

EL FENÓMENO TEATRAL Y MARÍA LUISA ALGARRA: ANÁLISIS DE *SOMBRA DE ALAS*

ALEJANDRA HERRERA Y VIDA VALERO*

A José Reyes Meza

Nunca conocí a María Luisa Algarra, pero a su hija, María de los Reyes, sí. Tuvieron que pasar muchas coincidencias para que en 1965, nos encontráramos en los recreos de la Secundaria 18 de la Ciudad de México. Reyes, así le decimos, tiene una peculiaridad, es altísima, desde entonces ya medía 1.83 metros y era la más alta de la escuela. Así que era muy fácil de identificar y yo también, porque siempre estábamos juntas. Pasábamos largas horas en la prefectura castigadas, y de la complicidad en las leves faltas al reglamento escolar, pasamos a contarnos nuestras intimidades, nuestras vidas. Para entonces, su madre ya había muerto; fue en 1957, cuando mi amiga apenas tenía 9 años. Era raro que las mamás se murieran, me parecía más común que fuesen los padres. Más me sorprendía que José Reyes Meza, pintor y muralista mexicano, se encargara de cocinar y estuviera tan al cuidado de sus dos hijas. Fernanda se llama la menor. También estudiaba en

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

la 18 y nunca pensé que Nanda pudiese llegar a medir más todavía. Me decía Reyes: —Somos tan altas porque mi mamá era muy alta. Este fue el primer rasgo, la estatura, que conocí de María Luisa Algarra Coma, ése era su nombre completo.

La primera vez que fui a la casa de Reyes me quedé literalmente sin aliento. Era una casa porfiriana de la colonia Juárez, en la calle de Londres. Todo era deslumbrante: el espacio, la sobriedad de los muebles, la iluminación, las duelas perfectamente barnizadas, las paredes, los cuadros. —No tenemos comedor, me decía Reyes, porque en ese lugar (el más iluminado) mi papá tiene su estudio. Cómo olvidar la primera vez que vi el caballete, el lienzo por hacerse, la paleta con ese desmadre de colores brillantes, los pinceles, las espátulas... —Cuando mi mamá murió, nos vinimos a vivir a esta casa—, me contaba Reyes entre triste y alegre.

La imagen de María Luisa, como surgiendo de un rompecabezas, se iba completando: —Así que nació en Barcelona. ¿A poco a los veinte años ya era abogada? Mi papá estudió Economía en la UNAM, le decía yo. —No, mi mamá en la Universidad de Barcelona. —¿Y cómo fue que llegó a México? —Pues mira —me advertía Reyes en un tono confidencial— ella era comunista y fue la primera juez de instancia en la II República española. Después vino la guerra y como fue perseguida por el gobierno de Franco, tuvo que escapar a Francia, donde fue a dar a un campo de concentración. De allí también huyó y llegó a París. Claro que hablaba muy bien francés.

Años después, me contó Reyes Meza, que tan alta como era y cubierta por su abrigo y su inseparable boina negra, vendía agujetas y betún para zapatos en las calles de París. Entonces, no sólo era alta de estatura, sino también de espíritu. No se le caía la corona, pues su coraje y anhelo de sobrevivir le permitían desempeñar cualquier oficio. Es curioso, vender algo relacionado con los zapatos, eso que defiende de la dureza de la tierra y liga al piso, a la realidad; lo cual poco tenía que ver con los altos ideales de la República.

Allí, en París, se reencontró con Picasso, Tristán Tzara y Miró. Fue este último, quien la relacionó con Fernando Gamboa para que le arreglara su documentación y pudiese llegar a México en el Sinaia, barco que trajo a la primera emigración de refugiados españoles durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. —Entonces llegó a México a los 23 años, ¡qué joven! —pensaba yo—, asombrada por todas las vicisitudes que había sorteado María Luisa en tan corta vida.

—Oye, Reyes, ¿y qué hizo tu mamá cuando llegó a México? —le pregunté un día—. —Ah pues trabajó de traductora y también de periodista. Creo que entrevistó a Lucha Reyes y a Agustín Lara. Además hizo radio. Yo me la imaginaba en la XEW de la calle de Ayuntamiento, pero no trabajaba de fijo ahí, más bien hacía guiones. Del mismo modo, escribió guiones de cine y novelas rosa, otra vez para sobrevivir, bajo el pseudónimo de Blanca White.

—Yo me parezco a mi mamá —decía Nanda—, que crecía y crecía, para convertirse poco tiempo después en una gran atleta mexicana que representó a México en varios torneos internacionales.

—Yo, a mi papá —decía la Reyes—. Y sí, así era, se parecía mucho a Reyes Meza, muy guapos los dos y con una gran personalidad. Un día salieron los álbumes y por fin vi una foto de María Luisa, ya tenía para mí un rostro que ponerle a esa ausencia que siempre estaba presente en la atmósfera y en cada uno de los que habitaban la casa de Londres. Era un rostro bello, muy interesante, no podía dejar de verla, su mirada era de esas que penetran el fondo de las cosas. Los rasgos finos, rubia, de tez muy clara, una nariz grande y afilada, perfecta, diría yo, igual a la de Nanda. El pelo arreglado en una melena corta, un poco rizada como se usaba en los cuarentas. Así que ésa era María Luisa Algarra, pero todavía faltaban más piezas.

Junto con las fotos aparecieron los programas. —Sí, mi mamá también escribía obras de teatro —decía Reyes—. —¿De veras? —preguntaba yo, seducida al leer los nombres de los actores

que aparecían en el reparto: Luis Gimeno, Rosenda Monteros, Virginia Gutiérrez, José Solé, Aurora Molina, entre muchos otros. —Y ¿cuándo se conocieron tus papás?— pregunté. —En el estreno de una de sus obras, *La primavera inútil*. La voz de Reyes Meza a veces intervenía: —Fue en 1944, yo era escenógrafo y los dos estábamos en un grupo de teatro de Antropología, era el TEA, Teatro Estudiantil Autónomo. Sí, ahí fue, pero ésta no fue su primera obra, en Barcelona ganó un premio con una escrita en catalán: *Judith*. Tenía sólo 16 años—, casi mi edad, pensaba yo.

En México, también se estrenó *Cassandra* (1953) y *Los años de prueba* (1954), Premio Juan Ruiz de Alarcón. Las dos fueron muy bien acogidas por la crítica. Antes de que cumplierse yo 20 años fuimos Jacques, mi novio, Reyes Meza y sus dos hijas a ver esta última. Era una puesta en escena sin pretensiones, pero eso sí, muy profesional. Ahí me di cuenta de que María Luisa Algarra tenía muchos hijos: sus personajes, cada uno con sus rasgos particulares. Y que era capaz de crear otros mundos, otros espacios para que sus personajes se moviesen precisamente ahí. Me maravillaba esa capacidad mágica y creativa para que sólo se iluminara el escenario y la vida transcurriera ahí.

Muchos años han pasado desde entonces. Pregunto a Reyes y a Nanda: —¿qué recuerdan de su madre?—, y las memorias se disuelven en una bruma infantil. —Cuando nos peinaba, cuando nos decía que fuéramos buenas, que la dejáramos trabajar. Pregunto también a Reyes Meza: —¿Cómo la recuerdas? Me responde: —alta, muy guapa, muy inteligente, con ese gran carisma que le concedió la amistad de muchos mexicanos e intelectuales. —¿Cómo la definirías? —Era una mujer de trabajo. Hasta la madrugada se oía el teclear de su máquina. El estudio amanecía con los ceniceros llenos de colillas y muchos papeles arrugados, que encontrarían su lugar en el cesto de la basura. Así es esto de la creación... Sabes qué —me subraya—: era, sobre todo, una mujer libre.

Y siguen las coincidencias, el azar ... hace unos cuantos meses se escenificó *Sombra de alas*, que por cierto María Luisa Algarra nunca quiso estrenar. En la reseña de Alegría Martínez se ensalzaban los aciertos de la obra y su representación. También se hablaba de la autora. Me dio muchísima curiosidad. Pregunté a Reyes (mi hermana después de tantos años) si podía prestármela. Me dio el original, el teclado por su madre. Con mucho cuidado hice dos fotocopias, una para mí y otra para mi entrañable Vida Valero, por cierto —más coincidencias—, hija de padres catalanes exiliados en México y que llegaron también en el Sinaia. Nos pusimos a leerla, nos encantó, nos pareció muy significativa, y aquí estamos las dos descifrando el misterio que es el teatro y la concepción teatral que María Luisa tenía de esta obra.

A.H.

||

Muchas son las discusiones que se registran en torno al teatro, por ejemplo, su independencia o dependencia de la literatura, su carácter de arte, la primacía del guión literario sobre los otros aspectos que componen la puesta en escena, la relación que se establece entre obra y público, en fin... Nosotros partimos del hecho de que el teatro es palabra y de ahí su liga inquebrantable con la literatura. Sin embargo, el texto literario no lo es todo en el teatro. Por eso, Tadeus Kowzan afirma que: "El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación humana, y de los generados por las exigencias de la actividad artística." (*El signo en el teatro*, p. 127) Así, pues, el dramaturgo escribe para que su texto sea escenificado y no leído, esto quiere decir que hay una intención de no sólo contar una historia como lo haría la narrativa, sino de represen-

tarla. Y aquí es donde surge la importancia de los muchos aspectos que componen el fenómeno teatral: espacio físico, escenografía, iluminación, director, actores, movimiento corporal, gestos, maquillaje, voz, tono, vestuario, música, etcétera. Cada uno de ellos son signos que contienen una pluralidad de significados que interrelacionados conforman una significación global de la puesta en escena y constituyen un fenómeno muy complejo, cuyo sustrato es la ideología de una época determinada y sus contradicciones. De este modo:

“[...] el teatro es fuente para estudiar a su sociedad y ésta puede resultarnos como una fuente para entender y estudiar al propio teatro. [...] El arte del teatro tanto en su expresión literaria como escénica [...] modeliza y representa aspectos de una realidad social que a veces los propios documentos históricos o estadísticos tradicionales no alcanzan a mostrar en su complejidad y su tilezas.” (Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Modelización y re-presentación de la historia en el teatro”, pp. 66, 67)

Así, el referente del teatro es la sociedad en que se genera.

Por otra parte, el espectáculo no sólo consiste en la transmisión del guión literario a otro medio, sino a: “[...] la transformación del texto literario en uno teatral se trata de un proceso de traducción en el que se pasa de un sistema de signos a otro.” (Erika Fischer Lichte, *Semiótica del teatro*, p. 543) Por eso implica, como ya se ha señalado, un tránsito muy complejo, pues también adquieren relevancia otros signos no lingüísticos.

Una parte fundamental de dicho proceso, pues no se trata de una transformación mecánica, es la interpretación de la obra que hace el director, y ésta será la base de su puesta en escena, que diferirá de las realizadas por otros directores, así, aunque se trate de la misma obra, ésta adquirirá diferentes significaciones según la mencionada interpretación del director. Sin embargo, no se debe olvidar las acotaciones que hace el autor en su obra, ya que se trata de su propia concepción teatral, aunque el director puede o no, hacer caso de ellas.

Si a esta complejidad añadimos la fugacidad de la representación veremos que al teatro le corresponde, como diría Alejandro Ortiz, “el ámbito de lo efímero” lo cual, evidentemente, implica para sus historiadores una dificultad. Así, una representación nunca es igual a otra, ni siquiera la de una misma puesta en escena, pues hay una serie de ingredientes, como el ánimo del actor y la respuesta del público, que marcaría la diferencia entre un día y otro. Incluso si una representación teatral se filmara en video y se quisiese hacer un análisis crítico de ella, ni aun así sería factible, pues la obra quedaría congelada, desprovista de la vida que la acción en movimiento le da en cada representación frente al público.

No se puede hablar del teatro soslayando la noción de apariencia, que desde luego compete a todo el arte, aunque el teatro da más apariencia de vida pues los actores, sobre todo, contribuyen a este efecto. Cuando un espectador va a ver una escenificación, evidentemente, sabe que lo que ocurre ahí no es real, sino sólo se trata de una realidad aparente, virtual, estructurada como si fuese verdad, es decir, verosímil, en la que todos los componentes del teatro son signos provistos de una nueva significación que incluso en la realidad podrían carecer de sentido. Por eso, según Edward A. Wright, una de las obligaciones del público con el teatro es creer en esa apariencia como si fuese un fragmento de vida, al menos mientras dura la representación, pero para conseguir dicho efecto, el tema de la representación debe contener “[...] acciones y emociones extraordinarias.” (E. Fischer Lichte, *op. cit.*, p. 547) Porque “[...] la emoción, el espíritu y la ilusión de la vida deben existir siempre en el teatro.” (E. A. Wright, “El teatro”, p. 374) Pues sólo así se logrará que el espectador pueda: “[...] sorprenderse, electrificarse, excitarse, divertirse, asustarse, entristecerse o apasionarse; el contenido emocional es más importante, más fundamental que el intelectual.” (*Ibid.*, p. 373) Y si nos atenemos a Aristóteles veremos que la tragedia, necesariamente, debe mover las emociones del espectador para poder cumplir con su función catártica.

III

En las siguientes páginas nos detendremos en los códigos del espectáculo de la obra teatral de María Luisa Algarra, *Sombra de alas*, en ella veremos algunos de los rasgos antes señalados como el contenido emocional, la verosimilitud, la sociedad y la época reflejadas, el conjunto de signos marcado en las acotaciones, y para ello nos basaremos en el texto literario, pues ya hemos hablado de la imposibilidad de analizar el fenómeno teatral debido a la interrelación de tantos signos en un ámbito fugaz.

La obra se divide en tres actos, y como correspondería al teatro clásico, en el primero se plantean los conflictos de los personajes; en el segundo, el clímax de éstos; y en el tercero, su desenlace.

El espacio donde ocurren el primer y tercer actos es el *roof garden* de un edificio de los años cuarenta, en una colonia céntrica de cualquier gran ciudad de América, como se señala en la acotación introductoria. A su alrededor hay pequeños departamentos o cuartos de tipo modesto. El segundo acto se desarrolla en la sala del departamento de Teresa, personaje principal. Pero podría decirse que la terraza es el espacio visual más importante de la obra. La autora sabe que el teatro está limitado, no tiene las posibilidades del cine para cambiar constantemente de escenario, de ahí la unidad aristotélica de espacio, que en esta obra se rompe porque las acciones ocurren en dos lugares. Algarra concibe visualmente todos los objetos que deberán estar en ese espacio escénico: “Arbustos, plantas y muebles adecuados adornan la terraza. Una silla de extensión está colocada en un lugar protegido del viento, pero bajo los rayos del sol.” (*Sombra de alas*, p. 5)

Según Kowzan: “La finalidad principal del decorado, sistema de signos que puede llamarse también dispositivo escénico, decoración o escenografía, consiste en representar un lugar [...] social [en este caso, el *roof garden*]. Junto a su función semiológica de situar la acción en el tiempo, el decorado puede

estar compuesto de signos que adquieren relación con las circunstancias más diversas." (*Op. cit.*, pp. 140, 141) Por ejemplo, la silla de extensión que está destinada sólo a Teresa, sirve para subrayar su enfermedad y está en un sitio protegido del viento.

La terraza es, también, el lugar de reunión de una serie de personajes, casi todos ligados a las actividades intelectuales y a las penurias de este tipo de oficios, debido a la falta de reconocimiento social: el dinero no abunda, más bien llega a escasear. Entre ellos destaca la presencia de Teresa, una mujer joven y enferma de tuberculosis, alrededor de quien giran los ocho personajes restantes. Cada uno tiene un conflicto de orden existencial. No saben cuál es el rumbo que deben seguir en la vida. A excepción de Pablo, quien pronto obtendrá su título de ingeniero y se describe a sí mismo como un hombre feliz, los demás son seres atormentados por sus dudas: no encuentran su lugar en el mundo. Paradójicamente, Teresa, a pesar de su enfermedad, no tiene dudas. Es la que intuye, percibe, similar a un ser superior, omnisciente, los conflictos internos de sus vecinos y/o amigos, como se verá más adelante. Todas las historias, todos los problemas, pasan por el tamiz de Teresa y ésta logra una transformación en los personajes, para bien o para mal; y también de ella misma, quien finalmente superará su enfermedad, según se deja translucir en la obra.

Simbólicamente, la terraza es importante, se trata de un espacio iluminado por el sol y hospitalario, pero al mismo tiempo artificial, no es ahí el lugar original de plantas y arbustos, es un espacio neutro porque a todos les pertenece, pero ninguno es dueño de él, es un lugar de paso, en el que se detienen antes de llegar a sus casas. Es ahí donde destapan sus carencias, y algunos encontrarán el rumbo. Quizá pudiera tratarse de una metáfora de la nueva tierra, artificial para el exiliado, pues muchos de ellos esperaban que el gobierno de Franco cayera y tenían la esperanza de un pronto y feliz regreso a sus hogares, a su tierra. México los había acogido, pero, según ellos, era sólo para estar de paso, para reflexionar en lo que había ocurrido y hacer planes

para el futuro. Al regreso, encontrarían su camino, y aquí en la obra cada uno de los personajes está por hacerse, la mayoría son jóvenes, el futuro está por verse.

Desde el epígrafe el lector/espectador intuye que el tema de la obra es la lucha entre el bien y el mal:

El ángel de Jehová acampa en derredor de los que le temen;
Y los defiende.
Matará al malo la maldad;
Y los que aborrecen al justo serán
asolados.

Salmo 34 de David.
(Algarra, *op. cit.*, s.p.)

La primera escena se desarrolla entre dos miembros del partido, que aunque no se especifica, evidentemente se refiere al comunista. Así comienza a generarse la tensión dramática, pues en este caso el lector se formula una serie de preguntas que no sólo surge por los diálogos, sino por las acotaciones que dan mayor fuerza al primer acto.

Enrique y Rosa se encuentran en el *roof garden*, ambos pertenecen al partido, pero sus personalidades son opuestas: Rosa “(Voz insignificante y gris como toda ella)” (*Ibid.*, p. 6), según la describe una breve acotación, es paradójicamente trabajadora y comprometida. Es una joven que no sólo asiste a las reuniones del partido, sino que lo apoya con sus trabajos de traductora. Además se hace cargo de Teresa, la provee de lo necesario y de los cuidados que le permiten sobrevivir a su enfermedad. Mientras que la personalidad de Enrique es acotada como la del típico macho irresponsable e indiferente, desempleado además, porque es tan soberbio que no se puede desperdiciar en cualquier trabajo. Tampoco cumple con los deberes del partido, su falta de compromiso la justifica diciendo: “—[...] Cuando la causa me necesite estaré al pie del cañón antes que muchos de ellos.”

(*Ibid.*, p. 7) Las acotaciones lo describen como “cínico” y “bur-lón”. (*Cf. ibid.*, p. 6)

La agilidad de los diálogos –recurso teatral imprescindible– enteran al espectador del conflicto existencial de Rosa: la ruptura amorosa con Ricardo, personaje que nunca aparece en escena, la ha sumido en la amargura y el desasosiego. La ausencia de Ricardo sirve para apuntalar la tensión de la obra, pues las preguntas continúan: ¿quién es?, ¿por qué Enrique atormenta a Rosa al mencionarlo? Lo único que se sabe de él es que también milita en el partido y se revela como un hombre sin valores, que ha abandonado a Rosa por otra mujer, dejándola muy herida y refugiada en el trabajo.

Uno no puede menos que preguntarse por qué María Luisa Algarra describe así a los miembros de un partido al que ella misma perteneció. Además, era la época en que la idealización de la URSS cumplía un papel importante en el ánimo de los artistas, muchos de ellos se dejaron influir por la corriente oficialista del realismo socialista. Por ejemplo, José Revueltas dejó en sus obras páginas dedicadas a un sueño realizable sólo en una sociedad socialista, como en *El luto humano*, al referirse a la construcción de una presa, que beneficiaría a toda una colectividad. No sucede lo mismo con Algarra, y sin ánimo de ser contundentes, podríamos reflexionar sobre lo que significó el fracaso de la II República en su estructura ideológica. Quizá la lucha entre las diferentes concepciones izquierdistas, por su radicalismo e incapacidad para negociar, fue una de las causas principales de ese fracaso español, y tal vez a ello se deba que la autora ajuste cuentas con esos miembros de partidos, negligentes e intolerantes, que si no se comprometen con su vida personal, menos lo hacen con la disciplina partidaria. La descripción de estos personajes se vuelve más significativa en el contexto de quien los exhibe, no se trata del azar, sino de revelar una clara intención. Paradójicamente, Rosa, única mujer militante en la obra, sale bien librada pero no por su brillantez ni por su personalidad, sino por su disciplina al trabajo y su dedicación a Teresa que la perfi-

lan como un ser generoso, un valor humano que se concreta en los hechos de todos los días.

Estructuralmente, María Luisa Algarra procede de la siguiente manera: cuando se eleva la tensión entre los personajes, irrumpe uno nuevo en el escenario que la diluye para, posteriormente, según sea su conflicto, volver a incrementarla. Así la obra va en un ritmo ascendente y descendente en el tiempo interno teatral. Esto revela la concepción que la autora tiene de su historia, pues se trata de un espectáculo y por eso la dota de pausas, para que la tensión e intensidad de las escenas de cada acto mantengan la armonía y aseguren el interés del público en esas vidas entrecruzadas en la terraza.

Así, antes de que se desencadene un altercado entre Rosa y Enrique, aparece en el escenario Mariana, pareja de éste. Mariana representa a la mujer preparada, independiente de los prejuicios familiares y sociales de la época: vive con Enrique sin casarse y es ella quien resuelve los problemas económicos de la casa. Sin embargo, no está exenta de contradicciones, quizá su rigidez se deba a su juventud. Es también atípica porque estudió filosofía y letras, y su conflicto radica en trabajar en lo que no le gusta, algo totalmente alejado de su carrera: la publicidad. Muchos intelectuales de aquella época se dedicaron a hacer comerciales para publicitar algún producto, pues era un medio de ganar dinero. En este momento de la obra, ella celebra con ironía haber conseguido un contrato importante. En las acotaciones se menciona su sombrero y portafolios, este último la ubica como una mujer de negocios, pero sólo se trata de un disfraz. La relación con su pareja tampoco va por buen camino: Enrique le reprocha que haga alarde de su “triumfo” frente a Rosa y él se vea disminuido ante ella por estar desempleado. No entiende el conflicto de Mariana: ése no es un trabajo que le reporte ninguna satisfacción, se trata más bien de un trabajo en el cual ella no se reconoce, pero debe tomarlo porque es necesario sobrevivir y pagar los gastos día tras día. Y aquí surge otra vez esa actitud de desencanto de la autora frente a

este tipo de hombres que no se comprometen con nada en la vida, pues es Mariana, una mujer con muchas cualidades, valiente y trabajadora, sobre todo, quien ya sintiéndose agredida y bajo la siguiente acotación: “(Reaccionando de su sorpresa. Ya venenosa.)” (*Ibid.*, p. 10), le increpa: “—Indiscutiblemente... Más suerte y menos asuntos de trascendencia universal que ocupen todo mi tiempo... La humanidad oprimida y gimiente, no espera nada de mí... Es en ti en quien tiene puestos los ojos para su redención...” (*Loc. cit.*)

Recuérdese que el teatro es un espejo de los conflictos humanos y sociales de una época determinada y quiéralo o no, inconscientemente, son reflejados por su autor. No es casual que sea Mariana con todas sus virtudes quien quite la máscara y exhiba la fanfarronería y soberbia de Enrique al ironizar esa actitud abstracta de salvador del mundo, en lugar de solucionar los obstáculos inmediatos. Porque, claro, éstas son necesidades pequeño-burguesas y no son dignas de atención. Pero Mariana está enamorada y por eso lo justifica: “(Más inquieta [porque miente]) Dejó el empleo... no tenía ninguna relación con su carrera, y... perdía el tiempo en él.” (*Ibid.*, p. 14) Los puntos suspensivos, signos a los cuales María Luisa Algarra recurre frecuentemente, en este caso, connotan el titubeo y reafirman la mentira de Mariana, quien como toda mujer justifica a su hombre, quizá como un mecanismo para defenderse a sí misma.

Después de esto, la escena queda sola por unos instantes y entran en ella Carla y Daniel. A través de unos cuantos diálogos se perfila el conflicto de esta pareja: ella es una mujer muy atractiva, a pesar de sus treinta y ocho años, y él, apenas llega a los veinte. Es una relación pasional: la que se da entre una mujer madura y un joven. Él con una serie de planes llenos de fantasía e irrealizables. Su propuesta es marcharse a vivir con ella a Bolivia, y aunque la razón le diga a Carla que es un deseo casi imposible -pues él sólo le lleva dos o tres años al mayor de sus hijos-, la fantasía la ronda e imagina, incluso, renunciar a ellos, en aras de una felicidad ficticia.

Al igual que Mariana, Carla también vive frustrada profesionalmente; los premios recibidos en el Conservatorio de Música, sólo dieron fruto en un modesto empleo de pianista en el bar del Hotel Ritz, el cual le permite mantenerse a ella y a sus dos hijos, intemados tiempo ha en un colegio. Su conflicto reside en abandonarlos e irse con Daniel de quien auténticamente se llega a enamorar.

Carla es una mujer que después de un fracaso matrimonial se ha dedicado a vivir su vida de manera libre, quizá muy libre, para la época de la obra y así, no están ausentes las “canas al aire”. No obstante la personalidad desinhibida de Carla, teme a Teresa, prefiere que no se entere de lo de Daniel.

El lector/espectador comienza a preguntarse: ¿qué extraño poder ejerce Teresa en sus vecinos y amigos?, ¿por qué le temen?, ¿por qué la admiran?, ¿por qué Rosa la atiende con tanta dedicación?, ¿cómo sabe tanto de la vida y penetra en los pensamientos de los otros?

A lo largo del primer acto los personajes van soltando frases sobre esta misteriosa mujer: Rosa dice de ella: “¡sabe tantas [cosas]!”; Carla: “—[...] Pero... ella es tan extraña ...” (*Ibid.*, p. 13); Mariana le pide: “—[...] Teresa deséame buena suerte” (*Ibid.*, p. 16); a lo que Hugo comenta: “—Te pide que le desees buena suerte como si pidiera que le dieses tu bendición.” (*Loc. cit.*) Todas estas frases empiezan a delinear la personalidad de Teresa, la ven como un ser extraño de cuerpo frágil y simultáneamente fuerte por su inquebrantable voluntad y su compromiso con la vida. Tan segura de sí misma no tiene reparo en declarar su amor a Hugo. Ni siquiera le importa ser correspondida. Pero no es, sino hasta la conversación que se da entre ella y Hugo —tipo joven, alto y atractivo— cuando se empieza a intuir el origen del misterio. La pareja entra a la terraza cuando Mariana y Carla se están despidiendo y entre bromas y veras vienen entablando un diálogo sobre la condición humana. La acotación los describe así: (Avanzan hacia el centro de la escena, Teresa siempre sostenida por Hugo) (*Ibid.*, p. 15) Esta acotación enfatiza visualmente la debilidad física de Teresa, su enfermedad. Sin

embargo, es en este momento, cuando Teresa acepta que no tiene miedo a su enfermedad, pues confía plenamente en curarse. Esta certidumbre y fortaleza acendran más el misterio que la rodea, y Hugo no tarda en decirle. “—[...] a fin de cuentas, yo no sé ni comprendo nada de ti... Te llaman Teresa: de algún modo tenían que llamarte. Pero en realidad... ¿de dónde vienes?, ¿qué te propones?, ¿quién eres?” (*Ibid.*, p. 17) Según se ve hay una relación muy estrecha entre Hugo y Teresa, sin embargo, él no sabe realmente quién es ella.

Aún así, la describe de esta manera: “—[...] A pesar de tu debilidad física nunca te lamentas ni desmayas, has aprendido a controlar tu cuerpo y por añadidura, ejerces sobre los que te rodean una impecable férula espiritual.” (*Loc. cit.*) Ella responde bajo la siguiente acotación: “(GRAVE DE IMPROVISO, EN VOZ CASI BAJA) —Quizás la necesiten.” (*Loc. cit.*) Esta indicación es relevante porque Teresa sólo adquiere ese tono grave cuando habla de cosas trascendentes para los demás. De acuerdo con Kowzan: “La palabra no es sólo signo lingüístico, el modo con que se pronuncia le confiere un valor suplementario [...] la dicción del actor puede suscitar en una palabra aparentemente neutra e indiferente los más sutiles e inesperados efectos.” (*Op. cit.*, p. 134)

De este modo, en *Sombra de alas*, con el tono de voz se incrementa la tensión dramática, pues el suspenso se hace más hondo, más aún con la acotación de la autora referente a Hugo y a su respuesta: “—(HUGO se vuelve para mirarla fijamente. Una pausa. Se estremece. Dice al cabo muy grave también) Quizás... (SE LEVANTA Y PASEA. HACE UN GESTO COMO PARA AHUYENTAR UNA IDEA) ¡Basta de disparates!” (Algarra, *loc. cit.*)

Surge ahora la pregunta: ¿qué idea quiere ahuyentar?, ¿por qué ese gesto desconcertante? Y es entonces cuando vuelve a aparecer la voluntad de María Luisa Algarra, ella quiere que visualmente el público advierta su intención de producir el efecto causado por el gesto apoyando al diálogo, un gesto que en otro contexto, no tendría ningún significado.

Aquí también se deja ver la destreza dramática de la autora, pues sólo en el primer acto los diálogos y signos visuales, gestos, vestuario, escenografía, el tono de voz, la fluidez o gravedad con la que se efectúan los parlamentos definen a cada personaje y su conflicto.

Volviendo a la historia, cuando Hugo cuestiona la seguridad de Teresa para vencer a la muerte, la protagonista le responde sonriente: “—En mi primera crisis... Cuando ella parecía tocarme, envolverme, yo, sumergida en la sombra, adquirí una lucidez radiante [...]” (*Loc. cit.*) El subrayado es nuestro.

Esta vivencia, contada por la protagonista, podría ser una clave para entender el misterio que rodea a Teresa, ese halo de ángel, de santidad, de ser superior. También se ve la relación entre el contenido de la obra y el epígrafe bíblico, éste cobra sentido, pues Teresa es ese ángel de Jehová protector de esos seres imperfectos, insatisfechos, frustrados, tan desamparados que luchan internamente por encontrar el sentido de sus vidas, pero se necesita una condición: ser de entraña buenos, pues el malo no tiene remedio. El espíritu redentor de Teresa se ve reforzado por algunas frases, acciones de sus amigos y acotaciones de la autora. Igual que a Jehová la temen. Ella tiene el mismo sentimiento de Jesús sobre la humanidad a la que venía a salvar: “—[...] parece que me agobia el dolor de todos ellos... que su dolor pesa sobre mí, aplastándome...” (*Ibid.*, p. 34) Hugo “—(TRAS UNA PAUSA MIRÁNDOLA INTRIGADO) ‘Señor... aparta de mí este caliz...’” (*Loc. cit.*) También, en un momento dado, cuando Hugo pregunta sobre Teresa: “—¿Está durmiendo el Arcángel San Gabriel?” (*Ibid.*, p. 29), alude en esta forma de llamarla a la condición de santa, de mensajera de Dios, adjudicada a la protagonista.

Además, Teresa posee los atributos divinos, es omnisciente, omnipresente y omnipotente: a una orden de ella todos se detienen. Nadie sabe del embarazo de Mariana, ni siquiera Enrique; pero Teresa, sí. También conoce las intimidades de Hugo, aunque nadie la hubiera enterado, sabía que él era un gigoló. Del

mismo modo, se da cuenta de la desesperación de Carla, sólo con oírla tocar el piano.

En el caso de que la música acompañe al espectáculo [afirma Kowzan], su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, o a veces desmentir los signos de otros sistemas, o bien reemplazarlos. Las asociaciones rítmicas o melódicas ligadas a ciertos tipos de música [...] pueden servir para evocar una determinada atmósfera [...] La elección de un instrumento tiene también un valor semiológico para sugerir un espacio, un medio social, un ambiente. (*Op. cit.*, p. 143)

En este caso, el piano, signo auditivo, no lingüístico, apoya dos momentos importantes de la escena. Cuando Debussy es interpretado por Carla, al principio, refuerza el diálogo entre Teresa y Hugo: él le confiesa su desconcierto por haber sido elegido como el amor ideal que la salvaría de su enfermedad. Pero más adelante, *El claro de luna* “[...] ha ido creciendo llegando a su clímax de desesperación, ahora se oye mucho más fuerte, mucho más cerca: Teresa cambia la expresión risueña que ha tenido hasta ahora, se yergue tensa.” (Algarra, *op. cit.*, p. 35) Nuevamente, esta acotación refuerza la concepción teatral que María Luisa Algarra tiene de su obra, el recurso musical, no sólo apoya la escena sino es un signo tan dotado de significado que justifica la reacción de Teresa y al espectador le refuerza la sensación de verosimilitud:

TERESA. (*Frenéticamente*) Pero... ¿Es que no la oyes? Está sola, sola frente a sí misma... Ahora, a nadie trata de engañar con su risa, con sus frases chispeantes... Está quemándose en su angustia, envolviéndose en su propia desesperación... ¡Dios mío cómo sufre...! ¡No puede más...! (*Retorciéndose las manos*) ¡No puede más...! (*Ibid.*, p. 36)

“Se yergue tensa” y “retorciéndose las manos” son acotaciones señaladas por la autora porque sabe que: “El gesto constituye, tras la palabra (y su forma escrita), el medio más rico y flexible para expresar pensamientos, es decir, el sistema de

signos más desarrollado.” (Kowzan, *op. cit.*, p. 135) Los gestos revelan también emociones y sentimientos; hay algunos que apoyan a las palabras y otros, las suplen. De cualquier manera los gestos son signos convencionales dotados de un significado propio.

Regresando a la obra, no sabemos cómo, Teresa sabe que Carla no tardará en llegar a verla, por eso dice: “Vete, Hugo [...] quédate con Rosa unos instantes.” (Algarra, *loc. cit.*) La siguiente acotación confirma la omnisciencia de ella:

(...)Queda Teresa sola... mirando hacia la puerta... esperando transcurridos unos segundos, la puerta se abre sin ruido. entra carla silenciosamente y permanece sin hablar rígida y apoyada en el marco) (loc. cit.) el subrayado es nuestro.

La conversación entre ellas es trascendente, Teresa sencillamente le hace ver que si su lucha interior es tan grande, es porque sería un crimen abandonar a sus hijos por Daniel. Y aquí surge la idea sartreana sobre el consejo: cuando uno va a pedirlo, la elección ya está hecha, pues uno ya sabe lo que esa persona le va a contestar. Teresa únicamente enfrenta a Carla con ella misma y más adelante, en el desenlace, se verá cómo ésta opta por sus hijos.

Otra escena, muestra de los atributos divinos de Teresa, se da cuando Rosa intenta suicidarse. Su decisión se debe a que Lydia, mujer joven, alcohólica y de cascos ligeros —presentada como la encarnación del mal desde el primer acto—, maliciosamente refiere que Ricardo tiene una novia rubia y muy atractiva, todo lo opuesto a Rosa. Al sentirse tan herida, ésta opta por quitarse la vida, pues sigue enamorada del “don Juan” comunista. La acción es la siguiente: Rosa va por un vaso de agua y le añade unos polvos, el veneno. Para subrayar esta acción y mantener la tensión María Luisa Algarra termina el segundo acto con una larga acotación, describiendo el modo en que deberá realizarse el movimiento actoral en la escena. Son acciones que no están apoyadas por ninguna palabra. Es el lenguaje corporal y textual

del teatro: “(Descalza, sin producir el menor ruido [...] aparece enmarcada por la puerta. Se queda allí inmóvil, observando a Rosa. Su erguida y blanca figura es ahora más solemne que nunca.)” (*Ibid.*, p. 44) Prácticamente Teresa adquiere una condición divina, y así lo sostiene la acotación de las siguientes acciones: “(Cuando ya va a [beber] sufre como una especie de sobresalto, abre la mano y el vaso se estrella contra el suelo [...] se vuelve como presa de un pánico indescriptible... Sus ojos van directamente hacia Teresa que no se ha movido.)” (*Loc. cit.*) Nuevamente tenemos una imagen religiosa, la del ángel de la guarda que protege del peligro, aleja las malas tentaciones y ampara en todo momento, pues ésa es su misión divina.

Esta imagen se refuerza todavía más con el final de la acotación: “([...] Rosa, sollozando corre hacia Teresa con los brazos abiertos. Teresa la acoge en los suyos [...] Su cuerpo baja lentamente hasta quedar arrodillada [...])” (*Loc. cit.*) Y aquí el espectador es testigo de un milagro: Rosa se ha salvado, como se verá más adelante.

En el tercer acto, la terraza vuelve a ser el escenario. En Teresa se ha operado un cambio notable, ha dejado la bata y ahora es descrita por la acotación con “[...] un traje claro, muy elegante y sobrio, y usa zapatos de tacón bajo.” (*Ibid.*, p. 46) Para Kowzan. “[...] el vestuario puede expresar todo tipo de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter.” (*Op. cit.*, p. 139) Además, en este caso, se refleja un cambio muy importante en el ánimo de Teresa, pues ésta se ve radiante, con “[...] una expresión de íntima y profunda alegría.” (Algarra, *loc. cit.*) Este cambio se explica porque va a visitar al médico y confía plenamente en que su salud se está restableciendo.

Otro cambio también se manifiesta en Rosa, aparece ahora, con una imagen diferente, su peinado y el vestido sólo sirven para reforzar la transformación vital: “[...] el cambio verdadero está en sus gestos, en su mirada, de una vivacidad que le desconocíamos, en su voz, de matices que le ignorábamos.” (*Loc. cit.*) Efec-

tivamente, Rosa ha cambiado y aunque la acotación enfatice el cambio interno, el vestido y el peinado tienen: “[...] un papel que resulta muchas veces decisivo.” (Kowzan, *op. cit.*, p. 138) Y claro está, porque es lo primero que percibe el espectador: el cambio exterior. El tono de su voz y la vivacidad de la mirada son signos auditivos y visuales que exhiben mejor su cambio de ánimo. Todo parece augurar que tendrá una relación amorosa con Pablo y que el partido tomará un segundo lugar en su vida.

Así se va dando en los personajes una transformación, el cambio que exige toda historia. Carla cambia también su aspecto, ahora, se ve como una mujer de su edad, y además le ha dado a su vida un nuevo giro: tan es así que se preocupa por sus hijos y los llevará a la playa. Mariana rompe finalmente con Enrique —quien la vuelve a buscar—, porque al enterarse éste de su embarazo se niega a casarse y a comprometerse con una familia. Por fin, Mariana se vuelve verdaderamente independiente, decide tener sola a su hijo. Hugo decide quitarse el adjetivo de gigoló y encuentra en el amor de Teresa la fuerza que le hace trabajar a conciencia en diferentes tareas intelectuales para no depender de ninguna mujer.

El inicio del desenlace de la obra se desencadena cuando Lydia, despechada, descubre ante Teresa, Rosa y Pablo que Hugo había vivido explotando a una mujer madura. Y aquí cobra especial sentido el epígrafe, pues Teresa es quien encarna al ángel de Jehová y Lydia a la maldad pura, según lo revela Hugo, que entra en escena:

(Lento) Eres maldad absoluta, estulticia completa, obscuridad cerrada .
Eres inútil y dañina, como asestar golpes en las tinieblas. Destruyes cuanto tocas. Y cuando no encuentras en qué cebarte, lo haces en ti...
Desgarras tus propios sentimientos, enlodas tus caminos... Y te odias por eso. Te odias tanto, Lydia, que ya tú misma no puedes tolerarte. (Algarra, *op. cit.*, p. 51)

Lo que vendrá ahora es una guerra entre el bien y el mal, es decir, entre Teresa y Lydia. Teresa sale victoriosa a pesar de

sentir un gran dolor por enfrentar a Lydia con su propio demonio: “[...] Había de llegar el instante en que te cercase y te asfixiara tu propia maldad... y en que el enemigo que llevas dentro se resolviera contra ti misma.” (*Ibid.*, p. 52)

Aquí hay una alusión directa al salmo del epígrafe en el que se sostiene: “Matará al malo la maldad;/ y los que aborrecen al justo serán asolados”. (*Ibid.*, s.p.)

Después de esta escena, las noticias no pueden ser mejores para Teresa. El médico le ha confirmado que su salud está prácticamente restablecida. El desenlace de Lydia, una vez enfrentada a su maldad, es el suicidio. Es Pablo el que trae la noticia cuando están a punto de celebrar la recuperación de Teresa. Ahora brindarán también por la liberación de Lydia, pues hay en ellos un descanso. Todos ríen y festejan. En este momento en el escenario hay una composición casi plástica, pareciese que se tratara de un cuadro: “[...] se forman dos grupos: el primero formado por Teresa, Mariana y Hugo; el segundo por los restantes [...] Teresa está en el centro de la escena)” (*Ibid.*, p. 67)

De pronto todos callan y Pablo dice: “Pasa un ángel.” (*Loc. cit.*) Y en ese momento, Teresa se desmaya. Todos la auxilian, pero Hugo es el único que oye un batir de alas en el cielo. Cuando Teresa se recobra, no reconoce haberse desmayado, se siente muy bien, parece que sólo fue un brevísimo sueño. Hugo la mira con un “temor supersticioso”, y así cae el telón.

Al parecer en esta breve pérdida de conciencia, el espíritu del bien que había poseído a Teresa, en este momento que ya está casi sana, la ha abandonado. El instante en el que vio muy de cerca a la muerte, adquirió lo que ella describe en el segundo acto como una “lucidez radiante”, eso le había otorgado los poderes divinos, pero, ahora, ya no los necesita: se ha recuperado y es una mujer normal. Simplemente, un ser humano, como la quería Hugo. Sin embargo, es aquí, cuando él teme, pues sabe que esa protección ejercida por Teresa sobre todos ellos, ya no existirá.

Tal vez —no se puede más que suponer—, en esta obra, María Luisa Algarra da cuerpo y materia a una serie de conflictos pre-

sententes en su vida, como puede ser la casi marginación social de los intelectuales, su existencia atormentada, porque su conciencia les impedía adecuarse a lo convencional. Otros son los militantes de un partido que, aunque no lo consiga, pretende dirigir el comportamiento personal y social de sus militantes. No es casual, el reproche de Mariana a Enrique: “[...] ¿Libre, tú? ¿Y en dónde escondes tu libertad? En un cajón de las oficinas del partido... ¿Allí dónde diariamente te indican lo que debes decir y hacer?” (*Ibid.*, p. 29) Independientemente del nerviosismo de este personaje y pese a la condición ideológica de la autora, lo que se exhibe en esta cita es el autoritarismo del Partido Comunista como uno de sus rasgos esenciales. A lo mejor, esto podría explicar por qué nunca se escenificó *Sombra de alas*, pues si la obra fue escrita entre *La primavera inútil* (1944) y *Cassandra* (1953), en aquella época hubiese podido herir las susceptibilidades de los miembros del partido al que muchos intelectuales de aquellos años pertenecían; y quizá la autora, dada su condición de exiliada, tenía que ser más cautelosa.

Por otro lado, Teresa, no hay duda, encarna los principios y valores de la religión judeo-cristiana. Es una autoridad temida por todos, pero al mismo tiempo encarna el amor y el sacrificio que Jesús mostró a la humanidad. Tal vez la autora necesitaba buscar y explorar valores trascendentes, como la supremacía del bien sobre el mal. Por eso hace converger en ese espacio, el *roof garden*, a ese mosaico de preocupaciones vitales, en el cual los personajes representan a un determinado tipo de individuos con conflictos existenciales y sociales.

Y así se ve a Mariana con su rigidez y, simultáneamente, con su necesidad de entrar en un mundo diferente, alejado de los valores burgueses, los de su clase. Independientemente de sus contradicciones, su lucidez no le permite, finalmente, el autoengaño.

Teresa ya no habrá de necesitar los cuidados de Rosa, para quien el partido pasará a un segundo lugar, pues frente a la vida, a la vida plena, ella optará por ésta: “[...] temo que vas a empezar a desilusionarles un poco, Rosita...” (*Ibid.*, p. 47), dice Tere-

sa refiriéndose al partido, al ver que Rosa está a punto de encontrar una nueva razón para vivir: el amor junto a Pablo. Con lo cual, María Luisa Algarra parece afirmar que el compromiso con un partido no basta para justificar la existencia de un individuo.

Hay algo que vincula a una determinada ideología y a la religión: el dogmatismo. Y tal vez es ésta la razón por la que la autora deja, al final, a sus personajes libres, quizá como seres lanzados al mundo, solos y sin protección: no hay bien ni mal, Lydia ya no existe y Teresa ha perdido las virtudes que la acercaban a un plano divino, Hugo teme porque la libertad es un riesgo que hay que asumir, sin atenerse más que a la conciencia individual. Quizá se presente aquí una idea sartreana de la condición humana: estamos solos para elegir, para asumir la responsabilidad que implica vivir.

Desde su altura y su mirada profunda, María Luisa Algarra quizá ahora nos vea sin asentir, puede que sólo haya un cambio en su leve sonrisa: tal vez ésta se vuelva más enigmática, mientras pensamos que, como lo muestra *Sombra de alas*, su apuesta por la vida iba más allá de cualquier ideología, de cualquier creencia.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

ALGARRA, María Luisa, *Sombra de alas*, s.p.i.

Indirecta:

FISCHER LICHTÉ, Erika, *Semiótica del teatro*, trad. Elisa Briega V., Madrid, Arco/Libros, 1999.

KOWZAN, Tadeusz, "El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo", en *Teoría del teatro* (Mc. Boves Naves, ed.), Madrid, Arco/Libros, 1997.

- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, "Algunos caminos que nos acercan a la investigación teatral", en *Métodos y técnicas de investigación teatral*", México, Escenología-UNAM, 1999, (Seminario de Investigaciones Escénicas)
- , "Modelización y re-presentación de la historia en el teatro", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 18. (México, D. F.) UAM-A, semestre I-2002.
- WRIGHT, Edward A., "El teatro", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972, (Lecturas universitarias, 14)