

MARÍA MARTÍNEZ SIERRA Y SUS PARAÍSOS PERDIDOS:

ALGUNAS OBRAS DESCONOCIDAS

PATRICIA W. O'CONNOR

University of Cincinnati

Hay exilios reales y hay exilios metafóricos. En ambos casos, el exiliado siente nostalgia por la privación de algo integral a su identidad, nostalgia que puede manifestarse en su obra en la forma de un paraíso perdido. El teatro tardío y poco conocido de una dramaturga riojana importante nos sirve de ejemplo.

Ahora se sabe que María Lejárraga (1874-1974), que prefirió ser conocida como María Martínez Sierra, escribió gran parte de lo que fue firmado, estrenado y publicado bajo el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra (1881-1946), nombre adoptado inicialmente como cifra de una común ilusión juvenil (Martínez Sierra, 2000: 97). Las muchas comedias optimistas e ingeniosas que María y Gregorio escribieron juntos, sobre todo *Canción de cuna* (1911), *Mujer* (1914), *El reino de Dios* (1916) y *Sueño de una noche de agosto* (1918), triunfaron en España, así como en los teatros más prestigiosos del mundo, incluidos los de Broadway, y no pocas pasaron a películas en Hollywood y Buenos Aires (O'Connor, 1999). María Martínez Sierra fue una figura polifacética, y no sólo como autora de obras teatrales, novelas, cuentos, poemas, ensayos, conferencias, autobiografías y artículos para la prensa y la radio; ella figuró de modo importante en la vida política y cultural de su país.

Aunque María formó parte del exilio republicano después de la guerra civil, sostuvo antes otros exilios, todos con sus "paraísos perdidos". El primero fue a los cuatro años cuando su familia se trasladó a Madrid, y allí María lloriqueaba la ausencia de su querida huerta¹. En la década de los veinte, María sufrió otra separación dolorosa al dañarse seriamente su relación matrimonial, enlace que había considerado la compenetración perfecta de dos almas gemelas. Al faltarle

¹ Panteísta irreducible, María siempre buscaba contacto con la tierra para fortalecer su ánimo (Martínez Sierra, 2000: 202).

ese edén, ella, como otros desposeídos, sentía soledad, desorientación y esa inevitable nostalgia.

Su paraíso de amor había comenzado a derrumbarse alrededor de 1908, ocho años después de su matrimonio, cuando Gregorio inició una relación profesional y personal con Catalina Bárcena (1888-1978), hermosa actriz nacida en Cuba, que ensayaba *Primavera en otoño* bajo su dirección en el teatro Lara. Un año después, cuando María y Gregorio se disponían a salir de vacaciones a Italia, Gregorio le pidió que emprendiese el viaje sin él para dejarle atender a unos negocios, uno de los cuales era, seguramente, estar tranquilamente con Catalina. María lo sabía, ya que en los comienzos de ese viaje solitario, demostró los primeros signos de depresión. Escribe en *Gregorio y yo* que en una playa de Barcelona estuvo hipnotizada por el ruido manso de las olas y pensó: “¿Para qué? ¿Para qué? ¡No hay para que!” (332). Se acercaba poco a poco al agua, y al mojarse los pies, cayó cerca de ella una piedra lanzada por un señor que, observándola, temió que se fuese a suicidar. María comentó: “Pues..., creo que no he tenido intención consciente de suicidarme; pero, si ese buen hombre no tira la piedra, de seguro me ahogo” (Martínez Sierra, 2000: 333).

Aunque el ánimo de María sufrió cambios a partir de 1908, ella mantuvo la apariencia de un matrimonio estable hasta que Catalina Bárcena dio a luz en 1922². Fue entonces cuando María se exilió voluntariamente gran parte del año a una casita en la costa azul de Francia cerca de Niza, un lugar consolador por parecerse a su amada huerta riojana. Durante ese exilio que duró hasta 1930, de los ocho libros escritos por María, cinco eran comedias teatrales que constituían auténticos psicodramas³. Aunque novedosas en algunos aspectos, irónicamente su gran éxito novelístico de 1906, *Tú eres la paz*, había dado la pauta de su futura vida en el núcleo argumental que se repetiría en obras de los veinte: el de una española virtuosa cuyo novio es seducido por una mujer de otra nacionalidad con una moral muy diferente⁴. Otro dato interesante es que María, inmersa en el ambiente cultural francés desde 1922, introdujo en su obra nuevas perspectivas éticas y estéticas antes de que lo hicieran sus compañeros republicanos.

Dos comedias vanguardistas producidas en ese autoexilio francés contrastan entre sí marcadamente. Me refiero a la farsa pirandelliana, *Triángulo*

² Según Enrique Fuster, Catalina Bárcena fue la “pública compañera” de Gregorio desde 1915.

³ En 1922, año de la separación física, María tenía cuarenta y siete años, edad potencialmente difícil para una mujer, pero ese bautismo de fuego no acabó con su espíritu.

⁴ *Madrigal* (1913) es la elaboración teatral de esta novela.

(1929), y a la tragedia clásica, *Sortilegio* (1930). Centradas en el omnipresente triángulo amoroso, ambas obras reflejan un espíritu faustiano mágico y fatalista⁵. En *Triángulo*, el protagonista, Faustino (“pequeño Fausto”), tiene poderes de atracción diabólicos, como parecía tenerlos Gregorio, tan poco atractivo físicamente. Invirtiendo el orden cronológico de las mujeres en su vida, la primera esposa, Diana, cuyo nombre evoca a la diosa mitológica de la selva, es una bella mujer desinhibida. Recién casados en el primer acto, Faustino y Diana están de luna de miel a bordo de un crucero cuando surge una tormenta; hay naufragio, y en ese caos, Diana desaparece y la suponen muerta.

En el segundo acto, el supuesto viudo ha contraído nuevo matrimonio con una mujer completamente diferente: ésta es, como María, intelectual, maternal y abnegada. Surge el conflicto cuando Diana, salvada en la costa africana por unos negros que la creen la esperada diosa blanca, vuelve. El problema de Faustino, al igual que el de Gregorio, es elegir entre una esposa salvaje y sexy y la otra, civilizada y culta. Con cierto sadismo, la autora deja que el pequeño Fausto se vea vapuleado entre sus dos mujeres, pero a la larga sentirá compasión por su “muñeco” (el apodo de María para Gregorio). En un final Pirandelliano, Faustino se da cuenta de que es un ente de ficción. Salta del escenario, se acomoda en una butaca, y desde la postura del espectador, contempla su propio dramón, del que ahora se ríe. Las dos esposas, en cambio, siguen atrapadas en la jaula del escenario y del amor, situación de María y Catalina⁶.

El último texto firmado por Gregorio, *Sortilegio* (título original: *Maleficio*) es la única tragedia escrita por María, y el planteamiento fue tremendamente atrevido para 1930. La acción presenta la situación de una mujer casada con un hombre gay, y sugiere que el amor es un filtro mágico o “sortilegio”. María escribe lo siguiente a su traductora, Collice Portnoff en 1930: “Ahora hemos estrenado en Buenos Aires una obra nueva, *Sortilegio*, en la cual, por lo visto, gasté toda la sustancia gris que me quedaba y que afortunadamente parece haber tenido grandísimo éxito”⁷. La obra siguió su gira por otras capitales hispanoamericanas

⁵ Testimonio de la admiración de María por Goethe, autor alemán, que, como ella, era lingüista, traductor y amante de la naturaleza. Otras obras de los veinte van de la comedia burguesa (*Mujer*, 1924), al sainete irónico-patético (*He tenido suerte*, 1928), al diálogo intertextual basado en *Fausto* (*La hora del diablo*, 1929).

⁶ Gregorio expresó en varias cartas su entusiasmo por las cualidades vanguardistas de *Triángulo*, y a punto de estrenarla en Barcelona, escribió, ilusionado “...espero un gran éxito, o no hay justicia en el mundo.” Véase carta 109 y otras referencias a esta obra en cartas: 117, 118, 120-123, 129, 132, todas publicadas en O'Connor (2003).

⁷ Copia de la carta (1930) del archivo de la familia Portnoff facilitada por la gentileza de Laura Hynes.

con el mismo buen resultado, pero jamás se ha estrenado de modo profesional en España, ni se ha publicado⁸.

Aunque *Sortilegio* no es precisamente “pro gay”, el público puede compadecer al protagonista masculino. Lejos de ser el estereotipo del homosexual ridiculizado en el teatro de aquella época, Augusto es guapo, y nada amanerado. Atrevido, asimismo, es tratar este tema en teatros comerciales delante de espectadores burgueses, ya que en aquellos años, la homosexualidad era un asunto cuyo tratamiento serio se limitaba casi exclusivamente a los artículos científicos. Como señaló Gregorio Marañón en 1929, la homosexualidad había sido “eliminada por inmoral... del reino del arte, pero [que] en la vida sirve de argumento a innumerables dramas y tragedias...” (Marañón, 1929: 13). *Sortilegio* trata asimismo otro tema atrevido entonces: el suicidio.

Comienza la acción en Valencia. Paulina, veintitrés años, es hija de un fabricante rico, y Augusto, de veintisiete, es guapo, elegante e hijo del socio del padre de Paulina. Las extravagancias de Augusto y de su madre han acabado con la fortuna familiar y, asediado por acreedores, el padre se ha suicidado. Enfrentado a una crisis económica, Augusto contempla sólo dos posibilidades: un futuro humilde trabajando, o un futuro cómodo casándose con la adinerada e ingenua Paulina, encaprichada con él desde siempre. Augusto elige lo que considera el camino fácil, el matrimonio, y aunque se nota cierta frialdad por su parte en el noviazgo, no se revela el por qué. El acto acaba con un sol espléndido que presagia boda para los novios y un futuro en el que vivirán felices comiendo perdices.

En el segundo acto, Augusto y Paulina están de luna de miel en un París nebuloso cuya luz contrasta con la del final del primer acto y establece el tono de la nueva situación. A Augusto no le apetecen los llamados “placeres conyugales”, pero Paulina, que no sospecha la razón, intenta conquistarle con diversas gracias femeninas. En una escena de Augusto con un bello jovencito rubio, cualquier espectador mínimamente entendido se entera, y al final de este acto, Paulina, agotada, sufre un colapso nervioso.

En el tercer acto, Augusto y Paulina llevan tres meses de vuelta en Valencia, donde Paulina se recupera lentamente. Augusto, que lleva mucho tiempo representando un papel, se cansa y, ante repetidos reproches de Paulina, le grita, harto: “¿No te quiero a tu gusto?... Lo lamento, pero no lo puedo remediar. ¡Ni

⁸ Gregorio repuso la obra en Buenos Aires en 1942, y esperaba venderla para película en Hollywood durante su estancia allí en los treinta, y apresuraba a María que le enviase el manuscrito, pero no se sabe si lo hizo. El grupo DONESenART hizo, con éxito, una producción en Valencia en 2009.

quiero! Renuncio a esta comedia de suavidad perpetua y sonriente... Me he casado contigo, y no te quiero... No te quiero y soy un miserable..."⁹.

Paulina se resiste a perder la batalla e intenta provocar celos en Augusto, diciéndole que tiene un amante, pero él le contesta que "está en su derecho". En la patética réplica de Paulina, suena la voz de María dirigiéndose a Gregorio: "¿Tan despreciable soy, tan poca cosa? ¿Qué tengo? ¿Qué me falta? ¿Qué hechizo malo llevo encima?" (III, 1: 18-19). Augusto, deprimido y más hundido que sentado en un sillón, apenas tiene aliento para contestarle: "No eres tú... Eres como todas... mejor que casi todas... Si alguna mujer hubiera podido llegar... no a mi corazón... a mi deseo... habrías sido tú... Pero no puede ser. (*Sordamente*) ¡No puede ser!" (III, 3: 4).

En esta escena de revelación (o anagnórisis), Paulina no quiere aceptar lo que oye: "No es posible... que ninguna mujer... Pero entonces... ¡Qué horror!" (III, 3: 4). Augusto se defiende simplemente con: "Cada uno es como es, y siente como siente". Intenta consolarla con: "Eres joven; tendrás el amor que necesitas... en cuanto yo no estorbe... Los errores se pagan. Yo no te he querido como tú soñabas, ¡pero los que te quieren como sueñas no harán por ti lo que voy a hacer yo!" (III, 3: 5). Comprendiendo la funesta implicación de sus palabras, Paulina intenta sujetarlo, pero él logra pasar a otra habitación, cerrando rápidamente detrás de sí la puerta. Paulina lo llama desesperadamente, pero le contesta sólo el ruido seco de un pistoletazo. Sí; Augusto, como su padre antes, se ha suicidado.

Tanto Paulina como Augusto son figuras trágicas clásicas que caen por sus respectivos "defectos": los de ella, su optimismo ciego, la ingenuidad de creer en un "príncipe azul"; los de él, la pereza y el egoísmo. Por sus errores, ambos han caminado irremediabilmente hacia su castigo individual final¹⁰.

¿Por qué eligió María escribir sobre un marido gay? Lo cierto es que las malas lenguas cuestionaban la orientación sexual de Gregorio, un hombre

⁹ *Sortilegio*, III, 1: 18-19. El manuscrito original se conserva en el Archivo Lejárraga, pero hay una fotocopia en la Universidad de Cincinnati. La paginación comienza de nuevo en cada acto y cuadro. En adelante, señalo entre paréntesis las referencias a este manuscrito.

¹⁰ Otras obras dramáticas de María escritas en por esas mismas fechas fueron la serie de piezas breves que finalmente constituyeron el libro *Eva curiosa: Libro para mujeres* (1930). De contenido variado, este tomo consta principalmente de diálogos y cuentos de tono y enfoque marcadamente filosóficos. La colección refleja la madurez y la cultura de la autora, y la vena escéptica nos dice que ya mira el mundo sin velos engañosos. Aunque este tomo sombrío es testigo del estado psicológico de la autora, prueba también la estabilidad de sus intereses: además de la lucha entre el bien y el mal, siguen centrales la mujer y el afán pedagógico.

pequeño, poco viril y elegante, quien, a sus diecinueve años, se había casado con una brillante profesora de veintiséis. Otros señalaban su estrecha amistad con autores homosexuales y susurraban que Catalinita no podía ser hija suya.

Preguntarán vds. por qué sigue en su oscuro “armario” esta obra de “grandísimo éxito” y asunto insólito en su momento. En los ochenta, solicité permiso para publicar *Sortilegio* en *Estreno*, revista teatral que publica obras inéditas y que yo dirigía entonces, pero como sólo Gregorio firmó el texto, él era dueño exclusivo de esa propiedad intelectual en la Sociedad de Autores, circunstancia que conocería perfectamente, ya que había sido presidente de esa sociedad. Además, para colmo, en su testamento, Gregorio no delegó los derechos de las obras a María, la gran responsable de su fortuna como dramaturgo (y quien viviría otras tres décadas), sino que los delegó a su amante, Catalina, y ésta los dejó a su hija, Catalinita.

Cuando pedí a esta hija permiso para publicar *Sortilegio*, tropecé con un muro. Muy devota, y –según algunos– dominada por el *Opus*, Catalinita consultó con su “consejero espiritual”, y al conocer el asunto “escabroso” (término suyo) de la obra, el susodicho “consejero” (un cura) se escandalizó y le aconsejó que *Sortilegio* no se publicase. Cuando murió Catalinita en el 2000, ella delegó los derechos de obras firmadas por Gregorio a su ahijado, Enrique Fuster, historiador y escritor hábil que publicó su versión de Catalina y Gregorio en un libro titulado *El mercader de ilusiones* (2003). En la misma época, Fuster se puso en contacto conmigo sugiriendo que trabajásemos juntos en una edición de *Sortilegio*, pero él quiso dar todo el crédito a Gregorio sin siquiera mencionar a María en la introducción. Naturalmente, yo me negué a tal fraude.

Durante la República (1931-1939), María se dedicó a asuntos políticos: sirvió de diputada por las Cortes, fue elegida presidenta de la Asociación de Educación Cívica y dio conferencias destinadas a apartar a las mujeres de los valores tradicionales que las mantenían en la ignorancia y la sumisión. Faltándole su escritora, Gregorio se marcha a Hollywood con su actriz, contratado por los estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer y de la Fox para hacer películas en español. Desesperado por nutrir su repertorio teatral y prestigio, Gregorio escribe una carta patética a María: “Estoy haciendo esfuerzos inauditos para escribir yo hasta que estés tú mejor. Creo que lo conseguiré más tarde o más temprano. Ya voy perdiendo la timidez para dialogar, porque pienso que lo hago sólo para leerlo yo”¹¹. A la larga, o incapaz o no dispuesto a escribir por su cuenta, buscó otros “colaboradores” (Honorio Maura, Jardiel Poncela, Carlos Arniches, etc.) a quienes

¹¹ Carta 91; citada también por Rosa Montero, “María Lejárraga: El silencio”, *Historias de mujeres*, Madrid: Alfaguara, 1995: 123.

favorecer con su nombre. El 2 de mayo de 1936, se estrenó en el teatro Infanta Isabel la obra firmada por Gregorio con Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (título original, *Morirse en un error*). Sobre este espectáculo escribió el crítico Antonio de Obregón: “Desde el primer momento se vio claro lo que al caer el telón del tercer acto nadie dudó: que la comedia o humorada estrenada anoche es original tan sólo de Jardiel Poncela”. Añadió que Martínez Sierra salió a saludar al final “en compañía del verdadero autor... con gesto remolón y condescendiente”¹².

Durante la guerra (1936-39), María trabajó como agregada cultural en Suiza, y después pasó la posguerra y la segunda guerra mundial con penuria en Francia. En 1947, a sus setenta y dos años sufrió otro tremendo golpe: la muerte de Gregorio, que traía consigo otros dos exilios definitivos: la pérdida definitiva del amor de su vida y la voz teatral que él le concedía encantado.

Demostando claramente el creciente y comprensible escepticismo de María durante este periodo en una carta del '48, le escribe a su íntima amiga, María Lacrampe: “... al recorrer las horas pasadas siento rabia contra mí misma por las muchísimas que he desperdiciado en sufrir por amor: ahora que lo veo a la clara luz de la ancianidad, veo que no valía la pena ‘esa pena insolente y mal nacida que no tiene consuelo ni remedio’”¹³.

En 1950, María acaba *Es así*, su primera comedia de duración normal escrita después de la muerte de Gregorio. En ella demuestra que sigue obsesionada con el triángulo amoroso y la traición matrimonial. Comienza la acción en 1931 en una elegante villa italiana de Florencia. La protagonista, Isabel, representa la vida que María, de joven, se había imaginado para sí: “Yo, ...cuando soñaba mi porvenir, me veía feliz esposa de un sabio catedrático al cual ayudaría fervorosamente en sus investigaciones científicas” (Martínez Sierra, 2000: 67). En *Es así*, Isabel escribe libros sobre el arte renacentista con su marido, un profesor ilustre cuya única presencia, como la de Gregorio durante tantos años, es epistolar. Su hija, Carlota, tiene siete años al comenzar la obra.

Otro personaje importante, Carlos, fiel admirador y largamente enamorado de Isabel, sirve de contraste con el marido débil e inconstante. En una carta a su mujer, el marido escribe que el “demonio” le ha vencido en la persona de Clavellina, bailaora gitana, y que se marcha con ella. ¿Por qué abandona el profesor a su brillante y ejemplar mujer colaboradora por una mujer ignorante y vulgar? ¿Son diablos, brujerías y filtros mágicos, sortilegios? Los amigos de Isabel no

¹² ABC, 3 de mayo de 1936, sin pág.

¹³ Citada por Alda Blanco en el “Prólogo” de Martínez Sierra (2000: 23-24).

encuentran otra explicación, pero la autora, que ya habla sin pelos en la lengua a través de su contrafigura, Isabel, dice: "De una mala mujer, nunca se cansa un hombre" (Martínez Sierra, 2000: 196). Al final del primer acto, la dolidá protagonista sufre, como Paulina en *Sortilegio*, un colapso nervioso.

En el segundo acto, han pasado diecinueve años y estamos en 1950. Ya repuesta del trauma del abandono, la intelectual Isabel escribe bajo su propio nombre y está en Estocolmo con su hija Carlota ya casada, para recibir nada menos que el premio Nóbel, galardón al que había aspirado Gregorio. Se oye la voz oscura de María hablando de Gregorio en la de Isabel cuando explica por qué no admitió otro amor en todo ese tiempo: "Me parecía que no podía haber amor más completo... Aquella mezcla de ternura, de admiración, de cariño filial y maternal, aquella comprensión mutua. Hubiera dado la vida por evitarle un disgusto un poco serio..."¹⁴. ¿Qué pasó con ese marido? Como en otras obras de María, los errores se pagan. Clavellina sólo lo quiso como pasatiempo, y el profesor murió envejecido y arrepentido en una clínica mental de Budapest. Pero antes de morir, ese marido hizo lo que Gregorio tenía que haber hecho: un testamento dejándole a su mujer los derechos de todas las obras en las que ella intervenía. En una conversación con Carlos, Isabel (¿como María?), confiesa que durante años, a pesar de todo, había esperado que su marido volviera.

Más adelante en *Es así*, el demonio femenino vuelve a tentar envuelto en su apariencia engañosa. A sus treinta y seis años, Clavellina siente un capricho por Roberto, marido de Carlota, y le escribe una carta seductora. Al encontrarla por casualidad, Carlota, entre lágrimas, hace la pregunta clásica a su madre y a Carlos: "¿Qué he hecho yo para merecer esto?" La respuesta de Carlos aclara el sentido del título y acentúa la carga fatalista y escéptica de la obra al responderle: "La vida, que es así" (pp. 210-11.). Isabel, sin embargo, no va a permitir pasivamente, sin luchar, que sufra su hija como sufrió ella. Va en busca de Clavellina.

El tercer acto es una especie de fantasía liberadora de la autora: Isabel-María se enfrenta con Clavellina-Catalina¹⁵. Roberto, que no se marcha con la gitana, interrumpe la escena para ofrecerle unos claveles y despedirse, pero ella no se da por vencida y utiliza todos sus ardides para tentarlo más, cantando y bailando sensualmente como una serpiente (otro referente al demonio). Al observar la escena, Isabel grita, indignada: "¡Pero, no habrá un rayo en el cielo que acabe con esto!" (p. 240). Entonces un poder misterioso parece responderle, y Clavellina

¹⁴ Cito por la edición de Pérez Rasilla, 1996: 204. En adelante, todas las citas entre paréntesis se refieren a esta edición.

¹⁵ El lenguaje de los personajes, la música de guitarra, las castañuelas, el baile flamenco y el énfasis en el fatalismo recuerdan *El amor brujo*.

resbala sobre los claveles y cae inerte del tablado. ¿Es cierto, como cree Isabel, que la fuerza de su odio ha obrado el prodigio? Lo indiscutible es que se ha muerto la “bailaora”, pagando su ofensa delante de una ofendida. Desolada y sintiéndose culpable al creer que ha matado a la gitana, Isabel llora. Carlos, que venía a protegerla, la abraza y, al refugiarse Isabel en sus brazos, la obra ofrece un rayito de esperanza: ahora parece que Isabel aceptará el amor estable que Carlos le ofrece. Otro dato esperanzador es que Roberto ha probado que la voluntad humana puede triunfar por encima del mal, a pesar del comentario pesimista de un gitano: “¡Perra vida!” (p. 243).

En 1951, y sin haber vuelto a España, María decidió establecer residencia en Buenos Aires donde Gregorio había vivido su exilio. En una entrevista que concedió al llegar, María dice que espera estrenar allí *Es así y Para casarse hay que ser viuda*, otra pieza compuesta después de fallecer Gregorio que ella describe como “retozona y alegre”¹⁶. Pero si Gregorio necesitaba a la autora antes, ahora María necesita al empresario¹⁷. Los planes de estreno no cuajaron, y nueve años más tarde María publicó ambas obras con otras piezas breves en *Fiesta en el Olimpo* (1960). *Para casarse hay que ser viuda* aparece con el nuevo título de *El amor vuela*. En ella la protagonista, Inés, veintidós años, es guapa, bien vestida y frívola. Se ha encaprichado con la foto de un piloto llamado Tony que ha visto en una revista, y espera conocerlo en una fiesta esa misma noche.

En esta fiesta para jóvenes de la alta sociedad, el triángulo compuesto por un hombre y dos mujeres muy diferentes se vislumbra al llegar Lolita la Platera, vestida llamativamente de rojo. Lolita, procedente del mundo del espectáculo, está descrita en una acotación como “una entretenida de alto vuelo”, y es “la amiga íntima del aviador”¹⁸. Cuando se anuncia que el avión de Tony ha desaparecido y que, con toda probabilidad, el piloto ha muerto, Inés, hambrienta de atención, inicia un juego metateatral afirmando que se ha casado en secreto con el esperado Tony y que ahora es su viuda. Lolita la Platera, la amante frente a la que cree la

¹⁶ “Ahora resulta que es cierto lo que tanto se ha venido diciendo: que las obras teatrales de Martínez Sierra las escribió su esposa”, *La Razón* 29 oct. 1952: 5.

¹⁷ Gregorio no sólo estrenaba sus comedias sino que lo hacía en óptimas condiciones. Hay también un curioso obstáculo: además de no existir como autora, parece que María ni siquiera existía allí como persona, ya que durante su exilio en Argentina, Gregorio había hecho correr la noticia de que María estaba muerta para que Catalina pudiese pasar por su esposa. Como era su costumbre, María mira la situación con humor (un poco negro, en este caso), suspirando: “¡Por lo visto, me he convertido definitivamente en fantasma!” (Martínez Sierra, 2000: 323-24).

¹⁸ *El amor vuela*, en Martínez Sierra, 1960: 47. En adelante, todas las citas entre paréntesis se refieren a esta edición.

legítima, escupe su desprecio: “¡Casado! ¡Canalla! Y yo, entre tanto... ¡Miserable!” (p. 54).

Más adelante, vemos que la supuesta viuda es muy solicitada por los amigos de Tony que preparan un acto para conmemorar al héroe desaparecido. Evocando la situación de *Triángulo*, Inés aparece con el velo de encaje negro de viuda cuando de repente llega el todavía vivísimo Tony¹⁹. Cuando éste, una especie de fresco, conoce a su supuesta viuda, también entra en el juego metateatral, y cuando los amigos dejan a los “esposos” en casa, Tony está más que dispuesto a representar la apasionada reunión. Inés, como “chica decente”, protege su virtud, y Tony, desesperado, se le declara. Como en los cuentos de hadas, Inés y Tony se casan ante la perspectiva de vivir siempre felices comiendo perdices. Fuera del triángulo amoroso emblemático, esta farsa “retozona y alegre” es una anomalía en el conjunto de comedias de este período, teniendo en cuenta el feminismo de María y su rechazo del falso simplismo proyectado en los materiales destinados al consumo de niñas y de mujeres²⁰.

En obras escritas en su exilio final de Buenos Aires, el demonio sigue figurando como símbolo del mal, como también sigue la justicia poética con merecidos castigos de los culpables. Evidente, asimismo, es la extraordinaria cultura de la autora, quien a menudo ubica sus obras en otros países, salpica las escenas de expresiones en otras lenguas e incluye múltiples referencias a la mitología y al arte.

Recogiendo ese comentario despectivo, “perra vida”, de *Es así* como idea y título para otra obra larga de los cincuenta es *Tragedia de la perra vida*. María confiesa un amor especial por esta farsa de tintes existencialistas que, de sentirla tan hondamente, la “parió” sin dolor en una sola semana. Sobre ella, explica: “Sabido es que las madres acostumbran sentir más cariño por el hijo que no logra en la vida grandes éxitos. ‘No tiene suerte’, dicen, aunque el desdichado sea un

¹⁹ Esta situación recuerda la de *Triángulo* (1929): el supuesto viudo, cuya primera mujer se perdió en un naufragio, se ha casado ya en segundas nupcias cuando vuelve muy viva, la primera esposa.

²⁰ En “Palabras previas al lector”, confiesa, por ejemplo, que “La fuente —rubor de da decirlo— es un cuaderno con tapas de hule negro que va siempre conmigo desde 1900, y en el cual están anotados pensamientos míos y ajenos, ideas absurdas, citas inmortales...”. Otra referencia ayuda a comprender su aparente frivolidad: “Ciertamente, la risa es consuelo de tristes y juventud de ancianos, válvula de escape para preocupaciones y fatigas, la risa se parece al olvido mas ahoga el recuerdo, no como él, bajo sudario de cenizas sino con oleadas de inconsciencia inocente... El que logra hacer reír se adueña del ajeno entendimiento acaso con más facilidad que el que hace pensar...” (Martínez Sierra, 1960: 34).

perfecto tarugo, y procuran, a su modo, compensarle de su mala fortuna. Yo sospecho que mi *Tragedia de la perra vida* ha de tener tan poca fortuna como su menguado protagonista” (Martínez Sierra, 1960: 14). Esta sátira mitológica filosófica y metateatral sin estrenar representa una diversión que Júpiter, en sus momentos de tedio en la aburrida eternidad del Olimpo, ha creado y cuyos cuatro actos ejemplifican el comportamiento del ser humano en las cuatro etapas de la vida terrenal: infancia, juventud, madurez y senectud. El protagonista es un enano bufón ridículamente satisfecho de su fealdad que se contonea de modo ridículo y será objeto de la lucha entre el bien y el mal. Al morir, el desgraciado enano articula la postura de la autora; que la vida es, a fin de cuentas, el supremo valor: “...sombria, amarga, perra, sí, perra vida... ¡pero vida! Lo verdaderamente horrible es que se acaba”. El enano está más que dispuesto a repetir su triste papel en la comedia humana, y clama: “¡Por favor, déjame volver a empezar!” (Martínez Sierra, 1960: 30).

Elogiando lo que la ha apoyado en sus momentos de crisis y dolor, la autora escribe en su prólogo: “La vida es, por lo menos en las dos terceras partes de su duración, triste, amarga o difícil para todos nosotros, y tediosa para la mayoría que no tiene la imaginación suficiente para crearse una diversión interior” (Martínez Sierra, 1960: 8) Aunque al morir Gregorio, María lamentó tener que firmar en adelante con su propio nombre (Martínez Sierra, 1989: 256), en *Tragedia de la perra vida* presume con orgullo de ser no sólo la madre sino también el padre de la nueva obra, y proclama que es “el resultado de una “indolora partenogénesis... ¡supremo triunfo del feminismo!”²¹.

Aún más evidente es el feminismo de María en uno de los doce esbozos o “instantáneas” de *Televisión sin pantalla*, obra que tiene, según la autora, “calidad de testimonio auténtico”²². A través de su anciana protagonista de noventa y cinco años en el boceto titulado *Muerte de la matriarca*, la autora nos hace un guiño desde su disfraz, y nos vuelve a asegurar que se le ha caído ya definitivamente la venda de los romanticismos. De volver a vivir, nos dice la Matriarca, no cometerá los mismos errores. Levanta los ojos al cielo y clama:

¡Oh, Tú que me creaste y hoy me matas... si me lanzas otra vez a vivir...
hazme hombre! (*Todos la miran y se miran unos a otros espantados porque*

²¹ “Hablando con el lector” (Martínez Sierra, 1960: 14).

²² Incluidos en *Fiesta en el Olimpo*, además de *Tragedia de la perra vida*, *El amor vuela y Es así*, están *Sueños en la venta* y *Televisión sin pantalla*. Quedan por recuperar otros muchos textos de María, dramáticos y no dramáticos, guardados, quizá, en diversos ficheros argentinos.

habla con voz apasionada y fuerte, pero no dicen nada, y ella continúa.) ¡Hombre... para ser yo, sin ataduras... para perderme, si me quiero perder, para salvarme si me quiero salvar!... Mi vida para mí, no para los otros; siempre los míos, los ajenos; siempre apagando el fuego del corazón por no ofender, por no escandalizar... El hombre... no escandaliza nunca, ¡le basta con triunfar!" (Martínez Sierra, 1960: 188).

Ni María ni la Matriarca estaban preparadas para morir; les quedaban tantas cosas por hacer. Reiterando su sentimiento de que la vida es el supremo valor, su personaje, al sentir cerca la muerte, dice: "Esto no es una muerte; es un asesinato, porque yo estoy viva, por dentro estoy viva, ¡y este condenado corazón me estrangula!" (Martínez Sierra, 1960: 186). El Prólogo, personaje narrador, cuenta que "a los seis meses de la celebración, el corazón de la Matriarca dijo: '¡no más!'", y dejó de latir (Martínez Sierra, 1960: 183). Y otro detalle: la Matriarca ha dejado instrucciones para que incineren su cadáver y que "arrojen las cenizas desde lo alto... que las lleve el aire, que las fije el agua, para que nazcan espigas y amapolas" (Martínez Sierra, 1960: 187-88). A semejanza de *Tú eres la paz*, esta obra fue extrañamente profética²³.

Cuando a sus noventa y nueve años María concede una entrevista, el periodista la describe así: "Era pequeñita, suave, de irradiante simpatía; se esforzaba por ocultar una íntima tristeza que, a su pesar, se transparentaba en sus silencios meditativos, en la entrega total a su trabajo"²⁴. En su conversación con ella, el periodista le pide que señale lo que considera su mayor virtud. Demostrando una extraordinaria lucidez, e identificando lo que la había sustentado a lo largo de tantas decepciones, María responde: "Mi ansia de trabajar, de escribir, sin tregua ni sosiego", y mostrando su fidelidad al paraíso perdido del amor, añade: "pero con la sombra de él, de Gregorio, a mi vera"²⁵.

Cuatro días después de esta entrevista y seis meses justos antes de cumplir los cien años, el corazón de María repitió lo dicho por el de la Matriarca: "¡No más!" Y dejó de latir. María también pidió que sus restos fuesen incinerados y las cenizas lanzadas al aire sobre el mar. Ojalá que algo de su ejemplar espíritu, alguna

²³ Hasta el final de su larga vida, María seguía escribiendo piezas teatrales, varias de ellas publicadas en revistas y periódicos argentinos. Escribió también ensayos, diálogos y cuentos para la radio y tradujo piezas de Thornton Wilder, Ben Johnson, J. M. Barrie, Maeterlink, Sartre, Ionesco, Anouilh, Brieu, Mauriac y otros²³. Las obras dramáticas inéditas de esta época no llevan fecha, desgraciadamente, pero todo lo que firmó con su nombre exclusivo ("María Martínez Sierra") lo escribió después de la muerte de Gregorio.

²⁴ "María Martínez Sierra: su fallecimiento", sin fecha, sin pág.

²⁵ *Ibid.*

semilla, haya llegado a florecer en uno de sus añorados paraísos perdidos: una huerta riojana.

Bibliografía citada

MARAÑÓN, GREGORIO, "Prólogo" a *El Ángel de Sodoma* de Alfonso Hernández Catá, Valparaíso (Uruguay): El Callao, 1929.

MARTÍNEZ SIERRA, MARÍA, *Fiesta en el Olimpo*, Buenos Aires: Aguilar, 1960.

——, *Una mujer por caminos de España*, Edición de Alda Blanco, Madrid: Castalia, 1989.

——, *Teatro escogido*, Edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid: ADE, 1996.

——, *Gregorio y yo*. Edición de Alda Blanco, Valencia: Pre-Textos, 2000.

O'CONNOR, PATRICIA W., "La universalidad del teatro español del siglo XX y la aventura norteamericana", *Literatura*, 61 (1999): 119-31.

——, *Mito y realidad de una dramaturga española*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2003.