

6-1997

El Tercer mundo (1934) y Las Adelfas (1928): Teatral entre Pilar de Valderrama y los Machado

Pilar Nieva de la Paz

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Nieva de la Paz, Pilar. (1997) "El Tercer mundo (1934) y Las Adelfas (1928): Teatral entre Pilar de Valderrama y los Machado," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 155-169.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

**EL TERCER MUNDO (1934) Y LAS ADELFA (1928):
UN DIÁLOGO TEATRAL ENTRE PILAR DE VALDERRAMA
Y LOS MACHADO¹**

Pilar NIEVA DE LA PAZ
(C.S.I.C.)

Cada vez es mayor el interés por recuperar la desconocida contribución de las escritoras a la historia del teatro español del siglo XX. Contamos ya con algunos catálogos, ensayos, artículos y ediciones que permiten un mejor conocimiento de quiénes fueron, qué obras publicaron y, en algunos casos, cuáles llegaron a cobrar vida en los escenarios.² Estamos ante un claro proceso de "reconstrucción" del canon literario y teatral que empezó a dar los primeros resultados en publicaciones que datan de finales de los ochenta, para ganar verdadera carta de naturaleza en la presente década. Queda, sin embargo, una importante tarea por realizar. El notable interés que despiertan las

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Teatro y Sociedad: Nuevos enfoques críticos para una historia del teatro en Madrid entre 1900 y 1936" (PB95-0132), del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que dirige M^a Francisca Vilches de Frutos (CSIC), en colaboración con Dru Dougherty (University of California, Berkeley), y financia la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura. Agradezco a los citados investigadores sus valiosas sugerencias para la realización del mismo.

² Véase la breve síntesis bibliográfica y de "estado de la investigación" que presento en Nieva 1996, 87-88. En el recientemente aparecido catálogo *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, vol.II, dirigido por Juan Antonio Hormigón, se sitúa su producción en el contexto global del teatro escrito por mujeres en el siglo XX. Sobre su presencia en el teatro español de los últimos años, pueden consultarse los trabajos de Patricia O'Connor, M^a José Ragué y Virtudes Serrano.

autoras teatrales contemporáneas entre hispanistas y especialistas en teatro, ha de verse acompañado de un paralelo avance en el conocimiento de la producción que llevaron a cabo. Claro que no se trata sólo de salvar del olvido nombres y títulos, sino de valorar realmente las creaciones de las escritoras en el contexto de su producción y recepción coetánea, evitando juicios anacrónicos que a menudo ignoran las aportaciones específicas que llevaron a cabo en relación con el contexto global de la escena de su tiempo.

Un ejemplo claro de la oportunidad de reivindicar la importante aportación femenina al teatro de nuestro siglo nos lo brindan las autoras dramáticas de preguerra, cuya contribución al teatro impreso y representado del período se ha ido revelando en los últimos años muy significativa (Miró 1992, Nieva 1993, Hormigón 1997). Algunas de las escritoras de la llamada "generación del cambio de siglo" (Pérez) publican y/o estrenan su teatro desde las dos primeras décadas de esta centuria (Carmen de Burgos, Sofia Casanova, Concha Espina, María de la O Lejárraga...). Por su parte, las más jóvenes, nacidas a finales del XIX y principios del XX, empiezan a participar en la vida teatral durante los años 20 y 30 (*Halma Angélico, Magda Donato, Elena Fortún, M^a Teresa León, Margarita Nelken, Matilde Ras...*).

Se cuentan entre este último grupo algunas escritoras que, dedicadas con asiduidad a la poesía, van a cultivar el género teatral más o menos ocasionalmente, con un marcado propósito renovador por la vía de la estilización y el simbolismo poético. Es el caso, sin ir más lejos, de Ernestina de Champourcin (1905), Concha Méndez Cuesta (1898-1986) y Pilar de Valderrama (1899-1979). En este ensayo voy a detenerme en esta última autora que, relacionada en alguna ocasión con el grupo de la Generación del 27 (Mainer, Miró 1993), ofrece, sin embargo, matices particulares. Por afinidad personal y literaria se encuentra próxima a los postulados teatrales de algunos de los escritores más renovadores de la generación del 98 (*Azorín, los hermanos Machado, Unamuno*). Además compartió con otras significativas mujeres de estos años -Zenobia Camprubí, Trudy Graa, María de la O Lejárraga, María de Maeztu, María Martos de Baeza, etc.- importantes experiencias intelectuales y artísticas en el "Lyceum Club Femenino".³ Se la recuerda hoy principalmente por sus libros de poesía (*Las piedras de Horeb, Huerto cerrado, Esencias, Holocausto y Espacio*, incluido en su *Obra poética*), mientras que su dedicación al teatro resulta prácticamente desconocida.

En las raras ocasiones en que se ha abordado el análisis de su único título teatral impreso, *El tercer mundo* (1934), se ha atendido casi exclusivamente a su posible contenido autobiográfico (Moreiro, Valencia), debido a la relación sentimental que mantuvo durante años con Antonio Machado. Ha permanecido así en segundo plano la

³ "También me asocié al 'Lyceum Club' femenino que estaba en la calle de las Infantas, donde asistí a conferencias, recitales y conciertos y donde por pocas pesetas se tomaba un buen té.

Allí acudían María de Maeztu, Zenobia Camprubí, la mujer de Pérez de Ayala, la de Zubizarre (sic) y otras muchas escritoras y artistas." (Valderrama 37).

aportación renovadora de este "poema dramático" -dos actos en prosa y uno en verso-, que se publicó junto con otras dos obras teatrales "innovadoras", firmadas por dos escritoras, socias también del "Lyceum Club": *Halma Angélico* (*Al margen de la ciudad*) y Matilde Ras (*El amo y El taller de Pierrot*).⁴

Pilar de Valderrama es autora además de otros dos títulos que no han sido publicados, pero que tuvieron una oportunidad de presentación pública: *El sueño de las tres princesas*,⁵ "cuadro poético" calificado de "canto a tres voces, de idea delicadamente simbólica" (Díez-Canedo), que se ofreció en la segunda sesión del "Teatro Íntimo Fantasio", y *La vida que no se vive*, primera por la fecha de escritura, pero que fue la última en ver la luz, en un ciclo de lectura de obras teatrales inéditas llevado a cabo en la posguerra en el Ateneo de Madrid.⁶ Esta obra había sido calificada por Antonio Machado en su correspondencia con Pilar como "lo más teatral de tu teatro" (Machado A. 181-182). El poeta y dramaturgo realizó incluso varias gestiones con C. Rivas Cherif y con Lola Membrives para su puesta en escena en la preguerra, pero sus recomendaciones no surtieron efecto (Machado A. 144, 159; Valderrama 76).

El interés de la crítica por la "musa", por *Guimar*, más que por la escritora, ha oscurecido también su relevante aportación en el contexto de los teatros de cámara que surgieron en los medios artísticos e intelectuales más avanzados de la preguerra, como principal impulsora y co-artífice del "Teatro Íntimo Fantasio", fundado junto con su marido Rafael Martínez Romarate en su casa de la calle Rosales. Las representaciones se iniciaron a comienzos de 1929 y se extendieron hasta la temporada siguiente. En tan corto espacio de tiempo, "Fantasio" llegó a ser considerado como uno de los más

⁴ De las recomendaciones de Pilar de Valderrama a Antonio Machado en relación con la comedia de *Halma Angélico*, *Entre la cruz y el diablo* (1932), queda constancia en el epistolario conservado (Machado A. 263). Su amistad con Matilde Ras se prolongó hasta los últimos años de la vida de ambas (Valderrama 85).

⁵ Existe una vacilación entre el título que Valderrama cita en sus memorias, *El sueño de las tres promesas* (Valderrama 47), y el que ofrezco en mi libro *Autoras dramáticas entre 1918 y 1936*, que se apoya en la información proporcionada por las reseñas de prensa.

⁶ Fue leída por su hija, la actriz Alicia Martínez Valderrama. Víctor Ruiz Iriarte ofreció una sesión crítica en el Ateneo de Madrid sobre *Huerto cerrado* y *La vida que no se vive* el 15 de junio de 1944 (García Ruiz 102). La opinión de Marquerie tras esta lectura pública aparece recogida en el diccionario de Sáinz de Robles: "*La vida que no se vive* es el título de la comedia de Pilar de Valderrama. Un prólogo y tres actos llenos de finura literaria, de original invención, de pulcro lenguaje, de diestro diálogo y, sobre todo, de delicadísima poesía, que encantó al auditorio y que arrancó encendidos aplausos" (1707).

Las relaciones que Pilar y Rafael mantenían con conocidas personalidades del medio artístico y literario favorecieron el importante eco que tuvo su empresa. Antonio Machado, por ejemplo, se interesó en seguida por el proyecto de su amiga, intentando, al parecer sin éxito, responder a su solicitud de pensar un nombre adecuado para este teatro (Machado A. 90).⁸ Jacinto Benavente apoyó igualmente su realización, asistiendo personalmente al montaje de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*.⁹ Las representaciones del salón-biblioteca de la casa de Rosales fueron seguidas también con interés por Manuel Bueno, L. Araujo Costa, E. Díez-Canedo, Luis Escobar, Ángel Lázaro, Victorio Macho, Alfredo Marquerie, Enrique de Mesa, Eugenio D'Ors, Víctor de la Serna, Concha Espina, Alcira Olivé y Matilde Ras, entre otros.¹⁰ Tuvieron un papel muy especial en "Fantasio" Carmen Baroja y Carmen Monné, quienes a partir de su experiencia en "El mirlo blanco", animaron al matrimonio a continuar las representaciones, colaborando en algún caso en la interpretación.¹¹

El valor de "Fantasio" no radicó tan sólo en una cuidada selección literaria -con piezas de Aristófanes, Benavente, Cabezas, Lord Dunsany, Martínez Romarate, Pérez de la Ossa y Verdaguer (Vilches y Dougherty 1997, 198-200)-, sino especialmente en

⁷ Resulta curioso que la autora, con el paso de los años, relacionara en sus memorias una experiencia de esta naturaleza con una fuerte crisis matrimonial sufrida poco tiempo antes: "Así pues, recuperada bastante de mi depresión, buscando un medio para distraernos de la pesadumbre que los acontecimientos pasados nos causaba[n], propuse a mi marido la creación en nuestra casa de un teatrillo íntimo para que los niños, aficionados a representar comedias por ellos inventadas, pudieran hacer otras obritas que les instruyeran y les divirtieran a un tiempo. Rafael, muy experto en mecánica y luminotecnia, aceptó complacido. De este modo nació nuestro 'Fantasio', que se inauguró con la obra de Benavente 'El príncipe que todo lo aprendió en los libros', en la que tomaron parte mis tres hijos, sus primos, Pilar Regoyos hija del famoso pintor Dario y otros jóvenes" (Valderrama 47).

⁸ En relación con el origen y circunstancias de la relación sentimental entre Antonio Machado y Pilar de Valderrama, véase Moreiro, Ruiz de Conde y Valderrama.

⁹ "Quedó muy complacido, animándonos a continuar lo iniciado con tanto acierto" (Valderrama 47).

¹⁰ Las tres autoras escribieron textos para el teatro. Con Concha Espina mantuvo una larga amistad, reflejada en la activa participación de Valderrama en la campaña pro-entrada en la Academia de la autora de *El Jayón* (Machado 229-230, 235) y la publicación de Espina de la primera versión de las cartas de Machado a Pilar (*De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, 1950). Matilde Ras, por su parte, publicó el reportaje antes mencionado en *Heraldo de Madrid*.

¹¹ En relación con "El mirlo blanco", véase Aguilera, Rey Faraldos y Dougherty y Vilches 1990, 1997.

sus notables realizaciones escénicas,¹² como ya observaron algunos de los más importantes críticos de la época. Precisamente fue la cuidada factura técnica de su primer montaje la causa de que varios de los escritores y críticos amigos animaran a la pareja a dar un paso más y aventurarse en otros proyectos escénicos, más allá del teatro infantil. No fue ajena a este hecho la formación técnica de Martínez Romarate, ingeniero de profesión, quien pronto encauzó su interés hacia el arte, siendo conocido como escritor y por su destacada labor como escenógrafo y experto en luminotecnia (Ras 8).¹³

Pero la aportación de Pilar de Valderrama a la renovación del teatro de preguerra no se limitó a la gestación y decidida colaboración en este proyecto de teatro de cámara. Su propia labor como autora, aunque breve y poco conocida, resulta igualmente significativa en este sentido. Su ruptura con las rutinas y convenciones escénicas del momento puede concretarse en varios aspectos. Destaca su elección genérica, al cultivar un teatro poético que buscaba la renovación de la escena por la vía del simbolismo de la palabra, de una especie de irrealidad "ideal" en la concepción de personajes, ambientes y escenas.

El tercer mundo se inscribe en la órbita del teatro poético, y ha sido considerada por algunos críticos como "teatro para leer".¹⁴ Como se deduce de varias de las reseñas en prensa, esta percepción de la "irrepresentabilidad" de la pieza vino dada en parte por su acusado lirismo. Su afán por modernizar la puesta en escena se percibe además

¹² Así describe Pilar la sala donde tenían lugar las representaciones: "Al fondo del gran salón-biblioteca, en una habitación muy espaciosa, se tiró el tabique y se hizo allí la embocadura, levantándose a continuación el tablado, las bambalinas y un juego completo de luces de batería. Pintamos en casa los decorados e igualmente se confeccionaron los trajes sobre bocetos de Humberto Pérez de la Ossa y de Rafael. El espectáculo se presenciaba desde la biblioteca donde cabían cómodamente cien personas y algo estrechamente algunas más; reuníamos todas las sillas de la casa, a las que añadíamos las que nos mandaba de la suya mi madre política, que también vivía en Rosales. Los jóvenes se sentaban sobre almohadones, en el suelo y como podían" (Valderrama 47).

¹³ Martínez Romarate se familiarizó con la técnica de iluminación conocida como "cúpula Fortuny" durante un viaje a Venecia realizado con su mujer hacia 1926-1927, que le permitió tratar a su inventor, el cónsul español Mariano Fortuny (Valderrama 39-40). Ya en la posguerra, fue llamado primero por Luis Escobar para trabajar en las giras del Teatro Nacional María Guerrero y montar como escenógrafo *El hospital de los locos*, *La verdad sospechosa* y *La vida es sueño* (Martínez Valderrama 131-151). Posteriormente trabajó con el director H. Pérez de la Ossa, amigo también desde los tiempos de "Fantasio", como máximo responsable de la iluminación de este teatro (Higuera).

¹⁴ De *El sueño de las tres princesas* sabemos que aparece mencionada por su autora como "breve poema". A caballo entre la poesía y el teatro, su ruptura de los límites de la representación (Vilches y Dougherty 193) resulta evidente por cuanto que diferentes fuentes se inclinan al definirla genéricamente en unos casos por la recitación poética y en otros por la representación teatral.

revisando las acotaciones, siempre atentas a precisar y sugerir la utilización de luz, música y vestuario para la creación de un ambiente de gran plasticidad. Por otra parte, se abordan en ella cuestiones de polémica actualidad, en torno a la exploración de nuevas dimensiones de lo real como el sueño, la locura, el psicoanálisis, el pirandellismo, el metateatro, etc. En la misma dirección apunta su tratamiento de temas novedosos -y controvertidos- como la situación de la mujer burguesa en el matrimonio, la difícil compenetración entre los sexos, y el triángulo amoroso adúltero, desde una perspectiva feminista moderada.

El drama de Pilar de Valderrama no llegó a representarse, en parte por ser mujer su autora -como ya hizo notar Cristóbal de Castro en el prólogo de la antología en que apareció publicada, *Teatro de mujeres* (1934)- y en parte también porque rompía con el horizonte de expectativas de un público que hizo triunfar en los escenarios el teatro poético de Eduardo Marquina o Francisco Villaespesa. En más de una crítica se apunta hacia esta supuesta inadecuación de la obra para su realización en los escenarios. Leemos así en la revista *Mundo Femenino*: "Es una obra de preciosa y nueva forma y de una delicadeza exquisita. Sin su final excesivamente divagador y romántico para estos tiempos, podría ponerse en escena por una compañía muy artista y para público selecto" (D. de A. 28). En la misma dirección apuntó el crítico Manuel Bueno, que titulaba significativamente su reseña "Teatro literario", elogiando en ella a la autora por haber sabido resistirse a la fácil tentación de acomodar su obra a los clichés teatrales establecidos: "Es, desde luego, una obra que no verá nunca la luz escénica porque su acento poético y su desnudez de todo convencionalismo la harían difícilmente viable dentro del gusto corriente".

Además de romper con el modelo del drama poético de éxito comercial, Valderrama subvirtió las claves del desarrollo argumental común en los dramas del amor adúltero. Según este último crítico, para conseguir su estreno hubiera bastado con respetar unos patrones fijos: moral burguesa convencional, tensión *in crescendo* y violenta resolución final. Valderrama no tenía "más que apoderarse de los dos o tres prejuicios que tiene el público en materia de honor conyugal, combinarlos y hacer de ellos los resortes de la intriga. Producida la emoción, nada tan sencillo como elevarla progresivamente hasta la ansiedad que debe preceder a la resolución del drama". Por el contrario, había optado por un desenlace del conflicto sin violencia, mediante una serie de sacrificios o "inmolaciones" que conducían a una rara "rivalidad en la virtud", de elevada inspiración poética.

La propia Valderrama se sumó *a posteriori* a esta percepción de la crítica, considerando la obra en sus memorias "más para ser leída que para ser representada, por su lenguaje poético y su clima irreal" (Valderrama 52). No creo, sin embargo, que la pieza tuviera originalmente este destino, pues queda abundante constancia de las insistentes gestiones que Antonio Machado realizó ante Rivas Cherif y Lola Membrives para su posible estreno, tal y como se deduce de varias de sus cartas a Pilar (Machado A. 159, 198). De hecho, la obra no presentaba ningún obstáculo objetivo para su

representación, ni por su longitud ni por sus condicionamientos escénicos específicos, perfectamente asumibles en los escenarios de preguerra.

Sus cinco cuadros se sitúan en cuatro escenarios diferentes de la misma casa: un vestíbulo, un dormitorio (cuadros segundo y tercero), un jardín y una habitación-estudio. Los tres primeros son espacios más o menos convencionales, en los que el empleo de la luz aporta la nota más interesante: como ambientación para el diálogo de los personajes y como marca de la hora del día en que discurre la acción, aclarando en parte la imprecisa determinación temporal en que se mueve esta pieza.¹⁵ La larga acotación inicial que abre el acto tercero rompe, sin embargo, con la caracterización del escenario realista. Abundan en ella las notas de color, las precisiones sobre telas y vestidos, e insistentemente, las instrucciones acerca del empleo adecuado de la luz para conseguir un efecto "desrealizador". El empleo de un velo de tul y la iluminación de los focos permite delimitar el espacio de la realidad -el situado detrás del velo- del de la creación mental -la acción escénica que transcurre delante-. Resulta especialmente novedosa la presentación en retaguardia del personaje del autor teatral, mientras que los personajes por él imaginados ocupan el proscenio, en un juego de corte claramente pirandelliano fundamental en el desenlace de la obra.¹⁶ Este último acto se inscribe, por otro lado, en la tendencia de recuperación de los autos y misterios clásicos característica de la vanguardia teatral de preguerra (Dougherty y Vilches 1990), incorporando en este

¹⁵ Primer cuadro: "Al empezar la obra cae la tarde, y entran por el ventanal los últimos rayos del sol, derramando su luz sobre la escena con claridad intensa y dorada" (*Teatro de mujeres* 89); Cuadro segundo: "a la derecha de la cama, un sillón, y cercano a él una mesa [...], en la que hay un portátil encendido que derrama una luz verdosa" (95); Tercer cuadro: "La misma estancia del cuadro segundo, pero las lámparas están apagadas. A la derecha del frente, [...] un ventanal por el que entra la luz del día. Son las diez de la mañana" (102).

¹⁶ Transcribo prácticamente íntegra la acotación inicial del tercer acto: "Habitación-estudio. A derecha e izquierda, muros lisos de tonos gris malva; el del fondo será todo de cristal, y formando parte de él, hacia la derecha, una puerta-mampara que se abrirá tan sólo para dar paso a los personajes y se cerrará tras ellos. [...] Próxima a la cristallera, a la izquierda, una mesa de regular tamaño. Sobre ella papeles, algunos libros, cuartillas y un portátil de tenue luz verdosa que permanecerá encendido todo el acto, pero tan débil que sólo será un punto de luz. Ante la mesa, un sillón en el que está sentado José Miguel, de perfil al público. Un grueso tul gris cayendo a modo de cortina delante de la mesa, borrará su figura; únicamente se le verá, escribiendo sobre las cuartillas, en los momentos en que un haz vivo de luz, entrando por el ventanal, se proyectará sobre él, iluminándole, y, una vez extinguido este resplandor, volverá a quedar en sombras, distinguiéndose tan sólo el punto verde de la lámpara. Al alzarse el telón, el haz luminoso caerá, potente, sobre José Miguel, unos instantes y desaparecerá cuando Marta empiece a hablar. Todos los personajes se moverán delante del tul. Está anocheciendo; la luz disminuirá progresivamente." (*Teatro de mujeres* 123). Véase también la larga acotación final que describe la acertada desaparición del "fantasma" de Marta en escena (136).

El drama se articula a partir de una clara estructuración bimembre, que opone los dos primeros actos en prosa, "la comedia propiamente dicha", al acto tercero, en verso, donde se intenta llevar a escena la realidad "mental".¹⁷ En los dos primeros actos se plantea un conocido conflicto de triángulo amoroso, aderezado con las sutiles complejidades de un original juego metateatral, definido, en primer lugar, por los comentarios de uno de los protagonistas del triángulo, el marido-autor, sobre la acción que se ha desarrollado hasta el momento en el drama.¹⁸ Pero la principal innovación que propone la autora en este sentido se basa en la ambigua relación que este personaje mantiene con los dos enamorados (Marta y Héctor), que se enfrentan desconcertados a su inesperada actitud. En lugar de reaccionar agresivamente, con violencia incluso, al conocer sus frustrados planes de fuga, este "original" marido quiere hacerles protagonistas de su próximo drama y les hace dudar incluso de su misma existencia "real": ¿no será que son tan sólo una mera creación suya? Los ecos del teatro pirandelliano -sin olvidar a Unamuno- no pueden ser más evidentes:

Marta - (*Desvariando, con la vaguedad de antes*) Entonces ¿será invención nuestro amor, la huida, tu accidente?... Entonces (*Con angustiosa duda, llevándose una mano a los ojos*) Tú y yo, ¿existiremos, o no? ¡Acaso no hemos existido nunca! (*Teatro de mujeres* 119).¹⁹

La duda existencial planteada se mantiene hasta el acto final del drama, cuando los personajes, después de haber sido "condenados" por el "autor" y "marido" a

¹⁷ Cristóbal de Castro escribía en su prólogo: "La obra, como de poetisa moderna, se encuadra por escenas de una realidad justa, con diálogos de prosa rápida y vivaz, en el primero y segundo acto, que forman la comedia propiamente dicha. Y en el tercero, a modo de epílogo, irrumpe, con briosa alucinación, con estrofas de varia rima, en los planetas del Ensueño" (*Teatro de mujeres* 14).

¹⁸ Mientras reflexiona en voz alta sobre el rumbo que debe dar a su nueva obra, comenta de hecho el comienzo del drama que efectivamente ha escrito Valderrama: "J. Miguel -¡Oh! El accidente es un simple episodio. [...], vulgar, en efecto; pero, con un poco de imaginación, cualquier cosa trivial puede trocarse en asunto de vivo interés; y para empezar, el cuadro que a mi entrada se me ofreció es algo emocionante, movido, y, si usted no me desautoriza para tomarle..." (*Teatro de mujeres* 107).

¹⁹ "Héctor- Y, si usted quiere, [somos] actores también, pero el papel que representamos no está elegido por nosotros, sino impuesto por el espectáculo mismo. Vivir en este mundo es usar la máscara que nos cupo en suerte" (*Teatro de mujeres* 109). Al final de esta misma escena, observando a Héctor junto a Marta comenta el marido-autor: "¿Nacieron ellos de mi obra, o mi obra nació de ellos? [...] ¡Quién sabe ni qué importa!" (110).

proporcionarle un desenlace original, son presentados ya claramente como simple fruto de la imaginación de un "autor de segundo grado". Tras el sorprendente "quiebro" que supone este último acto, la ambigüedad interpretativa se extiende sin remedio a todo el drama. Tal vez los dos actos anteriores no sean más que la obra que el autor dramático escribe para nosotros, los lectores.

Contribuye también a la notable metateatralidad de la obra la exposición de las ideas dramáticas de la autora, a partir de los diálogos que mantienen estos personajes, principalmente en los tres primeros cuadros. Novedad, belleza e irrealidad constituyen los pilares de su concepción del drama. Propone así la necesidad de crear un teatro en el que la palabra predomine sobre la acción, en el que el conflicto sea puramente interior, o como reclama José Miguel, "algo dramático sin drama". Debe ser, además, un teatro distinto, "completamente nuevo [...]"; pero que no sea la novedad su único mérito, porque esto no basta" (*Teatro de mujeres* 99). Para ello, nada mejor que olvidar lo cotidiano e interesarse por la realidad menos común, "la de nuestros sueños" (106).

De hecho, se alude una y otra vez al supremo valor de la creación imaginativa, del ensueño, para conocer la verdad profunda de cada ser, tesis en la que se revelan ecos simbolistas muy de época.²⁰ Como en el drama calderoniano, reivindicado en estos años por los autores teatrales españoles más innovadores, en *El tercer mundo* son estrechos los límites que separan la realidad del sueño.²¹ Según la teoría a la que alude el título de la obra, en el *tercer mundo* "nos sentimos 'más vivos' que en el sueño y 'menos vivos' que en la realidad" (108); "lo vivido y lo soñado son allí materia blanda, dócil a nuestra voluntad creadora" (109).

Aunque el planteamiento recuerda, sin duda, a las conocidas teorías machadianas sobre la voluntad y la creación artística (*Abel Martín, Juan de Mairena*), habiéndose afirmado en alguna ocasión que fue el poeta quien pudo titular e incluso "idear" la obra (Moreiro 107-108, 111, 114), lo cierto es que el testimonio de ambos confirma que fue Pilar la creadora de esta "teoría del tercer mundo", y por supuesto, la única autora de la pieza.²² La alusión al "tercer mundo" acabó siendo una clave sentimental común en los

²⁰ Consultar para este último aspecto "Modernismo y teatro de ensueño" (Rubio 103-131).

²¹ "J. Miguel - [...] ¿quién puede determinar dónde acaba lo vivido y dónde empieza lo soñado?... La vida del sueño no es menos vivida que la real; entre la una y la otra he de hallar lo que busco" (*Teatro de mujeres* 108); "Héctor -[...] 'La vida es muchas veces un sueño que contemplamos con los ojos abiertos, y el sueño es la vida del alma prisionera" (116).

²² "¿Cómo explicas tú esto, Pilar, por tu teoría del tercer mundo? ¿Será, acaso, que ese tercer mundo es el único esencial, donde se dan los verdaderos amores -como el nuestro- pero que los otros dos mundos lo enturbian, echan sobre él, de cuando en cuando, su manto de olvido y de muerte?" (Machado A. 74).

"Así, los 'encuentros' que solían ser de 11 a 12 de la noche [...] eran con la imaginación. Yo ideé ese 'tercer mundo' [...] para tener plena certeza de la conexión de nuestros pensamientos,

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies, Vol. 11, No. 11 [1997], Art. 8
poemas y las cartas de los dos.²³ Generalmente aludía al plano en que se desarrollaban sus imaginarias citas nocturnas, y de una u otra forma, implicaba también un significado filosófico más profundo: la referencia al espacio de libertad propio de la creación individual, donde la realidad puede ser modelada a placer por medio de la imaginación ensoñadora.

Se refleja también en la obra la expansión creciente de las doctrinas sobre el sueño de Sigmund Freud. Resulta evidente el interés de la autora por las nuevas teorías que intentaban explicar el complejo funcionamiento del psiquismo humano, un interés que compartió con Antonio Machado -quien poco antes había estrenado y publicado con su hermano Manuel su drama *Las adelfas* (1928)-, pero que impregnaba también el teatro "psicoanalítico" de muchos otros creadores del momento (Paulino).²⁴

Varios testimonios confirman la estrecha comunicación literaria que mantuvieron Pilar y Antonio Machado durante estos años. En sus citas semanales, ambos leían sus respectivos trabajos, que comentaban también epistolarmente. La relación con Pilar le sirvió incluso al poeta como inspiración para la idealización de la cantaora que protagoniza *La Lola se va a los puertos* (1930),²⁵ comedia en cuya escena final se incluían dos versos escritos por ella para la ocasión. Este mismo año, el poemario

ya que por la separación real de nuestras vidas era un consuelo sentir en esos momentos su compañía, su calor espiritual a través de la distancia que nos separaba" (la cursiva es mía; Valderrama 89).

²³ Sólo un par de testimonios: la despedida de Antonio al final de una de sus cartas a Pilar ("El infinito abrazo de tu loco en los tres mundos, en respuesta al tuyo en el tercero", Machado 102) y el poema que ella escribió poco antes de la separación definitiva de ambos, antes de estallar la guerra, "Testamento de un amor imposible": "Si yo me muero antes, como en las noches nuestras/ en nuestro Tercer Mundo yo te iré a visitar./ Me sentirás lo mismo que si estuviera viva,/ ¡que para ti, esas noches, he de resucitar!" (Valderrama 53).

²⁴ El diálogo entre el doctor -personaje inevitable, también presente en otros títulos de Azorín, los Machado, Oyarzábal, Sánchez Mejías, etc.-, interrogado por el autor teatral nada más abrirse el cuadro cuarto acerca del sentido del delirio de un cerebro inconsciente, muestra la familiaridad de Valderrama con este tipo de cuestiones. En él se expone la concepción freudiana del sueño, que no es aleatorio o incoherente, sino que se relaciona con la vida del ser humano "o con algo que, sin haberse realizado, le inquietó o deseó" (*Teatro de mujeres* 111). Un poco antes leíamos: "Los sueños nos emancipan de la lógica, que es libertarnos de un mundo ajeno, del que la vida humana -la de los otros hombres- nos impone" (*Teatro de mujeres* 109).

²⁵ Así lo confirma Antonio Machado en una de sus cartas a Pilar: "El propósito de divinizar a la Lola es cosa mía. [...] se me ocurrió a mí pensando en mi diosa, y se expone en la primera escena del segundo acto, que te leí un día en nuestro rincón. A ti se debe, pues, toda la parte trascendente e ideal de la obra" (Machado A. 133). La propia Valderrama alude a esta inspiración en su poema "Recuerdo de la Lola" (Valderrama 98-99).

Esencias, de Valderrama, incluye también versos de Machado. No es extraño, pues, que el poema dramático de Valderrama haya sido interpretado en clave biográfico-sentimental. Un ejemplo lo encontramos en el conocido estudio de José M^a Moreiro (*Guíomar. Un amor imposible de Machado*), quien afirma que "La obra de Pilar resulta un intento de inmortalizar a su amante, con su generosa colaboración, como en un deseo de corresponder al poeta, quien, previamente, la había retratado a ella en *La Lola se va a los puertos*, como sabemos" (115).

No se han estudiado, sin embargo, las evidentes conexiones de *El tercer mundo* con uno de los títulos más apreciados por la crítica posterior del teatro de Manuel y Antonio Machado: *Las adelfas* (1928), obra que sin embargo no consiguió el favor del público coetáneo.²⁶ Muchos son los elementos que permiten realizar una lectura de la pieza de Valderrama a partir del diálogo intertextual que mantiene con esta comedia de los Machado.²⁷ Entre ellos, la presencia de elementos metateatrales, la atención a la difusa barrera que separa la realidad del sueño, la problemática búsqueda de la propia identidad y, muy especialmente, su conflicto, de clara impronta freudiana: la dificultad de cumplir el profundo deseo de amar (Chicharro 1992a, Feal). Por otra parte, el análisis comparativo del último acto de *Las adelfas* con el cuarto cuadro de *El tercer mundo*, desvela la existencia de aspectos casi totalmente coincidentes en ambos. Destaca, en primer lugar, una ambientación escenográfica común: el jardín de una rica morada burguesa, con flores -adelfas/rosas-, un camino -avenida/sendas practicables-, un gran árbol y un banco. En ambas se abre la acción con la visita del médico-amigo (Carlos/Doctor), que se interesa por la salud de la dueña de la casa (Araceli/Marta). Sabemos que ambas se encuentran tristes, nerviosas, preocupadas; su mal no es físico, sino mental. Parece que sufren de soledad, que los que las rodean achacan a la falta de un nuevo esposo (*Las adelfas*) o a la ausencia de hijos y al abandono afectivo del marido (*El tercer mundo*). Cuando las dos salen a escena, confiesan sentirse ajenas a todo,

²⁶ Frente a las más de ciento cuarenta representaciones en la temporada 1929 alcanzadas por *La Lola se va a los puertos* (Vilches y Dougherty 1997, 485), en la temporada anterior la comedia *Las adelfas* se había retirado del cartel con sólo 18 representaciones (387). A este mismo hecho alude Antonio Machado en una de sus cartas a Pilar: "Creo, en efecto, que tu *Vida que no se vive* es lo más teatral de tu teatro y que será un gran éxito cuando se represente. Pero a mí me gusta más el 'Tercer mundo'. Es tu obra, como la nuestra es, sin duda, 'Las Adelfas'. Lo que pasa es que a ti te degollarían 'El Tercer mundo' como a nosotros nos plancharon 'Las Adelfas'" (Machado A. 181-182).

²⁷ Se ha especulado a menudo sobre la cuota de responsabilidad autorial de cada uno de los hermanos en esta obra. Sobre la especial conexión de la misma con las teorías sobre los sueños y el psicoanálisis de Antonio Machado, véanse Baamonde, Feal y Ruiz Ramón, entre otros. Acerca de la destacada labor autorial de Manuel Machado, Sesé, que se apoya en Guerra. Son más, sin embargo, los que niegan la posibilidad de definirse sobre tan polémica cuestión (Chicharro 1992b, Lepoldo de Luis).

viviendo sólo para su particular obsesión. Pero la protagonista del drama de Valderrama se encuentra sin duda en una situación más crítica, puesto que tiene que tomar tranquilizantes y somníferos.

Claro que existen entre ellas otras notables divergencias. Las opciones que el desenlace de ambos actos ofrecen no pueden ser más dispares. En *Las adelfas*, Araceli consigue liberarse de las pasadas ataduras (la obsesión por el difunto esposo; la atracción juvenil, casi incestuosa, por Carlos, el amigo-hermano) y se decide a aceptar la felicidad que le ofrece el nuevo amor de Salvador. Por el contrario, Marta, la protagonista de *El tercer mundo*, rechaza a Héctor, sacrificándose en aras de una moral que no le permite manchar sus nobles sentimientos con un "vulgar" adulterio. Frente al final feliz de *Las adelfas* -el triunfo del amor "sano" frente a la obsesión enfermiza (Feal)-, el segundo acto de *El tercer mundo* se cierra con el derrumbamiento nervioso de la protagonista, que ha traspasado definitivamente la barrera de la locura.

Pero la obra no concluye aquí. En el último acto, Valderrama ofrece una solución "original" al drama del amor imposible: la unión perfecta de las almas ("Para que el beso perdure / en el Espacio, en el Tiempo/ no me beses en los labios;/ ¡bésame en el pensamiento!", *Teatro de mujeres*, 136). Triunfa, pues, el idealismo platónico sobre el amor físico. Una alternativa que permite a la autora superar el conflicto que éste último supondría para su severa concepción moral. La huida de Marta hacia el mundo de la irrealidad, del ensueño, después de que su amor extra-conyugal por Héctor ha sido justificado y defendido (120), consigue evitar a un tiempo la problemática solución del adulterio y el consabido final feliz convencional (el que los Machado escogen para su obra). Su denuncia "feminista" de la situación de la mujer en el matrimonio burgués en la España de preguerra, se ve así matizada por el filtro de la moral católica y de los prejuicios sociales establecidos, que tan fuertemente marginaban a la mujer que se salía de la norma.

De nuevo sus memorias confirman la estrecha relación entre la solución dada al conflicto dramático y su propia y personal opción vital. Refiriéndose a las imaginarias citas nocturnas que mantuvieron Antonio y Pilar durante largo tiempo, comenta: "Inventé ese 'tercer mundo' por tener la certidumbre de que todo acto que se materializa indebidamente, deja un poso de culpabilidad [...]. Sólo lo que radica en el espíritu, en el pensamiento limpio, permanecerá" (Valderrama 89). Si, como parece probable, el "amor imposible" que ambos protagonizaron inspiró en sus respectivas obras el planteamiento de la difícil superación de una "obsesión" para conseguir la anhelada unión amorosa, parece claro que ambos propusieron en su teatro una solución opuesta a su particular conflicto.

Aunque la obra de los Machado refleja probablemente un talante moral más abierto (Araceli -[...] "el corazón no delinque. No hay sanciones/ para el amor. Las pasiones/ desafían la razón", *Las adelfas*, 64) y un conocimiento e interés más profundos por las teorías freudianas, Pilar de Valderrama plantea su poema dramático a partir de una

apuesta bastante más radical a favor de la renovación teatral,²⁸ tanto por los temas planteados -contenidos filosóficos y psicoanalíticos de actualidad, feminismo moderado que denuncia abiertamente la soledad de la mujer en el matrimonio-, como por sus interesantes propuestas formales -acertada construcción metateatral, utilización de la palabra poética, moderna concepción del espacio escénico e introducción de personajes simbólicos-.

Obras citadas

- S.a., "Fantasio", *La Gaceta Literaria*, 57 (1-V-1929), 3.
- Aguilera, Juan, "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: 'El Mirolo Blanco' y 'El Cántaro Roto' (1926-1927)", *Segismundo*, 39-40 (1984), 233-45.
- Baamonde, Miguel Angel, *La vocación teatral de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1976.
- Bueno, Manuel, "Teatro literario: *El tercer mundo*", *ABC*, 23-VIII-1934, [14].
- Chicharro, Dárnaso (ed.), Manuel y Antonio Machado, *Las adelfas / La Lola se va a los puertos*, Madrid, Espasa Calpe, 1992a.
- _____, "El teatro de los Machado. Revisión crítica tras el aluvión del centenario", *Revista de Literatura*, LIV (1992b), 108, 653-666.
- D. de A., "Libros recibidos: *Teatro de mujeres*", *Mundo Femenino*, 100-101 (1934), 27-28.
- Díez-Canedo, E., "Información teatral: Fantasio. Teatro Íntimo", *El Sol*, 1-V-1929, 3.
- Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- _____, (coords y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC-FFGL-Tabapress, 1992.
- Espina, Concha, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, Madrid, Lifesa, 1950.
- Feal Deibe, Carlos, "Los Machado y el psicoanálisis (en torno a *Las adelfas*)", *Ínsula*, 328 (1974), 1 y 14.
- García Ruiz, Víctor, *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, Madrid, Fundamentos, 1987.
- González-del-Valle, Luis T., "La hermenéutica del espejo existencial en *Las adelfas*", *Antonio Machado Hoy*, vol. II, Sevilla, Alfar, 1990, 91-103.
- Higuera, Luis Felipe, "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): La creación de un público", en Andrés Pélaez (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, 81-105.
- Hormigón, Juan Antonio (dir.), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, vol. II, Madrid, ADE, 1997.
- Luis, Leopoldo de, *Antonio Machado. Ejemplo y lección*, Madrid, Fundación Banco Exterior,

²⁸ *Las adelfas* ha sido considerada una comedia formalmente "tradicional" a la que se incorporan algunos rasgos vanguardistas (el pirandellismo, el psicoanálisis, etc.) por críticos como Feal, Oliva y Paulino, entre otros.

1988.

Machado, Antonio, *Cartas a Pilar*, edición de Giancarlo Depretis, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

Machado, Manuel y Antonio, *Las adelfas*, Madrid, *La Farsa*, 62 (10-X-1928).

Mainer, José-Carlos, "Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)", *Homenaje a María Teresa León* (Cursos de verano, El Escorial, 1989), Madrid, Universidad Complutense, 1990, 13-39.

Martínez Valderrama, M^a Luz, *Sinfonía incompleta. (Mi pasar en el tiempo)*, Madrid, Vasallo, 1991.

Miró, Emilio, "La contribución teatral de Concha Méndez", en Dougherty y Vilches (1992), 439-451.

_____, "Poetisas del 27", *Ínsula*, 557 (1993), 3-5.

Moreiro, José M^a, *Guiomar. Un amor imposible de Machado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

Nieva de la Paz, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, Madrid, CSIC, 1993.

_____, "Mujer, sociedad y política en el teatro de las escritoras españolas del primer tercio de siglo (1900-1936)", en Vilches y Dougherty (1996), 87-105.

O'Connor, Patricia, *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid, Fundamentos, 1988.

Oliva, César, "El teatro de los Machado, medio siglo después", *Antonio Machado Hoy*, vol.I, Sevilla, Alfara, 1990, 47-57.

Paco, Mariano de, "El teatro de los Machado y Juan de Mairena", *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad, 1976, 463-477.

Paulino, José, "El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis freudiano", en Vilches y Dougherty (1996), 69-85.

Pérez, Janet, *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, Twayne Publishers, 1988.

Pérez Ferrero, Miguel, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1953, 161-174.

Ragué Arias, M^a José, "La mujer como autora en el teatro español contemporáneo", *Estreno*, XIX (1993), 1, 13-16.

Ras, Matilde, "El teatro íntimo Fantasio es un esfuerzo de renovación escénica", *Heraldo de Madrid*, 27-VIII-1930, 8-9.

Rey Faraldos, G., "Pío Baroja y 'El Mirlo Blanco'", *Revista de Literatura*, XLVII (1985), 117-27.

Rubio Jiménez, Jesús, *El teatro poético en España (del Modernismo a las Vanguardias)*, Murcia, Universidad, 1993.

Ruiz de Conde, Justina, *Antonio Machado y Guiomar*, Madrid, Ínsula, 1964.

Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986 (7^aed.).

Sáinz de Robles, F., *Ensayo de un diccionario de la literatura. vol.II. Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1949.

Serrano, Virtudes, "Hacia una dramaturgia femenina", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XIX (1994), 3, 342-364.

Sesé, Bernard, *Antonio Machado (1875-1939). (El hombre. El poeta. El pensador)*, vol.II, Madrid, Gredos, 1980.

Teatro de mujeres (Tres autoras españolas), edición de Cristóbal de Castro, Madrid, Aguilar, 1934.

Valderrama, Pilar, *Sí, soy Guiomar (Memorias de mi vida)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.

Valencia, Juan O., "Unión platónica de Machado y Guiomar en *El tercer mundo*", *Estreno*, X (1984), 2, 41-42.

Vilches de Frutos, M^a Francisca y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

(eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1996.