

ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO

LA REALIDAD SUPERA A LA FICCIÓN:
LA NOCHE DEL DESERTOR
DE RAFAEL RUIZ PLEGUEZUELOS

**Arquetipos femeninos: soltería, deseo y compromiso social en
El caserón de la loca, comedia rural de Gloria Fuertes¹**

Pilar Nieva-de la Paz.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. ILLA-CCHS

Se sabe todavía muy poco de la dedicación de la reconocida poeta española Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998) al género teatral. Consagrada, sobre todo, por su producción para niños, en los años 40 Gloria Fuertes colaboró publicando cuentos en la revista *Maravillas* (suplemento infantil del diario *Arriba*), de la que era editora, al tiempo que estrenaba sus primeras obras dramáticas en el *Teatro Infantil Maravillas*, también en Madrid (Hormigón II 1997: 522). Su producción de teatro para adultos tuvo que esperar a la década siguiente, al tiempo que publicaba sus primeros poemarios: *Isla ignorada*, 1950; *Aconsejo beber hilo* y *Antología y poemas del suburbio*, ambos de 1954 (Cano, Engelson, Pérez). Fue por esos mismos años cuando la autora crearía su versión del mito, *Prometeo*, que contribuye a las corrientes de modernización temática y estética del teatro español de los 50 por la vía de la renovación lírica.² Este drama poético, como el resto de su teatro para adultos, ha permanecido, sin embargo, inédito hasta hace solo una década, cuando la editorial madrileña Torremozas, depositaria de su legado literario, publicó por vez primera cuatro de sus obras teatrales en un único volumen, *El caserón de la loca (Y otras obras de teatro)* (2010). El libro incluye, por este orden, *Vuelva mañana*, *El caserón de la loca*, *Nombre: Antonio Martín Cruz* y *Prometeo*. Con anterioridad, la editorial Escuela Española había publicado su obra teatral más conocida para niños: *Las tres Reinas Magas: Melchora, Gaspara y Baltasara* (1979).³ Recientemente ha sido estrenada una obra sobre su figura, *Gloria, mujeres que se atreven* (II parte), de Noelia Adánez y Valeria Alonso, dirigida por esta última y estrenada en el Teatro del Barrio de Madrid en abril de 2018. Sus creadoras la presentan como una mujer adelantada a su tiempo, valiente y trasgresora; un icono contemporáneo

de la igualdad de género, más allá de su popular imagen como autora de literatura infantil (Nieva-de la Paz 2019).

El caserón de la loca plantea un cuestionamiento central de la condición social femenina en la España rural de la primera mitad del pasado siglo. No se conoce su fecha de redacción, aunque previsiblemente pudo ser escrita a mediados de los 50. Apuntan en esta dirección las similitudes en motivos, estilo y aliento poético con su poemario *Aconsejo beber hilo*, publicado en 1954, que recoge versos y poemas de la pieza que analizamos, al tiempo que recrea también los motivos de la soledad femenina, el deseo erótico y una visión singular y poética del mundo que algunos pueden considerar “locura”.⁴ Fuertes ofrece en este drama un planteamiento moderno de la “solterona”. Revisa el arquetipo y dignifica la figura de la mujer madura que permanece sola. Expresa poéticamente la fuerza del deseo femenino, que contextualiza aquí en el medio rural de las primeras décadas del pasado siglo, regido por una moral social estrecha y por el temor a la maledicencia. Su protagonista es una mujer excéntrica, emprendedora y socialmente comprometida, que deja atrás prejuicios y convenciones para poder disfrutar plenamente del amor de pareja.

La obra denuncia que aquellas mujeres solas que se atrevían a alterar, aunque fuera levemente, las convenciones sociales eran atacadas, estigmatizadas y tachadas de “locas”. La escritora enlaza con esa cadena literaria femenina que visibilizaba la existencia social de esas mujeres “diferentes”, algo trastornadas o claramente enloquecidas, en las novelas decimonónicas anglosajonas: mujeres aisladas y ocultadas, simbólicamente, en el desván de unas casas dominadas por el patriarcado (Gilbert y Gubar). Así, las excentricidades de Esperanza, su madura protagonista soltera, son consideradas en el pueblo como muestras de una inofensiva locura. Pero será este carácter poco convencional y su decisión de saltar por encima de ciertos códigos sociales la razón de que llegue a sortear el trágico destino de muchas mujeres solteras en el drama de ambientación rural.

Estructurada en dos actos –el primero dividido en tres cuadros y el segundo, en cinco–, la obra cuenta con un amplio reparto, que no parece haberse visto afectado por pragmáticas consideraciones en relación con

las posibles limitaciones para una representación escénica en los circuitos de teatro independientes: quince personajes nominados, además de un par de vecinas, tres mozas y otros tres mozos. La ambientación refleja, con tintes a la vez costumbristas y poéticos, la España rural de las primeras décadas del pasado siglo (las fórmulas tradicionales de velatorio y luto, la boda con los novios vestidos de negro, la alusión al molino familiar, los campesinos acuden al prestamista para conseguir dinero, etc.). Destacan, en primer término, el trío de hermanas solteras que viven solas en el caserón: Esperanza, Paz y Magnolia. Las visitan y acompañan una vieja amiga de la familia, Paula, y las vecinas del pueblo —entre ellas, con nombre propio, Petra, Rita, Paca y Rosita—. Entre los personajes masculinos, menos relevantes, sobresalen los dos pretendientes de las jóvenes hermanas, Leonardo (el hijo del prestamista) y Alberto (médico).

El protagonismo decisivo de las figuras femeninas facilita a la autora plantear varios temas cruciales para un cuestionamiento feminista de la identidad individual y social femenina en la primera mitad del pasado siglo: la resistencia social a reconocer la capacidad racional de las mujeres; la lucha íntima que éstas experimentan en la oposición continua entre la realidad y el deseo, y un destino vital marcado, orientado bien hacia el matrimonio, bien hacia una soltería casta y “virginal”. Esperanza, la “loca” protagonista a la que el título alude, sigue soltera con casi cuarenta años. Sola, inquieta, se mantiene a la espera de un amor que cada vez ve más difícil lograr (Fuertes 2010: 77). Sus ocultos anhelos y fugaces “trastornos” encubren, en realidad, el deseo sexual insatisfecho. Frente a la condescendiente visión de los que la tienen por “loca”, la autora plantea en su obra una serie de escenas que la retratan como una mujer emprendedora y capaz.

Resuenan los ecos de la tradición clásica sobre la ensoñación en ese despertar inicial de Esperanza, que percibe la oposición entre una realidad que le cuesta aceptar y el acogedor mundo del sueño, donde habitan sus auténticos deseos. Fuertes expresa desde el inicio la inadaptación de su personaje con ese humor inteligente que juega poéticamente con la realidad, para liberarla de visiones tópicas, convencionales:

ESPER- [...] Soñé que estaba cuerda,
me desperté y vi que estaba monja.
Soñé que estaba cuerda,
cuerda tendida en la ventana,
y en mí habían puesto a secar
las sábanas de mis llantos nocturnos.
¡Soñé que tenía un hijo!
Me desperté y vi que era Virgen.
Soñé que estaba despierta,
me desperté y vi que estaba dormida... (Fuertes 2010: 57-58)

Más adelante, casi al finalizar ya la obra, la protagonista realiza una poética autodefinición que apuntala, de nuevo, sus insólitos gustos y percepciones singulares:

ESPER.- (*Misteriosa*)
Me gusta. Divertir a la gente haciéndola pensar.
Desayunar un poco de harina de amapola.
Irme lejos y sola a buscar hormigueros.
Santiguarme si pasa un mendigo cantando.
Ir por agua, también me gusta,
y cazar cínifes,
[...]
y soñar que soy algo
que casi vuela (Fuertes 2010: 96-97).

Ambos poemas, publicados por vez primera en su libro *Aconsejo beber hilo* (1954),⁵ definen la identidad de la protagonista teatral, pero también, en buena medida, la de la propia Gloria Fuertes, que ha recurrido con frecuencia a la imagen de la “loca” en su obra poética más autobiográfica (Fuertes 1975 y 1980).⁶ En el poemario citado la autora ofrece una visión positiva de la locura, forma singular de lucidez que se opone a la oscuridad del convencionalismo reinante, a una interpretación unívoca y pacata de la realidad.

Esperanza desconfía ya de encontrar el amor, mientras sufre las consecuencias del deseo erótico reprimido, de esa llama “que nace del silencio”, “agua que sale de la hembra”, “río que baja su desnudo” (Fuertes 2010: 60). Como en la tradición poética clásica, Fuertes acude al

agua y al río para referirse a la fuerza y urgencia de la pasión amorosa. Como era frecuente en la época su soltería puede relacionarse con la orfandad, que la ha cargado de obligaciones, y la precariedad económica de una familia venida a menos (Quiles 2012: 187). Tras la muerte de sus padres, como hermana mayor tuvo que asumir la gestión de la casa, y ha pasado años sumida en responsabilidades y tareas que, como expresa simbólicamente, le han dejado sin tiempo para atender “mi huerto” ni regar sus frutos. Ahora parece ya tarde para que “un hombre como una torre” llegue a su vida (Fuentes 2010: 61-62):

ESPER.- [...]

Probé a ponerme sortijas
que están guardás en el arca
y nadie miró mis manos.
Y me puse una sonrisa
y un canal entre mis senos
y ya ves... sigo esperando.
Moriré virgen.

Virgen pariendo amor a todos,
sentada siempre en este sacrificio,
que sepan lo que es bueno, mis hermanas. (Fuentes 2010: 63)

Paz y Magnolia, sus hermanas, aunque son más jóvenes que ella, la tratan con cierta condescendencia y juzgan muchos de sus actos como excentricidades propias de una mente que no rige bien:

MAGNO- Pues nada malo es lo que hace, a ver... habla sola... Ya ves tú qué pecao, encender velas, peinar al perro y hacer muñecos de trapo, ya ves, eso es todo, ¿a ver qué hace más, que no sea eso?

PAZ.- Dar quehacer. (Fuentes 2010: 58)⁷

Ellas son mujeres convencionales y “cuerdas”, que tienen pretendientes y quieren casarse. El de Magnolia, un viudo mayor, bien situado y con varios hijos, parece una opción pragmática en la que no se vislumbra el amor. Sin aparición en escena, antes de que acabe el drama Magnolia ya ha cambiado esta problemática relación e iniciado un noviazgo secreto con Floro, el hijo del prestamista local, quien se opone a este enlace por la situación económica precaria de la novia y sus

hermanas. Paz, por su parte, está prometida con Alberto, el médico del pueblo, y tienen ya fecha de boda. La pareja aparece sinceramente enamorada hasta que, inesperadamente, irrumpe una mutua atracción entre el doctor y la protagonista. Al contrario que en la Bernarda lorquiana, aquí será la hermana mayor quien se quede con el prometido de la pequeña. Erosiona así la opinión generalizada de la pérdida de atractivo de la mujer madura y tuerce el previsible desenlace trágico de la conocida fórmula del drama rural. De hecho, se percibe en esta obra la huella del “drama rural de las mujeres en los pueblos de España”, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca: dos hermanas que se enamoran del mismo hombre; la presencia del modelo de la mujer original, tenida por loca; la abierta expresión del deseo erótico femenino, y una lúcida visión crítica de la situación social femenina en el campo español de las primeras décadas del pasado siglo. La protagonista de Fuentes remite también a esas mujeres fuertes y decididas de los dramas rurales de Benavente (*La malquerida*, *Señora ama*), que se oponen, solas, a un medio social estrecho y cerrado.⁸

A pesar de su edad y de su ensimismamiento, basta con que Esperanza haga honor a su nombre y decida abrirse a la vida para que su existencia gire por completo. Alberto, el prometido de Paz, sucumbirá a su renovado atractivo y querrá ser el médico que sane su cuerpo –del deseo reprimido– y también su alma –de sus inofensivas rarezas–:

ALBER.- (*Acariciándole el pelo.*)

Sí tiene cura tu locura.

Sí tiene cura tu locura.

(*Sin poderlo remediar se besan*)

Este beso tiene azúcar.

ESPER.- Este beso tiene treinta y ocho años. (Fuentes 2010: 89)

Sorprendidos por Paz, que padece una enfermedad cardíaca, se desatará el drama, con su muerte fulminante. Las vecinas del pueblo lloran ante su cadáver con ecos lorquianos:

RITA.- ¡Lástima de flor,

parece que duerme con otro color!

PETRA.- Su cara de Virgen parece de cera,

bajo los cipreses se marcha soltera.

PAULA.- ¡Lástima de flor!

Aún las niñas se mueren de amor.

VECINA.- ¡Lástima de ser;

aún las niñas se mueren de sed!

EUDOSIO- (A ALBERTO) ¿Qué pasó?

ALBER.- Ha reventado su corazón.

PAULA.- ¡Lástima de flor,

aún se muere la gente de amor! (Fuertes 2010: 92-93)

Hasta aquí el conflicto parecía encaminarse hacia un trágico desenlace: la muerte de la hermana podía haberse convertido en obstáculo insalvable para la nueva pareja, por el previsible sentimiento de culpa y el miedo al “qué dirán”. Sin embargo, a partir de este momento se producirá un giro inesperado, una ruptura súbita de las expectativas; rasgo técnico común en el conjunto de la obra poética de Fuertes (Debicki 82). Aunque con algunos quiebros todavía, la obra va a evolucionar hacia un feliz desenlace: el matrimonio de la nueva pareja.

La escritora no rompe en esta obra con el “sacrosanto” enlace que legitimaba la unión sexual entre sus protagonistas. Pero no presenta su consecución como un objetivo en sí mismo, ni incide tampoco en apuntalar los valores sociales que situaban la institución matrimonial en el centro del aparato ideológico nacional-católico, como sí hicieron autores teatrales coetáneos más conservadores (Vilches-de Frutos 2020).⁹ Fuertes anuncia, en cambio, que existe otro futuro posible para las mujeres solteras y maduras, que pueden variar su situación en cualquier edad siempre que no cedan a los prejuicios y a la fuerte presión social del medio que las rodea.

En efecto, el amor entre Esperanza y el doctor irrumpe ahora como una atracción irresistible, capaz de vencer toda clase de conveniencias, hipocresías y disimulos. La protagonista no duda en ignorar los códigos sociales y romper el obligado luto organizando su boda con Alberto de forma casi inmediata. Cuando en el pueblo la censuran, ella se reafirma en su decisión de saltarse las convenciones y atender a la fuerza del deseo, largamente reprimido:

PAULA- (*Aparte.*) ¡Ay, Dios mío, quién iba a decirnos que esta pobre criatura se casaría con el novio de su difunta hermana! Yo, que era la única que no creía en su locura. ¿Cómo habrá podido...?

ESPER.- (*Que ha oído todo.*) He podido porque me moría a chorros. Que todo lo que tenía en la garganta eran besos enquistados, y mi cabeza estaba podrida porque nadie nunca me pasó la mano por el pelo lacio.

PAULA.- ¡Pero quitar el novio a tu pobre hermana!

ESPER.- (*Excitada.*) ¡Calla!... A mi edad, no podía entretenerme en reparos de conciencia ni en remilgos hipócritas de morales falsas. Cuando se ama, se ama, y se rompe todo como una atómica ¿sabes?... Y los mares son arroyos, y las montañas, piedrecillas. Cuando se ama... no se usa esta, se usa este. (*Señalando al corazón*) (Fuertes 2010: 100).

Claro que no todas las mujeres del pueblo son iguales en el drama de Fuertes. Están, por un lado, las humildes trabajadoras, sencillas y alegres, como las lugareñas que preparan las comidas de sus maridos al comienzo del segundo cuadro. Aparecen, por otro, esas pueblerinas “acomodadas” que se dedican a recibir y devolver visitas; mujeres vulgares y frívolas a las que Esperanza explícitamente rechaza. Un claro ejemplo de este prototipo femenino es su vecina Paca quien, con los buenos ingresos de su marido, gasta sin contención en vestidos y atuendos. Paca aparece vestida con traje recargado y cursi para pavonearse ante Esperanza. Ambas protagonizan una divertida escena, de lograda comicidad, donde se pone de manifiesto la vulgaridad de la señorona acomodada, que se opone a la sincera opinión de la protagonista, a la que no gusta nada su atuendo (Fuertes 2010: 74-75). Como en otras ocasiones, la falta de hipocresía de Esperanza es interpretada por su entorno como nueva muestra de su locura.

Gloria Fuertes aprovecha la escena también para ofrecer una visión comprometida con la denuncia de la injusticia social, y visibiliza la insolidaridad de esas personas tan “cuerdas” que censuran a la protagonista. Durante la visita de Paca, Esperanza les reprocha a ella y a su marido que gasten tanto en compras innecesarias, mientras no son capaces de hacer un buen donativo para la reforma del asilo del pueblo:

ESPER.- Y disteis un duro. Estaréis fatigadas por el esfuerzo.

¡Si pudiera, lechuzas, desnudaros,
 quitaros los sombreros y las gasas,
 los trapos y las joyas y las pieles,
 los tintes, las pinturas y las lacas,
 dejaros en cotorras parisienses...
 Si os quito la peluca, ¡vaya coco!
 La ruleta se despluma poco a poco,
 mientras se crían bombas en suburbios. (Fuentes 2010: 76)¹⁰

Esta firme acusación ofende a sus visitas, que se marchan escandalizadas, mientras ella permanece tranquila mirando el campo desde su ventana. Comprobamos una vez más su sensibilidad ante la belleza del paisaje, su carácter singular en un medio social que se muestra, por lo general, insensible y vulgar.

Esperanza y Alberto están ya a punto de casarse cuando estalla la oposición popular a este enlace, que ha roto con convencionalismos y disimulos. Las vecinas del pueblo trasladan irresponsablemente los rumores que han “esparció las malas lenguas”: “el señorito Alberto con sus artes y sus ciencias, envenenó a la defunta muerta” (Fuentes 2010: 101). De nuevo el drama parece cernirse sobre el destino de la pareja de enamorados. Las murmuraciones contra el honor y la honra, tan características del drama rural, llegan incluso a una denuncia de asesinato interpuesta ante el juez, que éste no atiende porque “es amigo del padre del señorito Alberto” (102). Pero esas gentes del pueblo, que acusan a la pareja de haber provocado intencionadamente el fallecimiento de la hermana, no logran que Esperanza ceda a la presión y renuncie al amor de Alberto. Por encima de la posible culpa, ella opta por ser fiel a sus íntimos deseos. El médico entra también en escena enfrentándose con rabia a la “sierpe” que difama su amor, en defensa del buen nombre de su enamorada. Su intervención no puede ser más clara en la crítica del poder difamador de los mentideros aldeanos, aludiendo a esa doble moral hipócrita tras la que se esconden algunas realidades “innombrables” (como los abortos prohibidos):

ALBERTO.- ¡No sabe pero habla! (*La suelta despreciativo*) ¡Gente vil en todo lugar! ¡El barro salpica!

Lavanderas que laváis camisas y ensuciáis honras;
 mozas que me pedís crímenes inconfesables.
 Cotillas de corazón dormido al amor
 y lenguas despiertas a la calumnia.
 ¡Cuerdas dignas de ahorcaros
 con vuestra misma cuerda de cordura! (Fuentes 2010: 103)

La firme respuesta de Alberto, que amenaza a quien siga propagando tales calumnias, cierra la posible deriva trágica, que ponía en peligro la futura felicidad de la nueva pareja. El desenlace avanza así por los alegres pasos de la comedia clásica, con ese canto al amor, previo a la boda, que pronuncia exaltada la protagonista, y con esas coplas populares –también con resonancias lorquianas– que cantan mozos y mozas tras la celebración de la boda:

MOZA 1ª.- (*Mirando por la ventana.*)

¡Por el olivar

ya los mozos que vienen se van!

MOZA 2ª.- Con el perejil,

que la novia no quiere dormir.

MOZA 3ª.- Con el silenciar,

que la novia se va a desnudar.

MOZO 1º.- Con el colibrí,

ya la novia se empieza a vestir.

MOZO 2º.- Con el azafrán,

su locura se puede curar.

MOZO 3º.- Como el alacrán,

va de negro la novia a casar (Fuentes 2010: 106).

Tras la noche de bodas, Esperanza ha superado sus leves trastornos. Ha dejado los versos para hablar claramente, en prosa. Las ventajas de dar respuesta al deseo erótico se ponen así de manifiesto: una noche de amor ha terminado con las rarezas de la madura soltera, ha aumentado su fuerza emprendedora, y potenciado su energía vital.¹¹ Retoma con decisión su anterior proyecto de reabrir el molino, hipotecado por su padre antes de morir, y se beneficia de la generosidad de su nuevo marido, que la agasaja con el rescate de sus bienes empeñados. Para

sorpresa de muchos, Esperanza, la mujer “rara” que se ha casado frente a todos por amor, ha hecho, sin duda, una “buena” boda.

El espacio escénico, como el empleo del lenguaje popular o el protagonismo de la murmuración y la calumnia, remiten a la ambientación típica del drama rural (Paco, Pedraza), y resulta fundamental tanto para la caracterización de los personajes como para la evolución de la trama. Da título a la pieza el decorado central: el interior de un caserón en el campo. El primer cuadro está ambientado en este emplazamiento convencional: “Interior de una casa solariega venida a menos en un pueblo de Ávila”, con la cocina, el comedor y la sala de estar. La autora prevé que el gran ventanal y el portón del fondo ofrezcan vistas al campo, mientras que los laterales abren paso “practicable” a los dormitorios (Fuertes 2010: 57).¹² El segundo cuadro de este mismo acto plantea como decorado unas cocinas de pueblo donde tres matrimonios conversan en acciones paralelas que muestran la intimidad de las parejas. En una escena de marcado costumbrismo, llegan a casa a comer los maridos, cantando coplas castellanas, cansados tras la labranza, preguntando por esa comida que ellas han estado preparando: “(*Las tres mujeres corren a sus respectivas lumbres, cogen el almirez y empiezan a machacar. Entran EMILIO, FLOREN y EUDOSIO, tres hombres de campo; uno de ellos lleva capacho lleno de fruta.*)” (Fuertes 2010: 69). Paralelamente el segundo cuadro del segundo acto presenta el espacio masculino, el exterior de los hogares, esas eras, entre aperos de labor, donde trabajan los hombres (Fuertes 2010: 83).

Destaca, no obstante, la atención dedicada a visibilizar en escena las actividades domésticas femeninas, reinterpretadas con curiosas sugerencias poéticas. La costura, símbolo tradicional de la actividad femenina, del encierro secular de las mujeres en el hogar, aparece trascendida, iluminada con originales términos:

ESPER.- Yo no estoy cosiendo, ¡bah!
 ¿No ves que coso sin hilo
 igual que vivo sin sal?
 ¿No ves que de fantasías
 tengo la aguja enhebrá?
 Coso mis ansias al tiempo

mi llanto a mi soledad
 y coso porque cosiendo
 no pienso que no vendrá. (Fuertes 2010: 60)

Los versos de Fuertes ofrecen, de hecho, una visión renovada, dignificada, de estas tareas vinculadas tradicionalmente a la “esencia” de la identidad femenina. Cocinar, coser y limpiar son actividades que llevan a cabo sus protagonistas mientras hablan, discuten, cantan, ríen o lloran. Pero se muestra cómo en su realización las mujeres encuentran también espacio para la reflexión, la lectura de filosofía, incluso, para la poesía. Esperanza abre así el último cuadro del primer acto fregando el suelo de rodillas, al tiempo que recita unos versos y convierte sus movimientos en una especie de danza ritual. Al realizar estas humildes tareas se pone de manifiesto también que acomete los trabajos más duros. A caballo entre dos mundos sociales, Esperanza friega arrodillada, llora por la falta de amor, y reflexiona en voz alta sobre las múltiples sugerencias del agua que la rodea:

ESPER.- [...] La casa se limpia con agua,
 los ojos se limpian con agua,
 la boca se limpia con besos,
 la niña se limpia la enagua.
 [...]
 ¿Qué agua es esta que tan bien limpia?
 Es agua del corazón inquieto,
 es agua del río que tengo por dentro.
 ¿Es agua o es sangre?
 ¿Habéis probado a fregar
 el suelo con este agua que sale de los ojos? (Fuertes 2010: 74)¹³

Pero no solo se limita a coser y limpiar. Fuertes la muestra también en el ejercicio de la autoridad familiar, gestionando el patrimonio y tomando decisiones económicas. Se muestra así que la soltera excéntrica, a la que muchos tachan de “loca”, es una mujer inteligente y emprendedora. Destaca en este sentido su entrevista con el usurero local, al que vende varias propiedades con el fin de pedir dinero para reabrir el molino familiar.¹⁴ Al final de la obra, la protagonista, ya casada, toma delante de todos el timón de su casa, y anuncia la apertura del viejo negocio de su

padre. Trabajadora, activa, no va a vivir del dinero de su marido. Ella va a ser, también, molinera.

Los ágiles diálogos entre los personajes, escritos alternativamente en prosa y en verso, combinan el recurrente aliento poético con el habla popular que utilizan con frecuencia los personajes humildes en los dramas rurales. El empleo de un léxico específico, junto con expresiones y deformaciones fonéticas propias de un sociolecto estereotipado, sirven para subrayar el efecto de humor y la comicidad de algunas escenas (entre ellas, la negociación entre Esperanza y el prestamista Mariano, que falla en su intento de estafarla). Con todo, resulta muy significativa la preferencia de Esperanza por el verso: los poemas que recita en escena dan muestras de su singularidad, de la complejidad y originalidad de sus análisis de la realidad. Como en el conjunto de la poesía de Fuertes, aparecen aquí los dobles sentidos y los juegos con las más originales asociaciones lingüísticas, así como figuras retóricas vinculadas al espacio sonoro: paralelismos, aliteraciones y paronomasias (Ugalde, Payeras).¹⁵ Conviene resaltar el efecto de humor al que muchas de estas figuras retóricas contribuyen: un humor poético y crítico a la vez.

La comedia se cierra con la resolución positiva de la línea amorosa principal y, previsiblemente, también de la secundaria, protagonizada por Magnolia y Floro, quienes se enfrentan con la oposición de Mariano, el ávido prestamista padre del joven, por la precaria situación económica en que han vivido las mujeres del caserón. Otros elementos tradicionales, como la presencia de bailes y cantos populares, conviven con rasgos de modernidad en la utilización del elemento quinésico y musical. Mientras propone cerrar el primer cuadro con un número de danza, el “Ballet de la locura”, el segundo finaliza con un breve apunte, clásico y folclórico, de baile castellano. El segundo ballet se propone en el cuadro final de la obra, y representa simbólicamente el triunfo de la razón sobre la locura (110) –en acotación, se perfilan unas figuras de ballet que danzan en escena y se esfuman al amanecer–. El siguiente número folclórico se sitúa, en cambio, tras la celebración de boda, con coplas castellanas y una apoteosis final, típica de la comedia áurea:

MOZA 1ª.- Se acabó la boda.

MOZO 1º.- No, que empieza ahora.

MOZA 2ª.- Se acabó la gracia.

MOZO 2ª.- No, que empieza el agua.

MOZA 3ª.- Llorará la loca...

MOZO 3º.- No, reirá su boca.

[...]

TODOS- ¡Bebamos! ¡Bebamos!

¡Vivamos! ¡Vivamos!

¡Cantemos! ¡Cantemos!

¡Bailemos! ¡Bailemos!

Ya sueñan las palmas.

Ya suenan los salmos,

Ya suenan los novios.

¡Vivan los novios!

¡Vivan los casados! (Fuertes: 2010: 108-109)

Es posible afirmar, en síntesis, que a la trama amorosa que bebe de la tradición del drama rural, Fuertes incorpora elementos de renovación, relacionados, sobre todo, con la reivindicación de una identidad femenina nueva, más libre e independiente, capaz de ignorar la presión social y defender los propios deseos. La autora plantea los prejuicios y problemas más importantes a los que se enfrentaban las mujeres “solas” en el medio retratado, destacadamente, la pacatería moral, los prejuicios sobre sus capacidades, y su victimización por la maledicencia. Frente a la problemática consideración social sobre la soltera madura, Fuertes construye una protagonista de rasgos claramente positivos. Decidida y valiente, logra torcer su sino y combinar el amor con la gestión de la familia y la alegre perspectiva de su nuevo negocio. Es precisamente el alejamiento de la protagonista de los cánones morales y sociales convencionales el elemento clave para la positiva resolución del conflicto. Aceptar el impulso amoroso, dejando a un lado hipocresías y convencionalismos, le permite dejar atrás “locuras” y excentricidades, mirar de frente la realidad y emprender una nueva vida.

Contribuyen también al giro del drama a la comedia el reiterado recurso al humor (muy frecuente también en la poesía de Fuertes) y su esperanzado desenlace. La escritora enlaza en esta pieza con la tradición teatral hispana fusionando sus elementos característicos para producir una obra híbrida que apunta primero al drama, se acerca en ocasiones al

sainete, y acaba como una original comedia rural en prosa y verso. Reconocemos en ella las huellas de los conocidos y exitosos dramas rurales de Benavente, con sus protagonistas femeninas fuertes y solas frente al cerrado medio social y, muy especialmente, el eco del “drama rural de las mujeres en los pueblos de España”, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca: dos hermanas que se enamoran del mismo hombre; la presencia del modelo de la mujer original, tenida por loca; la abierta expresión del deseo erótico femenino, y una lúcida visión crítica de la situación social femenina en el campo español de las primeras décadas del pasado siglo.

NOTAS

¹ Este ensayo se inscribe en el marco del proyecto de investigación estatal “*Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades*” (PGC2018-097453-B-100, MCIU/AEI/FEDER, UE).

² Sobre esta cuestión puede verse mi ensayo “Mito, compromiso político y renovación teatral: *Prometeo*, de Gloria Fuertes” (Nieva-de la Paz 2021).

³ Como se afirma en Hormigón (1997), Gloria Fuertes no proporciona datos precisos sobre su creación teatral y declara varias de sus obras perdidas. Indica también que el conjunto de su producción para niños aparece situada en “la frontera con lo teatral” y puede ser llevada fácilmente a escena: “Sólo una obra se aleja de ese campo: se trata de *Petra: un señor pregunta por ti*, comedia dramática inédita, escrita hacia 1970” (Hormigón 1997: 524). Otros títulos del teatro infantil de Fuertes catalogados en dicha fuente son *Premio del cielo*, *La niña del mar*, *La princesa que quería ser pobre*, *El chinito Chin Cha Te* (Nariz, *porra y cuello de nuez*) y *El camello cojito*.

⁴ *Aconsejo beber hilo*, que inicialmente iba a titular *Diario de una loca*, incluye el poema “Letanía de los montes de la vida”, donde Fuertes expone su personal versión de las “Bienaventuranzas”, y explicita el sentido del críptico título elegido finalmente por ella para el poemario: “Dichosos los locos,/ porque ellos beben hilo” (1954:10). Fuertes aconseja, pues, desde la misma portada del libro, esa visión alternativa de la vida asociada popularmente a la locura.

⁵ “Llantos nocturnos” (Fuertes 1954: 22) es una versión del primero. El segundo, “Cosas que me gustan” (Fuertes 1954: 19), solo ofrece leves modificaciones. También han sido recogidos recientemente en la antología poética editada por Cascante, que titula el primer poema “Sueños nocturnos” (2017: 160). Pero no son los únicos casos. En *Aconsejo beber hilo* aparecen otras versiones de fragmentos de la obra, como el poema titulado “Cuestiones fúnebres” (Fuertes 1954: 25), que se corresponde con los versos que declama Esperanza hablando

con sus hermanas en el primer cuadro de la obra (Fuertes 2010: 64) o “Tango” (Fuertes 1954: 78), que recoge en versos cortos y yuxtapuestos el original texto citado en nota 15.

⁶ Véase en este mismo sentido su poema “Cabra sola”, que Fuertes selecciona en su introducción de 1975 para la antología *Obras incompletas*: “Hay quien dice que estoy como una cabra,/ lo dicen, lo repiten, ya lo creo,/ pero soy una cabra muy extraña/ que lleva una medalla y siete cuernos” (Fuertes 2020: 25). En *Aconsejo beber hilo*, Fuertes publica también el poema “Canción de las locas” (1954: 72) que Engelson Marson pone en relación con el interés por expresar las frustraciones femeninas en el contexto de una sociedad patriarcal: “as the world is about to explode with evil, the mad women writers are asleep in the branches of a tree, symbolic of a fecund creativity, awaiting the Final Judgment” (199).

⁷ Otras vecinas comentan también la contradicción entre la fama de loca que rodea a Esperanza y la responsabilidad familiar con la que carga desde que murieron sus padres: “PAULA.- La pobre Esperanza, loca,/ trabaja pa sus hermanas./ RITA.- La pobre Esperanza, loca,/ lleva el timón de la casa.” (Fuertes 2010: 67).

⁸ Vilches y Dougherty analizan el éxito del drama rural de otro conocido dramaturgo del primer tercio del pasado siglo, Eduardo Marquina, *La ermita, la fuente y el río* (1927): el “drama de la sensualidad mal reprimida”, que discurre en torno al amor de dos jóvenes roto cuando la hermana mayor de la novia, una soltera en la treintena, se deja llevar por su temple apasionado y se interpone entre ellos, se lleva un beso que no le estaba destinado y se convierte en una “mala mujer” por su lascivia (1997: 160-161). Los paralelismos de la pieza de Fuertes con el argumento de este drama rural son evidentes, como también la inversión que la autora plantea en la evolución del asunto y en la valoración de su protagonista femenina.

⁹ Montejo subraya que es frecuente encontrar en las obras de las novelistas de posguerra una denuncia de la desigualdad institucionalizada a la que se enfrentaban sus coetáneas en las relaciones matrimoniales, origen frecuente de muchas de sus frustraciones y angustias (187), aspecto en el que no entra la comedia de Fuertes.

¹⁰ La crítica social, conectada también con frecuencia al género rural, vuelve a estar presente en otra reveladora escena protagonizada por los campesinos realizando sus tareas, quienes conversan y se quejan de la explotación de los ricos, como el prestamista, que con los réditos que les cobra “nos ha seco a los trabajadores más que el sol de Agosto.” (Fuertes 2010: 83). Sobre el contenido social en la poesía de Fuertes conviene consultar la introducción de Ynduráin. Véase también Vila-Belda sobre compromiso y técnicas de ocultamiento ante la censura franquista en su poesía anterior a 1962.

¹¹ “ESPER.- Quiero sembrar trigo este año y comprar unas mulas en la próxima feria... Este caserón hay que moverlo. Está todo muy parao. La huerta crecerá; la labranza crecerá; y mis hijos... ¡crecerán!” (Fuertes 2010: 115).

¹² El acto segundo se abre nuevamente con un decorado costumbrista también bastante tradicional: la habitación en casa de Mariano, el prestamista del pueblo: “DECORADO: *Habitación de la casa del tío MARIANO, el prestamista del pueblo, tendrá muchos trastos viejos, un estante con ropa, pelliza colgada, un carrillo de mano en un rincón, una bicicleta vieja, a un lateral una vieja mesa larga a modo de mostrador.*” (Fuertes 2010: 78).

¹³ En otra escena del segundo acto, Esperanza alterna costura y lectura de poemas, los de un “filósofo campesino” fácil de entender (Fuertes 2010: 86).

¹⁴ “MARIANO.- (*Siempre sin mirarla*) ¡Demonia de hembra qué loca está! Acércate... firma estos cinco papeles pa los cinco plazos. (*ESPERANZA va a firmar, de pronto se da cuenta.*)/ ESPER.- No ha puesto nada arriba... Se le ha olvidado... ¿Cómo voy a firmar en blanco?... ¡Qué mala tiene la cabeza el tío Mariano! (*Aparte*) ¡Qué mala tiene la entraña el tío Mariano!/ MARIANO.- Pos es verdad, hija... (*Aparte*) Esta tía loca de tonta no tié un pelo...” (Fuertes 2010: 80).

¹⁵ “ESPER.- Con humo-se-aleja-la abeja./ Con humo-se-saca-la miel./ Con humo-se-aleja la abeja./ Con humo-se-vuelve-a-coger./ Ya es vieja-la abeja-pelleja./ la oveja -no quiere- pacer/ se queja -la oveja- en la reja/ se aleja-la oveja sin hiel.” (Fuertes 2010: 96).

OBRAS CITADAS

- Bueno, Lourdes, Francisca Vilches-de Frutos y Antonio Fernández Insuela (eds.). *Espacios de diálogo: autoría, dirección, interpretación, recepción*. Número especial de *Estreno*, 2019.
- Cano, José Luis. *Vida y poesía de Gloria Fuertes*. Madrid: Torrezo, 1991.
- Cascante, Jorge (ed.). *El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida*. Barcelona: Blackie Books, 2017.
- Debicki, Andrew. “Gloria Fuertes. Intertextuality and Reversal of Expectations.” En *Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-1971*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1982.
- Engelson Marson, Ellen. “Gloria Fuertes (b.1918)”. En Gould Levine et al. 1993: 194-210.
- Fuertes, Gloria. *El caserón de la loca (y otras obras de teatro)*. Madrid: Torrezo, 2010. 55-116.

- _____. *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*. Ed. de Pablo González Rodas. Madrid: Cátedra, 1980.
- _____. “Prólogo”, *Obras incompletas* (1975). Madrid: Cátedra, 2020.
- _____. *Aconsejo beber hilo*. Madrid: Arquero, 1954.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale Univ. Press, 1979.
- Gould Levine, Engelson Marson and Feiman Waldman (eds.). *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1993.
- Hormigón, Juan A. (dir.). *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994). Vol. II. Siglo XX (1900-1975)*. Madrid: ADE, 1997. 521-527.
- Montejo, Lucía. “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género”. En Nieva-de la Paz 2009: 187-205.
- Nieva-de la Paz, Pilar. “Mito, compromiso político y renovación teatral: *Prometeo*, de Gloria Fuertes”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9 (2021): 241-267.
- _____. “Iconos femeninos contemporáneos: Propuestas desde la escena actual”. En Bueno et al. 2019: 190-205.
- _____. (coord.). *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2009.
- Payeras, María. *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: Sial, 2003. 87-133.
- Paco, Mariano de. “El drama rural en España”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXX (1971-1972): 141-170.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *El drama rural*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.
- Pérez, Janet. “Gloria Fuertes”. *Modern and Contemporary Spanish Women Writers*. Boston: Twayne Publishers, 1995. 106-114.
- Persin, Margaret H. (ed.). *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.
- Quiles Faz, Amparo. “Soltera tenía que ser: ¿una imagen invisible en la Literatura”. En Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz 2012: 185-201.

- Ugalde, Sharon Keefe. "Community and the Privileging of Sound in the Poetry of Gloria Fuertes". En Persin 2011: 138-165.
- Vila-Belda, Reyes. *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y Mercado editorial (1954-1962)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- Vilches-de Frutos, Francisca. "Protagonistas femeninas en el teatro de Víctor Ruiz Iriarte (1912-1982): límites y estrategias de la conyugalidad", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 54.2 (2020): 173-199.
- _____ y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.). *Imágenes femeninas en la Literatura Española y las Artes escénicas (siglos XX y XXI)*. Temple (Philadelphia): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012.
- _____ y Dru Dougherty. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Ynduráin, Francisco. "Prólogo". En Gloria Fuertes, *Poesía. Antología poética (1950-1969)*. Barcelona: Plaza y Janés, 1970. 7-45.