

## **‘Mujer moderna’, compromiso político y cambio social en *Primavera inútil* (1944), de M<sup>a</sup> Luisa Algarra\***

Pilar Nieva-de la Paz  
*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*  
*Centro de Ciencias Humanas y Sociales*

Muchas de esas ‘mujeres modernas’ que abrieron camino en la Esfera pública española durante los años 20 y 30 murieron durante la Guerra Civil, fueron encarceladas y reprimidas en la posguerra o tuvieron que partir hacia el exilio; entre estas últimas, M<sup>a</sup> Luisa Algarra, abogada, periodista y escritora catalana que abandonó el país al acabar la Guerra para exiliarse primero a Francia y después a México, país donde desarrolló una intensa trayectoria cinematográfica y teatral. Sobresale en el conjunto de su producción dramática el papel desempeñado por Irma, protagonista de *Primavera inútil* (1944), una ‘Eva moderna’ caracterizada como mujer políticamente comprometida y motor activo de cambio social, que asume varios de los rasgos de género asignados tradicionalmente a la masculinidad.

La Cultura es una institución social más, que, como otras, contribuye a reproducir, reforzar o cuestionar la identidad de género, de forma que establece lo que en cada comunidad y en cada período se entiende por masculinidad o feminidad (Bourdieu 2000). Puesto que todavía hoy se percibe en algunas creaciones la pervivencia de ciertos estereotipos sobre la mujer y se observan suspicacias en relación con el progresivo avance femenino en diferentes ámbitos de la sociedad, para llegar a una igualdad de género efectiva es necesario investigar sobre los discursos existentes para representar a las mujeres en distintas obras de la Literatura, las Artes Escénicas, el Cine, la Televisión, las TICs, etc. (Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz 2012).

La apertura de las mujeres a nuevos espacios y nuevos comportamientos ha sido causa de una progresiva transformación en los roles de género a lo largo de todo el siglo XX. Son precisamente éstos los modelos femeninos que hoy interesa priorizar y “revisitar” desde una perspectiva que pretenda promover la igualdad. Se entiende así la creciente atención prestada a los distintos modelos que han ido presentándose en las creaciones literarias, tanto de hombres como

mujeres. Nos referimos en esta ocasión a ese modelo de ‘mujer moderna’ que incorporaba otras realidades a la trayectoria vital de las españolas, como la educación, el trabajo y la participación política. Resulta de positivo interés el tratamiento que las escritoras otorgan a este tipo de protagonistas, que conectan con los problemas de la mujer “real”, evitan las idealizaciones estéticas y destacan sus cualidades morales e intelectuales (Ena Bordonada 2012). Aparecen así a menudo en sus obras unas mujeres vanguardistas que se retratan a sí mismas como ‘modernas’ y transgresoras (Mangini 2001; Bernard 2012; Gómez Blesa 2012).

Con frecuencia estas protagonistas femeninas parten de la experiencia personal de sus autoras, presentándose como autorretratos que trasladan a la creación artística y teatral las nuevas realidades de su participación en la Esfera pública. Destaca en este sentido la aportación de las escritoras exiliadas, que con su marcha del país escaparon al general retroceso iniciado en España con el final de la Guerra Civil y la victoria de los sublevados, momento a partir del cual las españolas perdieron los derechos y libertades adquiridas durante el breve período republicano (1931-1936). Muchas de esas ‘mujeres modernas’ que habían abierto camino durante los años 20 y 30, mujeres preparadas, trabajadoras y políticamente comprometidas, murieron durante la Guerra, fueron encarceladas y reprimidas en la posguerra o tuvieron que partir hacia el exilio, con lo que el modelo de la modernidad femenina desapareció durante décadas del horizonte español. Las republicanas exiliadas se llevaron consigo la antorcha de la igualdad, una antorcha difícil de mantener tras su llegada a América y su incorporación a unas sociedades fuertemente patriarcales, con un ambiente social poco favorable a la participación de las mujeres en la Esfera pública (Rodrigo 2003; Vilches-de Frutos 2010a, 2010b; Nieva-de la Paz 2010). Para las mujeres que permanecieron en la España de Franco se abrió un oscuro periodo en el que se abolieron los derechos femeninos recientemente conquistados y se sometió a la población a un férreo proceso de reeducación que defendía la vuelta al modelo femenino del ‘ángel del hogar’ en el marco de la doctrina nacional-católica transmitida por el sistema educativo, la Iglesia y la Sección Femenina de Falange.

El estudio de la producción teatral, a menudo olvidada, de escritoras exiliadas como M<sup>a</sup> Teresa León, Luisa Carnés, Carlota O’Neill o M<sup>a</sup> Luisa Algarra permite así conocer de primera mano cómo pensaba y actuaba un determinado tipo de ‘mujer moderna’ que protagonizó un relevante papel en la guerra civil española y el exilio

republicano posterior. Voy a destacar en esta ocasión la recreación de este modelo que ofrece M<sup>a</sup> Luisa Algarra en su teatro, donde predominan unas protagonistas que trabajan, son por tanto económicamente independientes, tienen un carácter fuerte, son decididas, políticamente activas, y mantienen un doble compromiso ideológico: con la igualdad de clases y con la igualdad entre mujeres y hombres. Su producción teatral, como la de las autoras anteriormente mencionadas, constituye en este sentido una aportación singular en el marco de la producción global del exilio.

M<sup>a</sup> Luisa Algarra (Barcelona, 1916-México D.F., 1957) estudió Derecho en Barcelona y fue nombrada Jueza de Granollers el 2 de diciembre de 1936, convirtiéndose en la primera jueza en Cataluña y en el Estado español (Altés Rufías).<sup>1</sup> Poco antes, en 1935, la joven Algarra había recibido su primer reconocimiento como escritora, el Premio de Teatro Universitario de Cataluña por *Judith* (1935), obra en 3 actos escrita en catalán, estrenada por la compañía de Enrique Borrás en el Teatro Poliorama de Barcelona el 16 de octubre de 1936 (Marrast 1978: 116). Tras el estallido de la Guerra Civil, comienzan también sus colaboraciones en la prensa (*La Rambla*, *Última Hora*, *Companya*, *Catalans*, etc.) (Altés Rufías). Su compromiso republicano la impulsa a partir al destierro tras la caída de Barcelona en 1939. Se exilia a Francia, donde tras estallar la guerra europea trabaja en la Resistencia. Permanece en el país hasta conseguir asilo político en México a finales de 1942 (Tavira 2003: 14). En 1944, se incorpora a la sociedad teatral mexicana con el estreno de su primera obra escrita en el exilio, *Primavera inútil*, integrándose en el grupo de jóvenes dramaturgos mexicanos discípulos de Rodolfo Usigli. Frente a la débil inserción de la mayor parte de las exiliadas españolas en la sociedad mexicana, directamente relacionada con su general permanencia en la Esfera privada y la continuidad de su vinculación al país de origen a través de la relación con los grupos republicanos más próximos (Domínguez Prats 1992: 396), llama la atención la plena integración de Algarra en la sociedad artística de acogida, que probablemente se vio favorecida también por su matrimonio con el pintor y escenógrafo mexicano José Reyes Meza, con el que tuvo dos hijas. Hasta su temprana muerte, ocurrida en 1957, Algarra escribió seis obras teatrales, recibiendo el Premio Juan Ruiz de Alarcón por *Los años de prueba*, en 1954.<sup>2</sup> Varias fueron representadas en los escenarios mexicanos de vanguardia, en los que obtuvo cierto reconocimiento, pero no alcanzó a verlas publicadas (aparecieron en

los 90 en la revista teatral veracruzana *Tramoya*).<sup>3</sup> Nos encontramos, pues, ante un perfil de mujer activa y comprometida, con una dedicación profesional múltiple como abogada, periodista y autora teatral, cuya actividad literaria se amplió durante su exilio a otros medios artísticos como la Radio, el Cine y la Televisión, medios para los que trabajó intensamente como guionista, adaptadora y traductora para ganarse la vida.<sup>4</sup>

Dentro del corpus de obras teatrales escritas por M<sup>a</sup> Luisa Algarra en el exilio mexicano destaca su *Primavera inútil* (1944),<sup>5</sup> pieza fundamental a la hora de analizar el modelo de la ‘mujer moderna’ y los cambios de roles de género ocurridos en la preguerra y su pervivencia entre las exiliadas republicanas en el contexto de la inmediata posguerra. La obra singulariza a su autora por su doble compromiso político con la revolución proletaria y con la igualdad de mujeres y hombres. Si en el conjunto de la producción teatral de Algarra encontramos personajes femeninos fuertes, con criterio propio y aspiraciones de emancipación,<sup>6</sup> la protagonista de *Primavera inútil* ilustra perfectamente un cierto tipo de ‘mujer moderna’ que se abrió paso en los años 20 y 30 del pasado siglo; un modelo que iba más allá de la conocida transformación de la imagen externa de las jóvenes burguesas que había popularizado el cine, la pintura y la ilustración gráfica (Anónimo 1997): el pelo a lo “garçonne”, las faldas también cortas, la conducción de automóviles, los atuendos deportivos y, como complementos de moda, el cigarrillo y el “cock-tail”, tan habituales en esos salones de moda donde bailaban sin descanso el “two-step” y el “fox-trot”. Algarra no pone ningún énfasis en la caracterización externa de sus protagonistas femeninas como “modernas”, sino que las define por sus cualidades: son mujeres trabajadoras, fuertes, decididas e independientes, que se distinguen por su compromiso con los desfavorecidos; una visión de la ‘mujer moderna’ poco habitual en la literatura y el teatro de los escritores contemporáneos que merece la pena rescatar desde una perspectiva actual.

Como en seguida veremos, a la autora le interesan las nuevas realidades a las que las “nuevas mujeres” se estaban enfrentando por vez primera, entre ellas, especialmente, sus complejas relaciones con los hombres en un contexto determinado por el cambio social en relación con los roles de género. La plasmación de este nuevo tipo de mujer no supone idealización por su parte, puesto que muestra también las permanencias de los roles de género tradicionales, que vinculan a las mujeres con el cuidado de los demás y el sacrificio personal, en una extensión de su papel de madres. Igualmente

deconstruye la visión romántica del amor en la que se había socializado a las mujeres, haciéndolas creer en el poder salvador de su amor por el hombre. En esta misma línea, refleja los conflictos que los cambios en la condición social femenina están produciendo en la identidad masculina, puesto que el proceso de socialización impide también a los hombres, incluso a los más progresistas, dejar atrás su papel tradicional como proveedores y protectores.

Construida en 3 actos, en la tradición de la "comedia dramática", recoge la experiencia autobiográfica de Algarra como militante de la resistencia francesa en su primer exilio, da testimonio de su posición ideológica y utiliza algunos de sus rasgos de carácter más definitorios (energía, optimismo y compromiso), rasgos que sirven de base para la trama argumental y para la caracterización de su protagonista principal. Críticos como Tavira, Heras y Doménech han señalado la maestría técnica de Algarra y su conocimiento de la realidad escénica, destacando la calidad de sus diálogos, muy eficaces para la definición de la psicología de sus personajes. Conviene precisar, en este sentido, cómo el papel destacado de sus protagonistas femeninas (Irma, Laura y Fanny en *Primavera inútil*) incide en el peso e iniciativa que tienen estas mujeres en el dialogismo textual. Destaca también en el empleo de las acotaciones, abundantes y precisas, que definen el dinamismo de su movimiento escénico. Resulta también llamativa la proliferación de indicaciones en relación con la prosodia y la entonación: una detallada propuesta de la autora para el trabajo de interpretación actoral, explicitando actitudes y sentimientos. El conocimiento cercano de la puesta en escena por parte de Algarra le permite, en suma, visualizar con detalle la construcción de cada escena, como pone también de manifiesto la abundante utilización de la iluminación para la creación de ambientes.

*Primavera inútil* gira en torno al personaje de Irma, joven republicana retratada como una 'mujer moderna', independiente, libre, solidaria y trabajadora incansable, que acaba de emprender su exilio sin perder el optimismo y las ganas de luchar por un futuro mejor. Al inicio de la obra, Irma vive refugiada en un castillo francés semiderruido junto con otros exiliados españoles y europeos, en los preliminares de la Segunda Guerra Mundial. Su idealismo y su capacidad de empatía la llevan a concentrar sus impulsos solidarios con los desfavorecidos en la figura de Walter, un joven débil, apático y totalmente dependiente del que acaba por enamorarse. Su intención de "salvar" por amor al joven Walter resulta tan romántica como

utópica. Irma sacrifica su posibilidad de partir a América y huir de la guerra europea cuando le llega el visado para viajar a México. Mientras tanto, su amiga y compañera de exilio, Laura, olvida su incipiente relación con Erich y se marcha a América. Irma, por el contrario, se traslada con Walter a París. Unos meses bastan para que su proyecto de redención se muestre inútil, como declara el título de la pieza. Ni las renunciadas ni las continuas manifestaciones de amor sirven para redimir a Walter de su trágico destino.

La pieza resulta también de especial interés por cuanto que sitúa la experiencia de los vencidos del conflicto bélico español en el contexto más general de la Segunda Guerra Mundial y recoge el debate intelectual vigente desde los años 30 en relación con la autenticidad, eficacia y sentido del compromiso de la *intelligentsia*. La experiencia personal de M<sup>a</sup> Luisa Algarra como refugiada en Francia antes de partir hacia México está en el trasfondo de toda la obra. Sus jóvenes personajes recrean la fuerza del compromiso ideológico, la dureza de la tragedia vivida por la izquierda en España y en Europa, las penurias y dificultades del presente junto con las enormes incertidumbres ante el futuro que vivieron los exiliados republicanos y los refugiados políticos que huían en Europa del fascismo. Como afirma Laura, la amiga con la que Irma emprendió su exilio, “De Oriente a Occidente, para reunirnos aquí, todos hemos pasado por idénticos desastres. El motivo también ha sido el mismo” (Algarra 2003: 42), con lo que se resalta una vez más la común identidad de los fascismos y la dimensión internacional del compromiso revolucionario. La autora defiende también a través de otro de sus personajes, Óscar, la autenticidad del compromiso de los intelectuales con su pueblo, mientras rebate los argumentos autocríticos de Willi en torno al carácter burgués de la *intelligentsia*:

ÓSCAR. (Furibundo) ¡Seguro! Y la principal prueba de ello está en ti, señor Licenciado en Filosofía [Willi]. ¿Las dieciocho veces que te han encarcelado? ¡Puro snobismo! ¿Haberte quedado sin un cuarto? ¡Ganas de jugar a los bohemios! ¿No tener ahora donde caerte muerto, estar sin patria, sin familia, y en la ignorancia más completa de a dónde van a ir a parar tus huesos? Sed de aventuras. ¡Un burguesazo! (Algarra 2003: 38-39)<sup>7</sup>

Irma y Laura, las dos españolas, esperan confiadas la acogida de algún país de Latinoamérica. Saben que en algún momento llegarán sus visados. Una esperanza que no afecta a sus compañeros de otros lugares, que son conscientes del peligro de dejar de ser defendidos por el Gobierno francés y ser deportados a los campos de concentración

nazi (Algarra 2003: 45). Escrita en México y pensada para un público mexicano, la autora no duda en plasmar en varias intervenciones una visión elogiosa y agradecida de esa segunda patria que dio acogida a tantos refugiados españoles (Tavira 1994: 33). De hecho, se incide en más de una ocasión en subrayar la simbólica asociación del continente americano con el futuro, con lo nuevo, mientras que Europa representa el ocaso de un mundo en extinción (Hormigón 1997: 171): "WALTER. [...] Pensaba en lo hermoso que debe ser América... y en lo prodigioso que sería emprender allí una existencia nueva, como si se hubiera vuelto a nacer". (Algarra 2003: 76)

Símbolo del coraje y empuje de los republicanos españoles frente al derrotismo y la desesperanza de sus compañeros centroeuropeos, Irma trata de contagiarles su fe en la lucha por la justicia y la posibilidad de un futuro mejor. Reaparece así un rasgo muy repetido en las obras de las escritoras exiliadas, una reivindicación de la parte "positiva" del exilio. Como señala el texto, marcharse, quedarse solo y dejar todo un mundo atrás:

Suena triste... Pero a fin de cuentas, no lo es. Los brazos y el corazón quedan mucho más libres... (Walter la mira, sorprendido) Y camina uno por el mundo sin ataduras, por donde quiere... Con los cabellos azotados por un viento enemigo, pero avanzando siempre. (Algarra 2003: 61)

Unas palabras que recuerdan a las que María Zambrano plasmaría años después en *La tumba de Antígona* (Nieva-de la Paz 1999).<sup>8</sup> Con todo, la obra no oculta la dureza de la marcha que tuvieron que emprender hacia el destierro y con ella, los aspectos más terribles del exilio:

LAURA. [...] 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 el amor grande y único que no puede seguirnos... No me arrepiento, Irma... (Algarra 2003: 87)

La obra entronca así con la atención generalizada de los republicanos exiliados a la recreación de la trágica experiencia de la derrota y la huida posterior para salvar la vida. Resulta singular, sin embargo, el que esta marcha aparezca protagonizada en esta ocasión por dos jóvenes que parten solas, Irma y Laura, dos exiliadas que toman la decisión de emigrar juntas tras la derrota republicana. Son

dos mujeres modernas y valientes, que saben lo que quieren y deciden por sí mismas. Durante su estancia en el refugio francés, momento en que arranca la obra, establecen relaciones sentimentales con dos hombres muy distintos. Irma y Walter formarán una pareja atípica, en la que se produce una inversión clara de los roles de género tradicionales (es Irma la que protege a Walter), mientras que Laura y Erich parecen ajustarse más a los patrones convencionales (Erich ofrece su protección a Laura para librarle de la “indefensión” a la que se ven sometidas las “mujeres solas”).<sup>9</sup> Ninguna de las dos mujeres logra consolidar su relación, lo que sin duda apunta a las dificultades que vivieron aquellas exiliadas “modernas” para establecer relaciones sentimentales estables con unos hombres que no habían interiorizado los fuertes cambios experimentados en la condición social femenina.

Como ya se adelantaba, resulta central en la pieza la caracterización que hace Algarra de la pareja formada por Irma y Walter, basada en el intercambio de los roles de género habituales. Ella es una mujer trabajadora, fuerte, valiente y enérgica. Él permanece en casa, y se muestra débil, sensible y apático.<sup>10</sup> Irma se propone cuidar a Walter y protegerlo frente a sí mismo y a los demás, librándole de la tiranía de Max, que le ha criado desde niño y aparece señalado como causa de la actual dependencia y debilidad de carácter de Walter.<sup>11</sup> Irma se ha enamorado de él movida por la compasión. Solitario e indolente, sumiso y dependiente, llama la atención de los demás por su baja autoestima, su tristeza y su inseguridad personal. Son precisamente estos rasgos los que atraen a Irma, pues apelan a su tendencia a la solidaridad con los más débiles.<sup>12</sup> Mujer optimista y luchadora, está convencida de que todos podemos cambiar:

IRMA. No existen las empresas perdidas de antemano, Benno... Todas prometen triunfo, y todas merecen que se luche por ellas... No es sólo por testarudez, ni por quijotismo: es que unos necesitan de otros para salvarse, y es un deber que hay que cumplir. (Algarra 2003: 58)

A este compromiso empático con los débiles y los “necesitados” se suma la educación sentimental recibida por las mujeres durante décadas, que las orienta hacia el sacrificio y el cuidado, una educación que determina la permanencia de esos roles tradicionales femeninos y que explica su disposición a renunciar al visado y permanecer en Francia, con claro riesgo para su vida. Radica aquí una de las claves fundamentales de la obra: la denuncia de los peligros que tiene para las féminas la visión romántica e idealizada del amor en que han sido

socializadas. Un amor entendido como entrega de sí mismas y “vía de salvación” para el otro, que aparece impregnado de ternura maternal (Nieva-de la Paz 2011):

IRMA. Precisamente por eso, Laura... Precisamente por eso. (Va perdiendo su calma y su frialdad. Sus palabras se hacen cada vez más apasionadas y más vibrantes) 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)

El devenir de la acción demostrará, sin embargo, que ni el desinteresado amor de Irma, ni su alegría, vitalidad y empuje son suficientes para redimir al desdichado Walter. La inutilidad del sacrificio de Irma, que deja partir a Laura y renuncia a su visado mexicano para permanecer en París y enfrentarse a los peligros y penurias de una nueva guerra, constituye el centro mismo del mensaje feminista que Algarra nos brinda en su obra.

Paralelamente, la autora plantea el modo en que el proceso de socialización de los hombres les impide cambiar y entrar en un tiempo nuevo de convivencia en igualdad: Walter no es capaz de disfrutar del generoso amor de Irma porque se ve atrapado por los prejuicios. Aunque pudo soportar durante años la dependencia de Max, no puede asumir ahora que sea una mujer la que mantenga la casa, al estar más preparada que él para la lucha y el trabajo. El tercer acto muestra a la pareja viviendo en un modesto piso de París, que sufragan con el duro trabajo que realiza Irma como traductora y guionista en la radio francesa (Algarra 2003: 107); aparece así caracterizada como una profesional que mantiene su hogar con interminables jornadas de trabajo intelectual. Mientras, Walter permanece solo y encerrado, incapaz de buscar alternativas laborales ni de aceptar tampoco el papel de guardián del hogar:

WALTER. [...] Yo sé que estás rendida, que todas las noches regresas extenuada y triste... Y me desespera no poder ayudarte... en nada...  
Irma.- ¡Bueno! ¡No empieces de nuevo! Te he dicho cien mil veces que por ahora, no me es indispensable tu colaboración... tal y como tú la concibes. Con lo que yo gano, salimos adelante, y tus susceptibilidades están de más.  
WALTER. Pero yo no acierto a evitar el sentirme tan despreciablemente inútil, cuando veo que no soy capaz de... [...] Tú sales, tú trabajas, tú solucionas los grandes y los pequeños problemas... Tú te enfrentas con todo... ¿Qué hago yo en cambio? (Algarra 2003: 121)

Irma le responde que se conforma con tener y disfrutar de su amor. Los términos de la inversión de los roles de género que M<sup>a</sup> Luisa Algarra dramatiza en su obra se hacen todavía más explícitos cuando, en el curso de este enfrentamiento climático de las pareja, Irma alude a los arquetipos clásicos de los cuentos de hadas y se identifica con el príncipe conquistador, tratando de explicar y justificar desde una perspectiva moderna y “feminista” la situación que ambos están viviendo:

IRMA. [...] Mira: en los cuentos de hadas, el príncipe, para merecer el amor de la princesa, debe atravesar cuatro ríos de fuego, hundirse en el pozo de las sombras, internarse en una selva embrujada, vencer a dos gigantes, matar a varios monstruos... Como comprenderás, es estupendo que yo consiga lo mismo sólo con hacer traducciones... Me sale muy barato.

WALTER. (Con un gesto de cansancio, casi infinito) Sí... Pero en los cuentos de hadas, esas cosas nunca las hace la princesa para merecer el amor del príncipe.

INMA. Porque, con todo y su sabiduría, son muy anticuados... ¿Supones que el movimiento feminista no ha cambiado nada? (Algarra 2003:122)<sup>13</sup>

Sin embargo, esta inusual situación cuestiona abiertamente la identidad masculina de Walter, puesto que le impide ser el líder de la pareja y realizar la función de proveedor y protector asignada tradicionalmente a los varones (Bourdieu 2000; Gil Calvo 1997). De ahí que entre en un estado depresivo que le conduce, finalmente, al suicidio.

La llegada de una carta certificada que comunica a Irma la posibilidad inmediata de coger un barco a México actúa como detonante. Sin haberlo buscado, por segunda vez se le presenta a Irma la oportunidad de huir de las penalidades de la guerra y tomar el camino del porvenir. Por segunda vez ella manifiesta su decisión de rechazarla para permanecer junto a Walter. Sin embargo, ahora es él quien no se queda a su lado, sino que, despidiéndose de ella con un beso, se encierra en su habitación y se pega un tiro. Algarra vuelve a poner de manifiesto la fuerza y determinación de su protagonista, que nada más ocurrir este hecho se sobrepone con coraje, recoge la carta que había desechado, comprueba hora y lugar de la cita, y sale de casa corriendo para coger el barco hacia su destino americano.<sup>14</sup> Se abre así a la vida y al futuro, dejando atrás una “primavera inútil”, en la que fue incapaz de transformar al hombre que amaba. Algarra pone de manifiesto con este desenlace la imposibilidad de “salvar” al hombre

por amor y deconstruye así uno de los tópicos románticos más extendidos entre las mujeres de su tiempo.

Nos encontramos, pues, ante una obra que brinda fiel testimonio del primer tiempo del exilio republicano, ambientado en este caso en los meses de espera en Francia hasta la marcha definitiva al continente americano y contextualizado en un entorno humano que enfatiza la dimensión internacional del compromiso antifascista; un testimonio que emerge de la perspectiva y experiencia de una 'mujer moderna', comprometida a la vez con la lucha de clases y también con la causa de la igualdad feminista. La autora recrea en su obra a unas jóvenes exiliadas fuertes, decididas, valientes, capaces de arrostrar peligros, capaces de salir adelante y tomar sus propias decisiones. Mujeres que emigran solas, no dependen de ningún hombre y que, como en el caso de su protagonista central, la joven Irma, son por el contrario capaces de asumir los roles masculinos como proveedoras y protectoras de los varones que las necesitan. Adelantada a su tiempo, Irma no es capaz de redimir con su fe, su coraje y su amor al hombre del que se ha enamorado: los cambios en la identidad femenina son demasiado fuertes para él. En este contexto, la autora lleva a cabo una total desmitificación de la concepción del amor romántico generalizada entre las mujeres, de profunda significación feminista. Su obra permite comprobar la continuidad de las reivindicaciones igualitarias de aquellas mujeres que optaron por un doble compromiso: la libertad y la igualdad del pueblo y de las mujeres en el período republicano. Unas reivindicaciones por las que siguieron luchando en su vida y en su literatura en medio de las enormes dificultades derivadas de la dureza de la supervivencia en un nuevo país, la permanencia de los roles femeninos ligados a la maternidad y el cuidado, y las barreras ofrecidas por las sociedades de acogida, fuertemente patriarcales, que difícilmente contemplaban el protagonismo de las mujeres profesionales en la Esfera pública.

### Bibliografía

- Anónimo. 1994. 'María Luisa Algarra. Casandra, una crónica española'. En: *Primer Acto* 253: 36-76.
- Anónimo. 1997. *La Eva Moderna. (Ilustración Gráfica Española 1914-1935)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Algarra, M<sup>a</sup> Luisa. 1992. *Casandra o la llave sin puerta*. En: *Tramoya* 30: 79-134.
- . 1993. *Primavera inútil*. En: *Tramoya* 34-35: 3-56.
- . 1995. *Judith* (tr. Selma Ancira). En: *Tramoya* 45: 197-240.

- . 1996a. *Una pasión violenta unía*. En: *Tramoya* 47: 163-176.
- . 1996b. *Los años de prueba*. En: *Tramoya* 49: 141-194.
- . 1997. *Sombra de alas*. En: *Tramoya* 50: 95-150.
- . 2003 *Primavera inútil. Casandra o La llave sin puerta. Los años de prueba* (ed. Luis de Tavira). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Altés Rufias, Elvira. 'María Llúisa Algarra Coma (1916-1957)'. En: *Diccionari Biogràfic de Dones*. On line en: [www.dbd.cat](http://www.dbd.cat) (consultado el 21.01.2013).
- Aznar Soler, Manuel (ed.). 1999. *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): Associació d'Idees/GEXEL.
- Aznar Soler, Manuel y Francisca Vilches-de Frutos (eds). 2012a. *Escena y Literatura Dramática en el Exilio Republicano de 1939*. Número especial de *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 37/2 (2012).
- y —. 2012b. 'La vigencia de los discursos teatrales del exilio: compromiso político y renovación de los lenguajes expresivos'. En: Aznar Soler y Vilches-de Frutos (2012a): 5-8.
- Bernard, Margherita. 2012. 'Nuevos modelos: representaciones de la mujer en la obra de Concha Méndez'. En: Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz (2012): 51-70.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Doménech, Ricardo. 2010. 'Primavera inútil y el teatro de María Luisa Algarra'. En: *Estreno* 36/1: 44-51.
- Domínguez Prats, Pilar. 1992. *Mujeres españolas exiliadas en México (1939-1950)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Ena Bordonada, Ángela. 2012. 'El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata'. En: Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz (2012): 35-49.
- Fernández Insuela, Antonio et al. (eds). 2010. *Setenta años después. El Exilio Literario español de 1939*. Oviedo: KRK.
- Gil Calvo, Enrique. 1997. *El nuevo sexo débil*. Madrid: Temas de Hoy.
- Gómez Blesa, Mercedes. 2012. 'La mujer vanguardista'. En: Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz (2012): 71-84.
- Heras González, Juan Pablo. 2006. 'María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática'. En: *Signa* 15: 325-339.
- Hormigón, Juan Antonio (ed.). 1997. *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*. vol. 2. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España: 167-179.
- Mangini, Shirley. 2001. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- Martínez Gutiérrez, M<sup>a</sup> José. 1996. *Spanish Women Writers in Exile: Mexico, 1939-1995*. Tesis doctoral. UC, San Diego, Ann Arbor: UMI.
- Marrast, Robert. 1978. *El Teatre durant la Guerra Civil Espanyola*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 1997. 'Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio'. En: *Hispanística XX* 15: 123-131.
- . 1999. 'La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano'. En: Aznar Soler (1999): 287-301.
- . 2010. 'Exilio, tradición y vanguardia: *La caña y el tabaco* (1942), de Concha Méndez'. En: Fernández Insuela et al. (2010): 443-458.
- . 2011. 'Cambios y permanencias de la maternidad en *Diálogos con el dolor* (1944), de Isabel Oyarzábal Smith'. En: *Estreno* 37/1: 42-56.
- Rodrigo, Antonina. 2003. *Mujer y exilio de 1939*. Barcelona: Flor del Viento.

- Tavira, Luis de. 1994. ‘Exilio español en México. La paradoja del exiliado’. En: *Primer Acto* 253: 28-34.
- . 2003. ‘María Luisa Algarra, entre la guerra y el teatro’. En: Algarra (2003): 7-33.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 2010a. ‘Mujer, Esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés’. En: *Acotaciones* 24: 135-153.
- . 2010b. ‘El exilio a través de los mitos: *La libertad en el tejado*, de María Teresa León’. En: Fernández Insuela et al. (2010): 689-708.
- y Pilar Nieva-de la Paz (eds). 2012. *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes escénicas (siglos XX- XXI)*. Philadelphia, PA: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Zambrano, María. 1967. *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI.

---

### Notas

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i *Industrias culturales e Igualdad: textos, imágenes, públicos y valoración económica* (FFI2012-35390).

<sup>1</sup> Son muy escasas las referencias a la vida y a la obra de esta autora. Baste, citar, como ejemplo su ausencia en las tesis doctorales de Domínguez Prats (1992) o Martínez Gutiérrez (1996), centradas exclusivamente en la investigación sobre las exiliadas republicanas en México.

<sup>2</sup> Premio otorgado por la Agrupación de Críticos de Teatro a la mejor obra representada en los escenarios de México en el transcurso de 1954 (Anónimo 1994: 36).

<sup>3</sup> *Casandra o la llave sin puerta* (1992); *Primavera inútil* (1993); *Judith* (1995); *Una pasión violenta unía* (1996); *Los años de prueba* (1996), y *Sombra de alas* (1997).

<sup>4</sup> Entre 1946 y 1958 vieron la luz en México numerosas películas para las que Algarra escribió argumentos, diálogos y guiones. Destaca su participación como guionista en *La posesión* —en colaboración con su director, Julio Bracho, en 1949—, y en *Amor se dice cantando* y *La venenosa*, ambas dirigidas por Miguel Morayta en 1957.

<sup>5</sup> La obra fue estrenada el 3 de agosto de 1944 en el Teatro del Sindicato de Electricistas, en Ciudad de México, por la compañía Proa Grupo, bajo la dirección de José de Jesús Aceves (Heras González 2006: 328).

<sup>6</sup> Como Judith, en la obra del mismo título, o ya en el exilio mexicano de su autora, Diana, en *Los años de prueba*; Mariana, en *Sombra de alas*, y Juana, la Casandra de *Casandra o La llave sin puerta*. Sobre este último título puede verse también Nieva-de la Paz (1997).

<sup>7</sup> Este debate recuerda también la polémica que protagonizara en 1941 Margarita Nelken en la dirección del PCE en México sobre las complejas relaciones de los intelectuales con la mayoría proletaria que lo formaba, diferencias que terminaron con su salida del partido (Domínguez Prats 1992: 358).

<sup>8</sup> Las palabras de Antígona, en la obra de María Zambrano, reflejan muy bien su visión positiva de la experiencia como exiliada: “A mí me ha cogido muchas veces la lluvia del campo cuando iba con mi padre y no teníamos donde guarecernos. Y era buena esa lluvia, era bueno, aunque duro ir al descampado. Gracias al exilio conocimos la tierra”. (Zambrano 1967: 256)

---

<sup>9</sup> Pilar Domínguez ofrece varios testimonios de la discriminación que padecieron las “mujeres solas” que querían ser incluidas en las evacuaciones colectivas de refugiados republicanos para viajar a América: algunas viudas tuvieron que hacerse pasar por esposas de otros exiliados para poder salir de Francia, pese a ser mujeres políticamente “significadas”. (Domínguez Prats 1992: 109)

<sup>10</sup> Otra de las parejas de la obra, la que encarnan Fanny y Óscar, se ajusta también a un patrón de género “invertido”. Fanny toma decidida la iniciativa y emprende varias gestiones para proteger a su marido, quien permanece escondido a su lado por miedo a ser llamado a filas: “A mi señor esposo, después de tanto berrear y de taladramos los oídos con mítines, le ha entrado un pánico feroz... Cuando ha visto que las bofetadas iban de veras... Sólo mentarle los tiros, y tiembla como un azogado”. (Algarra 2003: 115)

<sup>11</sup> Noticias del montaje en México parecen apuntar a una lectura de la relación entre Walter y Max en clave homosexual. Coincido con Ricardo Doménech en que el texto no indica el condicionamiento homosexual de Walter (Doménech 2010: 49).

<sup>12</sup> Así replica Irma a uno de sus compañeros de refugio: “¿Y los que no saben si pueden conquistar? No es voluntario en ellos, Benno... ¿Qué más quisieran que poder defenderse como los otros! ¿Hemos de abandonarlos? ¿Hemos de presenciar, impasibles, cómo se hunden?”. (Algarra 2003: 59)

<sup>13</sup> Conviene señalar que Algarra había participado activamente en actividades feministas con anterioridad a su exilio, entre otras, en el Primer Congreso Nacional de la Dona (Barcelona 1937), presentando el informe “Les reivindicacions conquerides per la dona en la lluita antifeixista”. (Altés Rufías)

<sup>14</sup> Algarra cierra su obra con una referencia al barco que zarpa de Saint Nazaire, el puerto desde el que salió la primera expedición colectiva de republicanos con destino a Veracruz, en el marco del convenio firmado entre el Gobierno de México y el de Vichy para la protección de los refugiados españoles (Tavira 1994: 33).