EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL DEL EXILIO

Por J. RODRIGUEZ RICHART
Universität Saarbrücken

I a

El exilio a que se hace referencia aquí es el que empieza en 1939 (o, para algunos, un poco antes, en todo caso después de 1936), provocado por el estallido de nuestra guerra civil, con todas las circunstancias y consecuencias conocidas.

Juan Chabás[1] mantiene la tesis de que por primera vez en la historia mundial, la continuidad de la creación literaria e intelectual más representativa de un país (España, en este caso) se prosigue fuera de sus fronteras, porque la mayoría de los poetas, narradores, dramaturgos, ensayistas, etc., tienen que marcharse al exilio europeo o americano.

Esta tesis la comparte, con algunas variantes, el hispanista norteamericano G. Mead[2] que niega "la existencia de un trabajo intelectual serio en el interior de España"[3] en los años inmediatamente posteriores a la terminación de la contienda española.

Julián Marías, cuya objetividad es bien conocida, se mostró disconforme con esta tesis, afirmando resueltamente que en el período que va de 1939 a 1959 la "continuidad —de la vida intelectual en España— no se ha interrumpido"[4] aunque reconoce que "la guerra de 1936-39 significó el quebranto más hondo experimentado por España, por lo menos desde la invasión napoleónica en 1808-14, y trajo consigo la rotura de ese frágil mundo intelectual"[5].

Ahora bien, si, según Julián Marías, esa tradición intelectual en España no se ha interrumpido, ello se debe, fundamentalmente —según su propia opinión— a los intelectuales liberales o "disidentes"[6], a los "exiliados del interior", según A. Risco[7].

Personalmente, creo que esas dos tesis no son inconciliables y me atrevo a pensar que una posible solución ecléctica no sea únicamente un virtuosismo o un equilibrio dialéctico. Podríamos pensar, con Marías, que la vida cultural en España, después de casi cinco años de silencio (de 1936 a 1940)[8] empieza, lenta y penosamente, su reconstrucción y la búsqueda de su continuidad, el esfuerzo de ir llenando poco a poco el enorme vacío dejado por todos los que tuvieron que abandonar España. Ese esfuerzo va dando paulatinamente sus frutos y la recuperación se va consiguiendo a pesar de la sangría sufrida —que determinará temporalmente una pérdida de nivel— y al hecho de que numerosos y egregios representantes de la vida intelectual y artística española tienen que seguir su labor fuera de nuestras fronteras[9].

I b

Pero pasemos de esta breve consideración general del exilio en sus dimensiones culturales más generales, a la consideración más concreta del escritor exiliado y de su situación en los países en que ha encontrado acogida.

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL D
Centro Virtual Cervantes

J. R. Marra López[10] parte del principio más o menos discutible pero generalmente aceptado de que el español es un ser arraigado a su tierra, a la que se aferra desesperadamente, hasta el punto de que ese sentido de arraigamiento es, según Marra López, "una de las constantes de su existencia"[11]. Por consiguiente, "la situación del escritor desterrado resulta aún más trágica, pues si el resto de sus compatriotas se ven afectados por el desgajamiento que el exilio supone, el escritor se encuentra doblemente a la deriva, como español y como profesional"[12]. Unas líneas más abajo continúa: "La posibilidad de realizar una determinada obra desaparece en su mayor parte al resultar el escritor desgajado del pueblo en donde se formó y privado de su público natural. La realidad viva que estaba *ahí* y en función de la cual escribía, la desaparecido para él, arrancada, privándole al mismo tiempo del jugo nutricio de su creación y del destinatario a quien siempre se había dirigido"[13].

Creo que habrá que darle un carácter un tanto más relativo a afirmaciones como la contenida en la primera frase de esta cita. Probablemente tendrá más validez esa hipótesis si el escritor emigrado se ha establecido en un país de lengua y ambiente extraños a los suyos (aunque, incluso aquí, casos como el de Arrabal, M. del Castillo, Semprún, etc., nos muestran que las excepciones son posibles y se dan, de hecho). Pero si, por el contrario, el escritor se ha radicado en un país de lengua y ambiente hispánicos, creo que la situación cambia considerablemente, como sabemos por la obra literaria realizada efectivamente por muchos de esos escritores residentes en México, Argentina y otras naciones sudamericanas; las preocupaciones, no obstante, las reflexiones personales y el objetivo en el que convergen seguirán siendo las mismas de siempre; su fijación en el "tema de España" será insoslayable y fundamental y sólo se apartarán de él en contadas excepciones.

Esto que venimos diciendo no pretende negar, por supuesto, la existencia del problema básico del desgajamiento y las consecuencias que entraña para los escritores exiliados en general, sino trata sólo de atenuar un tanto la intensidad de la visión en casi todos los géneros literarios. Cierto es que el escritor desterrado ha quedado "anclado en el tiempo que abandonó su tierra"[14] y en la imagen que de su país y de la sociedad tenía al marcharse, porque desde entonces vivirá marginado de él y, además, marcado por su situación de desterrado: "la causa de su emigración ha sido tan importante en su existencia... que es ya una obsesión, un *leit motiv* en su vida y en su obra, un *condicionamiento* difícil de superar"[15].

Aun cuando el escritor siga escribiendo y publicando —dirigiéndose sobre todo a un público lejano y desconocido— la nueva situación en que se halla, implica, para Vicente Llorens[16], como secuela inevitable, la ruptura de la relación directa autor-lector y la sensación para el primero de vivir en soledad.

Para los escritores teatrales, el problema tiene una dimensión aún más pronunciada: "Esta circunstancia —se refiere a la ruptura de la relación autor-lector— importante para cualquier escritor, afecta en mayor grado al dramático. El es entre todos el más necesitado de un público cuya respuesta inmediata pueda percibir. El autor teatral no suele satisfacerse con la publicación de la obra; la escena es su fin natural, al mismo tiempo que piedra de toque"[17].

Sin embargo, y a pesar de todas las circunstancias adversas con las que tienen que enfrentarse los dramaturgos en el exilio, si juzgamos por los resultados conocidos, es un hecho que a mi me parece indiscutible —y admirable al mismo tiempo— que han conseguido crear una producción teatral numérica y, sobre todo, cualitativamente importante.

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL D
Centro Virtual Cervantes

En palabras de R. Doménech: "Al contrario de lo que ocurre en el interior, fuera de España esta década (la que va desde 1939 a 1949) es quizá la más rica y fecunda para la literatura dramática. Max Aub, Rafael Alberti, José Bergamín, Pedro Salinas, Casona, Rafael Dieste —por citar sólo los nombre más conocidos— escriben un teatro que reclama la máxima atención crítica"[18].

I c

Lo que a mí me interesa en este trabajo, singularmente, es examinar la génesis de las obras escénicas de esos autores, haciendo hincapié, por supuesto, en las piezas de esos escritores creadas durante la época del exilio, en fecha posterior al momento de iniciarse el "peregrinaje histórico". Las escritas anteriormente no serán tenidas en cuenta aquí, aunque reconozco el interés que podría tener una posible comparación entre las obras publicadas antes y después de la guerra civil, comparación de la que podríamos sacar, sin duda alguna, deducciones de incuestionable relieve en función, por ejemplo, de la evolución artística e ideológica de esos escritores.

Quizá haya posibilidad más adelante de completar con esa perspectiva las presentes reflexiones. Aquí quisiera centrarme, exclusivamente, en la visión y análisis del exilio en el teatro, del impacto que ha causado esa grave circunstancia en los dramaturgos y de la reacción que motiva en ellos, reacción de la que serán expresión o exponente las piezas que escriban, es decir, en una palabra, de las motivaciones o caminos posibles que tiene el escritor de obras teatrales, desde su situación de desterrado, al enfrentarse especialmente con cualquier variante o vertiente del global "tema de España".

Marra López[19] reduce los caminos posibles para el narrador, esencialmente, a tres, vinculados íntimamente con el arraigo y fijación en España como objeto constante de su preocupación: a) el pasado del escritor (el pasado remoto, el inmediato, la guerra civil, etc.); b) el presente del escritor (por ejemplo el exilio español y sus circunstancias); c) el futuro: "la España inventada y el problemático regreso"[20]. El otro camino señalado por Marra López, es decir, la abstracción, el intelectualismo y el simbolismo está fuera de una concreción espacio-temporal y es más bien un camino que no conduce a ningún sitio, a diferencia de los caminos indicados aquí que convergen todos en esa entidad que llamamos España, en una España temporalmente concreta y más o menos idealizada por el recuerdo.

Frente a esta clasificación que se refiere a los temas y que se apoya en el factor cronológico (pasado, presente y futuro), podría sugerirse otra que tiene en cuenta también la temática general de las piezas teatrales de esos autores que se enfrentan con el "tema de España", pero que apunta sobre todo a las causas genéticas y a las maneras de contemplar esa realidad española: a) la determinada, como incentivo principal, por la nostalgia de España, que suele transfigurarse en la creación de obras populares, poéticas, no comprometidas, artísticas... y que probablemente algunos críticos integrarán en el teatro llamado evasivo; b) las obras surgidas de reflexiones críticas y de la visión combativa de España y sus problemas, que se transvasa en unas piezas de marcado carácter testimonial y comprometido o en ocasiones de contenido claramente político e ideológico.

Entre las primeras tendríamos *La estratoesfera* o *La fuente del Arcángel,* de Salinas, o bien *La dama del alba,* de Casona; entre las segundas, *Noche de guerra en el Museo del Prado,*

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL D
Centro Virtual Cervantes

de Alberti, *Tránsito,* de Aub o, con características especiales, *Ciugrena = Guernica* de Arrabal.

Esta agrupación debe tomarse, como casi siempre en estos casos, como un esquema aproximado que no implica exclusiones en sí; la realidad nos muestra que en algunos autores se realizan de hecho ambas posibilidades. Alberti, autor principalmente comprometido, es también el creador de obras basadas, sobre todo, en la añoranza y en el recuerdo de su tierra andaluza: *El adefesio* y, quizá más pronunciadamente aún, *El trébol florido* y *La Gallarda.* "Como en *El trébol florido* o *La Gallarda,* Alberti busca aquí las raíces más netamente populares y españolas. El resultado es un aguafuerte" escribe R. Doménech[21].

Al contrario, Salinas, autor de esas encantadoras piezas chispeantes, coloristas y populares mencionadas antes, es también el autor de *Los santos* obra que, por su profundo sentido, agruparíamos más bien entre las de carácter originaria y predominantemente problemático: "una de las mejores obras teatrales que conozco sobre la guerra civil española", al decir de F. Ruiz Ramón[22].

II

Este trabajo no pretende ser más que una simple toma de contacto con este tema tan fecundo y amplio del teatro del exilio. Por ello, me limitaré, selectivamente, a exponer algunos ejemplos que estimo representativos de esos caminos, vías o motivaciones, de esas dos posturas espirituales señaladas de los escritores de obras escénicas. Me ceñiré a obras de cuatro escritores desterrados o trasterrados que considero tienen un valor exponencial: Salinas, Aub, Alberti y Arrabal (ausente este último de España desde fines de la década del cincuenta).

II a

La estratosfera de Salinas[23]. "Dentro del teatro en un acto, las *tres piezas españolas* son lo mejor del quehacer dramático de Salinas", afirma acertadamente F. Ruiz Ramón[24].

A mi entender, esta pieza —cuyo título exacto es *"La estratoesfera". Vinos y cervezas* (Escena de taberna)— es una obra representativa de las dictadas por la nostalgia de España. La acción transcurre "en una taberna del barrio madrileño de la Guindalera, hacia 1930"[25]. Nos presenta la historia sentimental de una linda muchacha, joven incauta de un pueblecito manchego —El Toboso—, seducida por un actor de una compañía de cómicos, que desapareció después sin dejar rastro. Estando precisamente Felipa —así se llama la muchacha— en la taberna a la que alude el título, aparece dicho actor —César— aprovechando un descenso en el rodaje de una película sobre Don Quijote y caracterizado como tal. La muchacha, a causa del maquillaje que le hace difícilmente reconocible, no sabe a ciencia cierta si se encuentra ante el que tiempo atrás la sedujera, aunque presiente que no se equivoca. Alvaro, poeta bohemio que momentos antes ha recibido las confesiones de la chica narrándole lo sucedido —lo que motivó su huida del pueblo y su actual situación de lazarillo del tío Liborio, vendedor de lotería— convence sin grandes dificultades a César para que le cuente a Felipa una historia inventada por él —Alvaro—, según la cual César sería el hermano mellizo del seductor, que marchó a América con el propósito de reunir una regular fortuna y volver después a España para contraer matrimonio con ella, proyectos que no pudo llevar a cabo por impedírselo la muerte. Engañada piadosamente Felipa con esta fabulosa relación imagi-

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL D
Centro Virtual Cervantes

nada, recobra, sin embargo, el sentido de la dignidad perdida y puede exclamar: "Es que soy otra, es que ahora me atrevería yo a ir a mi pueblo y a mirar a tós así, cara a cara, sin bajarle los ojos al más pintao. ¡Es que me quería, no lo ha oído usté! ... Es que se hubiá casao conmigo y me hubiá tenío hecha una reina..."[26].

Al final, en vista de la inesperada muerte del abuelo, Alvaro adopta a la muchacha, siendo así un artista —el poeta— quien deshace el entuerto cometido por otro artista —el actor—, aunque al término de la pieza nos deje en la duda (vacilación semejante a la de *La cabeza de Medusa*) de si nos encontramos ante una nueva "víspera del gozo" cuyo mañana no sabemos de qué signo va a ser.

En un trabajo que publiqué hace tiempo[27] ya me llamó poderosamente la atención esta motivación nostálgica de la obra saliniana y traté de estudiar esa pieza "desde el punto de vista de la creación nostálgica de un español que no ha olvidado su patria ni su ciudad natal. En este caso, habría que situar la obra al final de un proceso o camino en que se dan la mano Salinas y su nostalgia española, por una parte, y Arniches y su típico teatro costumbrista, por otra"[28].

"A falta del Madrid real, del Madrid de España, Salinas, en la lejanía de su destierro, y especialmente en los últimos años (cuando su añoranza adquiere un grado de intensificación más elevado), acude al Madrid que más le recuerda, que más fielmente le representa ese otro Madrid geográfico: el Madrid de los barrios populares del teatro de Arniches, tan estupendo pintor como descriptor de su tono ambiental"[29].

Luis Santullano, al insistir en el doloroso sufrimiento de la extrañación en Salinas, ya nos había revelado: "Tampoco Pedro Salinas (como Stephan Zweig) desde el otoño de 1936 tuvo a su alrededor el habla castellana, animada por el alegre matiz madrileño que le había acompañado desde niño y le llevaba, en el destierro, a recrearse en la lectura del chispeante teatro de Arniches"[30].

La relación directa que hay entre *La estratoesfera* y Arniches también la ha confirmado la señora Bravo Villasante que, al hablar del teatro de Arniches escribe: "Arniches copia e inventa. El resultado es esa jerga madrileña, difícil e inimitable, salpicada de chistes y modismos, que hace reír y entusiasmar a críticos tan exigentes como Ramón Pérez de Ayala y a escritores tan dispares como Valle Inclán y Pedro Salinas. Este último, en la lejanía americana, siente la nostalgia del chotis y del sainete arnichesco cuando compone *La estratoesfera*. Hasta en el título puede verse la deformación del vocablo culto por ultracorrección, procedimiento usado por Arniches y uno de sus mayores aciertos"[31].

La fuente del Arcángel o *La dama del Alba,* de Casona, también podríamos analizarlas desde esta perspectiva.

II b

Tránsito, de Max Aub[32]. La acción de esta obra está situada en México, en 1947. Emilio, exiliado español, vive con Tránsito, una joven mejicana. Son las cuatro de la madrugada. Se levanta y habla imaginariamente con Cruz, su esposa, que quedó en España con sus hijos. La vida de Emilio en México la concibe él como "una espera". Llaman y entra Alfredo Giménez, compañero de destierro. Tiene la intención de "volver a España":

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL D
Centro Virtual Cervantes

nostalgia, cansancio, claudicación (que podría interpretarse por algunos como una deserción)... El problemático regreso.

En esa conversación entre Emilio y Alfredo, aquél le dice a éste lo que él mismo no se atreve a decirse a sí mismo (pero que piensa). Después de una conversación con Tránsito, sigue el diálogo imaginario entre Emilio y Cruz. ¿Por qué no hizo venir a su familia desde España? "Siempre parecía que mañana se iba a resolver, que era cuestión de meses..."[33]. Interesante también el diálogo que sigue entre Cruz y su hijo Pedro, guerrillero en España y que piensa que su padre ha abdicado de su ideología revolucionaria y que ahora se dedica a la buena vida, despreocupado de los problemas de los proletarios. Pedro morirá poco después.

Esta obra expresa fielmente, a mi entender, la inseguridad, la transitoriedad de la existencia del desterrado, la incertidumbre de su futuro. También la dolorosa separación, el desgarrón de su familia y de su tierra. La contrapartida de los exiliados la constituye la situación difícil de sus familias en España, marcada también inevitablemente por el destino amargo del ausente.

Estamos, pues, ante una obra sobre "el problemático regreso", como decía Marra López, subtema concreto dentro del tema más amplio de España tratado por Aub en su "teatro español" que abarca especialmente, según la clasificación del propio Aub y que puede verse en *El teatro de Max Aub,* de José Monleón[34] "Teatro de la España de Franco" *—Los guerrilleros, La cárcel, Un olvido—,* "Las vueltas" y "Los trasterrados" —a la que pertenece *Tránsito—*. J. Monleón ha escrito de ella: "Tránsito es la primera formulación explícita aubiana de un problema de siempre latente en su obra, cuya reiteración en *Las vueltas* ...hará de tales obras uno de los temas más auténticos y entrañables de toda la literatura y el teatro español de nuestros días"[35].

II c

Noche de guerra en el Museo del Prado, de Rafael Alberti[36]. F. Ruiz Ramón[37] clasifica el teatro de Alberti, con excepción de *El hombre deshabitado* y *La lozana andaluza,* en dos grupos bien delimitados: teatro poético *(El trébol florido, El adefesio, La Gallarda)* y teatro político *(Fermín Galán, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado).*

Así como las tres obras de teatro poético podrían considerarse como representativas de un teatro de tipo semejante al de *La estratoesfera* de Salinas —con las necesarias y comprensibles variantes—, el teatro político entra de lleno en ese grupo de teatro comprometido y testimonial que hemos hecho antes. De ellas, sólo nos detendremos a examinar *Noche de guerra...* por la sencilla razón de que es la única de este grupo escrita posteriormente al año 39 y queremos atenernos a esta divisoria que nos hemos impuesto.

Esta pieza, cuyo lugar de acción es el Museo del Prado, y que transcurre en noviembre de 1936, mientras se oye en el fondo el cañoneo lejano de la ciudad sitiada, aparecen personajes populares sacados principalmente de los cuadros de Goya —pero también de otros pintores como Velázquez, Tiziano, Fra Angélico— que representan al pueblo español y que se disponen a defenderse y defender España de los invasores extranjeros (ya en 1808 se habían levantado contra los franceses, en 1936 se oponen a los árabes, italianos, alemanes...). En 1808 y 1936 el pueblo, la gente sencilla y modesta de Madrid (el manco, el amolador, el estudiante, la maja, el torero, el fraile, el ciego...) está en contra de la tiranía, de la traición y

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL DE
Centro Virtual Cervantes

de la opresión. Al final, en una escena espeluznante, épica y de gran fuerza dramática, son colgados los tiranos en medio del ruido infernal del retumbar de los cañones antiaéreos y las explosiones de las primeras bombas de la ciudad cercada.

"El Alberti dramaturgo alcanza en este drama... la cima —hasta ahora— de su teatro, consiguiendo, a la vez, escribir uno de los mejores dramas populares contemporáneos", afirma con acierto F. Ruiz Ramón[38].

II d

Ciugrena (= Guernica) de Arrabal[39]. Esta obra, subtitulada *Los desastres de la guerra,* nos presenta una situación histórica, un tema de la guerra civil —el bombardeo de Guernica— pero transplantado a la escena con medios típicamente arrabalescos, con un diálogo inverosímil, en el que se mezcla el erotismo y la sexualidad con el humor macabro y elementos antirreligiosos, escatológicos y antimilitaristas. Todo eso transcurre con un fondo acústico de "botas de soldados en marcha, de ruido de aviones, bombardeo, obuses que caen cerca en el interior de una casa destruida entre cuyos escombros y paredes derrumbadas mantienen su diálogo Fanchu y Lira, con alusiones a hechos y personas coetáneos. Algunos personajes del cuadro famoso de Picasso han sido incrustados por el autor en la acción de la obra: "Al final del largo bombardeo pasa de derecha a izquierda la mujer. La niña no le acompaña. Al hombro lleva un pequeño ataud. Aspecto irritado e impotente —ver el cuadro de Picasso—"[40]. Al final, desaparecen los dos protagonistas bajo los cascotes producidos por los bombardeos: "De entre las ruinas, en el lugar exacto donde Fanchu y Lira han desaparecido se elevan dos globos lentamente que suben hacia el cielo"[41].

Esta pieza nos muestra una vez más el teatro como vehículo para la expresión de unas ideas, como un testimonio socio-político, como una obra nacida de una actitud y de unas reflexiones ideológicas.

III

No seguimos porque, como ya se expresó antes, no se pretende aquí agotar el tema sino tan sólo entrar en contacto con él y mostrar esos dos tipos de teatro español en el exilio: el creado a partir de un sentimiento de nostalgia y el surgido de una actitud crítica, de compromiso y testimonio.

Sólo unas palabras para terminar estas consideraciones sobre el teatro del exilio o, si se prefiere, sobre el impacto del exilio manifestado en las obras teatrales.

El teatro escrito por los exiliados sobre el tema de España en cualquiera de sus vertientes es importante y valioso a todas luces, su historia y su estudio sistemático, global —hasta hoy— está por hacer. Ese teatro, toda la creación escénica de los desterrados, pertenece con pleno derecho —como es obvio— a la literatura española contemporánea. No sería justo dejarlo al margen, desconocido, olvidado. Habría que intentar reunir, catalogar y estudiar toda la producción dramática de los españoles fuera de España desde nuestro conflicto civil (o desde fechas posteriores por análogos motivos). Ese teatro ha nacido de graves y trágicas causas españolas, está escrito por españoles y centrado, con frecuencia, en temas españoles. Pensamos que es necesario y urgente llevar a cabo la noble tarea de integrarlo plenamente en la historia de la literatura española (y en la conciencia de todos los

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL D
Centro Virtual Cervantes

españoles) como uno de sus capítulos quizá más singulares literariamente, aunque humanamente más dolorosos.

NOTAS

[1] *Literatura española contemporánea 1898-1950,* La Habana, 1952.

[2] Cfr. "Las revistas culturales y literarias de los exiliados españoles en Francia" de A. Risco, en el libro *El exilio español de 1939,* t. III, Madrid 1976, página 144 y siguientes.

[3] Ibidem, página 144.

[4] "Veinte años de vida intelectual en España", trabajo incluido en *Los españoles,* 2.ª ed. Madrid, 1963, esp. páginas 218 y 219.

[5] En el artículo "La situación actual de la inteligencia en España", que también forma parte del mismo libro citado antes, página 230.

[6] Ibidem, página 231.

[7] Obra citada, página 145.

[8] "La situación actual de la inteligencia en España" en *Los españoles,* página 231.

[9] Cfr. F. Umbral y otros: *La España ausente,* Madrid, 1973, impresionante catálogo de escritores, científicos, arquitectos, pintores, músicos, etc., españoles ausentes de España.

[10] *Narrativa española fuera de España 1939-1961,* Madrid, 1963.

[11] Ibidem, página 54.

[12] Ibidem, página 55.

[13] Ibidem, páginas 55-56.

[14] Ibidem, página 56.

[15] Ibidem, página 56.

[16] Citado por Marra López, página 89.

[17] V. Llorens en la obra citada de Marra López, página 89.

[18] Artículo "Los trasterrados" en "Cuadernos para el diálogo", número extraordinario dedicado al teatro español, junio 1966, página 34.

[19] Obra citada, páginas 95 a 130.

[20] Ibidem, página 123.

[21] Artículo citado página 34; se refiere a *El adefesio.*

[22] *Historia del teatro español. Siglo XX,* Madrid, 1971, página 320.

[23] Puede leerse en *Teatro* de Pedro Salinas, Madrid, 1952 ó bien en *Teatro completo,* Madrid, 1957.

[24] Ibidem, página 319.

[25] *Teatro* de P. S., Madrid, 1952, página 54.

[26] Ibidem, página 82.

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL D
Centro Virtual Cervantes

[27] *Sobre el teatro de Pedro Salinas,* Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, 1960, 4, esp. páginas 404-406.

[28] Ibidem, página 404.

[29] Ibidem, página 406.

[30] Revista "Asomante", número 2, 1952, página 79.

[31] Rev. "Consigna", número 170, marzo 1955.

[32] *Tránsito. Tres obras en un acto,* Edición bilingüe hispano-alemana, Edition Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München, 1972. Cito por esta edición.

[33] Ibidem, página 32.

[34] Madrid, 1971. Cfr. también el tomo de la ed. Taurus, colección "El mirlo blanco" dedicado al teatro de Max Aub, Madrid, 1971, páginas 77-79 y 19.

[35] Obra citada, páginas 79-80.

[36] Ha sido editada por Losada, Buenos Aires, 1964, t. II del teatro dedicado a Alberti en la colección "Gran teatro del mundo".

[37] Obra citada, páginas 227 y siguientes.

[38] Ibidem, página 238.

[39] Ha sido publicada junto con *El cementerio de los automóviles* y *Dos verdugos* en el tomo que la ed. Taurus, colección "Primer acto" le ha dedicado a su teatro (Madrid, 1965).

[40] Ibidem, página 104.

[41] Ibidem, página 104.

BOLETÍN AEPE Nº17, OCTUBRE 1977. J. RODRÍGUEZ RICHART. EN TORNO AL TEATRO ESPAÑOL DE
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes