

El teatro de Manuel Altolaguirre: *Amor de madre*

Gabriel Insausti
Universidad de Navarra

RESUMEN

Durante la guerra civil española el poeta Manuel Altolaguirre se dejó atraer especialmente por el teatro. Dirigió La Barraca, la célebre compañía universitaria fundada por Lorca, así como el Teatro Español, tomó parte en el proyecto de *El triunfo de las Germanías* junto con José Bergamín y reescribió un drama de tema político, *Entre dos públicos*, que convirtió en *Amor de madre*, siguiendo las huellas de Gorki, quizá para adecuarlo a una ortodoxia ideológica de la que más tarde se arrepentiría.

Palabras Clave: teatro revolucionario, teatro en la guerra civil española, Gorki y la influencia del teatro soviético.

The theater of Manuel Altolaguirre: *Amor de madre*

ABSTRACT

The poet Manuel Altolaguirre felt an intense attraction towards theatre during the Spanish war. He became director of La Barraca, the famous student company Lorca had founded, and later of the Teatro Español, he took part in the writing of *El triunfo de las germanías* with José Bergamín, and he re-wrote a political drama called *Entre dos públicos*, which he transformed in *Amor de madre*, following the path of Gorki and others, maybe in order to get that material into the mould of an ideological orthodoxy from which he would repente Turing his exile years.

Key words: Revolutionary theatre, Theatre during the Spanish war, Gorki and the influence of soviet theatre.

LA TENTATIVA REVOLUCIONARIA DE ALTOLAGUIRRE

Amor de madre consta de cinco cuadros. El primero tiene lugar en la casa del Abogado, cuya Mujer se dispone a iniciar una nueva vida, romper con su marido y marchar a vivir con su Amante, el Director de la mina. El Amante abandona la escena, llega el marido y la Mujer le comunica su decisión, pese al mal estado de salud de su hijo. Acto seguido, la Criada anuncia la visita

del propio Director de la mina, que viene a solventar cuestiones profesionales, y de su novio, un Obrero en busca de empleo. En la entrevista, el Abogado intercede por este Obrero, pero él rechaza un puesto en la mina, donde la víspera han muerto cinco trabajadores en el hundimiento de una galería. Luego, se suceden las conversaciones del Abogado con el propio Director, con el terrateniente Don Pascual y con el Director de Banco, todos ellos encarnados por el mismo actor y despachados rápidamente por el Abogado.

El cuadro segundo tiene lugar en una calle y casa de mineros, donde la Madre, la Hermana y la Viuda de uno de los fallecidos en el accidente lloran al difunto, junto con el hermano, que no es otro que el Obrero. Llegan otros mineros y mujeres para acompañar a la familia en su dolor, así como la Criada del Abogado, que resulta ser la novia del Obrero, y que se muestra muy afectuosa con su futura suegra; a la puerta, los hombres comentan los últimos accidentes mortales en la mina, abrazan al Obrero y acaban lanzando proclamas de unidad en la lucha por sus derechos.

El tercer cuadro tiene como escenario el mismo que el anterior, a la mañana siguiente. La conversación entre la Hermana y el Obrero revela los abusos policiales cometidos durante el entierro del difunto, los preparativos para una manifestación esa misma tarde y la unión de todos los trabajadores en una huelga general, así como los temores de la Madre por la seguridad de su hijo.

El cuadro cuarto nos devuelve a la historia de la Mujer, esta vez en casa del Amante, vestida con lujo y en cama, pero inquieta e intratable por una desazón interior en la que se adivina el remordimiento de conciencia y la preocupación por la enfermedad de su hijo. Por fin, decide llamar por teléfono al hospital y recibe la noticia de la muerte del niño. Fuera de sí, acusa al Amante; luego llega el Abogado, vestido de luto, con la intención de dar la noticia. Reunidos los tres, la Mujer decide abandonarlos a ambos y cambiar de vida.

El quinto y último cuadro tiene lugar en una sala donde el Abogado está terminando de pronunciar un discurso político de tendencia conservadora, luego recibe las felicitaciones de algunos miembros del público y, por fin, se ve asaltado por el Señor X, que en un largo parlamento le echa en cara su palabrería, pues lo único que importa a su juicio son los problemas económicos, que exigen se termine cuanto antes con la huelga general; luego, el Señor X anuncia la proximidad de su muerte, que dará paso a un mundo nuevo. Sus palabras cautivan al Abogado, que queda abstraído como en una visión hasta que le interrumpe su Mujer, modestamente ataviada, que ahora trabaja y es independiente. Vuelve a entrar el Señor X, que ante la turbamulta de la huelga pide protección al Abogado. De pronto, los huelguistas, que ya son dueños de la ciudad, irrumpen en el local; el Obrero hermano del difunto dispara al Señor X, que muere. Tras unas palabras, se canta «La Internacional».

Amor de madre, por tanto, presenta una forma sumamente sencilla: una estructura dual, con dos subtramas en disposición abrazada (la burguesa en el

primer y cuarto cuadros, la proletaria en el segundo y el tercero y la confluencia de ambas en la apoteosis final). Su historia es la del advenimiento de un nuevo mundo de justicia y libertad sobre las cenizas de un orden opresivo, en un claro mensaje revolucionario, pero los personajes centrales, los escasos monólogos y los recovecos de la trama nos dan la clave para comprender el sentido del título: *Amor de madre* es, antes que esa escenificación del triunfo revolucionario, una llamada ética que nos recuerda que toda lucha por la justicia exige un sacrificio. En ese sentido, el momento crucial de la historia tiene lugar en el punto de crisis en la conciencia de las dos protagonistas, que manifiesta efectivamente esa doble naturaleza literaria del texto: la transformación del drama burgués y la gestación de un auténtico teatro revolucionario.

En la subtrama burguesa, este momento de crisis tiene lugar cuando llega la noticia de la muerte del hijo y los tres vértices del triángulo amoroso se reúnen. Si el primer cuadro parecía el preludio a un drama burgués al uso, con una historia convencional de adulterio en un ambiente de lujo y desahogo económico, la decisión de la Mujer en este cuarto cuadro es definitiva: la opción no es ya entre el marido y el amante, entre el amor burgués y el amor romántico, entre una vida de legalidad social y laboriosa apariencia y otra de autenticidad sentimental, sino entre una existencia insolidaria, la de un sujeto enteramente volcado sobre su propio capricho individual, y otra en la que ese sujeto ha cobrado conciencia de su naturaleza social, de su implicación en la Historia y de las exigencias morales a las que no puede desoír. En consecuencia, cabe calificar esta primera subtrama como un «falso drama burgués», esa transformación o superación del drama burgués que piezas como *Juan José* no habían logrado llevar a cabo:

MUJER: No necesito nada. Lo único que quiero es decirlo todo. Me ahogo por dentro en un mar de dolor y de vergüenza... (*Al marido*). Necesito decírtelo a ti, porque viví contigo, hecha una esclava, sometida a humillantes prejuicios... (*Al amante*). Y a ti, porque creí ser libre a tu lado y fui más esclava todavía... Tus joyas eran cadenas más pesadas que las del matrimonio. La peor cárcel de todas es el dinero. Por buscar la verdad caí en la trampa dorada que me separó de mi hijo, que hizo de mí lo que soy.

En el personaje de la madre proletaria sucede otro tanto. Angustiada en principio por la seguridad de su hijo, adivina no obstante su participación en los disturbios ocasionados por la huelga y, en un acto de coraje, decide adherirse a la lucha, sacrificando su propio dolor de madre. En el primer cuadro, la Madre lamentaba lo absurdo de dar a la luz unos hijos condenados a morir antes que ella —«El único dolor que no tiene nombre es el de una madre que pierde a su hijo», decía— y lamentaba haber pasado su vida lavando y planchando para mantener a sus hijos.

MADRE: ¿Para qué? Una noche no llegan. Me desvelo. Me asomo a la calle oscura. No llegan Voy a las oficinas temprano. No saben. Y toda la vida

criando a un hombre para que una noche no llegue, para que lo mate el trabajo...

En cambio, en el tercer cuadro la Madre adopta, decidida, una valiente resolución:

HERMANA: ¿Qué tengo que hacer?

MADRE: Terminar pronto... Y luego acompañarme.. En un día como hoy quebrantaré el luto por mi hijo... he estado esperando este día desde antes de que me sucedieran todas mis desgracias... Por eso quería besar esta mañana a tu hermano... Cuando me enteré anoche adónde iría él, esta mañana, comprendí el porqué una mujer trajo sus hijos al mundo... He llorado años, hija mía; he trabajado años... Toda mi vida de trabajo tuvo como descanso mis lágrimas... Y siempre me he preguntado a mí misma el porqué habían nacido mis hijos... ¿Para qué? ¿Para qué? Este día me ha dado la respuesta... Termina pronto lo que tengas que hacer..., y luego harás lo que yo te diga. Tú también has nacido para algo... No tendré miedo por ti, como no tengo miedo por tu hermano... Y si lo matan nuestros enemigos, si te mataran a ti, hija mía, no pienses que lloraré vuestro sacrificio... Todos hemos nacido para morir..., benditos lo que alcanzan a morir por algo.

Una secularización más de la iconografía católica de la *mater dolorosa* —que en aquellos años ensayaban Picasso, Lorca, etc.— que viene a insistir en otro de los subtemas de *Amor de madre*: la emancipación de la mujer, dentro de una revolución más ética que política, que durante la República vino acompañada de algunas medidas de alcance social; y la aparición de un nuevo modelo de feminidad, la «mujer republicana», alejado de los tópicos de sumisión y pasividad, uno de cuyos ejemplos más notables era Constancia de la Mora, tía de Altolaguirre por su matrimonio con uno de los Bolín. Sería largo y prolijo desentrañar los nuevos modelos femeninos que propone Altolaguirre, pero baste aquí señalar cómo en ambos personajes la maternidad que anuncia el título de la pieza —o, más bien, una determinada vivencia de la maternidad— se convierte en el eje ético de la historia, que da pie a los acontecimientos exteriores: lo decisivo no es ya vivir o morir, sino vivir o morir *por algo*, dotar de un sentido concreto a la existencia. Así, a través de estos dos personajes y de su transformación, tiene lugar una suerte de Apocalipsis secularizado: una consumación de los tiempos, sí, pero ante todo una *revelación* del sentido de la Historia desde dentro de la propia Historia, en una acción que muestra el nudo entre vida privada y vocación pública, entre lo individual y lo colectivo, sea desde la renuncia al privilegio de la madre burguesa o desde la adhesión a la causa de la madre proletaria. Así, en el enlace entre motivaciones personales y relevancia pública, Altolaguirre habría logrado lo más parecido que en sus manos podía salir a una interpretación marxista ortodoxa de la historia, de signos hegelianos: una suerte de «astucia de la razón» disuelve las contradicciones y reúne los elementos antitéticos en un estadio superior.

LA LETRA DEL MENSAJE

Este carácter revolucionario de *Amor de madre* se ve confirmado en distintos elementos de la pieza. En primer lugar, algunos pormenores de la trama, que recogen numerosos elementos de la tónica habitual en la literatura revolucionaria.

— La actitud de *desafiante dignidad* del Obrero, que pese a llevar meses sin trabajo rechaza el ofrecimiento de un puesto de trabajo porque, asegura, «en la mina no hay seguridad para nadie y diariamente ocurren desgracias».

— La *solidaridad* entre los proletarios, pues cuando la Madre expresa su preocupación por el futuro, el Obrero le asegura que trabajará para ella y la Hermana; además su novia, la Criada, consiente en retrasar su boda para que el Obrero pueda efectivamente mantener a su familia.

— Una *visión abierta, antifatalista de la Historia*, que abre la puerta a un horizonte de fe en un futuro: pese a lo adverso de las circunstancias, la acción revolucionaria no es fútil pues, como claman los obreros, «la fuerza está con nosotros».

— Una *lógica milenarista*, que advierte la proximidad de un mundo nuevo tras la cortina de una crisis, la convulsión total de las estructuras sociales. Contra la idea de progreso paulatino o de reforma, propia de una mentalidad liberal, el Señor X declara que «mi sociedad se hunde con sus egoísmos y sus mentiras, el mundo durante un tiempo parecerá vivir en la desolación y el caos... Pero no importa, estos escombros, que parecerán horribles, tienen otro sentido». En definitiva, el nacimiento de un nuevo orden sólo puede tener lugar tras la debacle completa del anterior, en una justificación de la violencia revolucionaria al estilo del clásico «cuanto peor, mejor».

Sin duda, puede considerarse que *Amor de madre* contiene muchos elementos compatibles con una noción marxista-leninista de la acción revolucionaria: hermanamiento de proletarios y campesinos, necesidad de una crisis para que sobrevenga la revolución, cuestionamiento del determinismo marxista... Si bien el Señor X afirma que «el destino quiere que yo muera», es la lucha de los obreros en la huelga la que desencadena el cambio. Como contrapunto a estos valores revolucionarios, *Amor de madre* satiriza o caricaturiza también los correspondientes contravalores burgueses:

— Una *falsedad ética* que queda desenmascarada cuando el Director y el Abogado quedan a solas, pues éste justifica el rechazo del Obrero y reconoce que «yo tampoco quisiera trabajar en las minas». También aparece una *actitud paternalista* del propietario de los medios de producción: si bien el Abogado se muestra sinceramente apiadado del infortunio del Obrero, que lleva luto por su hermano, no obstante le felicita por el puesto de trabajo —«Muchacho, has tenido suerte»— en una expresión que resuena con ironía y que contrasta con la entereza del Obrero.

— Una *actitud insolidaria* y frívola, en contraste con la de la Criada, pues su señora se niega a aceptar a su suegra, ya que «es la que manda en la casa», y sale al teatro mientras su hijo es ingresado en el hospital.

— Un *vacío moral*, la oquedad propia de una vida entregada exclusivamente a amasar dinero, en una actitud solipsista que contrasta con la fe de los proletarios y su percepción de sí mismos como un eslabón en la Historia: por ejemplo, la Mujer reprocha al Abogado que «te pasas el día ganando dinero o robándolo, para luego gastártelo alegremente con tus amigos».

— Una *indignidad estructural*, la de la mujer que, sea en brazos del marido o en los del amante, acepta su prostitución legal, seducida por la vida de lujo que ambos le ofrecen. En algunos momentos esta ostentación queda satirizada hasta lo hiperbólico, como cuando el Amante asegura a la Mujer: «Conmigo vivirás mejor, he comprado un coche nuevo»¹.

— Una caracterización *de la vida ociosa de la clase alta como existencia parasitaria*, de la que la Mujer se redime cuando confiesa que «he decidido trabajar y ¡si vieras qué distinta es la vida desde el campo de los trabajadores!».

En segundo lugar, otro aspecto de *Amor de madre* que confirma su carácter revolucionario es su posible adscripción al registro que desde finales de los años veinte venía identificándose con la ortodoxia estética revolucionaria y que en el I Congreso de Escritores Soviéticos, precisamente en 1934, se había adoptado como línea programática: el realismo social. El escritor que presidió este Congreso no fue otro que el gran Máximo Gorki, sin duda uno de los padres de la literatura revolucionaria soviética, que en una de sus intervenciones precisó sus ideas de acuerdo con las directrices señaladas por Stalin, quien había recordado que no se trataba de resucitar el realismo burgués, sino de crear un nuevo realismo.

Sin negar la gran obra del realismo crítico del siglo XIX, apreciando en todo su valor sus logros formales, debemos comprender que este realismo nos sirve únicamente para mostrar el pasado, para luchar contra él y para extirparlo. El realismo socialista afirma la existencia como acción y establece que su fin principal es el desarrollo de las más preciadas cualidades para lograr la victoria del hombre sobre las leyes de la naturaleza, para lograr la felicidad de vivir sobre una tierra en que él quiere trabajar y transformar en una espléndida casa para toda la humanidad².

¹ Estos momentos satíricos, aunque escasos, son sumamente efectivos. Aparte de los que se encuentran en las réplicas de los actores, son interesantes los que se deben a un diálogo entre de la tramoya y el texto: por ejemplo, tras recibir las vistas consecutivas del Director de la mina, del terrateniente y del Director de Banco, el cuadro termina cuando cae el telón, en el que se anuncia un mitin de derechas, en un dibujo ilustrado «con personajes grotescos» y acompañado del lema «El jefe no se equivoca», en un mensaje obvio: pese a su situación acomodada, el Abogado es cautivo de su clientela; pese a los buenos sentimientos que ha dejado entrever en la entrevista con el Obrero, es prisionero de las exigencias sociales de su trabajo.

² Hesse, José. *Breve historia del teatro soviético*. Madrid: Alianza, 1971, p. 93.

A grandes rasgos, sin duda puede decirse que los personajes, los ambientes y la historia de la subtrama proletaria de *Amor de madre* están delineados desde una poética realista-socialista, sobre todo en lo que se refiere a ese mundo de colectivismo, trabajo y justicia social que nace al final de la pieza. O, al menos, puede decirse que es manifiesta una voluntad de Altolaguirre en esas dirección, quizá no muy lograda. Incluso hay algunos momentos en que el texto parece apuntar hacia una referencia histórica concreta: el Abogado asegura al Director de la mina que «cuando nuestro partido esté en el poder, verá cómo todo se arregla, terminarán las luchas de clases, todos laborarán por el bien de la patria», en una posible alusión al ideario falangista, que a través de la idea de sindicato vertical abominaba de la lucha de clases y rechazaba el sistema de partidos por entender que éstos sembraban la división en el seno de la sociedad; después, los parabienes que recibe el Abogado tras su discurso relacionan este partido anónimo con un incipiente nacionalcatolicismo, pues los caballeros asistentes comentan que «llevamos tantos años de ateísmo...»; por otra parte, la observación del Señor X de que «nuestra época está herida de muerte» daría la razón a los intelectuales de izquierda que, desde una lectura marxista, veían en la crisis de 1929 el anunciado final de un sistema capitalista en desequilibrio; en las condiciones de vida de los trabajadores, la inseguridad en las minas y la huelga cabría leer una lejana y velada alusión a la Revolución de Asturias; y las alusiones a la lucha sindical de mineros y agricultores en el primer cuadro y a la colectivización en el quinto pueden relacionarse con la reforma agraria y otros procesos iniciados durante la República y acelerados en los primeros meses de la guerra.

En realidad, creo que en este punto *Amor de madre* puede dar lugar a un malentendido: la mayoría de estas alusiones son tan lejanas, esquemáticas o generales que no permiten una lectura propiamente histórica, ni una consideración exactamente desde los criterios del realismo social. Por ejemplo, las coincidencias con los acontecimientos de la Revolución de Asturias son puramente casuales, dado que ésta tuvo lugar en octubre del 34 mientras que el texto, en su redacción original, data de principios de ese año o de finales del anterior. Lo mismo, pese a la cronología en este caso, puede decirse de las alusiones a la colectivización y la represión policial, que pudiera hacer pensar en los sucesos de enero de 1933 en Casas Viejas. Por encima de los numerosos paralelismos, la aparición del problema agrario, la alusión a los accidentes mortales en las minas, la huelga, los disturbios y la lucha con la policía serían simplemente los elementos habituales de una tramoya asociada con el tema revolucionario. Y otro tanto sucede con las alusiones a la cuestión religiosa, a la amenaza del fascismo, a la colectivización y al fin del capitalismo, que eran parte de un universo común en los años treinta³.

³ Gregorio Torres Nebrera (en «Dos títulos, dos tiempos, para una obra comprometida». *Entre dos públicos*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2005, pp. xlvii-lxxxvi) apunta

Es más, creo que, junto con el carácter «acrónico» y «atópico» de *Amor de madre*, hay otros elementos que dificultan su adscripción plena a un realismo social ortodoxo: el carácter genérico de los nombres (Abogado, Director, Mujer, Madre, Criada, etc.); el juego antiilusionista del primer cuadro, en el que el mismo actor incorpora a tres personajes distintos; y la presencia del Señor X, encarnación pura del capitalismo, coadyuvan a suscitar la impresión de un cierto alegorismo «de auto sacramental», más propio de otras piezas de Altolaguirre. El caso de este último personaje es particularmente claro, porque no intenta hacerse pasar por un individuo común en ningún momento; al contrario, declara abiertamente que «apenas si soy el fantasma de mi clase [...], sólo soy una sombra». El intento de Altolaguirre de guardar cierto decoro, introduciendo el tema visionario para permitir la licencia sin vulnerar del todo la norma realista, acaba por resultar incongruente: si bien en un principio sólo el abogado ve y escucha al Señor X «sin decir palabra, en actitud de profundo recogimiento» y como en un «sueño», el desenlace desmiente su naturaleza puramente fantasmal, producto de la mente del Abogado, porque la Mujer también lo ve y, sobre todo, porque el Obrero le dispara una bala real que produce un impacto real. Así, el Señor X aparece como prosopopeya de una idea abstracta, al más puro estilo calderoniano.

En cambio, el tercer aspecto que quiero comentar aquí ofrece el argumento más claro en defensa del carácter revolucionario de *Amor de madre*: la naturaleza social del conflicto. El realismo social de *Amor de madre* no viene de la mano de un realismo castizo, descriptivo o anecdótico, en la atención al idiolecto, al vestuario y a la tramoya, sino del núcleo argumental de la obra. No se trata ya de mantener las historias propias del teatro burgués y hacer que los obreros las protagonicen, como sucedía en *Juan José*, sino de plantear un tema efectivamente social: el del sujeto que trasciende su propia individualidad, al entregarse a una causa común. Los personajes de *Amor de madre* evolucionan en la medida en que cobran conciencia de clase y encuentran una misión que cumplir y, de hecho, la mención explícita del conflicto de clase es constante: en el primer cuadro, el Director arguye que el Obrero «sólo busca salirse de su clase», luego el Abogado vaticina que con la victoria electoral de su partido «terminará la lucha de clases», mientras que el segundo cuadro acaba cuando el Obrero exclama: «Compañeros trabajadores, ¡que este entierro sirva para afirmar nuestro espíritu de clase!»; por fin, en el cuarto el propio Obrero explica que la falta de unidad de los obreros en el pasado se ha debido a «la falta de espíritu de clase».

En esto Altolaguirre sigue de cerca —y, como se ve, con abrumadora insistencia— los dictados de la literatura revolucionaria, en su más estricta inspiración marxista. Al fin y al cabo, un análisis marxista consideraba en princi-

una posible alusión al acto fundacional de Falange en el discurso del Abogado, que efectivamente presenta algunos paralelismos con el acontecimiento histórico.

pio al individuo como una abstracción que sólo cobraba verdadera realidad como miembro de una clase. Desde esta óptica, las novelas y dramas que insistían en escenificar los problemas amorosos de los personajes, de naturaleza puramente íntima, no hacían sino perpetuar una vaga indagación en los recovecos de la subjetividad, entendida como un producto burgués, y hurtar la necesaria visibilidad a lo «realmente objetivo»: los problemas sociales derivados de las relaciones de producción, esto es, lo verdadera y universalmente humano. Pues bien, lo que sucede con las dos protagonistas de *Amor de madre* es precisamente una resolución ética que relativiza aquella subjetividad solipsista: ambas adoptan resoluciones paralelas, cada una desde su propio origen social. De hecho, esa postergación del tema amoroso, considerado burgués en el tratamiento sentimental que había recibido en el drama prerrevolucionario, se hace explícita en la escena final, cuando a un marido que invoca el amor le responde la Mujer: «El reino del amor es el de la inteligencia».

Para ser más exactos, creo que *Amor de madre* no supone una negación del individuo *per se* ni una prohibición de la subjetividad, sino un replanteamiento de la relación entre individuo y colectividad, entre lo subjetivo y lo objetivo. La novedad de la propuesta de Altolaguirre estriba en que la adhesión al colectivo no implica la renuncia a las preocupaciones que en gran parte de la literatura revolucionaria habían quedado proscritas: no es *a pesar de* sino *a través del* conflicto íntimo como llegan las madres a enarbolar el estandarte de la revolución. Una, al sumarse a la lucha de un hijo en recuerdo del otro, a cuya muerte desea dotar de sentido; la otra, al encontrar en la vergonzante muerte de su hijo la fuerza que le impele a abandonar una vida inútil. De este modo, puede decirse que en *Amor de madre* se articulan y se resuelven varios dualismos por recurso a la dialéctica más ortodoxa: el conflicto se resuelve al quedar elevado a un estadio superior, como sucede en el dilema de la Mujer entre amor burgués y amor romántico, que tiene su desenlace en el abandono de los dos por igual, o en el dilema de la Madre entre amor materno y conciencia social, que desemboca en la identificación de ambos. Por último, el dualismo social subrayado por la estructura de la pieza se resuelve en el último cuadro, cuando los obreros se hacen con los medios de producción y los burgueses se confiesan «felicemente arruinados», mientras el Obrero declara que con la muerte del señor X «acaba para siempre la desigualdad entre los hombres».

LOS MODELOS LITERARIOS

Así las cosas, si se acepta la peculiar naturaleza revolucionaria de *Amor de madre*, ¿cuáles pueden ser sus fuentes? ¿Cuáles de entre aquellos modelos literarios extranjeros, que reclamaban María Teresa León y Cernuda, pudieron inspirar a Altolaguirre en su búsqueda de un teatro revolucionario? Es

evidente que el escritor español de 1935 que acometiese esta tarea contaba principalmente con un espejo en el que mirarse: el de la revolución rusa, que ya desde su decreto de nacionalización de los teatros había dejado sentado que el teatro de la revolución debía ser «completamente distinto del burgués». Ahora bien, una mirada a los principales hitos de este teatro durante los años veinte arroja un saldo bastante poco alentador: la mayoría de las piezas realistas y revolucionarias de importancia estrenadas en la Unión soviética —*El tren blindado 14-69*, de Ivanov, *La ruptura*, de Lauréniev, *Liubov Yarobaia*, de Treniov, *Tragedia optimista*, de Vichnevski, etc.— tiene como trasfondo los acontecimientos de la guerra, con los que la memoria aún reciente de varias generaciones de rusos podía identificarse con facilidad: historias de combates, muertes, separaciones violentas, ausencias, asaltos, defensas heroicas de poblados en la estepa...

La explicación era bastante sencilla: necesitados de proporcionar a la población una vida imaginaria que ayudase a sobrellevar las privaciones de los años inmediatamente posteriores a la revolución, así como de crear un nuevo imaginario colectivo, Meyerhold había iniciado con su *Octubre teatral* el montaje de grandes espectáculos sobre los acontecimientos más reseñables de la guerra y la revolución. El resultado —*La destrucción de la autocracia*, *El misterio del trabajo liberado*, *El asalto al palacio de invierno*— fueron los previsible dramas de guerra, es decir, una variante particular y de tema histórico que dio lugar a un canon, pero que poco tiene que ver con la trama de *Amor de madre*, pese a que algunos de los autores mencionados, como Vichnevski, visitaran la España republicana en guerra, y pese a que algunas de esas piezas fuesen llevadas a los escenarios, como sucedió con *Tragedia optimista* en manos del madrileño Teatro de Arte y Propaganda, en octubre de 1937.

Otras visitas procedentes de la Unión Soviética fueron la de Dimitri Merkovski, cuya *Miguel Bakunin* fue representada en julio de 1938 en el antiguo Alcázar; la de Kataiev, que en noviembre de 1936 vio editada por Signo de Madrid su *Cuadratura del círculo*, representada ese mismo mes en el Principal en versión de Francisco Pino; la de Miguel Kholtzov, que participó en algunos actos de la Alianza en septiembre de 1936; y las de Bolzov y Alexis Tolstoi, que acudieron al Congreso de Valencia de julio de 1937. Así, la política cultural parecía seguir las pautas de César Vallejo, que años atrás había solicitado a Fedor Kélin el envío de dramas revolucionarios, ante el paisaje vacío del teatro autóctono. En muchos de estos dramas importados de Rusia se reeditaba el drama histórico o la hagiografía del revolucionario ejemplar, en un discurso muy lejano al de *Amor de madre*. Más cercano se encuentra un drama obrero y sobre conflictos laborales como *Venciste, Morankof*, de Steimberg, que también visitó España y que vio su pieza en escena el 15 de enero de 1937 en Madrid. Lo interesante del dato es que *Venciste, Morankof*, que siete meses más tarde se estrenaría en Barcelona, fue montada en Madrid por La Barraca, es decir, ¡por el propio Altolaguirre!

Cabe suponer que la universalidad de *Venciste, Morankof*, libre de la sujeción al emplazamiento concreto, ofreció un punto de afinidad para Altolaguirre, que bien pudo conocer el texto pocos meses antes del estreno de enero de 1937, es decir, mientras reelaboraba el texto de *Entre dos públicos* para transformarlo en *Amor de madre*⁴.

En suma, sea a través de las impresiones recibidas por boca de sus amigos o por medio de las visitas de los escritores soviéticos, no cabe duda de que Altolaguirre tuvo algunas ocasiones de asomarse a la literatura rusa, y en particular al teatro, entre 1936 y 1937. De hecho, el trabajo de Carlos Flores Pazos muestra que la lista de escritores españoles que trabaron contacto de algún u otro modo con Rusia incluye nombres que habitualmente se asocian tan poco con la revolución soviética como Gregorio Martínez Sierra o Benavente. Pero es que, además, el propio Flores Pazos ha documentado cómo Altolaguirre, probablemente a instancias de Rafael Alberti, mantuvo en 1934 correspondencia con el hispanista ruso Fedor Kelin con la esperanza de estrenar su obra revolucionaria en Rusia. Una esperanza, como se sabe, frustrada: como razona el propio Pazos, el conocimiento escaso de la situación soviética, el aluvión de originales provocado por la Olimpiada cultural, el hecho de que el autor no fuese comunista ni el contenido del todo revolucionario, junto con un matasellos de Londres, impidieron que el ansiado estreno ruso de *Entre dos públicos* tuviese lugar. Pero esto no quita el hecho literario fundamental, a saber, el que Altolaguirre

⁴ Otros contactos literarios siguieron el camino inverso, es decir, el de los escritores españoles que visitaron la Unión Soviética en aquellos años, muchos de ellos amigos y colaboradores de Altolaguirre: María Teresa León y Alberti, cuyo «Regreso de la URSS» recordaría el propio Altolaguirre en un artículo, tuvieron ocasión de contemplar en Moscú una representación de la *Tragedia optimista*, entre otras; José Bergamín, que ya había viajado a Rusia en 1928; César Vallejo, que había hecho lo propio en 1931; Ramón J. Sender, que visitó el país en 1933 y 1934; Miguel Hernández, que viajó en 1935; Jacinto Benavente, que además fundó la Asociación de Amigos de la URSS... Algunos, como el siempre lúcido y crítico Max Aub, publicaron sus impresiones obtenidas *in situ*, comentando títulos como el mencionado *Tren blindado 14-69*. Otros, como César Vallejo en su *Rusia en 1931*, no dejaron que la crítica empañase su entusiasmo. En cualquier caso, puede decirse que la motivación principal de la mayoría de estos viajeros —sobre todo Alberti, León, Aub, Hernández y Sender— era precisamente la cuestión del teatro revolucionario soviético, su curiosidad por los hallazgos a los que hubiese dado lugar.

Así, las noticias de lo que se gestaba en los escenarios rusos eran, si no abundantes, suficientes para un oído atento: el lógico interés por la marcha de la cultura revolucionaria y la necesidad de encontrar un modelo afín empujaban inevitablemente a los escritores de izquierda a buscar su rostro en la imagen del mosaico literario ruso. Si ya durante los años veinte se habían sucedido los testimonios de Julio Álvarez del Vayo en *España*, de Ricardo Baeza en la *Revista de Occidente*, de Manuel Pedrosa en *Heraldo de Madrid*, etc., la guerra no haría sino incrementar el volumen de esta información. Por ejemplo, precisamente en octubre de 1936, mientras Altolaguirre rescribe su drama, Valentín Morages Roger dedica seis de sus crónicas radiofónicas al teatro ruso, mientras que a principios de noviembre J. M. Niconov publica en *Mirador* dos artículos titulados *El teatro ruso*.

aspirara a realizar una incursión en el territorio ruso y que para ello tuviese en mente algunos modelos procedentes de su literatura revolucionaria.

LA MADRE Y AMOR DE MADRE

Máximo Gorki y *La madre* eran sin duda el autor y el título que habían inspirado la mayor parte de esta literatura revolucionaria y que la habían orientado hacia el realismo social, relegando a un segundo plano los experimentos cubofuturistas de Maiakovski, el simbolismo diletante de Blok y el sentimentalismo de Pasternak y Ajmatova. Muerto en vísperas del inicio de la guerra, su recuerdo en la España republicana era múltiple: en Madrid, la AEAR funda el grupo «Nosotros» y comienza su repertorio con obras de Gorki; en Valencia, las JSU fundan el grupo de teatro Máximo Gorki con niños de nueve a trece años; un año después, en junio de 1937, *El mono azul* publica los artículos «En el primer aniversario de la muerte de Gorki» y «Cómo conocí al gran escritor soviético», este último de María Teresa León; en noviembre de ese año Diego San José le dedica en *El liberal* una crónica; y en el segundo aniversario, *Ahora* inserta una fotografía del novelista y la denuncia «¡Dos años desde que fue asesinado!».

Las semejanzas entre la breve pieza de Altolaguirre y la novela de Gorki son múltiples: el tema de la huelga, la visión de los padecimientos desde la escena interior del hogar proletario, la caracterización de la madre como nutricia de su hijo, el desenlace final con la victoria de los trabajadores unidos, la insistencia en el léxico marxista de la lucha de clases... Todo esto, no obstante, forma parte en gran medida de un lenguaje común en el imaginario de la literatura revolucionaria y no permite establecer un paralelismo específico. Hay, sin embargo, tres elementos en los que se da una coincidencia más precisa entre *La madre* y *Amor de madre*.

a) El primero es la *resolución ética* a la que llega la protagonista, que ya he comentado a propósito de la pieza de Altolaguirre. En un principio la madre gorkiana se angustia por no poder saciar el hambre de su hijo y «no saber más que llorar», en palabras literalmente muy cercanas a las de la madre proletaria de Altolaguirre; su actitud ante las actividades de su hijo es la de incompreensión, miedo y censura. Incluso cuando transige en ayudar, dado que su persona no puede levantar las sospechas de la policía, no deja de repetirse: «Debo de estar ayudando a algo muy malo, estoy segura, pero tengo que proteger a mi hijo». Con el andar de la novela, la madre acabará implicándose en la intriga huelguista con todas las consecuencias, hasta contemplar con ironía la sumisión en la que había vivido hasta entonces.

b) El segundo es la *justificación de la violencia* para llevar a cabo la revolución e instaurar la justicia. Altolaguirre desenmascara la violencia policial gratuita y su connivencia con la burguesía, que de este modo hace uso

del monopolio de los instrumentos del Estado en beneficio de sus intereses privados, y presenta la actitud de la madre como una aprobación de la decisión del hijo. Gorki llega más allá: cuando su personaje ya ha realizado su primera misión y es felicitada, expresa su ingenua confianza en que la policía no arremeterá contra una manifestación pacífica y declara su «horror a la violencia»; la realidad de las cosas le abrirá los ojos, hasta el punto de que, en un elocuente *tour de force*, disculpa a los que la apedrean debido a un malentendido, tras verla en compañía de unos «rompehuelgas», porque a su juicio éstos sí merecen ser lapidados.

c) El tercero es la escenificación pedagógica de la *secuencia acción-reacción-acción*, mediante la cual esta violencia desemboca en el estallido final de la revolución. En la novela de Gorki esta secuencia se hace visible a través de la brutal represión de que son objeto Pavel y sus camaradas, e incluso la que padece la propia madre cuando tras el juicio arenga a la multitud y despierta su indignación al ser golpeada por la policía. En la obra de Altolaguirre la secuencia está discreta pero claramente señalada: hay una primera manifestación, con el entierro del hermano; al día siguiente el Obrero amanece con el brazo vendado y, pese a las afirmaciones de los periódicos de que la policía había disparado al aire, comenta que faltó poco para que hubiese que enterrar a todos: «Aparte de lo del brazo, una bala me pasó rozando la cabeza. Por poco le dan a la vieja un disgusto», dice; por fin, movilizados por esta represión desmesurada, los obreros secundan en masa la huelga y vencen en la escena final. En suma, la victimización como argumento de legitimidad.

¿Cómo pudo Altolaguirre recibir noticia de la historia y la figura de Gorki? ¿A través de qué vehículos pudo tenerlas presentes para la trama proletaria de *Amor de madre*? Obviamente, una primera posibilidad es la lectura directa de la propia novela del autor ruso, que había alcanzado amplia difusión durante las décadas de los años diez y veinte; si bien Altolaguirre pudo tener dificultades para leerla antes del año 1929 -aunque a decir verdad, durante la dictadura se editaron en España títulos de Gorki, como *Una mujer*, en La Novela Mundial— estas dificultades desaparecerían tras la caída del dictador Primo de Rivera. Su patetismo revolucionario y su voluntad didáctica eran además perfectamente ortodoxos en el momento en que Altolaguirre acomete el reto de un teatro revolucionario: amigo de Lenin en un principio, desde su retiro de Capri se había distanciado debido a sus veleidades místicas, expuestas ya en la novela *Una confesión* (1908), y a un inocultable desacuerdo con algunas políticas soviéticas, llegando a denunciar en sus artículos la falta de libertades instaurada por un Lenin y un Trotski «infectados por el bacilo del poder», según decía; no obstante, la llegada de Stalin le reconcilió con un régimen que no dejó de considerar imperfecto, pero al que se sumó al recibir el homenaje del Gobierno en 1928 e instalarse definitivamente en el país, en un significativo gesto de adhesión. Así, el Gorki que pudo

tener presente Altolaguirre no era ya el crítico, casi proscrito por la ortodoxia revolucionaria de sus contactos soviéticos, sino un auténtico padre de la patria, rehabilitado y elevado a los altares de la política cultural oficial, cuyos viejos dramas venían reponiéndose desde el inicio de la década.

Esta recuperada ortodoxia y esta centralidad en el sistema literario soviético no le eran ajenas a Altolaguirre, que bien pudo tener noticia del novelista ruso a través de su amigo Rafael Alberti: en «Noticiero de un poeta en la URSS», «Rusia, literatura para niños» y «Segundo noticiero de un poeta en la URSS», publicados en *Luz* en julio-agosto y en octubre de 1933, el poeta gaditano se hacía eco de la omnipresencia de Gorki en las letras soviéticas, de la veneración que suscitaba su agigantada figura y del magisterio que empezaba a ejercer entre los escritores jóvenes. Al dar cuenta de su participación en el I Congreso de Escritores Soviéticos, Alberti comienza su relato del siguiente modo:

Gran multitud en la puerta. Rubaskas blancas y bordadas, uniformes de la GPU, remolino de gente que lucha por entrar y que es ordenada de una en una por los soldados. Ya arriba, nos cargan de folletos, revistas, periódicos, done se repiten los retratos de Gorki, de Gorki con Stalin, de Gorki con los niños, en la fábrica, con todo el Comité Central del Partido en la tribuna de la Plaza Roja. La Unión Soviética ha hecho un símbolo de este gran viejo. Sobre todo los muros, escaparates y jardines de Moscú puede vérselo, con su gorrito tártaro, presidiendo el esfuerzo de los trabajadores. Después de Lenin y de Stalin es la figura más popular y querida de la Unión⁵.

No obstante, la disparidad de los géneros abre la puerta de una segunda posibilidad: la de adaptaciones dramáticas como *La madre* de Bertolt Brecht. Es preciso tener muy en cuenta la cronología: en mayo de 1933, Brecht había contemplado cómo los nazis quemaban sus libros, en una elocuente declaración de intenciones, y en junio había salido del país por Suiza, camino de París y Copenhague; durante los años 1934 y 1935 colabora con varias revistas publicadas por exiliados y visita repetidamente varias capitales europeas, sobre todo París y Londres, e incluso llega hasta Nueva York. Pues bien, el drama que Brecht lleva bajo el brazo en estos viajes no es otro que su adaptación de *La madre*, que había estrenado en Berlín en 1932 y que de este modo pudo ver los escenarios londinenses en un momento en que Altolaguirre residía en la capital británica y trabajaba en *Entre dos públicos*, de modo que no cabe descartar del todo la posibilidad de ese contacto. Es más, una mirada apresurada a la importancia de las condiciones materiales, a los conflictos de los personajes y a la disposición dialéctica de la pieza, donde la ostensión de la contradicción burguesa exige se muestre también la vida de los proletarios, puede inducirnos por un momento a pensar en el teatro brechtiano.

⁵ Alberti, Rafael. *Prosas encontradas*. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 145.

Sin embargo, hay en el texto primitivo, *Entre dos públicos*, un aspecto que resulta sumamente revelador: el antiilusionismo del cuadro primero del segundo acto. Si se observa con un poco de detenimiento, se comprueba que ese recurso bebe de otras fuentes: en el teatro de Brecht, el antiilusionismo procede de la constante ruptura de la ilusión escénica mediante la interrupción de los parlamentos de los personajes, en lo que cabría denominar como «relato de mensajero actuado»; por ejemplo, en *La madre* los activistas narran lo sucedido en los enfrentamientos con la policía, pero cuando llegan a la reacción de la madre y a su imprecación, ésta toma la palabra en estilo directo y *re-presenta* la escena. Así, como señalaba Walter Benjamin, la acción dramática no se «vive» sino que se «piensa»⁶. En cambio, en *Entre dos públicos* el antiilusionismo del cuadro primero del segundo acto camina de la mano del juego pirandelliano del «teatro dentro del teatro», y presupone uno de los principios de la poética irónica del dramaturgo siciliano: la caída de la barrera entre espacio escénico y patio de butacas, que permite la metafictionalidad y la inquietante mezcla de ficción y realidad. Es lo que sucede cuando la Mujer, que ha ido al teatro mientras su hijo agoniza, se encuentra con que es su propio drama el que se representa en escena. El Enfermero se dirige al público y declara: «Señora, su hijo está muriéndose»; luego, es el Abogado el que le reprocha: «¿Cómo puedes estar en el teatro mientras tu hijo se muere?», y acaba llamándola «mala mujer», «madre infame» y «corazón de hiena». Por otra parte, el Señor X no deja de recordarnos el juego de meta-teatralidad, pues afirma que «la muerte no es más que un telón, el telón del sueño que nos adormece definitivamente», mientras elogia a la madre por contemplarlo todo «como si fuera un espectáculo». Por consiguiente, no parece que este posible conocimiento del teatro épico brechtiano haya dejado una huella profunda en las tentativas dramáticas de Altolaguirre, más bien habría que pensar en una tradición cuyo poso en nuestro autor se hace más visible con *El espacio interior*.

Una tercera posibilidad es la de adaptaciones dramáticas de *La madre* más cercanas a Altolaguirre, en especial durante los primeros meses de la guerra, cuando reescribe *Entre dos públicos* y la transforma en *Amor de madre*. Sin duda, las opciones literariamente más plausibles serían aquí las adaptaciones de Eduardo M. Del Portillo y Max Aub, pero un simple vistazo a la cronología obliga a desecharlas. La primera, pese a la oferta de la Junta de Espectáculos, no fue llevada a escena en los primeros meses de la contienda por el exitoso Teatro de Guerra, debido a la negativa del actor y director Manuel González, y tuvo que esperar hasta enero de 1938 para que la actriz Ana Adamuz la protagonizase en el Progreso, en sustitución de *Una noche contigo*, de Segovia Ramos y Luis Mussot, que había recibido severas críticas; la

⁶ Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Alfaguara, 1975, p. 37.

segunda, escrita entre diciembre de 1938 y enero de 1939, no tuvo tiempo de verse representada debido a los acontecimientos de la guerra. No obstante, existe una tercera adaptación que Altolaguirre conoció sin duda: la de Isaac Pacheco, que ya se había publicado con el título de *Primero de mayo* en marzo de 1934, que en principio iba a estrenarse el 3 de noviembre de 1936 y que, como la propia *Amor de madre*, no vio la luz debido a las protestas populares que motivaron el cierre provisional de los teatros. Ahora bien, la sala prevista para este frustrado estreno no era otra que el Teatro Español, de modo que su director, Altolaguirre, necesariamente tuvo en la cabeza aquella historia de Gorki, en una versión dramática, mientras trabajaba en su propia pieza. En cualquier caso, lo que parece indudable es que los autores deseosos de renovar el repertorio en una dirección auténticamente revolucionaria acudían en muchos casos a la novela del autor ruso. Y no sólo los autores: el trabajo de Max Aub era fruto de un encargo del Consejo Central del Teatro, en lo que sugiere una suerte de oficialidad doctrinal.

Una cuarta posibilidad nos lleva más allá del campo de la literatura: la célebre película de Pudovkin basada en la novela de Gorki. Un Altolaguirre que acabaría dedicando sus esfuerzos a la exhibición, la producción y la dirección cinematográficas bien pudo interesarse por el cine revolucionario soviético, que durante aquellos años fue difundido en España a través del cineclub de Ernesto Giménez Caballero, del que eran socios amigos del poeta como Alberti, Lorca, Aleixandre y Bergamín. De hecho, entre los años 1928 y 1931 la película de Pudovkin aparece citada en numerosos artículos sobre cine aparecidos en la revista del propio Giménez Caballero, la *Gaceta Literaria*, y escritos por Sebastià Gasch, Vinicio Paladini, León Moussinac, Juan Piqueras, etc. Es más, la *Gaceta* llegó a publicar una colaboración del propio Pudovkin y otra de Eisenstein, en un indicio de que el cine revolucionario soviético ofrecía a los espectadores madrileños un lenguaje interesante, incluso a los ojos de alguien ideológicamente tan en los antípodas de estos cineastas como Giménez Caballero⁷.

⁷ A la hora de su exhibición en España, *La madre* de Pudovkin no fue la más afortunada entre estas películas. Es cierto que la primera cinta soviética que se proyectó en España fue una película de Pudovkin, pero este estreno tuvo lugar en Barcelona y sólo sirvió para que el film fuese prohibido; cuando el director ruso pudo por fin llegar a las pantallas de Madrid no fue con *La madre*, sino con *Tempestad sobre Asia* (1928), un alegato antiimperialista que el Cine Club Español ofreció al público en marzo de 1930 en el cine Goya y que obtuvo cierto eco en la prensa. Pese a todo, el núcleo de la trama seguía aún de cerca la historia de la madre gorkiana, ya que la película pertenece a la trilogía de Pudovkin sobre la «toma de conciencia»: si en *La madre* era una ignorante mujer de la clase trabajadora rusa quien se adhería a la causa revolucionaria, en *El fin de San Petersburgo* (1927) era un trabajador carente de inquietud política y en *Tempestad* un cazador mongol descendiente de Gengis Khan.

Si bien la actividad difusora de Giménez Caballero no permitió un conocimiento directo de la película de Pudovkin, la empresa Sagarra, creadora del estudio Proa Filmófono, pudo

De hecho, más allá del patetismo del personaje y de algunos planos, hay un elemento de la película de Pudovkin con el que no es difícil relacionar la pieza de Altolaguirre y que apunta precisamente hacia los momentos en que ambas obras se desvían de la ortodoxia del realismo social: el montaje. El cine soviético había nacido, entre otras fuentes, de las ideas sobre el montaje de Vladimir Gardin, desarrolladas a su vez por Lev Kuleshov en sus famosos experimentos y trasladadas al cine por Eisenstein y Pudovkin. De este modo, tanto la estructura dual de *Amor de madre* como la escenificación de *Entre dos públicos* suscitan una dialéctica de sugerencias análogas al «efecto Pudovkin». ¿Cuáles son, entonces, las diferencias entre ambos dramas?

EL PORQUÉ DE LOS CAMBIOS

A la vista de esta doble configuración de *Amor de madre* -falso drama burgués por un lado, realismo social de inspiración revolucionaria por otro- y de las diferencias respecto de *Entre dos públicos* -fundamentalmente, la supresión del cuadro primero del acto segundo y del final del acto tercero- no es difícil imaginar las razones que llevaron a Altolaguirre a transformar el texto original durante el otoño de 1936.

En primer lugar, como señala Gregorio Torres Nebrera, la disminución proporcional de la trama burguesa y la intensificación del aspecto combativo confiere a *Amor de madre* un carácter más contundente y político. Altolaguirre debió de percibir sin duda que si sus pretensiones de erigir un teatro revolucionario caminaban por la senda trazada desde la Unión Soviética era preciso acomodarse a una ortodoxia estética que desde hacía ya un lustro había estrechado notablemente sus límites. «Leed más a Pushkin y a Shakespeare —había conminado Stalin a los escritores en 1932— y dejad de escribir absurdos». Así, lejos de los experimentos cubofuturistas o constructivistas, como los que Khlebnikov y Maiakovski habían pretendido en un principio, la lite-

proporcionar una oportunidad a algunos espectadores durante los años 1934-35: la distribuidora importó numerosas películas soviéticas, entre ellas naturalmente *La madre*, pero sólo para proyectarlas en sesiones especiales. Por otra parte, la estancia en Londres había supuesto para Altolaguirre otra ocasión de conocer el cine soviético y la adaptación de Pudovkin, pues la empresa Kino Films Ltd., fundada en 1933 por jóvenes procedentes del teatro, incluyó numerosos títulos soviéticos en sus programas. Y, para hacernos una idea de su capacidad de distribución, en colaboración con el Progressive Film Institute, durante el año 1935 proporcionaron películas para más de mil de estos programas.

Por fin, la guerra dio ocasión de que esta película llegase a ojos de Altolaguirre. El Ministro de Instrucción Pública desde otoño de 1936, Jesús Hernández, adoptó entre sus primeras políticas de propaganda la de importar numerosos filmes soviéticos, y *La madre* fue abundantemente distribuida por Film Popular desde Barcelona. Curiosamente, Altolaguirre había tenido ocasión de tratar a —y de discutir con— este Ministro, que criticó algunos versos de *El triunfo de las Germanías*, como se recuerda en *El caballo griego*.

ratura soviética era en 1935 predio de un realismo socialista de perfiles tan nítidos como la primera página del *Pravda* y tan ratificados por los organismos revolucionarios como los planes quinquenales. Con este programa, la paternidad de Gorki sobresalía entre todos los nombres en los que el escritor revolucionario buscaba un mentor: el autor era su paladín; *La Madre*, su piedra fundacional. En ella, aseguraba el propio Stalin, aparecía «el primer carácter de héroe positivo, no abstracto, de la literatura rusa».

En segundo lugar, el núcleo de la trama de *Amor de madre*, tanto en el caso de la madre burguesa como en el de la proletaria, supone una superación del psicodrama que abunda en esta ortodoxia estética revolucionaria: la resolución ética de ambas les lleva a trascender las exigencias, legítimas o no, de una subjetividad individual. Este imperativo de representar la vida de las masas —aún al precio de sustraer al personaje su destino trágico personal, como señalaba Piscator— era manifiesto en el teatro soviético. «No nos interesamos ya —explicaban los directores rusos a un escéptico Max Aub (1993, 56)— por los problemas individuales». Pero, además, esta superación del drama personal individual se hace más clara gracias a la supresión del primer cuadro del segundo acto de *Entre dos públicos*, con la insistencia melodramática en la culpabilidad de la Mujer y los impúdicos sollozos del Abogado, que por otra parte dan aquí pábulo a una posible lectura psicoanalítica, con la muerte del primer hijo de Altolaguirre como telón de fondo. En ese sentido, *Amor de madre* concede buena parte de razón a las mefistofélicas palabras del Señor X, que insiste en recordar al Abogado que «hay que acabar con los sentimentalismos». No quiero decir que *Amor de madre* suprima las efusiones sentimentales, pero sí que reduce las de la subtrama burguesa y las ridiculiza, al hacer contrastar los nervios histéricos, el capricho y la irresponsabilidad de la Mujer, que al mismo tiempo se declara «sensible, muy sensible», con la paciencia heroica de la madre proletaria, sumida en difíciles condiciones materiales. Además, *Amor de madre* subordina estas efusiones sentimentales a una trama de inequívoco sentido revolucionario: los dictados del corazón llevan a las protagonistas no a perpetuar una existencia insolidaria sino a romper con un estado de cosas prerrevolucionario.

En tercer lugar, hay una diferencia de índole puramente cuantitativa entre *Amor de madre* y *Entre dos públicos*: los seis cuadros de un principio han quedado en cinco, que además han sufrido alguna reducción más puntual, y el esquema general de la obra muestra una estructura más simple. Altolaguirre solventó este problema de reducción holgadamente en muchos casos. Por ejemplo, el cuadro segundo del tercer acto de *Entre dos públicos*, que se transportaba a un momento futuro, veinte años después, y presentaba los logros materiales de la revolución, queda incoado con el sencillo final de *Amor de madre*: todas las voces confluyen en el canto de «La Internacional», al que previsiblemente se sumaría el público, de modo que se lograba suscitar un efecto más intenso y menos expositivo. Este obvio propósito de concisión que

delata la reescritura de Altolaguirre obedece también a un intento de acomodarse a una ortodoxia literaria, pero esta vez dada por dictados más inmediatos que los del realismo socialista soviético. Las manifestaciones programáticas en este sentido son casi unánimes: la revista *Octubre* solicitaba obras teatrales de un solo acto, «de acción rápida y contenido ideológico de clase»; Alberti invitaba a los escritores a sumarse a un teatro «de urgencia» con «obras rápidas, intensas, que se adapten técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales»; el Ministerio de Instrucción Pública se proponía «poner a las masas populares en contacto con las realidades del momento expresadas con brevedad en formas dramáticas»; y Altavoz del Frente pedía «obras muy cortas, de quince o veinte minutos de duración, sobre la lucha contra el fascismo y la exaltación del heroísmo popular». En suma, la exigencia de concisión era toda una consigna encaminada a hacer de la necesidad virtud.

En cuarto lugar, y como consecuencia de esta mayor concisión, otra diferencia es el fortalecimiento del carácter didáctico de la pieza. Al quedar más desnuda la tesis revolucionaria, libre de adherencias melodramáticas y subjetivizantes, se hace visible de modo más inmediato el contenido político. En este sentido, los interludios en los que la acción no avanza propiamente, como las «explicaciones» acerca de la lucha sindical, la unidad de los obreros y la represión de la policía, desprenden un claro aroma panfletario perfectamente congruente con las fuentes literarias de *Amor de madre*. Porque los responsables del teatro soviético no podían ser más explícitos: «El fin al cual tiende nuestro teatro -había comentado a Aub el camarada Boyarsky, presidente del Sindicato Teatral- es enseñar a nuestros obreros y campesinos». En la URSS, las bases teóricas de esta servidumbre política de la literatura habían quedado sentadas con libros como *El arte y la vida social*, de Plejanov, que desechaba la noción de *l'art pour l'art* en aras de un utilitarismo en el que se tratase «únicamente lo que es de común interés para todos los hombres», esto es, los conflictos sociales suscitados por las relaciones económicas. Pero sin duda la inspiración última de esta literatura pedagógica era, nuevamente, *La madre* de Gorki, que haciendo pie en la frustrada revuelta de 1905 desplegaba ante el lector una pedagogía divulgada, a través de los parlamentos de los activistas: una auténtica catequesis de la revolución. En *Amor de madre*, dentro de esta catequesis hay dos cambios enormemente significativos, porque eliminan elementos perturbadores o ambiguos y contribuyen a desembarazar la tesis revolucionaria central de la maleza melodramática o psicologicista que permanecía en *Entre dos públicos*.

— uno de esos cambios es la supresión de la piedad religiosa del Abogado, que en *Entre dos públicos* era auténtica y sincera, y se ofrecía como un posible estrategia de salvación o consuelo, frente al sarcasmo nihilista del Señor X; contra las repetidas invocaciones a Dios del Abogado, el antipático Señor argüía que «esa palabra hueca sólo sirve en esos tiempos como instru-

mento de opresión y de conquista, como último peldaño de unas jerarquías que convienen a nuestras costumbres. Dios es sólo un pretexto para que establezcamos la desigualdad entre los hombres». Una lógica marxista, pero también volteriana, que desenmascara el uso de lo religioso en manos de las fuerzas políticas interesadas en la sumisión de los trabajadores, pero que contrasta con la fe auténtica y desesperada del Abogado, en un texto que a oídos de algunos podía sonar a contrarrevolucionario. En cambio, en *Amor de madre* esa posibilidad queda ridiculizada irónicamente con la conversación de la criada en la casa proletaria, que no existía en *Entre dos públicos*: al comentar que la Mujer le había regalado un par de medias «con la condición de que recemos un rosario» por el alma del obrero difunto, la Viuda le espeta que no desea «nada de rezos por mi hombre», lo que da pie a la Criada a confesar que «era un decir... La señorita tampoco reza». En suma, se trata de un gesto de hostilidad anticatólica fácilmente identificable con muchos sucesos de España de la época, que viene a desenmascarar una religiosidad puramente nominal y exterior por parte de las clases pudientes. Sin duda, este tipo de manifestaciones se cuentan entre las razones que llevaron al católico Altolaguirre a los remordimientos de conciencia sobre su participación en la guerra civil, como se advierte en *El caballo griego*.

— el otro cambio es la reducción del papel del Señor X. En *Entre dos públicos*, aparece como una encarnación del pragmatismo, la insolidaridad y el utilitarismo ético, hasta el extremo «inhumano» de afirmar que las obligaciones de la madre sólo incluyen la gestación, que la muerte de un niño no merece el llanto de nadie, etc.: una apología de la existencia como mera facticidad y un canto al *homo homini lupus*, que elogia la despreocupación de la madre burguesa y califica como trasnochado el lamento del Abogado. En *Amor de madre*, en cambio, el significado del Señor X es mucho más restringido: se trata de una prosopopeya del capitalismo, presentado como sistema injusto y llamado a morir, y sin duda esta univocidad refuerza el carácter pedagógico de la pieza.

En quinto y último lugar, hay una diferencia no ya cuantitativa sino estilística, de enorme relevancia: en el primer cuadro del segundo acto de *Entre dos públicos*, donde tenían lugar la caída de la barrera entre escenario y patio de butacas, y los consiguientes apóstrofes al público, se introducía un elemento de distorsión que rompía la unidad de estilo y que no tenía cabida en un drama de realismo social. Este juego de metateatralidad, a tono con la poética del pirandellismo de entreguerras, contiene además la clave del título de la obra, que se desvela en la última escena: en el lejano futuro, la Mujer y el Abogado acuden al teatro y, cuando llega la hora, se apagan las luces y se levanta el telón del fondo, que ocultaba otro patio de butacas con otro público. La Mujer, de perfil, pronuncia entonces este discurso final:

MUJER: Dos públicos frente a frente se encuentran separados por veinte años de historia (Señalando a la sala). Un público que ha venido a soñar

con tiempos mejores, y otro (señala al escenario) que recuerda la vida que fue. Un público ideal que lleva veinte años de vida sujeto a otro público que tiene el deber de vivirlos. Los hombres del porvenir están aquí, mudos espectadores de vuestras conductas. En veinte años y aun en menos podéis desempeñar un buen papel en el progreso de la civilización, renunciando a vuestros egosmos, conquistando el bienestar común. Señores: la obra ha terminado. Ahora sólo vosotros los que tenéis que continuar la comedia. El público del porvenir espera.

Se trata de un desenlace sumamente interesante: la anticipación del futuro introduce un distanciamiento respecto del presente que lo convierte en pura objetividad, pura necesidad, al modo de un experimento científico, con lo que la profecía revolucionaria se presenta como infalible. Por otra parte, este distanciamiento tiene lugar mediante una técnica que implica al espectador real en la «comedia» de la Historia, en una suerte de inversión de los juegos pirandellianos: no es que la realidad se ficcionalice sino que, al revés, es la ficción la que se «realiza», se torna real. Curiosamente, Altolaguirre sigue aquí, conscientemente o no, algunos modelos procedentes otra vez de la Unión Soviética: las innovaciones del escenógrafo Nikolai Oljopov, que diseñó un teatro pequeño, sin galerías, con plataformas móviles y donde las butacas de los espectadores podían también desplazarse. El pirandellismo, así, se ponía al servicio de un mensaje revolucionario, en una insólita posibilidad de renovación del lenguaje dramático. No obstante, todo experimento implicaba una problematización de la realidad, y de su relación con la ficción, que contradecía el realismo social preconizado por las más altas instancias; al mismo tiempo, toda reflexión de carácter metateatral se podía percibir como una distorsión, una llamada de atención de la propia obra de arte sobre sí misma, en una reflexividad que chocaba con el utilitarismo decretado por las autoridades culturales. De modo que, con ese lastre, *Entre dos públicos* difícilmente podía aspirar a verse programado en un repertorio revolucionario. *Amor de madre*, la versión amputada, era entre otras cosas un intento de esquivar el escollo hacia ese repertorio.

LAS BUENAS INTENCIONES

La primera reflexión que suscita esta observación del teatro revolucionario de Altolaguirre tiene que ver con el lugar que ocupa en su trayectoria literaria. Los acontecimientos políticos de la España de 1934-35 y el estallido de la guerra parecen haber movido al poeta a una insólita reinención de sí mismo. Por un lado, el cambio de género: de la poesía estrictamente lírica que componía casi la totalidad de su obra al teatro. Por otro lado, el cambio de inspiración literaria: de una poesía pura, en la tradición simbolista, ocupada en los laberintos del yo, a una literatura de la acción, de tema social. Este

doble cambio de rumbo es indicio de una resolución interior del poeta que casi permite entrever en los personaje del Abogado y la Mujer un trasunto de sí mismo: el poeta intimista sacrificaría su vocación primera y la pondría al servicio de una causa colectiva, renunciando al estatuto privilegiado de escritor. Sin embargo, y pese a la sorprendente celeridad con la que Altolaguirre parece haber asumido esa pasajera reinención de sí mismo, es preciso reconocer que esta tentativa no dio el fruto que esperaba, ni en España ni en Rusia. ¿No cabe leer en las siguientes palabras, escritas casi un año después del frustrado estreno de *Amor de madre*, un apagamiento de aquel entusiasmo revolucionario y un atisbo de decepción, así como un análisis más sosegado de la situación y de sus propias ideas al respecto?

Para la propaganda y distracción en los frentes, el Subcomisariado de Propaganda organizó unas campañas y seleccionó un repertorio. Sería muy fácil clasificar los caracteres que se destacan en la mayoría de estas primeras producciones, casi siempre romances dialogados, farsas entre soldados, campesinos y obreros, contra el moro, el italiano, el alemán y los generales facciosos. Teatro antifascista de gran sencillez de forma y gran unanimidad en su contenido, redactado con la mayor simplicidad, para que pueda ser captado por un público que no entiende de sutilezas literarias. Sin embargo, este mismo público de las trincheras aplaudió siempre con entusiasmo la merítísima labor del Teatro Universitario La Barraca, que cumple una necesidad de cultura superior entre nuestros combatientes⁸.

Otro tanto puede decirse de la insistencia de Altolaguirre en recordar las desatinadas críticas que recibió tras el estreno de *El triunfo de las Germanías*, como se pone de manifiesto en *El caballo griego* y en *El espacio interior*. Es más, es preciso advertir que su reivindicación de los dramaturgos realmente exitosos para construir un nuevo repertorio teatral choca significativamente con una estética revolucionaria ortodoxa y atiende inclusive a razones comerciales. Si se desea llegar al corazón del pueblo, parece querer decir Altolaguirre, es preciso olvidar toda rigidez programática y darle aquello que quiere, ofrecerle el lenguaje con el que se encuentra familiarizado. En suma, es preciso aprender de los autores que han logrado durante décadas conmover al público:

Sólo un detalle de cantidad dejará asombrados a mis lectores. Don Carlos Arniches ha estrenado más de doscientas comedias, y el señor Benavente y los hermanos Álvarez Quintero fueron de la misma fecundidad. Decir lo que representan literariamente en estos últimos veinticinco años motivaría muchos ensayos. Lo que sí puedo decir es que han sido autores populares, que han intentado siempre formar o deformar a un público, exactamente lo mismo que tendrá que hacer la juventud que ahora empieza, partiendo, naturalmente, de mejores principios, aunque aún no podamos gustar o sufrir sus consecuencias⁹.

⁸ Altolaguirre, Manuel. *Obras completas I*. Ed. James Valender. Madrid: Istmo, 1986, pp. 203-204.

⁹ Altolaguirre, Manuel. *Obras completas I*. Ed. James Valender. Madrid: Istmo, 1986, p. 205.

La cita contiene, en el fondo, todo un reconocimiento de impotencia literaria: el escritor revolucionario, que había sacrificado su vocación original en el altar de la revolución incipiente, se encontraba con que el pueblo, beneficiario de su holocausto, prefería un teatro menos «sacrificado», con menor carga política, y más orientado al entretenimiento. La propia Junta de Espectáculos llegaría a asumir esta realidad al reconocer que una gran parte del público, aun sintiendo la guerra o por sentirla quizá demasiado, «tiene necesidad de olvidar por unas horas la pesadilla constante que ésta significa». El *placere* sobre el *docere*: más que redención, lo que el pueblo llano pedía era diversión. Así, puede entenderse que la posibilidad a la que abre la puerta Altolaguirre es en gran medida la que él mismo había ensayado en la trama burguesa de *Amor de madre*: aprender de los maestros de un exitoso teatro burgués, pero sustentando sus historias y sus personajes sobre contenidos políticos nuevos. Con esta actitud y esta reivindicación, Altolaguirre incurría en una heterodoxia confesa.

Los siguientes proyectos sugieren un cambio de pareceres. Así, cabe entender el proyecto de *El triunfo de las Germanías* como un intento de Altolaguirre de reorientar su incipiente carrera de dramaturgo revolucionario desde criterios como los de Cernuda. La suma de popularismo, comercialidad y mensaje revolucionario hacía volver los ojos hacia determinados títulos del teatro áureo, a la espera de tener el tiempo suficiente para elaborar un repertorio nuevo: una reactivación de la tradición hispánica que revelaba la búsqueda de una fórmula consagrada por la Historia, como se pone de manifiesto en el «lopismo» de parte del teatro revolucionario de Miguel Hernández, por ejemplo. De este modo, la alternativa al arte «burgués» devolvía la voz del poeta a sus fuentes populares, que nadie había sabido modular mejor que Lope de Vega, lo que explica la insistencia en programar sus obras. A ojos de algunos, la adaptación de los clásicos áureos aparecía dentro de este contexto como un intento de contemporizar. Cuestionado en parte por Cernuda cuando el montaje desmerecía del texto y calificado como ilegítimo por críticos como José Ojeda (que tras el estreno de la *Numancia* albertiana declaraba que «no se puede actualizar a Cervantes, porque Cervantes es actual, eterno y universal»),¹⁰ este procedimiento no era sin duda el más expeditivo desde el punto de vista estético.

Desde el punto de vista político, aún lo era menos reponer *Mariana Pineda*, como hizo Altolaguirre en julio de 1937, en Valencia: bajo la apariencia de tema revolucionario, lo que había allí era ante todo un nuevo drama amoroso; bajo el antifaz de heroína, el rostro de una víctima. El propio Alto-

¹⁰ Alberti tuvo aquí en Max Aub a su mejor defensor, con su artículo «Actualidad de Cervantes», publicado en *Hora de España* en abril de 1937, donde contra la acusación de derrotismo argumentaba que «Numancia se da muerte a sí misma, venciendo con la muerte al invasor». Un sofisma, tal vez, pero un sofisma que funcionaba en escena.

laguirre no dejaba de advertir que la lectura más política de la pieza lorquiana se debía al contexto del estreno, en plena dictadura de Primo de Rivera, y que por eso «*Mariana Pineda* era entonces un drama político» (la cursiva es mía); sin embargo, en el momento en que él la lleva de nuevo a escena, le parece «obra literaria más que teatral, más lírica que dramática». El encargo del Ministerio de Educación y Cultura de representarla para el II Congreso de Escritores Antifascistas suponía un nuevo solapamiento del texto con la circunstancia histórica, en este caso el asesinato del autor y su elevación a rango de mártir caído por mano de la tiranía, al igual que aquel personaje femenino.

En resumidas cuentas, Altolaguirre y el resto de los autores del momento se enfrentaban a la conciliación de exigencias muy dispares: la de crear un teatro de calidad y con éxito popular y, al mismo tiempo, la de proporcionar al público una propaganda política con carácter de urgencia. Si en un principio parecía primar el proyecto utópico y la exigencia estética, la acuciante realidad acabaría por imponerse y dejar aquellas proclamas iniciales, como decía el propio Altolaguirre, en «casi nada, pese a las buenas intenciones». El desprecio por la comercialidad que mostraba en otoño de 1936 María Teresa León, para quien «la taquilla puede darnos un solo índice: el grado de cultura o de excitación sexual del público», con el tiempo cedería a la actitud de críticos como Antonio Aparicio, que afirmaba que, junto con el teatro de propaganda antifascista, debía recrearse «el gran teatro popular de nuestros mejores clásicos, donde abundan las piezas cortas, los entremeses, jácaras, mojigangas, etc., adaptables al repertorio de consigna». Poco menos que una retractación: refractaria a la novedad y el experimento, la revolución se revelaba estéticamente conservadora y, cada vez más consciente de la necesidad de llenar los teatros para dar de comer a los miembros de las compañías, sólo aspiraba al puro adoctrinamiento o a la reedición de los clásicos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alberti, Rafael (2000). *Prosas encontradas*. Barcelona: Seix Barral, p. 145.
Altolaguirre, Manuel (1986). *Obras completas I*. Ed. James Valender. Madrid: Istmo, pp. 203-204.
Benjamin, Walter (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Alfaguara, p. 37.
Hesse, José (1971). *Breve historia del teatro soviético*. Madrid: Alianza, p. 93.
Torres Nebrera, Gregorio (2005). «Dos títulos, dos tiempos, para una obra comprometida», *Entre dos públicos*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, pp. xlvii-lxxxvi.

Fecha de recepción: 8 de marzo de 2010
Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2010