que siempre tienen los de abajo!!» (Linares Rivas, 1999d: 272).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

segundo cuadro de *Lo posible*, en *En cuarto creciente*, en *Clavito*, en *La fuerza del mal*, en *¡Déjate querer, hombre!*, en *Todo Madrid lo sabía...* y en *El error del capitán Rubín*. En todas ellas se encuentran salones elegantes, despachos, e incluso, en *Lo posible*, una sala de teatro. Algo distinto es el espacio de *La garra*, que presenta características propias de la nobleza, «una gran sala, en un gran caserón, alta de techos, recia de muros y con fuertes puertas de nogal labrado» (Linares Rivas, 1999: 1919). *La mala ley* responde a un clima de drama rural, también de moda en esta época, y *Currito de la Cruz* se acerca al pintoresquismo neorromántico al retratar los lugares más estereotipados de la vida cotidiana andaluza y madrileña, como las tascas, las plazas de toros o los patios andaluces. *Fausto y Margarita* presenta un taller de costura de moderado éxito, desordenado y con mucho color. Los ambientes artísticos de la bohemia son muy recurrentes también en el drama burgués. Salvo en algunos momentos muy puntuales de *Currito de la Cruz* y de *El error del capitán Rubín*, las piezas de Linares Rivas se ambientan fundamentalmente en espacios cerrados²²².

En casi todas las obras muestra un acercamiento minimalista a la escenografía. Esto quiere decir que los espacios quedan más vacíos para focalizar la atención del espectador sobre los signos propios del actor. Esto puede apreciarse en *Aire de fuera*, en el primer cuadro de *Lo posible*, en *Clavito*, en *La fuerza del mal*, en *La mala ley*, en *¡Déjate querer, hombre!*, en los dos primeros actos de *Todo Madrid lo sabía...* y en *El error del capitán Rubín*. Sin embargo, hay piezas donde Linares Rivas aboga por un *horror vacui* al más puro estilo realista. Aquí, las acotaciones iniciales son más extensas y se procura dar cuenta de la clase social en que se enmarcan los personajes. Esto se encuentra en el segundo cuadro de *Lo*

222 No es una sorpresa que haya acudido a estos ambientes teniendo en cuenta sus gustos teatrales: «por aquellas fechas, en que brillaban autores dramáticos tan esclarecidos como Eugenio Sellés y Leopoldo Cano y había en lo cómico un Vital Aza, un Ramos Carrión, un Estremera y unos saineteros como Ricardo de la Vega y Tomás Luceño, cuando ya se destacaba la personalidad vigorosa de Joaquín Dicenta y empezaban a brillar los que hoy son gloria del arte contemporáneo, Jacinto Benavente y los hermanos Quintero, en esa fecha, digo, el teatro español lo absorbía y lo compendia entero la figura de D. José Echegaray» (Linares Rivas, 23/08/1925: 92). También en alguna ocasión mencionó ser gran admirador de Benito Pérez Galdós: «al encontrarme de pronto en la mesa, mano a mano con María [Guerrero], con Fernando [Díaz de Mendoza] y con el insigne don Benito, uno de los ídolos literarios de mi juventud, se me quitó de súbito el apetito» (Linares Rivas, 18/10/1925: 87). Todos estos dramaturgos utilizaron espacios interiores de corte burgués. Además, no se debe olvidar a qué clase social pertenecía Linares Rivas. Él era miembro de la alta burguesía, lo cual no fue un impedimento para expresarse de forma crítica contra su propia clase. Sin embargo, para poder hacer un ejercicio sincero de arte, Linares Rivas no pudo haber abandonado el punto de vista burgués porque nunca vivió las experiencias de ser un marginado.

posible, en *En cuarto creciente*, en *La garra*, en *Currito de la Cruz*, en el tercer acto de *Todo Madrid lo sabía...* y en *Fausto y Margarita*. Es preciso señalar que en *La garra* lleva esta técnica al extremo hasta convertir los espacios en auténticos condicionantes de la acción de los personajes acercándose al naturalismo. En esta pieza sí se encuentra una evidente influencia del concepto *tranche de vie* acuñado por André Antoine, pero las anteriores parecen recordar en gran medida los supuestos escénicos del Teatro Estudio dirigido por Konstantín Stanislavski²²³.

Igual que sucedía en la obra de Hauptmann, las piezas de Linares Rivas se ambientan con decorados lacónicamente descritos. Al contrario, en todas las piezas se encuentra una preocupación por acotar las interpretaciones de los actores. Salvo en el primer cuadro de *Lo posible*, en el resto se aboga por el realismo interpretativo. Se aleja, por tanto, de las tesis de dramaturgos europeos como Aurélien Lugné-Poe o Edward Gordon Craig, abanderados del simbolismo escénico, para acercarse de nuevo a Stanislavski y sus tesis sobre la memoria emotiva. Esto quiere decir que el teatro linaresco presenta una confluencia entre el simbolismo escenográfico y el realismo interpretativo²²⁴.

223 Para que se entienda esta idea, veo ilustrativo citar Vsévolod Emílievich Meyerhold: «las antiguas maquetas fueron abandonadas. Un nuevo trabajo pegaba fuerte. En el primer acto de Colega Krampton, de Hauptmann (decorado: un estudio), en lugar de representar una habitación entera con todos sus accesorios, el decorador Denissov se limitó a grandes y características manchas vivas. La atmósfera del lugar estaba creada, al levantarse el telón, solo por una tela inmensa que ocupaba la mitad del escenario, haciendo olvidar los detalles; pero para no distraer al espectador con el tema del cuadro, solamente una esquina de la tela aparecía pintada; el resto de la superficie tenía ligeros contornos a carboncillo [...]. En lugar de una multitud de detalles, dos o tres toques conseguidos eran suficientes» (Meyerhold, 1971: 30-31).

224 Él mismo se consideraba un admirador de la renovación teatral que había llevado a cabo en el país Emilio Mario. Sin embargo, no era un seguidor de su forma de escenificar: «tuve muchas amistades entre la gente del teatro. Una de ellas, aunque de las menos íntimas por la diferencia de edad y por el gran respeto que me infundía su nombre y su prestigio de primer actor y director del teatro de la Comedia, fue D. Emilio Mario, famoso entonces por tener una compañía admirable de conjunto — Cepillo, Rosell, Emilio Thuillier y aquella damita joven, la Guerrerito, que pronto fue y hoy es la cumbre de las actrices españolas —, y además porque presentaba las comedias primorosamente para su época, y con detalles que nos asombraban. En la escena se comía de veras, y el *El cura de Longueval* o en *El amigo Fritz* salían unos borregos de verdad. ¡La maravilla de las maravillas! Y el respeto público se embobaba viendo comer pastelillos a la Guerrerito y emparedados de jamón a Thuillierito, otro diminutivo que el tiempo ha hecho grandioso» (Linares Rivas, 1999a: 216).

4.4. La trayectoria teatral

La evolución de estas características sugiere realizar tres particiones en la trayectoria dramaturgica de Linares Rivas. El primer bloque (1903-1923) abarca las siguientes obras: *Aire de fuera*, *Lo posible*, *En cuarto creciente*, *Clavito*, *La fuerza del mal*, *La garra* y *La mala ley*. En todas ellas puede verse una postura de «rebeldía», siguiendo la etiqueta antes explicada de Parsons, donde el *ego* se siente parte del sistema de valores que el *alter* (instituciones) ha construido y lo considera una afrenta a sus aspiraciones. El objetivo de Linares Rivas es modificar el sistema obligando a las instituciones a ceder. No obstante, *La mala ley* funciona como una bisagra con el siguiente bloque.

El segundo bloque (1923-1931) abarca dos obras: *Currito de la Cruz* y *¡Déjate querer, hombre!*. En estas piezas se rastrea una actitud de «abandono», donde el *ego* deja de sentirse parte del sistema de valores haciendo apología de una independencia compulsiva o, incluso, llegando a la evasión. Hay que recordar un dato, y es que ambas piezas se estrenan durante la dictadura de Primo de Rivera. No es que Linares Rivas haya abandonado la crítica social, es que en este momento es un hombre de teatro reconocido y se arriesga a posibles represalias. Lo que está claro es que no apoya el sistema de valores que impuso el sátrapa. El último bloque (1931-1935) engloba *Todo Madrid lo sabía...*, *Fausto* y *Margarita* y *El error del capitán Rubín*. En estas obras recupera la actitud de rebeldía del primer bloque, si bien la primera funciona como una bisagra entre este bloque y el anterior.

Tal y como se expuso en el contexto literario, aquí se propone una división bipartida para categorizar las corrientes teatrales del primer tercio del siglo XX: *teatro conformista* y *teatro inconformista*. El sustrato filosófico es la la sociología de Parsons, que clasificaba la relación entre el *ego* (sujeto, individuo) y el *alter* (instituciones, grupos dominantes) en dos opciones básicas: predominio conformativo (el *ego*, bien pretende crecer dentro de las nuevas normas que impone el *alter*, bien siente la necesidad de agradar al *alter*) y predominio alienativo (el *ego* ora propone cambiar el sistema de valores impuestos, se rebela, ora se declara independiente de sus normas, se evade). Lo que había quedado establecido es que el *teatro conformista* se relaciona con el predominio conformativo y con el predominio

alienativo pasivo (el *ego* se evade). Por el contrario, el *teatro conformista* se relaciona con el predominio alienativo activo (el *ego* se rebela). De esta manera, se entiende que el teatro de Linares Rivas pertenece al *teatro inconformista* salvo en su segundo bloque, aquél que coincide con la dictadura de Primo de Rivera y su brutal censura. Dentro del *teatro inconformista*, su adscripción a la tendencia *novadora* resulta muy convincente, ya que desarrolla toda una corriente expresiva de ruptura frente al pacto entre alta burguesía y nobleza, al mismo tiempo que promulga la identificación de clase entre la pequeña burguesía y el proletariado. Este radicalismo de la clase pequeñoburguesa se traduce en una conciencia trágica, la cual prácticamente siempre acompañó a Linares Rivas.

Ya Ángel Berenguer (1982) había establecido que Linares Rivas pertenece a una generación de «institucionalización de la crisis (1892-1917)» (Berenguer, 1982: 204). Esta adscripción cronológica parece acertada, ya que los temas, los personajes, los espacios y los recursos escénicos más repetidos por Linares Rivas se encuentran en las obras de su primer bloque (1903-1923). Además, si bien *La mala ley* constituye una pieza con componente rebelde, también es verdad que resulta menos comprometida que sus antecesoras y, además, mucho menos experimental en lo que respecta a la construcción escénica. Por tanto, de las obras analizadas, las más ejemplares para ilustrar la dramaturgia de Linares Rivas son *Aire de fuera*, *La fuerza del mal* y *La garra*. Se excluiría de esta nómina el teatro breve porque no es un género que fácilmente permita el análisis comprometido de la sociedad. No obstante, cualquiera de las tres obras puede ejemplificar plenamente su tan pulida y elegante técnica de construcción teatral.

5. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha analizado el teatro de Manuel Linares Rivas desde la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas. A partir de este sustento filosófico, se ha aportado una definición del concepto de literatura: la literatura es una acción orientada al entendimiento perteneciente a la esfera del arte que transmite una imagen del mundo subjetivo mediante una adecuada estilización del lenguaje escrito. Esta teoría entronca con la sociocrítica en tanto que permite analizar la influencia de la sociedad en un autor a través de sus escritos. De esta manera fue necesaria una aproximación a la sociocrítica para evitar desviaciones teóricas. Igualmente, cuando se habla de *literatura* se debe pensar en un producto escrito. Pero el teatro no es fundamentalmente escrito, siempre rige la escenografía sobre el texto teatral. Así, también se ha aportado una panorámica de la teatrología para poder guiar los pasos de la investigación sin caer en supuestos narratológicos incapaces de explicar el fenómeno teatral.

Para poder abordar un estudio de estas características era necesario conocer los tres tipos de mundo (objetivo, social y subjetivo) que conforman el mundo de la vida de Linares Rivas. Esto corresponde los análisis del contexto socio-histórico, literario y biográfico que se expusieron en los «Conocimientos previos». En el «Análisis de las obras» se ha abordado el estudio de las piezas teatrales hermenéutica y estilísticamente, pudiendo estudiar la relación que Linares Rivas como sujeto cognoscente mantuvo con el mundo objetivo y social. En el capítulo titulado «Características generales» se han relacionado los resultados obtenidos de los análisis de las obras con el mundo subjetivo del autor. De esta manera, se respeta la jerarquía del mundo subjetivo sobre los otros dos.

Esta investigación ha arrojado la siguiente conclusión: el teatro de Manuel Linares Rivas pertenece al *teatro inconformista*, según las etiquetas aquí manejadas, o lo que comúnmente se conoce como *teatro social*. Dentro de este *teatro inconformista* se contemplan tres formas de expresión: tendencia *novadora*, tendencia *revolucionaria* y tendencia *nacionalista*. Es evidente que Linares Rivas no pertenece a la tendencia *revolucionaria*. En ningún momento se expone la necesidad de la revolución, o se realiza un análisis marxista de la realidad social. El sustrato ideológico de Linares Rivas no es el materialismo histórico. Tampoco se asemeja a sus contemporáneos nacionalistas, él sigue creyendo que España es multicultural, es un solo país. En cambio, la tendencia *novadora* resulta satisfactoria para caracterizar el teatro de Linares Rivas, un teatro progresista a la vez que burgués, que

cuestiona la jerarquía de la sociedad sin llegar a pretender abolir las jerarquías. De esta manera, se considera que se han alcanzado los dos objetivos principales: a) analizar un amplio corpus de textos dramáticos linarianos para evidenciar su particular *weltanschauung* (criterios, valores y actitudes) durante las crisis españolas del siglo XX; b) demostrar la hipótesis que sitúa su teatro dentro de la tendencia *novadora* y rupturista del teatro español del primer tercio del siglo XX.

Sin embargo, este trabajo quedaría incompleto si no se discutiesen los datos obtenidos con los argumentos más representativos de aquella corriente académica que sitúa el teatro de Linares Rivas dentro de la tendencia *innovadora* liderada por Jacinto Benavente. Valbuena Prat (1937) sentencia lo siguiente: «Manuel Linares Rivas (nació en 1878) refuerza la nota varonil, poderosa, que podía darse dentro de las normas de un teatro burgués de técnica benaventina» (Valbuena, 1937: 814). Lo primero que hay que destacar es el error en la fecha de nacimiento. Linares Rivas no nace en 1878, sino en 1866. Lo segundo, afirmar que su teatro «refuerza la nota varonil, poderosa» de la técnica benaventina impide apreciar el compromiso social que muestran las piezas de Linares Rivas. Si en Benavente la crítica social era un «alfilerazo», en Linares Rivas era una estocada de la espada de la Justicia. Y ese cuestionamiento (aunque no sea marxista) de las estructuras sociales no cabe en una estructura benaventina.

García López (1962) escribe: «su tendencia docente y moralizadora se advierte en *La garra* (1914), sobre el tema del divorcio» (García López, 1962: 597). Linares Rivas no pretende moralizar a su público, sino concienciarlos sobre las miserias que los rodean. Lo importante de *La garra* no es el divorcio, como ya se ha explicado, sino la intromisión del dogma cristiano en la legislación española.

Gerald Brown (1974) comenta lo siguiente: «A la sombra de Benavente prosperaron varias figuras menores. Manuel Linares Rivas (1878-1938) hoy ha caído en el olvido, pero en su tiempo sus dramas de tesis burgueses [...] significaron para él la fama, la fortuna y los laureles académicos» (Brown, 1974: 182). Lo primero que habría que preguntarle al profesor Brown es por qué considera a Linares Rivas una figura menor si sus obras «significaron para él la fama, la fortuna y los laureles académicos». También llama la atención que el estudioso no se pregunte por qué Linares Rivas «hoy ha caído en el olvido». Quizá no tenga en cuenta la

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

purga ideológica que el régimen franquista llevó a cabo, sobre todo durante la década de los 40. Tampoco se explica la conexión entre Benavente y Linares Rivas. Probablemente, ante la ausencia de estudios especializados en el dramaturgo, haya acudido a historiografías poco asépticas y metódicas. Nuevamente, documenta una fecha de nacimiento errónea.

Francisco Ruiz Ramón entiende esta cuestión así:

El teatro de Linares Rivas representa, visto en perspectiva histórica, la versión bronca y extremista de la vertiente de la crítica burguesa de la burguesía del teatro de Benavente, despojada de la ironía, aticismo y la ambigüedad, así como de las cualidades de lenguaje y construcción teatrales propios de la fórmula benaventina (Ruiz Ramón, 1986: 54)

Según el estudioso, el teatro de Linares Rivas es como el de Benavente, pero sin ironía, sin aticismo, sin ambigüedad, sin las cualidades de lenguaje y sin las cualidades de construcción, además de ser bronco y extremista. Da la sensación de que el estudioso se preocupa más por remarcar los supuestos elementos que los diferencian, más que demostrar una hipotética convergencia de estilos. Lo cierto es que muchas de las obras de Linares Rivas tienen pasajes llenos de ironía, quizá Ruiz Ramón no entendió que todo ese ambiente de felicidad burguesa que suele preceder los conflictos es, en efecto, irónico. No existe tal felicidad, todo es apariencia, tal y como se expone en obras como *Lo posible*. Ya se ha demostrado también la elegancia en la construcción dramática en obras como *En cuarto creciente*, la cual también goza de ambigüedad. Pero es verdad que, en general, las obras de Linares Rivas son broncas, son de pelea, de denuncia. Precisamente por eso se distancian ambos dramaturgos. Más adelante, afirma que «la dramaturgia de Linares Rivas significa un retroceso que la hace enlazar con el teatro de tesis decimonónico, en el que los personajes dramáticos son simples pretextos para asentar, cueste lo que cueste, una idea o, mejor, una ideología pobre en significaciones» (Ruiz Ramón, 1986: 54). En efecto, Linares Rivas tiene como base principal las últimas obras de Echegaray, pero no para replicarlas, sino para modernizarlas. La verdad es que Linares Rivas parte del teatro decimonónico, igual que lo hace Benavente, para iniciar un camino propio hacia una renovación teatral. Lo que no es comprensible es afirmar que

Linares Rivas pretenda asentar una ideología, cuando sus obras son críticas gobierno su partido o no. Linares Rivas no hace apología partidista, hace crítica social.

Los planteamientos de Ruiz Ramón están fundamentados en una lectura superficial o, si se prefiere, tergiversada. En todo caso, en una lectura que no permite asir el verdadero significado de las obras. De esta manera, con respecto a *Aire de fuera* afirma que «combina mediante una elemental relación de causa a efecto el tema del adulterio con la proclamación de la necesidad del divorcio» (Ruiz Ramón, 1986: 54). Ruiz Ramón no ha entendido que el problema que se plantea no es el adulterio de Carlota, sino la miseria de Magdalena, la tiranía que la sociedad burguesa ejerce sobre los grupos sociales oprimidos, todos ellos representados por dos mujeres, una rica que puede salvarse, y otra pobre sin alternativas. Con respecto a *La garra*: «alegato en favor del divorcio, única obra del teatro de Linares Rivas recientemente editada, en la que todos los personajes, tanto los legalistas como los antilegalistas, son víctimas no tanto del ambiente — la garra — y de la situación como de la arbitraria y tiránica voluntad de su autor» (Ruiz Ramón, 1986: 54). Lo primero, como ya se explicó, *La garra* no es un «alegato en favor del divorcio», sino una denuncia de la influencia de la Iglesia en el estado. Segundo, el «ambiente» no es la garra, sino Campanela. La garra es la España atrasada y oscurantista. Por último, se afirma que los personajes son víctimas de la «tiránica voluntad de su autor». ¿Acaso los personajes de una obra de teatro son seres vivos? Los personajes son lo que son, elementos ficcionales generados en la mente del autor. Otra cosa es que no lo aparenten, como en el drama realista de Benavente, pero Crispín está tan a merced de la tiranía de su autor como Sol de San Payo. Renunciar al verismo es uno de los objetivos claves para el teatro de vanguardia y posvanguardia, de ahí que se pueda afirmar que Linares Rivas comienza un camino independiente y renovador del teatro.

Javier Huerta Calvo asume los planteamientos de Ruiz Ramón, añadiendo algunas sentencias bastante atrevidas. La primera que quisiera destacar es la siguiente:

Linares Rivas asume todos los defectos del teatro benaventino — moralización, tendencia al sermoneo — y casi ninguna de sus virtudes, es decir, la atención, por ejemplo, a la actualidad estética, el equilibrio en los planteamientos dramáticos y a la elegancia en la expresión, por más que sus propuestas busquen una apertura ideológica de sus espectadores. Todo en el drama de Linares es basto y prosaico y, por eso, su adscripción al drama moderno es más que discutible. El

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

carácter efectista de su técnica teatral, el melodramatismo de los argumentos y el naturalismo con que se procede, casaban mejor con el drama rural (Huerta Calvo, 2003: 2305)

Lo que Huerta Calvo llama «moralización, tendencia al sermoneo» es, en realidad, tocar los temas que al gran público y a las altas esferas no les interesa escuchar. Por eso se habla de «moralización», cuando lo único que Linares pretende es concienciar de las miserias humanas, como tantas veces se ha dicho en este trabajo; y de «tendencia al sermoneo», porque cuando alguien señala constantemente los errores de un grupo social, este busca por todos los medios dejar de escucharlo, les resulta pesado. Según Huerta, Linares Rivas no atiende a «la actualidad estética». Sin embargo, Linares escribe *El caballero lobo* (1909) basándose en *L'Oiseau bleu (El pájaro azul)* (1908), de Maeterlinck; adapta *Die lustige Witwe (La viuda alegre)* (1905) en 1909; los planteamientos escénicos recuerdan a las tesis de Stanislavski, y en varias ocasiones se ha señalado su vinculación con autores como Ibsen, Bjørnson, Strindberg, Hauptmann o Sudermann (López Criado, 1998). Tampoco presta atención al «equilibrio en los planteamientos dramáticos», lo cual contrasta con los resultados en taquilla y en crítica que lo encumbraron a partir de 1903. «La elegancia de la expresión» es otro elemento cuestionado por el catedrático. Hay que entender que Huerta se refiere a la utilización de palabras rimbombantes o a expresiones cultas, aunque olvida que es precisamente esa cercanía a la expresión natural la que da agilidad al teatro de Linares Rivas. Lo increíble es que por el mero hecho de considerar su teatro «basto y prosaico» considere también «su adscripción al *drama moderno* [...] más que discutible». A pesar de iniciar un camino propio de renovación y de fijarse en el teatro europeo, Huerta Calvo se resiste a considerarlo algo más que un epígono decimonónico. Continúa así: «El carácter efectista de su técnica teatral, el melodramatismo de los argumentos y el naturalismo con que se procede, casaban mejor con el *drama rural*». El texto teatral siempre se pone sobre las tablas de manera efectista. Son precisamente los efectos escenográficos los que dan vida al texto. También se habla de un «melodramatismo», cuando, en realidad, Linares Rivas hace apología constante a la razón y la medida. Ninguna de sus obras se construye oponiendo sentimientos contrarios, ninguna termina con el ajusticiamiento del infractor, ninguna de ellas presenta

catarsis. Al contrario, ¿cómo puede una obra ser un melodrama y, al mismo tiempo, estar comprometida con su sociedad? Sus argumentos no son melodramáticos, lo que se expone en las tablas son ideas contrapuestas para generar una reflexión en el espectador. Más adelante, afirma que procede con «naturalismo». De las obras que aquí se han estudiado, solo *La garra* presenta influencias del naturalismo. Por último, no se entiende que oponga *drama moderno* y *drama rural*, cuando este último género fue cultivado por la mayoría de autores de la época, como Jacinto Benavente, Ángel Guimerá, Eduardo Marquina, Ramón del Valle-Inclán o Federico García Lorca.

Para el catedrático, el teatro de Linares es «un teatro, en fin, tan atento a las cuestiones legales y tan escasamente dramático, en virtud de la prioridad otorgada a las ideas frente al diálogo escénico, que hace de Linares Rivas “uno de los peores dramaturgos en lengua castellana que jamás hayan existido”, en palabras de Torrente Ballester» (Huerta Calvo, 2003: 2305). Se le recrimina a Linares Rivas estar «tan atento a cuestiones legales», a pesar de que las leyes fueron su vida durante décadas. A diferencia de Benavente, Linares disfrutaba practicando la abogacía, era discípulo de su padre, a quien le unió una relación tan compleja. Ningún otro dramaturgo de su época dedicó tanto a interpretar y popularizar las leyes injustas para el público que no tenía esos conocimientos. Supo crear a partir de lo legal una línea temática absolutamente singular, lo cual sería digno de alabanza en cualquier autor ya canonizado. Dice también que su teatro es «escasamente dramático», cuando antes se le criticaba el «carácter efectista de su técnica teatral». Su teatro es dramático, lo que sucede es que la renovación teatral en la España del siglo XX partió de conceder protagonismo al diálogo frente a otros signos, que se trataban, en la mayoría de los casos, de forma naturalista. Finalmente, citar a Torrente Ballester para decir que Linares Rivas es «uno de los peores dramaturgos en lengua castellana que jamás hayan existido» denota falta de rigor científico y, además, demuestra que ese análisis está manchado por preconceptos.

Para finalizar con los argumentos de Huerta Calvo, véase esta cita sobre *Aire de fuera*: «el mensaje de modernidad exhibido desde las tablas por Linares Rivas no es óbice para insistir en la escasa viabilidad dramática del texto y, ante todo, en el carácter sermonario que los diálogos acogen en algunas partes de la pieza» (Huerta Calvo, 2003: 2304). Huerta Calvo afirma que *Aire de fuera* tiene «escasa viabilidad dramática». Lo sorprendente es que haga

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

esta afirmación sobre una pieza estrenada por la compañía de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero con grandísimo éxito. Tanto, que fue capaz de encumbrar a su autor hasta su fallecimiento en 1938. Claro que tiene viabilidad dramática, nadie lo había puesto en duda antes.

Afortunadamente, ya hay pocos estudiosos que reproduzcan las reflexiones expuestas en estas publicaciones. Sin embargo, debido a la escasez de estudios referentes a Linares Rivas, a veces por desconocimiento se pueden encontrar aseveraciones como las de Lina Rodríguez Cacho (2009):

A partir de entonces, el «benaventismo» pasó a simbolizar la veta más conservadora e inmovilista del teatro español del XX, creando una cierta escuela de continuadores que siguieron llenando la escena de conversaciones más o menos ingeniosas con bastante éxito, como Linares Rivas o G. Martínez Sierra (Rodríguez Cacho, 2009: 300)

Lo que más llama la atención es que reconozca que el teatro de Benavente «pasó a simbolizar la veta más conservadora e inmovilista del teatro español del XX» y, sin embargo, nombre a Linares Rivas como uno de sus seguidores, cuando ningún autor había cuestionado su implicación social. Rastreando sus fuentes bibliográficas, no aparecen reflejados estudios especializados en este dramaturgo, salvo el trabajo ya comentado de Francisco Ruiz Ramón (1986). El peso de esta tradición también atrapa a Ángel del Río. Para él, el teatro de Linares Rivas «pone de manifiesto conflictos varios entre los nuevos hábitos o las nuevas ideas y unas leyes que han envejecido y no pueden ya resolver ni aplicarse a los problemas de la sociedad actual» (Río, 2011: 314). Además, que «son los suyos dramas o comedias de problemas y tesis, semejantes en algunos puntos a los de Echegaray, pero con sentido y lenguaje más modernos, con fondo de mayor realidad al trazar la psicología de los personajes y el ambiente social en que se mueven» (Río, 2011: 314). A pesar de esto, sigue considerándolo un integrante de la escuela benaventina.

Durante la realización de esta tesis doctoral han salido dudas y preguntas que no es posible abordar en estas páginas. La primera de ellas atañe al marco teórico. Está claro que el intento por aplicar la teoría de la acción comunicativa ha dado resultados en la práctica, pero

también es verdad que posee un nivel teórico embrionario. Una teoría de la literatura debe poder explicar todos los fenómenos. No solo debe ser aplicable a la crítica, sino también a la historia y a los estudios comparatistas. Debería poder explicar la creación de los géneros literarios y, en general, el génesis de la literatura. Todavía falta mucho para poder considerar estos conceptos provisionales como una teoría, por lo que será necesario seguir trabajando en ella. No obstante, la aplicación de conceptos tomados de la sociología de Parsons para agrupar las corrientes teatrales han dado sus frutos. Esta división bipartida que se propone permite asir con mayor facilidad las distintas etiquetas utilizadas por la historiografía teatral. La pregunta que surge es si estos conceptos podrían aplicarse a otras épocas o géneros. Finalmente, hay que decir que las características que se han extraído de los análisis de las obras permiten demostrar la hipótesis de partida. En efecto, las obras estudiadas de Linares Rivas se adscriben, mayoritariamente a la tendencia *novadora*. Sin embargo, aquí solo se han estudiado 12 obras de las 105 que escribió. Una futura investigación en torno al teatro de Linares Rivas intentará falsar, confirmar o matizar los datos expuestos para poder dar una interpretación más fiable de toda su trayectoria dramática. Incluso, para conocer mejor al Linares dramaturgo, podría ser útil aproximarse al Linares novelista y cuentista (hay 36 obras narrativas documentadas), o, por qué no, también al Linares poeta o al Linares ensayista. Manuel Linares Rivas es una figura polémica y todavía hoy muy desconocida. Espero que esta investigación se sume a sus predecesoras en arrojar luz sobre este eminente hombre de teatro.

6. CONCLUSIONS

In this work we have analyzed Manuel Linares Rivas' drama from Jürgen Habermas' theory of the communicative action. The perspective of this philosophical sustenance arises a new definition of the concept of literature as an action oriented to the understanding of the sphere of art that transmits an image of the subjective world through an adequate stylization of the written language. This theory is related to sociocriticism in that it analyses the influence of society on an author through his writings. In this way, an approach to sociocriticism was necessary to avoid theoretical deviations. Thus, when talking about literature we should think about a written product. But drama is not fundamentally written, it is always governed by the scenery implicit in the theatrical text. Therefore, it has also provided an overview of the teatrology to guide the steps of the investigation without falling into narratological assumptions unable to explain the theatrical phenomenon. To be able to approach a study of these characteristics, it was necessary to keep in mind the three types of world (objective, social and subjective) that make up Linares Rivas' world of life. This corresponds to the analysis of the socio-historical, literary and biographical contexts that were exposed in the "Conocimientos previos". In the "Análisis de las obras", we have presented a hermeneutic and stylistic study of the plays, being able to study the relationship that Linares Rivas as a knowing subject maintained with the objective and social world. In the chapter entitled "Características generales del teatro de Manuel Linares Rivas" the results obtained from the analysis of the works have been related to the subjective world of the author. In this way, the hierarchy of the subjective world is respected over the other two worlds in this field of study.

This investigation has led us to the following conclusion: Manuel Linares Rivas' plays belongs to the *non-conformist drama* (*teatro inconformista*), or what is generically known as *social drama* (*teatro social*). Within this *non-conformist drama*, three forms of expression are contemplated: a new trend (*tendencia novadora*), a revolutionary tendency (*tendencia revolucionaria*) and a nationalist tendency (*tendencia nacionalista*). It is evident that Linares Rivas does not belong to the revolutionary tendency. At no time does he present the need for revolution, nor does he provide a Marxist analysis of social reality. The ideological sustenance of Linares Rivas is not historical materialism. Nor does he resemble his nationalistic contemporaries, he continues to believe that Spain is multicultural, a single country. On the other hand, the new trend is satisfactory to characterize the Linares Rivas' drama, a

progressive drama that is at the same time bourgeois, which questions the hierarchy of society without going so far as to abolish hierarchies. In this way, it is considered that the two main objectives have been achieved: a) analyze a wide corpus of linarian dramatic texts to highlight their particular *weltanschauung* (criteria, values and attitudes) during the various Spanish crises of the 20th century; b) demonstrate the hypothesis that places his drama within the new trend of Spanish drama of the first third of the 20th century.

However, this work would be incomplete if the data obtained were not confronted with the most representative arguments of the conservative critical thinking that places Linares Rivas' drama within the innovative trend led by Jacinto Benavente²²⁵. Valbuena Prat (1937) states the following: "Manuel Linares Rivas (born in 1878) reinforces the powerful, manly note that could be given within the norms of a bourgeois theater of Benaventine technique" (Valbuena, 1937: 814)²²⁶. The first thing that must be highlighted is the error in the date of birth. Linares Rivas was not born in 1878, but in 1866. Secondly, to affirm that his drama "reinforces the powerful, manly note" of the Benaventine technique does not recognise the social commitment shown by Linares Rivas' plays. If Benavente's social criticism was a "pinprick", in Linares Rivas' theatre was a stroke of the Justice's sword. And this questioning (even if it is not Marxist) of social structures does not fit into a Benaventine structure.

García López (1962) writes: "his teaching and moralizing tendency is seen in *La garra* (1914), on the subject of divorce" (García López, 1962: 597)²²⁷. Linares Rivas does not pretend to moralize his audience, but to awaken their social conscience by making them aware of the miseries that surround them. What is important about *La garra* is not divorce, as has already been explained, but the destructive intrusion of Christian dogma into Spanish legislation.

Gerald Brown (1974) comments the following: "In the shadow of Benavente several smaller figures prospered. Manuel Linares Rivas (1878-1938) today has fallen into oblivion, but in his time his dramas of bourgeois thesis [...] meant for him fame, fortune and academic

225 The translations of the quotes are mine. I enclose the original phrases at the bottom of the page.

226 The original quote said: "Manuel Linares Rivas (nació en 1878) refuerza la nota varonil, poderosa, que podía darse dentro de las normas de un teatro burgués de técnica benaventina".

227 The original quote: "su tendencia docente y moralizadora se advierte en *La garra* (1914), sobre el tema del divorcio".

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

recognition" (Brown, 1974: 182)²²⁸. The first thing that should be asked to Professor Brown is why he considers Linares Rivas a minor figure if his works "meant for him fame, fortune and academic recognition". It is also striking that this scholar does not ask himself why Linares Rivas "has fallen into oblivion today". Perhaps he does not take into account the ideological purge that the Francoist and his natural political partner, the Church, carried out, especially during the decade of the 40s. Nor is there a critical comparison established between Benavente and Linares Rivas ideological perspectives, social and theatrical. Probably, in the absence of specialized studies of the dramatist, some critics, either conservative or outright sympathetic towards the francoist regime, have to historiographies that shy away from compromising socio-political analysis and scientific critical criteria.

Francisco Ruiz Ramón provides the following view:

Linares Rivas' plays represents, seen in historical perspective, the rough and extreme version of the bourgeois criticism of Benavente's bourgeois drama, stripped of the irony, simplicity and ambiguity, as well as the qualities of language and dramatic construction of the Benavente's formula (Ruiz Ramón, 1986: 54)²²⁹.

According to this scholar, Linares Rivas' plays are, in some ways, like Benavente's, but without irony, without simplicity, without ambiguity, without the qualities of language and without the qualities of construction, as well as being crude and extremist. It gives the impression that the scholar is more concerned with highlighting the supposed elements that differentiate them, rather than demonstrating a hypothetical convergence of styles. The truth is that many of Linares Rivas' works have passages full of irony. Perhaps Ruiz Ramón did not understand that all that atmosphere of bourgeois happiness that usually precedes conflicts is, in effect, ironic. There is no such happiness, everything is appearance, as it is exposed in

228 The quote in Spanish: "a la sombra de Benavente prosperaron varias figuras menores. Manuel Linares Rivas (1878-1938) hoy ha caído en el olvido, pero en su tiempo sus dramas de tesis burgueses [...] significaron para él la fama, la fortuna y los laureles académicos".

229 The original words: "el teatro de Linares Rivas representa, visto en perspectiva histórica, la versión bronca y extremista de la vertiente de la crítica burguesa de la burguesía del teatro de Benavente, despojado de la ironía, aticismo y la ambigüedad, así como de las cualidades de lenguaje y construcción teatrales propios de la fórmula benaventina".

works such *Lo posible*. The elegance of dramatic construction has also been demonstrated in works such as *En cuarto creciente*, which also has ambiguity. But it is true that, in general, Linares Rivas' works are coarse, combative, querulous. Precisely for that reason, both dramatists distance themselves. Further on, Ruiz Ramón affirms that "Linares Rivas' dramaturgy means a setback that makes it connect with the nineteenth-century thesis drama, in which the dramatic characters are simple pretexts to settle, no matter what the cost, an idea or, better, a meaningless ideology» (Ruiz Ramón, 1986: 54)²³⁰. In effect, Linares Rivas has mind the Echegaray's last works, but not to replicate them, but to modernize them. The truth is that Linares Rivas departs from the nineteenth-century drama, just as Benavente does, to start his own path towards a dramatic renovation. What is not understandable is to affirm that Linares Rivas intends to establish an ideology, when his works are critical with both the liberal and the conservative burgeoise parties. Linares Rivas does not advocate the socio-political tendencies of any party; he simply provides social criticism.

The Ruiz Ramón's statements are based on a superficial reading or, if preferred, a disorted, biased vision of its contents. In any case, they are based on a reading that does not allow a surfacing of the true meaning of the works. In this way, with regard to *Aire de fuera*, he affirms that "[Linares] combines, through an elementary relationship of cause and effect, the topic of adultery with the proclamation of the need for divorce" (Ruiz Ramón, 1986: 54)²³¹. Ruiz Ramón has not understood that the problem that arises is not the adultery of Carlota, but the misery of Magdalena, the tyranny that bourgeois society exercises over the oppressed social groups, all represented by two women, a rich woman who can be saved, and another poor one without any hope. In relation to *La garra*: "Allegation in favor of divorce, the only Linares Rivas' work that has been recently published, in which all the characters, both legalists and anti-legalists, are victims not so much of the environment - the claw - and of the situation as of the arbitrary and tyrannical will of its author" (Ruiz Ramón, 1986: 54)²³².

230 In the original document: "la dramaturgia de Linares Rivas significa un retroceso que la hace enlazar con el teatro de tesis decimonónico, en el que los personajes dramáticos son simples pretextos para asentar, cueste lo que cueste, una idea o, mejor, una ideología pobre en significaciones".

231 The original quote: "combina mediante una elemental relación de causa a efecto el tema del adulterio con la proclamación de la necesidad del divorcio".

232 The original quote said: "alegato en favor del divorcio, única obra del teatro de Linares Rivas recientemente editada, en la que todos los personajes, tanto los legalistas como los antilegalistas, son víctimas no tanto del ambiente — la garra — y de la situación como de la arbitraria y tiránica voluntad de su autor".

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

The first, as already explained, *La garra* is not an "allegation in favor of divorce", but a denunciation of the repressive influence of the Church in Spanish society, particularly as it pertains to women's rights. Secondly, the "environment" is not the claw, but the stagnant, oppressive and dogmatic religiosity of Campanela. The claw is backward and obscurantist Spain. Finally, it is stated that the characters are victims of the "tyrannical will of its author". Are the characters in a play autonomous living entities? The characters are what they are, fictional elements generated in the mind of the author. Another thing is that they do not appear, as in the realistic Benavente's drama, but Crispín is as much at the mercy of the tyranny of its author as Sol de San Payo. Renouncing verosimilitude is one of the key objectives for avant-garde and post-avant-garde drama. Hence, it can be affirmed that Linares Rivas begins an independent and renovating road of the traditional nineteenth century realist drama.

Javier Huerta Calvo assumes the canonical views of Ruiz Ramón, adding some rather bold sentences. The first that I would like to highlight is the following:

Linares Rivas assumes all the defects of Benaventine drama - moralization, tendency to sermonise - and almost none of its virtues, that is, the attention, for example, to the aesthetic present, the balance in the dramatic expositions and the elegance in the expression, as much as their proposals seek an ideological opening of their viewers. Everything in Linares' drama is coarse and prosaic and, therefore, its ascription to the *modern drama* is more than questionable. The sensationalist nature of his dramatical technique, the melodramatism of the arguments and the naturalism with which he proceeds, connect better with the *rural drama* (Huerta Calvo, 2003: 2305)²³³.

What Huerta Calvo calls "moralization, tendency to sermonize" is, in fact, a bringing to bear all those myths and monsters that the ruling classes, upper middle class and the Church, do

233 In the original document: "Linares Rivas asume todos los defectos del teatro benaventino — moralización, tendencia al sermoneo — y casi ninguna de sus virtudes, es decir, la atención, por ejemplo, a la actualidad estética, el equilibrio en los planteamientos dramáticos y a la elegancia en la expresión, por más que sus propuestas busquen una apertura ideológica de sus espectadores. Todo en el drama de Linares es basto y prosaico y, por eso, su adscripción al drama moderno es más que discutible. El carácter efectista de su técnica teatral, el melodramatismo de los argumentos y el naturalismo con que se procede, casaban mejor con el drama rural".

not wish to be confronted with. That is why the conservative leaning criticism speak of "moralization", when the only thing that Linares wants is to raise awareness of human miseries, as it has been said so many times in this work; and of "tendency to sermonize", because when someone constantly points out the errors of a social group, they seek by all means to stop listening to it because they do not wish to hear it, particularly on a stage. According to Huerta, Linares Rivas does not attend to "the aesthetic present". However, Linares writes *El caballero lobo* (1909) based on *L'Oiseau bleu* (*The Blue Bird*) (1908), by Maeterlinck; adapted *Die lustige Witwe* (*The Merry Widow*) (1905) in 1909; scenic approaches are reminiscent of Stanislavski's theses, and on several occasions his connection with authors such as Ibsen, Bjørnson, Strindberg, Hauptmann or Sudermann (López Criado, 1998) has been pointed out. Nor does he pay attention to the "balance in the dramatic approaches", which contrasts with the success in sales and criticism that extolled him from 1903. "The elegance of the expression" is another element questioned by the professor. It must be understood that Huerta refers to the use of bombastic words or cultured expressions, although he forgets that it is precisely this closeness to natural expression that gives agility to Linares Rivas' drama. The incredible thing is that for the mere fact of considering his drama "coarse and prosaic" also consider "its ascription to the modern drama [...] more than questionable". Despite starting his own path of renewal and looking at the European drama, Huerta Calvo is reluctant to consider it anything more than a nineteenth-century epigone. He argues: "The sensationalist nature of his dramatical technique, the melodramatism of the arguments and the naturalism with which he proceeds, connect better with the *rural drama*." The dramatical text is always put on the tables in a sensationalist way. It is precisely the scenographic effects that give life to the text. There is also talk of a "melodramatism", when, in reality, Linares Rivas makes constant apology to reason and moderation. None of his works are built opposing contrary feelings, none of them ends with the execution of the offender, none of them has catharsis. On the contrary, how can a work be a melodrama and, at the same time, be committed to its society? His arguments are not melodramatic, what is exposed in the tables are contrary ideas to generate a reflection in the viewer. Later, Huerta states that Linares proceeds with "naturalism". Only *La garra* is influenced by naturalism among the works that have been studied here. Finally, it is not understood that he opposes *modern drama*

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

and *rural drama*, when the latter genre was cultivated by the majority of authors of the time, such as Jacinto Benavente, Ángel Guimerá, Eduardo Marquina, Ramón del Valle-Inclán or Federico García Lorca.

According to the professor, Linares' drama is "a drama, in short, so attentive to legal issues and so scarcely dramatic, because of the priority given to ideas against the scenic dialogue, which makes Linares Rivas 'one of the worst dramatists in the Spanish language who have never existed', in the words of Torrente Ballester" (Huerta Calvo, 2003: 2305)²³⁴. Linares Rivas is criticized for being "so attentive to legal issues", but Torrente seem to forget that Linares was a lawyer. Unlike Benavente, Linares enjoyed practicing law; he practised law in his father's office. No other dramatist of his time devoted so much effort to interpreting and popularizing unjust laws for the general public. He was able to create from the law a topic line absolutely unique, which would be worthy of praise in any author already canonized. He also says that his drama is "scarcely dramatic", when before he was criticized for the "sensationalist nature of his dramatical technique". His plays are dramatic, what happens is that the dramatical renovation in the Spain of the twentieth century started from giving prominence to dialogue instead of other signs, which were treated, in most cases, in a naturalistic way. Finally, citing Torrente Ballester to say that Linares Rivas is "one of the worst dramatists in the Spanish language who ever existed" denotes a lack of scientific rigor and, in addition, shows that this analysis is tainted by political and religious bias.

To conclude with the arguments of Huerta Calvo, let us note this quote about *Aire de fuera*: "the message of modernity exhibited from the tables by Linares Rivas is not an obstacle to insist on the scarce dramatic viability of the text and, above all, in the sermon nature that the dialogues assume in some parts of the play" (Huerta Calvo, 2003: 2304)²³⁵. Huerta Calvo affirms that *Aire de fuera* has "scarce dramatic viability". The surprising thing is that he makes this statement about a piece premiered by the company of Fernando Díaz de Mendoza

234 The original quote: "un teatro, en fin, tan atento a las cuestiones legales y tan escasamente dramático, en virtud de la prioridad otorgada a las ideas frente al diálogo escénico, que hace de Linares Rivas 'uno de los peores dramaturgos en lengua castellana que jamás hayan existido', en palabras de Torrente Ballester".

235 His original words said: "el mensaje de modernidad exhibido desde las tablas por Linares Rivas no es óbice para insistir en la escasa viabilidad dramática del texto y, ante todo, en el carácter sermonario que los diálogos acogen en algunas partes de la pieza".

and María Guerrero with great success. So much so, that it was able to lauded its author until his death in 1938. Of course he has dramatic viability, nobody had questioned it before.

Fortunately, there are few scholars who reproduce the reflections presented in these publications. However, due to the scarcity of studies referring to Linares Rivas, sometimes due to ignorance, we can find statements such as those of Lina Rodríguez Cacho (2009):

From then on, the "benaventismo" went on to symbolize the more conservative and stagnant vein of the Spanish drama of the twentieth century, creating a certain school of continuators that continued to fill the scene of more or less ingenious conversations with enough success, such as Linares Rivas or G. Martínez Sierra (Rodríguez Cacho, 2009: 300)²³⁶.

What is most striking is that she recognizes that the Benavente's drama "went on to symbolize the most conservative and stagnant vein of Spanish drama of the twentieth century" and, nevertheless, named Linares Rivas as one of his followers, when no author had questioned its social implication. Tracing her bibliographical sources, it is not reflected specialized studies about this playwright, except for the work already commented on by Francisco Ruiz Ramón (1986). The weight of this tradition also traps Ángel del Río. For him, Linares Rivas' drama "reveals several conflicts between new habits or new ideas and laws that have aged and can no longer resolve or applied to the problems of today's society" (Rio, 2011: 314)²³⁷. In addition, that "his dramas or comedies are of problems and theses, similar in some points to those of Echegaray, but with more modern sense and language, with a greater reality background when tracing the psychology of the characters and the social environment in which they move" (Rio, 2011: 314)²³⁸. Despite this, he continues to consider Linares Rivas a member of Benavente school.

During the realization of this doctoral thesis, doubts and questions have been raised that can not be fully developed in these pages. The first one concerns the theoretical

236 She said: "a partir de entonces, el 'benaventismo' pasó a simbolizar la veta más conservadora e inmovilista del teatro español del XX, creando una cierta escuela de continuadores que siguieron llenando la escena de conversaciones más o menos ingeniosas con bastante éxito, como Linares Rivas o G. Martínez Sierra".

237 The original words: "pone de manifiesto conflictos varios entre los nuevos hábitos o las nuevas ideas y unas leyes que han envejecido y no pueden ya resolver ni aplicarse a los problemas de la sociedad actual".

238 The original: "son los suyos dramas o comedias de problemas y tesis, semejantes en algunos puntos a los de Echegaray, pero con sentido y lenguaje más modernos, con fondo de mayor realidad al trazar la psicología de los personajes y el ambiente social en que se mueven".

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

framework. It is clear that the attempt to apply the theory of communicative action has given results in practice, but it is also true that it has an embryonic theoretical level. A theory of literature must be able to explain all phenomena. It should not only be applicable to criticism, but also to history and comparative studies. It should be able to explain the creation of literary genres and, in general, the genesis of literature. There is still a long way to go before considering these provisional concepts as a theory, so it will be necessary to continue working on it. However, the application of concepts taken from the sociology of Parsons to group the dramatic currents have paid off. This bipartisan division that is proposed makes it easier to grasp the different labels used by dramatical historiography. The question that arises is whether these concepts could be applied to other eras or genres. Finally, it must be said that the characteristics that have been extracted from the analysis of the works make it possible to demonstrate our basic premises. In fact, the studied works of Linares Rivas are ascribed, mostly to the new trend. However, it has been studied here only 12 works of the 105 he wrote. A future investigation around Linares Rivas' plays will try to confirm or clarify the exposed data in order to give a more reliable interpretation of his entire dramaturgical trajectory. Even to better understand Linares as a playwright, it could also be useful to approach Linares as a novelist and storyteller (there are 36 documented narrative works), or, why not, also Linares as a poet or essayist. Manuel Linares Rivas is a controversial figure and largely unknown today. I hope that this investigation will shed light on this eminent man of theatre and his important contribution to Spanish dramatic literature of the first third of the twentieth century.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, «Discurso sobre lírica y sociedad», en *Notas sobre literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, págs. 53-72.
- Aguado, Ana, «Familia e identidades de género. Representaciones y prácticas (1889-1970)», en Chacón, Francisco y Joan Bestard (dirs.), *Familias. Historia de la sociedad española (del final de la Edad Media a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2011, págs. 743-808.
- Albacete Ezcurra, Juan Enrique, *El estado integral de la Segunda República Española*, Murcia, Nausicaä, 2006.
- Althusser, Louis, «El “Piccolo”, Bertolazzi y Brecht (notas para un teatro materialista)», en *La revolución teórica de Marx*, México D. F., Siglo XXI, 1970.
- Aub, Max, *Manual de historia de la literatura española*, Madrid, Akal, 1974.
- Azcárate, G., *El régimen parlamentario en la práctica*, Madrid, Sobrinos de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1931, en línea: <<https://bit.ly/2IWrmMe>> (última consulta: 25/05/2019).
- Barrajón, Jesús María, «El retorno de Cristo y el teatro de José Fola Iguibide», *Castilla. Estudios de literatura*, n.º 23, 1998, págs. 43-52.
- Barranquero, Encarnación y Lucía Prieto Borrego, «Las mujeres durante la Segunda República. Trabajo y vida cotidiana», en Morales Muñoz, Manuel (coord.), *La Segunda República. Historia y memoria de una experiencia democrática*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2004, págs. 125-145.
- Ben-Ami, Shlomo, *El cirujano de hierro. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Barcelona, RBA, 2012.
- Berenguer, Ángel, «El teatro en el siglo XX (hasta 1936)», en Díez Borque, José María (coord.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1982, vol. 4, págs. 7-87.
- «Motivos y estrategias en los dos lenguajes teatrales de Valle-Inclán: la ruptura de España en la época de las crisis», en López Criado, Fidel (ed.), *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*, A Coruña, Hércules, 2008, págs. 43-60.
- BOE, «Suplemento al núm. 243», en Gaceta de Madrid, Madrid, 1870, en línea: <<https://bit.ly/2QnkNgQ>> (última consulta: 25/05/2019).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

- «Reglamento para la aplicación de la ley de Bases de 22 de julio de 1918 a los Cuerpos generales de la Administración civil del Estado y al personal subalterno de la misma», Madrid, 1918, en línea: <<https://bit.ly/2F3SO3S>> (última consulta: 25/05/2019).
- Brecht, Bertolt, «Los ensayos de Georg Lukács», en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973b, págs. 215-217.
- «Literatura popular», en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973a, págs. 243-244.
- Britton, Celia, «Teorías marxistas y psicoanalíticas, estructuralistas y postestructuralistas», en Selden, Raman (ed.), *Historia de la crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Akal, 2010, págs. 227-285.
- Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española. Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1974.
- Burguera Nadal, María Luisa, «El teatro cómico: de Jardiel a Paso», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 2, págs. 2703-2727.
- Caballé, Anna, *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*, Madrid, Cátedra, 2013.
- Cabo Martínez, Rosa, «Maeterlinck y Linares Rivas: simbolismo y mito femenino», en Losada Goya, Manuel et al. (dir.), *De Baudelaire a Lorca*, Kassel, Reichenberger, 1996, vol. 2, págs. 491-497.
- Carreras, Albert, y Xavier Tafunell (coord.), *Estadísticas históricas de España, siglos XIX-XX*, Bilbao, Fundación BBVA, 2005.
- Casanova, Julián y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo XX*, Madrid, Ariel, 2005.
- Casás Fernández, Manuel, *Pláticas y crónicas*, A Coruña, Imprenta de la Casa de Misericordia, 1907.
- Castaño-Penalva, Máximo, «La visión reformista sobre la mujer y el divorcio en la obra de un dramaturgo de éxito en el primer tercio del siglo XX: el diputado conservador Manuel Linares-Rivas Astray», *Revista Historia Autónoma*, núm. 6, 2015, págs. 61-74.
- Castellón, Antonio, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endymion, 1994.

- Castro López, Moisés, «Planteamientos sociales en *El caballero lobo*, de Linares Rivas», en Castro López, Moisés *et al.*, *Actas. I Congreso Estudiantil de Literatura Española Contemporánea*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2001a, págs. 81-84.
- «El tándem Linares Rivas-Reparaz y la inspiración de *La viuda alegre*», en Castro López, Moisés *et al.*, *Actas II congreso estudiantil de literatura española contemporánea*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2001b, págs. 223-229.
- «Linares Rivas o un hombre de teatro a través de sus memorias», en Castro López *et al.*, *Estudios sobre literatura española contemporánea*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2003, págs. 27-31.
- «La vida teatral en A Coruña y biografía de M. Linares Rivas. 1902: *El Noroeste* (2º cuatrimestre)», en Castro López, Moisés *et al.*, *Haz de luz. Estudios de literatura contemporánea*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2008, págs. 159-169.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- Chicharro Chamorro, Antonio, «Cuestiones epistemológicas», en Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, págs. 11-24.
- Cros, Edmond, «Sociocrítica e interdisciplinariedad», *Sociocriticism*, vol. 25, n.º 1-2, 2010, págs. 11-26, en línea: <<https://bit.ly/30Jd6GE>> (última consulta: 25/05/2019).
- Díaz de Escobar, Narciso y Francisco de P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, (3 vol.), vol. II, Barcelona, Montaner y Simón, 1924.
- Díaz Rouco, María Modesta, *Vida y obra de Manuel Linares Rivas* (tesis doctoral), Madrid, Revista de la Universidad de Madrid, 1952.
- Dicenta, Joaquín, *Aurora*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1907.
- Dicenta, Joaquín y Manuel Paso, *La cortijera*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1900.
- Díez Figueroa, Rebeca, «*La espuma del champagne*, de Linares Rivas: dos maneras de hacer teatro», en López Criado, Fidel (coord.), *El papel de la literatura en el siglo XX. I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2001, págs. 295-311.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

- «Mujer, progreso y república en el teatro de Manuel Linares Rivas», en López Criado, Fidel (ed.), *La república de las letras y las letras de la república. Estudios de literatura española contemporánea*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2005, págs. 205-210.
- Díez Mediavilla, Antonio, «Voluntad renovadora: Unamuno, Grau, Azorín», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 2, págs. 2365-2387.
- Eagleton, Terry, *El acontecimiento de la literatura*, Barcelona, Península, 2013.
- Esgueva Martínez, Manuel, *La colección teatral «La farsa»*, Madrid, CSIC, 1971.
- Esquer Torres, Ramón, *La colección dramática «El teatro moderno»*, Madrid, CSIC, 1969.
- Fernández Insuela, Antonio, «Galdós y el drama social», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 2, págs. 2001-2030.
- Forgas Berdet, Esther, «Ideología y recepción teatral, “lo social” en el teatro de Joaquín Dicenta», *Anales de filología hispánica*, núm. 5, 1990, págs. 71-84, en línea: <<https://bit.ly/2Gx7nYW>> (última consulta: 25/05/2019).
- Ferreras, Juan Ignacio y Andrés Franco, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.
- Fischer Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Fokkema, Douwe Wessel y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Fontana, Josep, *Historia de España. La época del liberalismo*, Barcelona, Crítica, 2007.
- García de Cortázar, Fernando y José Manuel González Vesga, *Breve historia de España*, Madrid, Alianza, 2012.
- García Freire, Ana María, «La mujer en el teatro de Linares Rivas: *Primero, vivir...*», en López Criado, Fidel (coord.), *El papel de la literatura en el siglo XX. I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2001, págs. 281-294.
- «El drama de la emigración: *¡Mal año de lobos...!* de M. Linares Rivas», López Criado, Fidel (ed.), *La república de las letras y las letras de la república. Estudios de literatura española contemporánea*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2005, págs. 315-322.
- «La heroicidad femenina en el teatro de Manuel Linares Rivas», en López Criado, Fidel (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2009, págs. 87-94.

- García Galán, Sonia, *Entre la casa y la calle. Cambios socioculturales en la situación de las mujeres en Asturias (1900-1931)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013 (tesis doctoral), en línea: <<https://bit.ly/2W3wQ9g>> (última consulta: 25/05/2019).
- García López, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 1962.
- García Pavón, Francisco, *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962.
- Gayán Rodríguez, Eloy y Eduardo Cebreiros Álvarez, «La juricidad histórico-privatista en *La garra*, de Manuel Linares Rivas», en López Criado, Fidel (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2009, págs. 411-417.
- Gies, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Gil Pecharromás, Julio, «Notables en busca de masas: el conservadurismo en la crisis de la Restauración», *Espacio, tiempo y forma*, serie V, núm. 6, 1993, págs. 233-266.
- *Historia de la Segunda República Española (1931-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Goenaga, Ángel y Juan P. Maguna, *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*, Madrid, Las Américas, 1972.
- Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
- Gómez-Navarro, José Luis, *El régimen de Primo de Rivera*, Madrid, Cátedra, 1991.
- González Calbet, María Teresa, *La dictadura de Primo de Rivera. El directorio militar*, Madrid, Arquero, 1987.
- Gramsci, Antonio, *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1967.
- Grandes Rosales, María Ángeles, «La crítica de las teorías literarias: Terry Eagleton», en Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, págs. 168-177.
- Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*», *Península: revista de estudios ibéricos*, núm. 5, 2008, págs. 213-230.
- Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 2003.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

- Harrette, María Estela, «García Lorca», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 2, págs. 2455-2502.
- Hernández, Librada, «Echegaray y el teatro postromántico», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 2, págs. 1977-2000.
- Huerta Calvo, Javier y Emilio Peral Vega, «Benavente y otros autores», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003a, vol. 2, págs. 2271-2310.
- «Valle-Inclán», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003b, vol. 2, págs. 2311-2363.
- Instituto Nacional de Estadística, *Anuario Estadístico de España. Año II*, 1915, Madrid, Imprenta de los sobrinos de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1916, en línea: <<https://bit.ly/2VMxlzu>> (última consulta: 25/05/2019).
- Juliá, Santos, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2005.
- Kowzan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- *El signo y el teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Lampis, Mirko, «El texto artístico y la historia. Una mirada sistémica sobre la fijación y el devenir social de las estructuras significantes», *Sociocriticism*, vol. 25, n.º 1-2, 2010, págs. 11-26, en línea: <<https://bit.ly/2M8FKxG>> (última consulta: 25/05/2019).
- Linares Alés, Francisco, «La sociocrítica», en Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, págs. 141-154.
- Linares Rivas, Manuel, *Clavito*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910.
- *La garra*, Madrid, Hispania, 1915.
- *Lo posible*, Madrid, La Novela Cómica, 1918.
- «Manuel Curros Enríquez», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Manuel Linares Rivas el día 15 de mayo de 1921*, Madrid, Imprenta de Vicente Rico, 1921, en línea: <<https://bit.ly/2HOohow>> (última consulta: 25/05/2019).
- *Currito de la Cruz*, Madrid, Hispania, 1923.
- «Cómo escribo yo una comedia», *Blanco y negro*, Madrid, ABC, 04/01/1925, pág. 93.

- «Memorias de un hombre de teatro: I. De como se fueron al diablo una profesión y una carrera», *Blanco y negro*, Madrid, ABC, 26/07/1925, págs. 91-93.
- «Memorias de un hombre de teatro: II. En dónde estaba mi paisano y convecino el Apóstol Santiago», *Blanco y negro*, Madrid, ABC, 09/08/1925, págs. 91-94.
- «Memorias de un hombre de teatro: III. La perilla de Echegaray», *Blanco y negro*, Madrid, ABC, 23/08/1925, págs. 92-93.
- «Memorias de un hombre de teatro: IV. Otra opinión de lectura», *Blanco y negro*, Madrid, ABC, 20/08/1925, págs. 103-105.
- «Memorias de un hombre de teatro: VII. La tragedia de una comedia; el día del estreno», *Blanco y negro*, Madrid, ABC, 27/09/1925, págs. 95-96.
- «Memorias de un hombre de teatro: IX. Don Benoit Pérez Galdós», *Blanco y negro*, Madrid, ABC, 18/10/1925, págs. 87-88.
- *La mala ley/ Primero, vivir...*, Madrid, El Teatro Moderno, 1927, págs. 2-75.
- *En cuarto creciente/ Señor Sócrates*, Madrid, El Teatro Moderno, 1928, págs. 7-34.
- *Todo Madrid lo sabía...*, Madrid, La Farsa, 1931.
- *¡Déjate querer, hombre!*, Madrid, La Farsa, 1933.
- «Mi oficio y mi vicio», en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999a, vol. 1, págs. 213-218.
- «Intimidades de teatro», en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999b, vol. 1, págs. 221-243.
- «Los cómicos, los autores y quien los hace andar a todos de cabeza», en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999c, vol. 1, págs. 245-263.
- «Campoamor: el poeta y el hombre», en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999d, vol. 1, págs. 265-286.
- «Vilanos», en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999e, vol. 1, págs. 289-306.
- «De como me enteré yo de que mi primera obra le pareció bien a María Guerrero», en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999f, vol. 1, págs. 309-313.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

- *Fausto y Margarita*, en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999g, vol. 1, págs. 329-388.
- *El error del capitán Rubín*, en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999h, vol. 1, págs. 391-455.
- *Aire de fuera*, en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999i, vol. 2, págs. 1066-1118.
- *La fuerza del mal*, en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999j, vol. 3, págs. 1851-1913.
- *La garra*, en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999k, vol. 3, págs. 1915-1965.
- López Criado, Fidel, «La mujer nueva y el nuevo siglo en el teatro de Linares Rivas», en Blesa, Túa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Zaragoza, Asociación Española de Semiótica, 1996, vol. 2, págs. 793-799.
- «Fausto y su circunstancia: el teatro de Manuel Linares Rivas», en Gómez Blanco, Carlos J., (coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica (celebrado en La Coruña los días 6, 7 y 8 de abril de 1995)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997a, págs. 227-244.
- «El teatro de Manuel Linares Rivas: un *Fausto* desconocido», *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, tomo 10, núm. 1, 1997b, págs. 55-74.
- «El caso de Linares Rivas: exhumación de una obra maldita», *Teatro: revista de estudios teatrales*, núm. 13-14, 1998, págs. 71-93.
- *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.
- «Éxodo, libertad y progreso en el teatro social de Manuel Linares Rivas», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 24, 2001, págs. 273-284.
- «Introducción» en Dicenta, Joaquín, *Juan José*, editado por Fidel López Criado, Madrid, Marenostrom, 2005, págs. 7-32.
- «La mitología progresista en el teatro social español de primer tercio del siglo XX», en López Criado, Fidel (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2009, págs. 27-40.

- «El teatro de Joaquín Dicenta: la otra revolución social», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 752, 2011, págs. 1197-1207, en línea: <<https://bit.ly/2rS1mkp>> (última consulta: 25/05/2019).
- «La ley, la moral y el decoro en el teatro feminista del primer tercio del siglo XX», *Acta literaria*, núm. 48, 2014, págs. 117-137.
- Luengo, Félix, y Mikel Aizpuru, *La Segunda República y la Guerra Civil*, Madrid, Alianza, 2013.
- Lukács, Georg, *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965.
- Mainer, José Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España (notas 1890-1950)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.
- *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1936)*, Barcelona, Crítica, 2010.
- Mallada y Pueyo, Lucas, *Los males de la patria y la futura revolución española*, Madrid, 1890, en línea: <<https://bit.ly/2Is11T3>> (última consulta: 25/05/2019).
- Martínez Archilla, Jessica, «Carlota como modelo de una nueva mujer. Aproximación a la situación social femenina en *Aire de fuera* de Linares Rivas», en López Criado, Fidel (ed.), *Espacios de libertad. Nuevos modos, medios y motivos de creación literaria y comunicación social*, Santiago de Compostela, Andavira, 2018, págs. 79-86.
- Martínez Cuadrado, Miguel, *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza, 1978.
- Marx, K., *Contribución a la crítica de la economía política*, Ciudad de México, Progreso, 1989, en línea: <<https://bit.ly/2HFO041>> (última consulta: 25/05/2019).
- Mas, Jaime, «Introducción» en Dicenta, Joaquín, *Juan José*, editado por Jaime Mas Ferrer, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 11-64.
- Meyerhold, Vsévolod Emílievich, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Oliva, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- Paniagua, Javier, *España: siglo XX. 1931-1939*, Madrid, Anaya, 1995.
- *España: siglo XX. 1898-1931*, Madrid, Anaya, 1996.
- Parsons, Talcott, *El sistema social*, Madrid, Alianza, 1988.
- Pascual, Itziar (ed.), *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)*, Madrid, Fundamentos, 2008.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

- Pascual de San Juan, Pilar, *Flora o la Educación de una niña*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en línea: <<https://bit.ly/2HBxCBc>> (última consulta: 25/05/2019).
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Peral Vega, Emilio Javier, «Entre denuncia y melodrama. Juan José y el teatro social de Joaquín Dicenta», *Revista de literatura*, núm. 139, 2008, págs. 67-84, en línea: <<https://bit.ly/2JAb7ik>> (última consulta: 25/05/2019).
- Pérez Lugín, Alejandro, *Currito de la Cruz*, Santiago de Compostela, Librería Galí, 1942.
- Procházka, Miroslav, «Naturaleza del texto dramático», en Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 57-81.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*, Madrid, 2014, en línea: <<https://bit.ly/2CSS5iJU>> (última consulta: 25/05/2019).
- Riazanov, J., et al., *El amor y el matrimonio en la sociedad burguesa*, Buenos Aires, Convergencia, 1975.
- Rodríguez Cacho, Lina, *Manual de historia de la literatura española 2. Siglos XVIII al XX [hasta 1975]*, Madrid, Castalia, 2009.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «La trilogía del adulterio de Linares Rivas: notas para una didáctica del teatro breve», en *Lenguaje y textos*, núm. 6-7, 1995, págs. 27-40.
- «Muñoz Seca, Shakespeare y Calderón: renovar los códigos de la farsa», comunicación presentada en el II Congreso sobre el Helenismo en la Literatura española, Atenas, 2018.
- Río, Ángel del, *Historia de la literatura española, II. Desde 1700 hasta nuestros días*, Madrid, Gredos, 2011.
- Rubio Jiménez, Jesús, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986.
- «Teatro: dramaturgias del siglo XX», en Alberich, J. M., *Historia de la literatura española II*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 1129-1142
- *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Sánchez Trigueros, Antonio, «Los textos de Marx y Engels», en Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996a, págs. 37-44.

- «Los clásicos rusos», en Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996b, págs. 44-54.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx (ensayos de estética marxista)*, México D. F., Era, 1979.
- Santos Zas, Margarita, *Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán*, en línea: <<https://bit.ly/2K5Sp1I>> (última consulta: 25/05/2019).
- Scanlon, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- Servera Baño, José, «Una lectura sobre la trayectoria estética de Valle-Inclán», en López Criado, Fidel (ed.), *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*, A Coruña, Hércules, 2008, págs. 23-32.
- Servera Baño, José y Patricia Traperero Llobera, «Sentido y estructura de *Juan José*, de Joaquín Dicenta», *Epos: Revista de filología*, núm. 5, 1989, págs. 201-216, en línea: <<https://bit.ly/2YGGZ9XQ>> (última consulta: 25/05/2019).
- Suárez Fernández, Luis, *Revolución y restauración (1868-1931)*, Madrid, Rialp, 1992.
- Témine, Émile, Albert Broder, y Gérard Chastagnaret, *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*, Barcelona, Ariel, 2005.
- Tezanos Gandarillas, Marisa, «Basilio Álvarez: “Una sotana casi rebelde”», *Espacio, tiempo y forma*, serie V, núm. 10, 1997, págs. 151-177.
- Thomasseau, Jean-Marie, «Para un análisis del para-texto teatral», en Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 83-118.
- Trancón, Santiago, *Teoría del teatro*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- Tuñón de Lara, Manuel, *Poder y sociedad en España, 1900-1931*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- Urquiza Sarausa, Patricio, *Teatro vasco. Historia, reseñas y entrevistas, antología bilingüe, catálogo e ilustraciones*, Madrid, UNED, 2009.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española. Tomo II*, Barcelona, Gustavo Gili, 1937.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

- Valles Calatrava, José, «La Escuela de Frankfurt», en Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, págs. 79-87.
- Vázquez de Prada, Mercedes, «Para una historia de la familia española en el siglo XX», *Memoria y civilización*, núm. 8, 2005, págs. 115-170.
- Veltruský, Jiří, «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 31-55.
- Vieites, Manuel F., *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica*, Santiago de Compostela, Andel, 2005.
- Vilar, Pierre, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 2010.
- Villacorta Baños, Francisco, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- Villarías Zugazagoitia, José María, «El polémico estreno en Madrid de *La garra*», en *Letras de Deusto*, Bilbao, Universidad de Deusto, vol. 31, núm. 90, 2001, págs. 103-125.
- Wahnón Bensusan, Sultana, «La sociología de la literatura de Georg Lukács», en Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996a, págs. 54-77.
- «La escuela althusseriana», en Sánchez Trigueros, Antonio (director), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996b, págs. 132-141.
- Zorrilla, José, Granda. *Poema oriental*, Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos, 1895, en línea: <<https://bit.ly/2VPXoph>> (última consulta: 25/05/2019).

ANEXO 1: TABLAS

Tabla 1

Objeto de la argumentación / Formas de argumentación	Manifestaciones o emisiones problemáticas	Pretensiones de validez controvertidas
Discurso teórico	Cognitivo-instrumentales	Verdad de las proposiciones; eficacia de las acciones teleológicas
Discurso práctico	Práctico-morales	Rectitud de las normas de acción
Crítica estética ²³⁹	Evaluativas	Adecuación de los estándares de valor
Crítica terapéutica	Expresivas	Veracidad de las manifestaciones o emisiones expresivas
Discurso explicativo	—	Inteligibilidad o corrección constructiva de los productos simbólicos

(Habermas, 2003, 1: 44)

²³⁹ Aquí cabría realizar una división entre el concepto de *discurso* y de *crítica*. El primero de ellos encarna pretensiones universales de validez, mientras que el segundo responde a estándares de valores culturales y locales que no pueden trascender de la barrera del mundo conocido. A los discursos pertenecen «la verdad de las proposiciones, la rectitud de las normas morales y la inteligibilidad o correcta formación de las expresiones simbólicas» (Habermas, 2003, 1: 69).

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Tabla 2

Mundos	1. Objetivo	2. Social	3. Subjetivo
Actitudes básicas			
1. Objetivante	Relación cognitivo-instrumental	Relación cognitivo-estratégica	Relación objetivista con uno mismo
2. De conformidad con las normas	Relación estético-moral con un entorno no objetivado	Relación de obligación	Relación de censura con uno mismo
3. Expresiva		Autoescenificación	Relación de sensibilidad espontánea con uno mismo

(Habermas, 2003, 1: 309)

Tabla 3

Mundos	1	2	3	1
Actitudes básicas				
3	Arte ↓			
1	↑ Racionalidad cognitivo-instrumental Ciencia Técnica Técnicas de intervención social ↓		X	
2	X	↑ Racionalidad práctico-moral Derecho Moral ↓		
3		X	↑ Racionalidad práctico-estética Erotismo Arte	

(Habermas, 2003, 1: 311)

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Tabla 4

	Actividad	Pasividad
Predominio conformativo	Orientación hacia la realización compulsiva	Aquiescencia compulsiva en las expectativas de los <i>status</i>
Predominio alienativo	Rebeldía	Abandono

(Parsons, 1988: 244)

ANEXO 2: FICHAS DE LAS OBRAS

1.- *Aire de fuera*, comedia en tres actos

Fecha y lugar de estreno: 31 de marzo de 1903 en el Teatro Español de Madrid

Reperto: María Guerrero (Carlota), Socias (Magdalena), Villar (Rosario), Colorado (Blanca), Fernando Díaz de Mendoza (Baltasar), Alfredo Cirera (Gerardo), Medrano (Gregorio), M. Díaz de Mendoza (Eduardo), Felipe Carsi (Franco) y Perrín (Juan)

Resumen: Se muestra la vida de Baltasar y Carlota, un matrimonio burgués aparentemente perfecto. Tienen a su cargo una asistenta en proceso de divorcio llamada Magdalena, a quien dan apoyo material y emocional. Gerardo (el máximo accionista de la empresa de Baltasar), Gregorio (burgués conservador) y Eduardo (burgués liberal), siempre discrepantes en torno a la moral y la política, constituyen el círculo de amistades más próximo. Blanca, prima de Eduardo; y Rosario, también amigas, completan el reparto. Todo funcionaba bien en sus vidas hasta que Juan, marido de la asistenta, entró en la casa para obligar a Magdalena a regresar con él, puesto que ya habían pasado los años estipulados de la separación. Baltasar, ayudado por Carlota y sus amigos, hará todo lo posible para detener a Juan y liberar a Magdalena de las zarpas del matrimonio, aunque fracasará. Paralelamente, Baltasar descubre la infidelidad de Carlota, que había comenzado relaciones con Gerardo. La obra termina con el suicidio de Magdalena inducida por el maltrato al que la sometía Juan. Por otro lado, Baltasar le da a Carlota una salida al caduco matrimonio proponiendo un viaje a Bélgica para efectuar el divorcio.

Acontecimientos históricos: Tras el cumplimiento de la mayoría de edad de Alfonso XIII en 1902 y el fallecimiento de Práxedes Mateo Sagasta en 1903, surge el momento propicio para intentar regenerar el país de manera institucional y evitar la temida revuelta popular. En 1903 se convocan las únicas elecciones entre 1902 y 1905, aunque se suceden cinco gobiernos conservadores designados directamente por el rey: Francisco Silvela, Raimundo Fernández

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Villaverde, Antonio Maura, Marcelo de Azcárraga y, de nuevo, Fernández Villaverde. Paralelamente a esto, la afiliación comunista, socialista y anarquista va en aumento.

Estrenos teatrales: *La noche del sábado* (Jacinto Benavente), *El terrible Pérez* (Carlos Arniches), *Zola o el poder del genio* (José Fola Igúrbide), *La vuelta del rebaño* (Eduardo Marquina), *Mariucha* (Benito Pérez Galdós).

2.- *Lo posible, juguete cómico en un acto y dos cuadros*

Fecha y lugar de estreno: 28 de mayo de 1905 en el Teatro Lara (noche del beneficio de Concha Ruiz)

Reparto: Concha Ruiz (Asunción), Rodríguez (Máscara 1ª), Pardo (Máscara 2ª), Martí (una criada), Calle (Ricardo), La Riva (Federico), Gallar (Portero del Real).

Resumen: Federico está esperando a alguien en las puertas del Teatro Real («un capuchón rosa», según él). Allí se encuentra con Ricardo, amigo suyo, al que le regala una petaca. Más tarde, Ricardo se encuentra con Asunción, mujer de Federico, quien intenta esconder su identidad tras una máscara. Sin embargo, Ricardo, que llevaba mucho tiempo enamorado de ella en secreto, no acaba por creerse el engaño. En su fuero interno, sabe quién tiene delante. Pasan un tiempo tonteando hasta que Federico cruza fugazmente el escenario y le comenta a su amigo que está buscando todavía a la chica con quien había quedado. No reconoce a Asunción, creando en ella el desconcierto, hasta tal punto de convencer a Ricardo para vigilarlo. Al día siguiente, Ricardo va a casa de Asunción con intención de seguir intimando, pero ella niega todo lo sucedido en el teatro y afirma que ni siquiera había asistido. Ricardo se marcha y Asunción le cuenta la conversación a Fernando, que, tras ser preguntado por su mujer, niega de igual manera su asistencia al evento. Sin embargo, Ricardo regresa para devolverle la petaca a Federico. Quedando demostrada su presencia, Ricardo también niega haber estado allí y se hace oídos sordos al doble adulterio cometido.

Acontecimientos históricos: Desde la entrada del primer gobierno liberal en 1905 hasta 1907, momento en que Maura gana las elecciones generales, se suceden cinco gobiernos: Eugenio Montero Ríos, Segismundo Moret, José López Domínguez, nuevamente Moret, y Antonio Aguilar y Correa, marqués de la Vega de Armijo. La inestabilidad sociopolítica se mantiene y se ve avivada por las actuaciones militaristas de los gobiernos liberales: atentado a la sede de *Cu-Cut!* y a *La veu de Catalunya*, y la aprobación de la Ley para la Represión de los Delitos contra la Patria y el Ejército, que permitía que un tribunal militar juzgase ataques de la prensa. Esto creó un fuerte sentimiento antimilitarista.

Estrenos teatrales: *La conversión de Mañara* (Joaquín Dicenta), *Rincón de montaña* (Eduardo Marquina), *Sol, Solet* (Ángel Guimerá), *A patria do labrego* (Antón Vilar Ponte), *Rosas de otoño* (Jacinto Benavente), *Amor y ciencia* (Benito Pérez Galdós).

3.- *En cuarto creciente, juguete cómico en un acto*

Fecha y lugar de estreno: 21 de noviembre de 1905 en el Teatro Lara

Reparto: Clotilde Domus (Elvira), Rodríguez (Patrocinio), Palanca (Antonio), La Riva (Uceda), Ricardo Simó Raso (Cesáreo).

Resumen: Antonio, el protagonista masculino, tiene que realizar un viaje de negocios lejos de su casa. Esto genera un sentimiento de abandono en Elvira, su mujer desde hace pocas fechas. Mientras preparan el equipaje, Patrocinio, amiga de la pareja, irrumpe en la casa quejándose de Pepe Uceda, su marido. Están en vías de divorciarse por el mal carácter de Uceda, según ella. Pronto entra en la casa su marido y se descubre que la malencarada es ella. Elvira media entre ambos para solucionar la discusión y frenar el proceso judicial. Mientras tanto, Cesáreo, el criado, le pide a Elvira que interceda por él para conquistar el amor de Dolores, la otra criada. Sin embargo, el matrimonio entre Elvira y Antonio, que parecía ejemplar, parece estarse desmoronando con la partida de Antonio y la frialdad con la que Elvira trata a su

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

marido. Al final, Antonio decide quedarse y aplazar su reunión en favor de salir a dar un paseo con su esposa.

Acontecimientos históricos: véase *Lo posible*.

Estrenos teatrales: véase *Lo posible*

4.- *Clavito*, paso de comedia en un acto

Fecha y lugar de estreno: 29 de abril de 1910 en el Salón Nacional.

Reparto: Rosario Acosta (*Clavito*), Enriqueta Azúa (*Juana*), Manuel Llopis (*Pelegrín*)

Resumen: Esclavitud (o *Clavito*, como le llamaban sus allegados), una joven muchacha soltera amante de los libros, recibe la visita de *Pelegrín*, joven médico vallisoletano de alta alcurnia poseedor de una gran fortuna. Mientras leía poesía y esperaba a su familia (madre, hermana y sobrino), *Pelegrín* se presenta de improviso. Entablan una conversación en la que él pretende enamorarla. *Clavito*, sin embargo, lo rechaza en múltiples ocasiones hasta que lo ignora y vuelve a las lecturas que él había interrumpido. La obra termina con la llegada de sus familiares y *Pelegrín* comprendiendo que la mujer no es un objeto que se pueda comprar.

Acontecimientos históricos: el gobierno de Maura cae en 1909 debido a sus medidas sociales que, si bien habían mejorado las condiciones de los ciudadanos, eran insuficientes y superficiales. Tras haber aumentado la censura a los periódicos y haber intensificado la guerra de Marruecos, se producen las concentraciones que dan lugar a la *Semana Trágica* de Barcelona. Tomará el relevo Moret, quien declaró una paz provisional en Marruecos, aunque finalmente fue destituido en favor de José Canalejas y Méndez en 1910.

Estrenos teatrales: *Casandra* (Benito Pérez Galdós), *En Flandes se ha puesto el sol* (Eduardo Marquina), *Hacia la dicha* (José López Pinillos), *El nietecito* (Jacinto Benavente).

5.- *La fuerza del mal*, comedia en tres actos

Fecha y lugar de estreno: 20 de febrero de 1914 en el Teatro de la Princesa

Reparto: Jiménez (María de las Candelas), L. de Guevara (Asunción), María Cancio (Marcelina), María Guerrero (Salomé Entresríos y Pico), Irene López Heredia (Paca), Emilio Thuillier (don Santos de la Santera), M. Mendoza (Ramoncho), Alfredo Cirera (Justo), R. Guerrero (Antonio), Vilches (Pedro), Emilio Mesejo (un lacayo), Juste (el alquilador).

Resumen: Candelas y Ramoncho quieren contraer matrimonio. Pero Justo, padre de Candelas, se opone porque considera al joven un holgazán. Igualmente se opondrá al casamiento entre Asunción (hermana de Candelas) y Antonio (hermano de Ramoncho). Salomé, tía de los muchachos, intercederá para convencer a Justo de que permita el casamiento, pero no cede. Candelas lo chantajea y le promete su odio. Ramoncho amenaza con llevársela y casarse con ella sin consentimiento paterno. Finalmente, torturado por el futuro que le aguarda el odio de su hija, accede a consentir la boda bajo presión de Salomé. Paralelamente, Pedro, un antiguo trabajador doméstico de Justo, le pide dinero para poder hacer frente a sus condiciones de pobreza extrema. Él no puede trabajar porque está impedido físicamente y tiene a su madre bajo su cuidado. Justo le da limosna de vez en cuando, pero a Pedro no le resulta suficiente para subsistir, así que intenta presionar al señor para que done en mayor cantidad. Eso no le gusta a Justo y decide que él no es responsable de su situación y se desentiende. Pero Pedro le recuerda que estuvo fielmente trabajando con él durante muchos años y que tiene la obligación moral de ayudarlo. Ante una nueva negativa, Pedro amenaza a Justo con desvelar los documentos que demuestran los tratos de favor que recibió de las altas esferas para construir su fortuna. Justo le compra esos papeles por una paga vitalicia.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Acontecimientos históricos: En 1912 es asesinado José Canalejas y Méndez a manos de Manuel Pardo, quien pretendía atentar contra Alfonso XIII. El conde de Romanones toma su relevo. Aprueba sin acuerdo con los liberales una ley que exime de la enseñanza de religión a los hijos de padres no católicos, lo cual provoca que Maura le niegue el turno y ascienda al gobierno Eduardo Dato. Entre 1913 y 1915 las cortes solo tendrán actividad durante seis meses, lo cual, sumado a la arbitrariedad de la corona, supuso un desgaste en la confianza parlamentaria.

Estrenos teatrales: *La hiedra* (Eduardo Marquina), *El destino manda* (Jacinto Benavente), *El amigo Melquíades o Por la boca muere el pez* (Carlos Arniches), *Alceste* (Benito Pérez Galdós).

6.- *La garra*, drama en dos actos

Fecha y lugar de estreno: 21 de diciembre de 1914 en el Teatro de la Princesa

Reparto: María Guerrero (Sol de San Payo), María Cancio (doña Esperanza Espiñeira), Elena Salvador (Santa San Payo), Avelina Torres (Primitiva), María Hermoso (Piluca), Matilde Bueno (doña Tadea), Carmen León (Mariquiña), Enc. Bofill (doña Úrsula), Francisca Juandés (Paca), Fernando Díaz de Mendoza (marqués de Montrove), Francisco Urquijo (cardenal Espiñeira), M. D. de Mendoza (Álvaro del Real), Alfredo Cirera (don Tirso), Ricardo Juste (don Acisclo), Felipe Carsi (don Antero), Pedro Codina (padre Muiños), G. Mancha (Marcelo), Salvador Covisa (un familiar del señor cardenal)

Resumen: Sol de San Payo y Antonio, el marqués de Montrove, son el ejemplo de matrimonio ideal. Van a dar una fiesta de disfraces benéfica en que asistirán algunas personalidades eclesiásticas, como son don Antero (doctoral), el padre Muiños (cura excomulgado por irreverente) y el cardenal Espiñeira, tío de Sol. También acudirá el presidente de la Audiencia, don Acisclo; y Marcelo, cónsul y antiguo amigo de Antonio en los

Estados Unidos. Por último, Santa San Payo (prima de Sol), Doña Esperanza Espiñeira (madre de Sol y Santa, prima del cardenal), don Tirso (padre de Sol), Álvaro del Real (comandante de cazadores de caballería), doña Tadea y doña Úrsula (vecinas del lugar), sus hijas Piluca y Mariquiña, y las criadas Primitiva y Paca. Mientras realizan los preparativos del baile, Álvaro del Real le declara su amor a Santa San Payo, quien fue abandonada por su marido tiempo atrás. Ella rehúsa a pesar de amarlo también debido a su educación religiosa y a la ley, que estipulaba que, para dar por muerto al cónyuge, era necesario que estuviese desaparecido durante treinta años. Igualmente, el padre Muiños busca el perdón del cardenal para poder seguir predicando. El conflicto llegará cuando Marcelo inocentemente cuenta que Antonio estuvo casado en Estados Unidos. Esto escandaliza a Sol, a Tirso, a Esperanza, a Acisclo, al doctoral y al cardenal. Ellos anularán este segundo matrimonio y convencerán a Sol de que expulse a Antonio de la casa. Sin embargo, Antonio es capaz de recordarle el cariño que siempre se tuvieron y ella vuelve a sus brazos. Pero finalmente, aquellos le auguran una vida de pecado, lejos de la ley civil y de Dios, y ella sucumbe. Antonio se suicida al ver «la garra» del entorno clavada en él. El padre Muiños lo bendice en contra de la voluntad del doctoral.

Acontecimientos históricos: Además de la inestabilidad política anotada en el apartado de *La fuerza del mal*, hay que tener en cuenta el estallido de la I Guerra Mundial el 28 de julio de 1914, que provocó una escisión social entre aliadófilos y germanófilos.

Estrenos teatrales: Véase *La fuerza del mal*

7.- *La mala ley*, comedia en tres actos

Fecha y lugar de estreno: 21 de febrero de 1923 en el Teatro Lara

Reparto: Luisa Rodrigo (Cristina de la Hermida), Concha Catalá (Teodora), Leocadia Alba (Micaela), Raquel Martínez (Isabelina), Eugenia Illescas (Eugenia), Ricardo Simó Raso (Lorenzo de la Hermida), Luis Peña (Dionisio Montes), José Isbert (Hilario Gómez Iglesias),

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Gonzalo de Córdoba (Saturio), Pedro López Lagar (Ignacio), Juan Benítez (Alberto), Antonio Pérez Indarte (Ambrosio).

Resumen: Lorenzo de la Hermida y su hija Cristina de la Hermida se ven envueltos en un enredo legal por culpa de la herencia de la finada esposa de Lorenzo. Mientras Cristina no le reclama nada a su padre, Ignacio, Eugenia y Alberto (marido de esta) lo extorsionan hasta pretender dejarlo en la calle sin sus tierras. Cristina, al ver la delicada situación que los rodea, acepta las relaciones que le había propuesto Dionisio Montes, un joven muy adinerado. Esto le provoca una crisis emocional, pues para ella supuso perder la dignidad a cambio de riquezas. Dionisio, al ver que solo era amado por su capital, decide prestar el dinero a Lorenzo e ir ganándose el cariño de Cristina sin que medie ningún asunto económico. Finalmente, se le paga a Eugenia su legítima por obligación legal. A Ignacio se le da por obligación moral, ya que Lorenzo debió pagar una deuda suya tiempo atrás que lo exoneraría de todo compromiso. A todo esto, se le añaden dos asuntos: por un lado, los engaños de Hilario Gómez Iglesias, administrador de los bienes de Lorenzo y Cristina. Por otro lado, la desgracia de Isabelina por tener que cuidar día y noche a su hijo enfermo cuando le diesen el alta en el hospital.

Acontecimientos históricos: en febrero de 1923, siete meses antes del golpe de estado de Miguel Primo de Rivera, colapsa todo el sistema decimonónico del turno pacífico. Las tropas rifeñas lideradas por Abd-el-Krim masacran al ejército español liderado por el general Manuel Fernández Silvestre, suceso que fue denominado como *Desastre de Annual*. Acció Catalana y la Lliga Regonalista, a su vez, reivindica la independencia de Cataluña el día de la Diada; y la pequeña burguesía se enriquece gracias a la especulación y las finanzas, confundiendo sus intereses con los de la alta burguesía.

Estrenos teatrales: *Las hijas del rey Lear* (Pedro Muñoz Seca), *Una noche en Venecia* (Eduardo Marquina y Gregorio Martínez Sierra), *La locura de don Juan* (Carlos Arniches).

8.- *Currito de la Cruz*, adaptación escénica en tres actos — el primero dividido en dos cuadros — y un epílogo

Fecha y lugar de estreno: 19 de diciembre de 1923 en el Teatro Lara

Reparto: Luis Peña (*Currito de la Cruz*), José Isbert (*Traguete*), Gonzalo de Córdoba (*Copita*), José Balaguer (*Gazuza*), Federico González (un viejo/marqués de Zahira), José Ortolano (*Rafael Luque*), Jacinta Alenza (*vendedor de bocas*), Antonio P. Indarte (un hombre/*Gabriel*), Enrique Amyach (*portero/el Templao*), Amalia Albaladejo (un cuartillero/*Soledad*), Ángel Alguacil (un maletilla), Luisa Rodrigo (*Rocío*), Eugenia Illescas (*Teresa*), Matilde Armisen (*Rosa*), Mercedes Málaga (*Juana*), Ricardo Simó Raso (*Manuel Carmona*), Francisco Rodrigo (*el padre Almanzor*), Pedro López Lagar (*Romerita*), Raquel Martínez (*María Jesús*), Carmen Cuevas (*Amparo*), Pilar Alenza (*Pepa*), Elisa Méndez (*Cayetano*), Leocadia Alba (*Manuela*), Juan Benítez (*el señor Manolo*), Pedro Candel (*Miguelito*).

Resumen: la novela en que se basa esta obra de teatro narra las peripecias de *Currito de la Cruz*, un muchacho aparentemente huérfano, por cumplir su sueño de ganarse la vida mediante el toreo. Sus amigos «*Copita*» y «*Gazuza*» lo animan a que pruebe sus capacidades, las cuales asombran al público que momentos antes había abucheado a Manuel Carmona, el torero más importante de ese momento. Sorprendido, Carmona decide apadrinar al chico, lo invita a su casa y le regala un traje de luces y un capote. El muchacho se fija en la hija de Carmona, Rocío, y queda enamorado. Él, tímido, a penas le insinúa la posibilidad de un romance, hasta que la invita a verlo en una plaza. Triunfante, *Currito* se pasea por la pista, hasta que, desde la lejanía, logra ver a «*Romerita*», oponente natural de Carmona y, por lo tanto, de *Currito*, cortejando a Rocío. Finalmente, ella se va con él y *Currito* pierde todo su virtuosismo. Paralelamente, recuerda su vida en el orfanato de Nuestra Señora de la Inclusa, y especialmente a sor María del Amor Hermoso. Una carta que le llega a Carmona informa que Rocío y «*Romerita*» están en México para hacer dinero, lo que provoca la ira del torero y la depresión del enamorado.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Tras un lapso de tiempo, el muchacho se encuentra en Madrid, malviviendo de lo que puede y frecuentando la taberna de Manuela, una amable mujer gallega, de quien Copita estaba enamorado. De repente, el «Pintao», un banderillero sin trabajo, llega acompañado de Rocío, despechada por las malas costumbres de «Romerita» y con una niña en sus brazos. Currito, ante tal agravio, se dispone a vengarla. Decide volver al ruedo y, tras sobrevivir a una cornada potencialmente mortal, reta a «Romerita», que acabará falleciendo. Rocío, a su vez, se debate entre mantener firmes sus votos con «Romerita», aunque no sienta ya nada por él; o rendirse ante el amor que profesa a Currito. El joven, tras pasar seis meses en México ganando mucho dinero, se atreve a pedirle matrimonio a Rocío y esta accede. Él va corriendo a informar a sor María del Amor Hermoso, a quien considera su madre, y la invita a viajar a Sevilla y ver la Semana Santa, puesto que el último objetivo es conseguir reconciliar a Rocío con su padre. Finalmente, gracias a la tenacidad y bonhomía de Currito y a la insistencia de «Almanzor», cura e íntimo amigo de Carmona, vuelven a ser una familia. El gran torero consiente el enlace y sor María del Amor Hermoso acaba confesando a Currito que ella es su madre verdadera y que no pudo hacerse cargo de él por miedo a perder su empleo.

Acontecimientos históricos: en septiembre de este año, Miguel Primo de Rivera da el golpe de estado aprovechando el cierre de las cortes. Aunque Melequíades Álvarez y el conde de Romanones recordaron a Alfonso XIII que debía convocarlas antes de que pasasen tres meses tras su disolución, el monarca cedió los poderes al golpista, a pesar de haber jurado ante la constitución que instauraría un directorio militar. Aglutinó todos los poderes bajo su persona y persiguió los grupos socialistas, comunistas, anarquistas y nacionalistas periféricos.

Estrenos teatrales: véase *La mala ley*.

9.- *¡Déjate querer, hombre!*, comedia en tres actos

Fecha y lugar de estreno: 13 de febrero de 1931 en el Teatro Infanta Isabel

Reparto: Eloísa Muro (Paito Anduaga), María Bru (Berta G. de Viscasillas), Isabel Garcés (Pilar Viscasillas), Angelina Villar (Ángela Clarón), Julia Tejera (Petra), Carmen Pradillo (Juana), María Argenti (Paca), José Isbert (Paulo Viscasillas), Manuel Collado (Feliciano Garrido), Luis Domínguez Luna (Isidro Anduaga), Antonio Pidal (Isaías Fresno), Luis Manrique (Gutiérrez), Pedro González (Rodríguez), Pedro Valdivieso (González), Jesús Valero (Fernández), Faustino Cornejo (Mateo).

Resumen: Paulo, delegado de hacienda, y Berta, su esposa, esperan la llegada de Feliciano, un joven a quien le rodea una leyenda: supuestamente, padre había ganado años atrás una fortuna en la bolsa y él la heredó, pero no puede utilizarla hasta pasado un periodo de tiempo, cuando conozca el valor del trabajo y del dinero. Feliciano niega constantemente la existencia de esa herencia, pero nadie puede fiarse de su palabra. Pilar, hija de Paulo y Berta, sale a divertirse con Paito, hija de Isidro, político y amigo de Paulo y Berta. Tras un tiempo trabajando en la oficina de Paulo, Feliciano es invitado a casa de Isidro a celebrar lo bien parados que habían salido todos de la inspección. Allí se encontrará con Paito, quien ya le atraía, pero solo la cortejará si logra convencerla de que la leyenda de su herencia es falsa. De igual forma, pide a Paulo que haga entrar en razón a Isidro para que no lo tenga en cuenta por esa supuesta fortuna. Felizmente, ni Paito ni Isidro se guían por el dinero, sino por la valía de las personas, con lo que será posible iniciar una relación amorosa entre los muchachos.

Acontecimientos históricos: el sistema dictatorial de Primo de Rivera se había desmoronado. Los militares peninsulares pedían que se les resarciese por los favores concedidos a los soldados de África, lo cual costó millares al gobierno. Las protestas estudiantiles en contra de la educación católica aumentaban, y se empezó a ver la república como la alternativa perfecta para instaurar una verdadera democracia. Ante las sospechas de un golpe militar, Primo de Rivera nombra presidente del gobierno a Dámaso Berenguer con el objetivo de volver a la situación anterior a 1923. Pero los grupos republicanos estaban ya organizados y él no tenía apoyos ni siquiera dentro de su gabinete. El mismo 13 de febrero dimite y nombra a Juan Bautista Aznar su sucesor, pero solo tuvo tiempo de convocar elecciones para el 12 de abril.

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

Estrenos teatrales: *L'Hostal de la Glòria* (Josep María de Sagarra), *El drama de Adán* (Pedro Muñoz Seca), *Cervantes, o La casa encantada* (José Martínez Ruiz «Azorín»), *Margarita, Armando y su padre* (Enrique Jardiel Poncela).

10.- *Todo Madrid lo sabía...*, comedia en tres actos

Fecha y lugar de estreno: 27 de octubre de 1931 en el Teatro Alkázar

Reparto: Hortensia Gelabert (Marcelina Bial de Fondeviela), Joaquina Almarche (Antonia Bial de Brañas), Purita Martínez (Diosita Bial), Lola García Morales (Tomas), Juan Espantaleón (don Leandro del Carrascal), Fernando Fernández de Córdoba (Teófilo Brañas), Pedro F. Cuenca (Ignacio Fondeviela), José Calle (don Antero Escosura), Vicente Ariño (Paco Guelaya), Gonzalo Lloréns (Juan Manuel Solsona), Alfonso Candel (Pedro).

Resumen: en esta pieza se muestra la vida familiar y social de Marcelina Bial de Fondeviela, esposa de Ignacio Fondeviela. Tienen a su cargo a su sobrina Diosita Bial, una joven idealista contraria al matrimonio por conveniencia y preocupada por la formación intelectual de la mujer del momento. Es pretendida por Paco Guelaya, quien, junto con Juan Manuel Solsona y don Leandro del Carrascal, compone las amistades más íntimas del matrimonio. Un buen día, Teófilo Brañas, cuñado de Marcelina, se presenta en casa pidiendo asilo. Él y su mujer, Antonia Bial Brañas, están pasando apuros económicos y no se atrevían a pedir ayuda a Marcelina por el escándalo que supuso su matrimonio por lo civil desoyendo a la Iglesia. Marcelina les concede el favor, pero Ignacio se niega. No quiere ver manchada su imagen por un hombre tan revolucionario y pedante como Teófilo. Empiezan a discutir y Teófilo le dice a Ignacio que Marcelina le fue infiel. Él no lo cree, pero Marcelina decide ir a hablar con Leandro para que le guarde el secreto, pues sabe que Ignacio irá a pedirle consejo. Marcelina le cuenta lo sucedido: cuando Ignacio estaba pasando una enfermedad, el dinero no entraba en casa, hasta que don Antero Escosura, jefe de Ignacio, se presentó ante Marcelina con la

intención de conquistarla. Ella ofrece su cuerpo para poder sobrevivir. El relato convence a Leandro y le guarda el secreto.

Acontecimientos históricos: el 12 de abril se producen los comicios a la presidencia del gobierno, que se ven transformados en una contienda entre republicanos y monárquicos. Finalmente, ganarán los primeros y se configura un gobierno presidido por Niceto Alcalá-Zamora. Será él quien informará a Alfonso XIII de que debía abandonar el país. La tarea que llegaba no era fácil, pues había que redactar una constitución a la altura de las circunstancias.

Estrenos teatrales: véase *¡Déjate querer, hombre!*

11.- *Fausto y Margarita*, tragicomedia en tres actos

Fecha y lugar de estreno: 11 de abril de 1996 en el Teatro Rosalía de Castro (septiembre de 1935)

Reparto: Esta pieza inédita hasta 1999 se estrena el 11 de abril de 1996 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, bajo la dirección de Fidel López Criado, codirigida por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, a cargo de la agrupación universitaria TEA (Teatro Experimental del Arte). José Luis Martínez y Mónica Pazos Regueiro encarnan a Fausto y a Margarita.

Resumen: La obra muestra un taller de confección de ropa de alta costura donde trabajan doña Andrea Castro, Engracia, Leonarda, Edmundo, Fermina y Pepa. Fausto hace los diseños compaginando su trabajo de ilustrador. El taller está dirigido por Margarita. Entre los protagonistas existe una atracción recíproca, que se materializará en una relación sentimental en la que Margarita conservará su autonomía e independencia. Sin embargo, pronto se conocerá que Fausto tiene una deuda misteriosa con Samuel, un antiguo patrón suyo. Esto hace resquebrajarse la relación, pues Fausto no quiere ver cómo Margarita se hunde por su culpa. Durante la fiesta de inauguración de la temporada de moda, Fausto finge estar ebrio y ser un maleducado con la gente para forzar a Margarita a abandonarlo. Ella no cede y le

*El teatro de Manuel Linares Rivas
ante las crisis socioeconómicas
del primer tercio del siglo XX (1902-1936)*

sonsaca el problema económico que lo perturba: Samuel, quien lo tenía empleado como corredor de bolsa, lo chantajea. Tras una mala decisión del patrón en una inversión, se pierde el dinero y, para reponerlo, Fausto saca dinero de la empresa. A cambio de no despedirlo, Samuel le obliga a admitir que robó el dinero y tendrá que devolver veinte mil duros, ocho veces más de lo que Fausto cogió. Margarita se enfrentará a Samuel con argumentos legales y morales y vencerá, liberando a Fausto de su maldición.

Acontecimientos históricos: en 1935 las derechas estaban en una posición fuerte. Quisieron frenar la reforma agraria impulsada por Manuel Azaña y la presencia de Gil Robles como ministro de guerra provocó la derechización del ejército, la cual llegó hasta el punto de conceder nombramiento como altos cargos a militares que tuvieron relevancia en el conflicto armado de 1936, como Francisco Franco o Emilio Mola. El escándalo del *estraperlo* hace dimitir a Lerroux y Zamora llama a Santiago Alba para formar gobierno por encima de Gil Robles. Volverá a postularse el ministro de guerra cuando Alba fracasa en su intento, pero nuevamente es relegado en favor de Joaquín Chapaprieta. Él tampoco logra formar gobierno y el 7 de enero de 1936 se cierran las cortes por mandato de Alcalá-Zamora.

Estrenos teatrales: *El gran ciudadano* (Pedro Muñoz Seca), *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (Federico García Lorca), *Julieta y Romeo* (José María Pemán), *Reina* (Josep Maria de Sagarra).

12.- *El error del capitán Rubín*, obra en cuatro actos

Fecha y lugar de estreno: sin estrenar, se escribe en septiembre de 1935.

Resumen: En esta obra se muestra la historia de deshonor de Fabián Rubín, capitán del regimiento 25 de cazadores a caballo con gran prestigio por sus altas capacidades como estratega y su personalidad fría y calculadora. Comparte regimiento con el capitán Norton, el comandante Valera, el capitán Rabel, el teniente coronel Sanjuán y el teniente Abriles. Entre

ellos se rumorea que Clotilde, la mujer de Rubín, mantiene relaciones extramaritales con el comandante Sartorio y que Fabián se hace el loco para poder disfrutar del dinero del comandante. Valera, Sanjuán, Ribay y Abriles opinan que Fabián es una deshonra para el cuerpo. Pero Norton y Rabel, fieles amigos del capitán, lo defienden de las habladurías. Tras una gran actuación en un ejercicio de guerra, el ministro decide condecorar a Fabián con lo que pida, siendo algo, en principio, absurdo: un ascenso a comandante, cuando al mes siguiente ascendería de manera reglamentaria. Su plan es poder batirse en duelo con Sartorio de igual a igual antes de que ascienda él también al mes siguiente. El ministro ignora sus propósitos y lo nombra comandante de todos modos. Ya en casa, le reprocha a Clotilde que no hubiese sido más cariñosa con él en los últimos tiempos, a lo que ella responde que ya hace años que no existe amor entre ellos, que estaban viviendo la vida cada uno por su lado. Él responde golpeándola y echándola de casa. Tras un lapso de tiempo, en la fiesta de celebración del ascenso con los colegas militares y el coronel Ribay, Rubín se enzarza en una disputa con Sartorio y utilizando el lance como excusa, lo reta a un duelo. Finalmente es disuadido de su pretensión por Norton, Rabel y el coronel. Tras hacer apología de lo antiguo y tradicional, promete hacer un esfuerzo por adecuarse a los tiempos que corren.

Acontecimientos históricos: véase *Fausto y Margarita*

Estrenos teatrales: véase *Fausto y Margarita*