

## MARÍA LUISA ALGARRA, UNA AUTORA DEL EXILIO: TRAYECTORIA DRAMÁTICA

Juan Pablo HERAS GONZÁLEZ

juanpabloheras@hotmail.com

**Resumen:** Descripción y análisis de las obras teatrales de María Luisa Algarra, autora teatral en catalán y en español, exiliada en México tras la guerra civil. Presencia de su obra en la historia de la literatura dramática y la escena española y mexicana.

**Abstract:** Description and analysis of the Maria Luisa Algarra's theatre plays. She was a playwright in Catalan and Spanish language, exiled in Mexico after Spanish Civil War. Her plays in the history of Spanish and Mexican drama.

**Palabras clave:** Teatro. Exilio. España. México. Siglo xx.

**Key Words:** Theatre. Exile. Spain. Mexico. XXth Century.

María Luisa Algarra (Barcelona, 1916-Ciudad de México, 1957), autora teatral refugiada en México, estaba llamada a ser un peldaño fundamental en la evolución del teatro mexicano del siglo XX y la piedra angular del trasvase cultural que supuso el exilio republicano y que tan pocas (o desconocidas) huellas dejó en la literatura dramática. La obra de María Luisa Algarra merece ser recordada y analizada, y a ese fin se consagra este artículo, pero recordando siempre que su historia es la de algo que pudo ser y no fue, que dejó un poso no despreciable, pero a la fuerza invisible, en la historia de los dramas español y mexicano del siglo XX.

Sólo unas pocas excepciones se escapan del silencio en torno a la obra de Algarra en la bibliografía sobre el teatro español del siglo XX: la publicación de todas sus obras dramáticas en las revistas *Tramoya* (Algarra, 1992, 1993, 1995, 1996a, 1996b, 1997) y *Primer Acto* (Algarra, 1994), acompañadas sólo por breves comentarios por parte de la redacción de ambas revistas (Algarra, 1992: 2; 1993: 168; 1994: 35; 1995: 4); la esforzada catalogación y análisis de todos sus títulos en *Autoras en la historia del teatro español* (AA.VV., 1997: 167-179); y la más reciente edición de tres de sus obras en un volumen de la colección de literatura dramática de la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), a cargo del director teatral mexicano Luis de Tavira (Algarra, 2003)<sup>1</sup>, además de una entrada en el *Diccionario enciclopédico básico del teatro mexicano* (Ceballos, 1998: 12).

Iniciamos ahora un recorrido cronológico por su obra, prestando especial atención a la repercusión escénica que tuvieron sus textos en México.

## 1. JUDITH

María Luisa Algarra empezó su actividad teatral logrando en 1935 el premio del Concurso Teatral Universitario de la Universidad Autónoma de Barcelona, donde realizó estudios de derecho, con su obra *Judith*, escrita en catalán.

La compañía de Enrique Borrás la estrena el 16 de octubre del año siguiente en el teatro Poliorama de Barcelona.

*Judith* brilla en primera instancia por el ingenio de sus diálogos, casi de comedia de salón benaventina. Sin embargo, esa frescura apenas salva a los

---

<sup>1</sup> No hay constancia de que María Luisa Algarra publicara sus textos en vida. La edición de Tavira se basa en las copias mecanografiadas registradas en la SOGEM, Sociedad General de Escritores de México (Algarra, 2003: 33). Se debe la recuperación de *Judith* a su viudo, el famoso pintor José Reyes Meza, y a sus hijas (Algarra, 1995: 4). Un editorial de *Tramoya* da cuenta de la existencia de una novela de su autoría: *Pánuco* (Algarra, 1992: 2).

personajes del hieratismo de los estereotipos: Judith es una joven incomprendida que vive aislada en su propia familia. Su madre y sus hermanos son frívolos y superficiales, aferrados a los convencionalismos sociales de la burguesía catalana del momento. Algarra ha construido a sus personajes sin recovecos, planos, pero sin la deformación irónica del esperpento o la parodia. A lo que Algarra parece dedicar su esfuerzo, en lo que a la elaboración de personajes se refiere, es a su heroína, no menos unidimensional, pero más cargada de valor significativo y hasta simbólico. Algarra parece reivindicar la existencia de una sensibilidad y hasta un pensamiento genuinamente femenino que choca de frente con lo exigido a su sexo por la sociedad, incluso para aquellos que se esfuerzan en acercarse a ella:

*JOAQUIM: ¿Melancólica?*

*JUDITH: (Sonriente.) No... ¿Por qué no intenta averiguarlo sin necesidad de preguntar?*

*JOAQUIM: Reconozco de antemano la inutilidad de mis esfuerzos. Usted es un misterio demasiado grande para mí, Judith.*

*JUDITH: Yo... ¿un misterio? (Burlona.) Por el amor de Dios, le ruego que no haga experimentos con mi pobre credulidad. Eso de sentirse llamar misterio es demasiado halagador para que uno se resista a tomárselo en serio.*

*JOAQUIM: No se burle, Judith. A veces usted me da... No sé... La sensación de un gran pensamiento que ha adoptado la forma femenina. Un pensamiento lejano, profundo, intenso... Y sencilla y espantosamente inaccesible para mí (Algarra, 1995: 218).*

Dos personajes masculinos disponen un horizonte mítico alrededor de la soledad de Judith: el padre, ya desaparecido, del que heredó sus inquietudes, a juicio de la insoportable madre, y que constituye para la heroína un recuerdo vivo en el que refugiarse; Ángel, recientemente malcasado con una de sus hermanas, capaz de entrar en el impenetrable mundo de Judith hasta el punto de ayudarle a regular su fobia hacia la gente, confesarle su amor prohibido y tenderle su mano para la huida, lo que ella finalmente rechaza, incapaz de romper en realidad los barrotes de la celda social. Dos mitos encarnados en hombres: un paraíso perdido y una vía de fuga, pero que parecen no ser suficientes para que Judith se decida a enfrentarse cara a cara contra lo que la sociedad espera de ella, contra las convenciones que se simbolizan en el personaje de Carmen, la madre. Finalmente, huye para estudiar en Alemania, pero anclada aún al permiso materno, asumiendo la derrota como si se tratara de una versión contemporánea de los conventos a los que eran con-

denadas las heroínas galdosianas. En *Judith*, este conflicto fatal, aun en estado pasivo, la condena a una misantropía sin correlato alguno con una rebeldía real, expresada finalmente con una abulia casi chejoviana.

*Judith* interesa como precedente y germen de las inquietudes posteriores presentes en su obra mexicana. El conflicto familiar parece un anuncio todavía acotado y discreto del que se verá en *Cassandra*, explosivo hasta la sátira. *Judith* inaugura el tipo de mujer inadaptada persistente en todos sus textos, un personaje femenino abarrotado por un torrente de energía y sentimiento que ni ella ni la sociedad son capaces de asumir del todo. Un esmerado trabajo en el diálogo, así como el estudio del comportamiento social del ser humano como tema principal, aparecen ya en esta obra de juventud. Incluso defectos técnicos como el exceso en la exposición verbal de los antecedentes de la acción persistirán invariablemente en obras posteriores.

## 2. PRIMAVERA INÚTIL

María Luisa Algarra abandona la Península en 1939 en dirección a Francia, donde colaborará con la resistencia en la Segunda Guerra Mundial, tras sufrir tres años de prisión en cárceles y en el campo de concentración de Vernet. Consigue asilo político en México, en 1942, y muy pronto se incorpora al teatro mexicano. Su breve carrera será sumamente exitosa en el ámbito del «teatro experimental».

Algarra se inicia de la mano de José Jesús Aceves y el Proa Grupo, el mayor intento del momento de apoyar a los nuevos autores de México desde 1942 a 1947 (Magaña Esquivel, 2000: 242-248), con el estreno de *Primavera inútil*, el 3 de agosto de 1944, en el Teatro del Sindicato de Electricistas<sup>2</sup>. A la obra se le presume inspiración autobiográfica, ya que pone en escena a un grupo de refugiados europeos que son acogidos en un viejo castillo francés huyendo del fascismo<sup>3</sup>. El ambiente en el que se mueven los personajes

---

<sup>2</sup> La redacción de *Tramoya* se equivoca, por lo tanto, al situar el estreno en 1947 y a cargo de José Ignacio Retes (Algarra, 1993: 168). Sin embargo, el comentario que hace dicha redacción acerca del Teatro del Sindicato de Electricistas resulta sumamente interesante para conocer la importancia de ese lugar: «aquel glorioso escenario del Sindicato de Electricistas, diseñado por Seki Sano [director japonés, uno de los introductores de las teorías de Stanislavski en México] muy a la manera de Meyerhold. Ahí se hizo todo un inicio de la nueva vida de nuestro teatro» (Algarra, 1993: 168).

<sup>3</sup> Sin coincidir exactamente con lo referido en la obra, Víctor Alfonso Maldonado (1983: 13) da cuenta de la utilización de dos castillos marseleses que la diplomacia mexicana consiguió como refugio temporal para los exiliados españoles como paso previo al viaje definitivo a México.

entronca con títulos del teatro mayor de Aub, como *La vida conyugal* o *El rapto de Europa*.

De nuevo, Algarra hace gala de su habilidad para el diálogo. Sin embargo, el ingenio casi frívolo de *Judith* ha sido arrancado de raíz por la herida abierta desde la que escribe. No sin cierta grandilocuencia, en los abundantes diálogos que Algarra pone en boca de sus personajes hay espacio para batallas dialécticas sobre el conflicto entre acción e idea en torno al papel del intelectual en la revolución proletaria; sobre las posibilidades de la juventud para cambiar el mundo o envejecerlo antes de tiempo; reflexiones descarnadas sobre las cicatrices emocionales que deja el exilio en las que se adivina la experiencia personal de la propia autora:

*LAURA: [...] Había en nosotras como una especie de inconsciencia de lo que hacíamos... De por lo que pasábamos... De la pavorosa tragedia que vivíamos.. Había que seguir adelante, deprisa, sin perder un minuto... Y seguí. El tiempo no alcanzaba... La huida, la necesidad de flanquear tantos obstáculos, la precisión de ingeniárnoslas para solucionar tantos problemas apremiantes, me impedían advertir cómo iba pesándome cada vez más el corazón... Pero ahora siento como si quisiera estallarme. Me he negado la angustia a mí misma hasta ahora... Pero ya no puedo continuar negándomela [...] Jamás me engañé. Me constaba lo que sería de nuestra existencia: vagar constantemente... No reposar en lugar alguno... Proseguir caminando, caminando... Dejar atrás países... Y rostros... Y afectos que surgen al paso... Incluso al amor grande y único que no puede seguirnos. No me arrepiento, Irma... Pero me siento tan débil, Irma, tan descorazonada, tan sin amparo (Algarra, 2003: 87-88).*

El castillo es un cruce de caminos al que van a parar un catálogo de personajes que representan todo tipo de actitudes ante la guerra, y que sólo tienen en común ser víctimas de todos los fascismos.

Es por eso que se ha calificado a *Primavera inútil* de «simbolista» (AA.VV., 1997: 170), por la aparentemente clara delimitación semántica y funcional de los personajes en la obra. De nuevo nos encontramos con la pasión de una mujer, Irma, como motor único en oposición a un mundo erizado de obstáculos. El amor se erige como motivación fundamental de la protagonista, entrando en conflicto incluso con los sueños de libertad que la llevaron al exilio:

*LAURA: ¿Que vas a desaprovechar la oportunidad del viaje... Que vas a afrontar en Europa hambre, calamidades y miseria... Que vas a exponerte a pasar a una nueva guerra... por Walter?*

[...]

*IRMA: ...Walter no es un muchacho sano. [...] Walter es un desdichado... Y por eso, precisamente por eso, no he de abandonarle, Laura. ¡Él me necesita!* (Algarra, 2003: 90).

La «oportunidad del viaje» es América, el refugio prometido para los protagonistas, que alcanza en algunos momentos ciertos rasgos de utopía, de espacio abierto y en blanco en el que los personajes podrían rescribir una nueva vida. Sin embargo, la esperanza por salvar Europa que parece representar el amor de Irma por el abúlico Walter, lastrado de por vida por su castroante padrastro, transforma el viaje salvador en una huida, en una cobardía. Irma decide quedarse en Francia y trabajar para la resistencia, rechazando así una primera oportunidad de embarcarse hacia un futuro seguro en México. Sin embargo, el suicidio final de Walter evidencia que no es posible salvar a Europa, que camina invariablemente hacia su autodestrucción, y que el exilio es inevitable.

Sin embargo, esta lectura simbolista no tiene en cuenta la capacidad de Algarra para generar psicologías complejas que van más allá de los arquetipos. En el amor salvador que siente Irma por Walter hay algo de la mano tendida de Ángel hacia Judith en su obra anterior. Ocurre que ahora las circunstancias se extreman: si antes lo que se ponía en juego era la ruptura familiar, es ahora la vida misma la que está dispuesta a sacrificar Irma por salvar a Walter. Con Walter o con Judith, la autora demuestra su interés por los seres perdidos, desarraigados, incapaces de enfrentarse a la vida. Walter siente que al aceptar la ayuda de Irma no ha ganado autonomía, sino una mayor conciencia de su inutilidad<sup>4</sup>. Es por eso que ve en el suicidio la única manera de devolverle el sacrificio, cortando así el único lazo que unía a Irma con Europa, abriéndole la puerta a América y salvándole de la guerra. Es un

---

<sup>4</sup> Aunque de manera tangencial, no tan explícita como en *Sombra de alas*, en la angustia de Walter aparece de fondo un debate precoz para la época: la asunción de nuevos roles en la sociedad para los dos sexos y la incapacidad del hombre para asumir su nueva situación. Walter es mantenido económicamente por Irma y ve en ello un síntoma más de su inutilidad:

*IRMA: ...en los cuentos, el príncipe, para merecer el amor de la princesa, debe atravesar cuatro ríos de fuego, [...], matar a varios monstruos... Como comprenderás, es estúpido que yo consiga hacer lo mismo sólo con hacer traducciones [...]*

*WALTER: [...] Pero en los cuentos de hadas, esas cosas nunca las hace la princesa para merecer el amor del príncipe.*

*IRMA: [...] ¿Supones que el movimiento feminista no ha cambiado nada? Walter, Walter, ¡no seas chiquillo! ¿No te has dado cuenta aún de lo que vale un amor como el nuestro?* (Algarra, 2003: 122).

acto de amor, el único del que Walter es capaz. Para Algarra, el amor se configura como una fuerza suprema que dignifica y salva al ser humano en unos tiempos en los que la guerra y la dictadura lo condenan a que sus actos estén solamente regidos por el instinto de supervivencia.

*Primavera inútil*, como todos los montajes del Proa Grupo de Aceves (en aquella época un verdadero refugio del teatro mexicano con un mínimo afán de innovación), no supuso nunca un éxito considerable de público, pero sí el aprecio y el interés de la crítica y los profesionales del medio, que la recordarían durante años «por lo revolucionario y atrevido de su tema» (María y Campos, 1999, I: 1.057).

### 3. *SOMBRA DE ALAS*

No se sabe a ciencia cierta la fecha de redacción de esta obra, pero podría situarse hacia finales de los años 40 (AA.VV., 1997: 171). No se representó en vida de la autora, y de hecho desconocemos que pisara tablas hasta mucho después: en enero de 2004 y los meses siguientes se pudo ver en el Foro de Casa de Teatro de Ciudad de México, como examen profesional de la promoción 1999-2003 de la escuela «Casa del Teatro». El montaje es dirigido por Morris Savariego, pero es sin duda Luis de Tavira, a la sazón director de la escuela y estudioso de la obra de Algarra, el promotor del estreno<sup>5</sup>. Asistí personalmente a la representación: la inmadurez actoral de los alumnos de la escuela impidió el adecuado aprovechamiento dramático de la densidad psicológica que el texto provee a cada uno de los personajes.

De nuevo es el diálogo la virtud y motor principal de la obra. Se ha señalado cierta «pretenciosidad literaria» en algunos parlamentos (AA.VV., 1997: 173), pero prevalece la habitual fluidez dialógica de las obras de Algarra, que salva en este caso a *Sombra de alas* de caer en lo tedioso por lo pausado de su acción.

Frente a los textos anteriores, se observa un importante avance en la construcción psicológica de los personajes. Son ahora más maduros, menos ingenuos y más gastados por la vida. Desgarrados casi como personajes de Tennessee Williams, *Sombra de alas* nos presenta a un grupo de jóvenes al borde de la madurez, ligados por un espacio común: «el *roof garden* de un

---

<sup>5</sup> Tal como queda refrendado en el programa de mano, en el agradecimiento que los propios actores dan al maestro Tavira, «por habernos acercado a la vida y la obra de María Luisa Algarra».

edificio de apartamentos» en «cualquier gran ciudad de América» (Algarra, 1997: 96) y cuyas vidas se encuentran en una encrucijada: Mariana y Enrique, una pareja en crisis<sup>6</sup>; Carla, una madre frustrada que se plantea huir; Rosa, una joven abandonada incapaz de rehacer su vida; Lydia, una prostituta resentida contra el mundo, etc. Todos ellos giran alrededor de Teresa, una enferma de tuberculosis. Todos temen o respetan su opinión. Poco a poco su especial intuición va revelándose como condición sobrenatural, de ángel bíblico que protege a los que aman y destierra a los que no son capaces de mirar por algo que esté más allá de sus propios intereses<sup>7</sup>. En efecto, en *Sombra de alas* nos reencontramos con esta concepción del amor que ya señalábamos anteriormente: entrega total hacia la persona amada como aquello que da sentido a la vida. El amor que Teresa declara por Hugo, que posee un indudable valor dramático en el primer acto, puede leerse una vez terminada la obra como toda una lección:

*TERESA: [...] para aferrarme a la vida, no basta con el vago instinto de conservación... Es preciso una voluntad de vivir concreta, definida...*

*HUGO: ¿La tienes tú?*

*TERESA: Me la construí. De tuberculosis, se curan los fanáticos y los que deben vivir para un gran amor. Descarté el fanatismo.*

*HUGO: Y decidiste enamorarte.*

*TERESA: (Sonriendo.) Exactamente.*

*HUGO: ¿De quién?*

*TERESA: De ti (Algarra, 1997: 107)*

Quizá es ese amor lo que salva milagrosamente a Teresa de la tuberculosis. La destructiva Lydia, que durante la obra se limita a reírse de las des-

---

<sup>6</sup> Algarra muestra, esta vez de forma muy clara, el conflicto que sucede cuando el hombre es incapaz de encontrar su sitio cuando es la mujer quien mantiene económicamente el hogar. Enrique, de férrea ideología revolucionaria, expresa dudas entre colaborar económicamente con su pareja y transigir con el chantaje del capitalismo, probablemente un pretexto para su egoísmo:

*ENRIQUE: [...] Todas las personas decentes estarán de acuerdo en que tú eres admirable, extraordinaria, y yo un sinvergüenza desahogado... Los que viven a costa de las mujeres tienen un nombre muy feo en todos los idiomas... ¡Pero entérate de eso: no estoy dispuesto a esclavizarme en un trabajo que me desagrada!*

*MARIANA: (Casi tímidamente.) ¿Ni por... consideración a... los demás? (Algarra, 1997: 114-115).*

<sup>7</sup> El texto se inicia con una especie de resumen del salmo 34: «El ángel de Jehová acampa en derredor de los que le temen; Y los defiende. Matará al malo la maldad; y los que aborrecen al justo serán asolados» (Algarra, 1997: 96) y termina con un leve batir de alas, en palabras de Hugo (Algarra, 1997: 149).

gracias ajenas, se suicida poco después de que Teresa le ponga ante sí un espejo verbal en el que ve reflejada su «vida sin significado» (Algarra, 1997: 136-137); Mariana decide romper su relación con Enrique, tras hacerle ver su «lamentable incapacidad de amor» (Algarra, 1997: 142); Carla se salva, tras aceptar el consejo de Teresa de no cometer el «crimen» de huir a Bolivia con su joven amante abandonando así a sus hijos (Algarra, 1997: 124).

Pese a lo que pueda parecer, la mirada de Algarra no es moralista, sino utópica. Se salvan aquéllos que son capaces de sacrificarse y ofrecer un amor generoso, pero el final feliz, con celebración final incluida, tiene algo de efímero, como de un sueño que un ángel ha susurrado en los oídos de aquellos que saben amar.

#### 4. VERSIONES Y TEATRO RADIOFÓNICO

En 1946 y 1947 Algarra mantendrá su vinculación con el teatro mexicano elaborando versiones de *La cueva de Salamanca*, de Cervantes y *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón para el Teatro Estudiantil Autónomo de Xavier Rojas (Rojas, 1995: 148-149), movimiento teatral nacido en México, pero que tiene como modelo *La Barraca* lorquiana.

Al mismo tiempo, trabaja sin descanso escribiendo *sketches* para la radio, lo que afila sin duda su habilidad para el diálogo. Su trabajo para la radio es en general bien valorado (María y Campos, 1999, I: 1.057).

Tendremos que esperar a 1953 para encontrarnos en el teatro con otra obra de su autoría.

#### 5. CASANDRA O LA LLAVE SIN PUERTA

El 6 de febrero de 1953, en la Sala Molière, se estrena esta obra<sup>8</sup>, dirigida por Pedro Galván. Se esperaba con muchas expectativas por el buen recuer-

---

<sup>8</sup> En *Autoras en la historia del teatro español* se indica incorrectamente que «no hay noticia de que se haya representado» (AA.VV., 1997: 176). Por otro lado, existe cierta confusión en las distintas fuentes acerca del lugar en el que se estrenó la obra. María y Campos y Moncada señalan la Sala Molière, mientras que Olavarría, Tavira (Algarra, 2003: 33), Ceballos y Magaña Esquivel (2000: 412) afirman que fue en el Teatro del Caballito. Lo cierto es que la precisión y cantidad de detalles que aporta María y Campos (1999, I: 1.057; la crónica es del 11 de febrero de 1953) nos inclinan a considerar como válida la primera opción para el estreno, si bien la temporada tuvo lugar en el Caballito, donde permaneció hasta abril de 1953 (Olavarría y Ferrari, 1961: 3.605-3.606). En la Molière, según María y Campos, no pasó de «dos representaciones» (María y Campos, 1999, I: 1.058).

do que se mantenía de *Primavera inútil*. «Como aquélla, *Cassandra* revolucionará conceptos del teatro moderno. [...] La sala Molière concurridísima. Todo el México de los estrenos de teatro experimental, y mucha gente de la radio» (María y Campos, 1999, I: 1.057).

De nuevo la pieza tiene buenas críticas, aunque se le achaca una confusa fluctuación entre lo cómico y lo trágico (María y Campos, 1999, I: 1.058). El planteamiento de la obra, una denuncia clara hasta lo obvio de las mezquindades de la burguesía y de la respuesta lógica de la revolución obrera, da lugar a una excesiva simplificación de los personajes, reducidos a meros estereotipos sólo justificables en un tono farsesco o expresionista que no acaba de percibirse. No obstante, resulta especialmente bien construido el desarrollo de la trama (que recuerda en ocasiones al *RUR* de Capek), y, como es habitual en Algarra, se percibe su habilidad para la elaboración de buenos diálogos.

En el personaje de Juana, la *Cassandra* agorera y nunca escuchada a la que se refiere el título, hay algo de Judith, como hija incomprendida perdida en una familia burguesa, pero sobre todo de Teresa, de *Sombra de alas*, por su capacidad sobrenatural de situarse por encima de los demás personajes y formular la verdad que ellos ignoran o se niegan a reconocer.

*Cassandra o la llave sin puerta* se distancia considerablemente de las obras anteriores de Algarra por la construcción psicológica de los personajes. Aquí nos encontramos con meros arquetipos, como el del patrón avaro y desalmado, o de personajes de perfil puramente funcional, como Juana, que parece ser, en un primer momento, el altavoz de la realidad dentro de la disparatada familia Cirera y, finalmente, representante en la ficción del juicio del autor implícito a la actuación de los personajes y la clase social que representan; o como la pusilánime Gertrudis, cuyas torpezas parecen no tener otro fin que aportar un alivio cómico en los primeros dos actos y representar, en el tercero, cierta ignorancia burguesa de la realidad, insuficiente en todo caso para exculpar a los de su clase. Un poco al modo de Priestley en *Llama un inspector*, la voz profética de Juana hace recaer en todos y cada uno de los personajes la responsabilidad de las causas de la revolución obrera:

*JUANA: La culpa es de todos nosotros... Y de los que son como nosotros. Hemos trabajado tenazmente, durante años, para que esto ocurriera... No hemos desperdiciado una sola oportunidad para precipitarlo... Para acercarnos a ello rápidamente... ¡Pues bien, ya hemos llegado! [...] A pesar de todo el dinero, somos pobres, miserables... Porque no tenemos una sola razón para vivir... Nos apoyamos en bases que nosotros mismos hemos carcomido... La fa-*

*milia, la religión, la sociedad... ¡Siempre nos hemos llenado la boca con esas tres palabras! ¡Cada vez que las pronunciábamos, era como si nos burláramos de ellas!* (Algarra, 2003: 222-223).

De nuevo, la generosidad —el amor— como único sentido de la vida: donde no lo hay, nada florece y cunde la destrucción. Una misma visión del mundo, aun en negativo, subyace en *Cassandra* y la reingresa en el imaginario algarriano, pese a las considerables diferencias formales que presenta respecto a los textos anteriores.

Respecto a la ubicación histórica de los acontecimientos dramatizados en esta obra, muchos han querido ver la presencia expresa de la Guerra Civil, como la redacción de *Primer Acto*, que presenta la obra como «un drama de la guerra civil española, escrito en México por una española» (Algarra, 1994: 36). Sin embargo, Algarra plantea la situación en «cualquier ciudad industrial, de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera» (Algarra, 2003: 131). Los personajes hablan en español de México, aunque sin variantes locales muy marcadas, y hablan de «pesos» y «centavos» cuando se trata de referirse a unidades monetarias (Algarra, 2003: 165, 199). En todo caso, parece claro que la autora piensa en un público mexicano y trata por todos los medios de universalizar la problemática que plantea la obra, aunque sin duda no dejara de tener en cuenta sus referentes vitales.

## 6. LOS AÑOS DE PRUEBA

Con *Los años de prueba* logra María Luisa Algarra el máximo reconocimiento en el teatro mexicano. Fue la triunfadora en el Concurso de Grupos Teatrales del Distrito Federal, prueba que exigía nada menos que lo siguiente: «la obra escogida deberá ser de autor mexicano, escrita con posterioridad al año de 1917, y tratar un problema mexicano; y que las obras se representarán sin apuntador» (María y Campos, 1999, I: 1.306).

El 15 de junio de 1954, con el Grupo Sagitario que dirige Jorge Landeta, Algarra se consagra ante la crítica: «*Los años de prueba*, es, desde luego, una de las mejores comedias estrenadas en México desde hace varios años» (María y Campos, 1999, I: 1.312). La obra obtiene el premio del INBA y se estrena en septiembre en el Teatro Ródano, donde hace temporada hasta diciembre, producida por la Unión Nacional de Autores. La Agrupación de Críticos de Teatro le concederá el premio Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra del año 1954: «La crítica reconoció que el estudio de caracteres y el tra-

zo del ambiente constituían el valor máximo de esta comedia» (Magaña Esquivel, 2000: 412).

Tras la ambientación de exiliados (al igual que haría Teresa Gracia —otra dramaturga exiliada—, como ha estudiado Wendy-Llyn Zaza en Romera Castillo, 2005: 593-601), de *Primavera inútil* y la indefinición espacial de *Sombra de alas* y *Cassandra*, Algarra afronta esta vez una problemática absoluta y claramente mexicana, si bien la situación planteada (una sucesión de cuadros relativamente cotidianos de la vida de un grupo de jóvenes) no deja de tener una validez más o menos universal. La obra presenta a un grupo de jóvenes bohemios con ínfulas artísticas, que se encuentran precisamente en esos «años de prueba» en los que sus sueños de triunfo están a punto de confrontarse con la realidad. Sin embargo, en el segundo y tercer actos, la mayor parte de los personajes pasan a ser comparsas y la acción se centra en cinco de ellos. La pareja Emilio-Diana, un amor roto por el aborto que ella sufre y que al final se revela provocado por ella misma; el triángulo amoroso que forman Julio con sus dos amantes sucesivas: Georgina y Rosa, que se enamoran de ella desesperadamente, y a las que ella desdeña con insensible elegancia.

Es la viveza con la que Algarra retrata a este grupo de jóvenes lo más destacable de la obra; la habilidad de la autora para crear diálogos ingeniosos y chispeantes llega aquí a su culmen. La acción es, al menos al principio, más contenida, más subterránea que en obras anteriores: como afirma Távira, «la unicidad temporal de la realidad sucede oculta e irrumpe sorpresiva, como un asalto en el momento menos previsto» (Algarra, 2003: 30). No obstante, nos encontramos con graves errores de estructura y con actitudes moralizantes poco justificadas y que hoy resultan obsoletas (AA.VV., 1997: 175). La distribución de la información sobre los personajes, por ejemplo, no es aquí la adecuada. En el tercer acto se aportan datos sobre el personaje de Diana (sus prejuicios burgueses sobre tener hijos sin estar casada) que resultan, en ese momento, forzados, dispuestos sólo para justificar la revelación final: ella ha forzado el aborto. Tanto en el caso de Diana como en el de Julio, nos encontramos de nuevo con personajes incapaces de amar, personajes que son condenados moralmente en la obra. Georgina, a la que se presenta en principio como una perturbada con tendencias suicidas, incapaz de aceptar el rechazo de Julio, triunfa finalmente al recuperar su dignidad, consciente de que ella tiene el coraje de darlo todo por amor:

*GEORGINA: (Mirándole con cariño.) ¿Ves? Lo terrible es que eres bueno, en general, y que no te gusta lastimar porque sí... Entonces, es como una especie de maldición: hacerles daño a todas las mujeres a quienes te acerques.*

*JULIO: (Queriendo aparecer cínico, encogiéndose de hombros.) ¿Qué culpa tengo yo de que me tomen demasiado en serio?*

[...]

*GEORGINA: [...] Te obstinas en rechazar la verdad.*

*JULIO: ¿Y cuál es la verdad?*

*GEORGINA: Que tú no puedes amar a ninguna mujer. [...] Lo único que te reprocho es tu falta de valor, porque no se trata sólo de ti... Sino también de quien se te entrega auténticamente, sin sospechar nada... De quien, poco después habrá de desesperarse por tu hastío, por tu abandono... Preguntándose por qué, e incapaz de descubrir la verdadera causa (Algarra, 2003: 315-316).*

Otra vez la misma concepción del amor como entrega, pero esta vez con una veta moralizante mucho menos sutil y justificada que en *Sombra de alas*. Sin embargo, resulta emocionante el canto a la amistad que se plantea alrededor del grupo de jóvenes: sin duda son los personajes secundarios lo más logrado de la obra.

Lo cierto es que *Los años de prueba* conectó plenamente con las inquietudes del público y los valores predominantes entre la crítica del momento, consagrando a María Luisa Algarra entre las figuras del teatro mexicano.

Después de su muerte, *Los años de prueba* siguió pisando escenarios mexicanos. En marzo de 1965 inaugura la Sala del Teatro del Museo de la Ciudad de México (Moncada, 2004: 119) y en 1973 es representada en el Teatro del Bosque (Ceballos, 1998: 12). La huella de Algarra se percibirá también en una obra posterior en la historia del teatro exiliado en México: *Los desorientados* (1959), de Maruxa Vilalta, con la que parece guardar una estrecha relación temática y de espíritu.

## **7. UNA PASIÓN VIOLENTA UNÍA...**

No tenemos noticia de que esta obra breve haya conocido los escenarios, ni tampoco de la fecha exacta de su redacción, aunque podría incluirse entre los primeros años 50 (AA.VV., 1997: 179).

En esta pieza, un hombre, Xavier, lleva a una mujer, Celia, a su casa. Parecen felices, dispuestos a iniciar una vida en común. Ella afirma que ha huido de su familia. Sin embargo, el relato que Celia hace de la vida con su

hermana va evidenciando, poco a poco, un estado paranoico. Celia siente que su hermana la quiere asesinar y que todo desconocido —y finalmente Xavier mismo— es en realidad un asesino contratado para matarla. Celia atribuye inicialmente el odio de su hermana al hecho de que el marido de ésta, Pedro, esté enamorado de ella, pero al final la verdad resulta ser la inversa. Celia ama a Pedro de una manera tan arrebatada que todo se vuelve obstáculo, que todo el mundo parece conspirar en su contra. La autora desarrolla magistralmente la transición desde la aparente cordura de Celia hacia su verdadera condición.

Algarra parece empeñada en explorar los límites del amor, forzando los extremos de la pasión hasta que se desbordan en la locura.

## 8. CONCLUSIONES

María Luisa Algarra murió con sólo 41 años<sup>9</sup>, presumiblemente cuando lo mejor de su obra estaba por llegar. Sin alcanzar nunca el prestigio literario de un Max Aub, logró una presencia escénica en México muy superior, que hubiera constituido una de las mayores influencias del exilio teatral español en México, de no haberse interrumpido tan pronto su vida. Ninguna de sus obras alcanza la perfección, pero todas son testigos de su tiempo y muestra palpitante de una peculiar y genuina mirada hacia sus personajes, siempre dotados de una «jovialidad desafiante» (Algarra, 2003: 25) frente a las miserias del mundo, una mirada que encuentra a la capacidad de amar como reducto último de la dignidad humana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1997). *Autoras en la historia del teatro español*, vol. II. Madrid: ADE.
- ALGARRA, M. L. (1992). *Casandra o la llave sin puerta*. *Tramoya. Cuaderno de Teatro de la Universidad Veracruzana* 30, 79-134.
- (1993). *Primavera inútil*. *Tramoya. Cuaderno de Teatro de la Universidad Veracruzana* 34-35.

---

<sup>9</sup> No se conocen a ciencia cierta las causas de su muerte: posiblemente una enfermedad repentina y fatal que le acaeció en 1957 (Algarra, 2003: 31-32). Muchos misterios todavía se ciernen sobre su vida, pero entre aquellos que la conocieron queda el recuerdo de una mujer elegante, «de una fantástica estatura de más de 1,90» (Algarra, 1993: 168), que llevó siempre con dignidad la triste carga del exilio.

- (1994). *Casandra o la llave sin puerta. Primer Acto* 253, 35-76.
- (1995). *Judith*, traducción del catalán por Selma Ancira. *Tramoya. Cuaderno de Teatro de la Universidad Veracruzana* 45, 197-240.
- (1996a). *Los años de prueba. Tramoya. Cuaderno de Teatro de la Universidad Veracruzana* 49, 141-194.
- (1996b). *Una pasión violenta unía.... Tramoya. Cuaderno de Teatro de la Universidad Veracruzana* 47, 163-176.
- (1997). *Sombra de alas. Tramoya. Cuaderno de Teatro de la Universidad Veracruzana* 50, 95-150.
- (2003). *Primavera inútil. Casandra o la llave sin puerta. Los años de prueba*, Luis de Tavira (ed.). Madrid: ADE.
- CEBALLOS, E. (1998). *Diccionario enciclopédico básico del teatro mexicano*. México: Escenología.
- MAGAÑA ESQUIVEL, A. (2000). *Imagen y realidad del teatro en México*. México: Escenología-INBA.
- MALDONADO, V. A. (1983). «La lección mexicana». *Primer Acto* 201, 5-14.
- MARÍA Y CAMPOS, A. de (1999). *Veintiún años de crónica teatral en México, I. Primera parte (1944-1950); II. Segunda Parte (1951-1955)*. México: INBA-CITRU-IPN.
- MONCADA, L. M. (2004). *1.212 meses. El teatro en México en el siglo xx*. En prensa.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, E. de (1969). *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911* (3.<sup>a</sup> edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961), tomo V. México: Porrúa.
- ROJAS, X. (1995). *Medio siglo en escena*. México: INBA.
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.