

# REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

## HOMENAJE A LUIS CERNUDA

### **3.- Teatro y Narración**

#### **La familia interrumpida: en torno al teatro de Luis Cernuda**

Miguel Galindo Abellán  
(Universidad de Murcia)

#### **1. Introducción**

A finales de 1937, Luis Cernuda residía en una habitación del semisótano del Palacio de los Heredia-Spínola, sede en aquel momento de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cerca de Cibeles. En aquel momento, en el que Madrid vivía bajo el asedio de las tropas nacionales, y la República había cambiado la presidencia del Gobierno de Largo Caballero por la de Juan Negrín, tras la crisis del mayo del 37, el autor sevillano escribió la única pieza completa de teatro que se le conoce: *La familia interrumpida*.

La labor cultural de la República consiguió dar con obras de indudable importancia. En Valencia, capital republicana desde que se instaurara allí el gobierno en octubre de 1936, un grupo de jóvenes intelectuales y artistas (Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, María Zambrano, Arturo Serrano-Plaja) lograron publicar veintitrés números de una revista mensual de ensayo, crítica y creación literaria, *Hora de España*, en la que colaboraron Antonio Machado, Max Aub, León Felipe, José Bergamín, Octavio Paz, Pablo Neruda y, por supuesto, Luis Cernuda, además de muchos otros conocidos, que junto a *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya* supusieron un gran avance cultural para el delicado momento que atravesaba el país. De abril a octubre de 1937, Cernuda vive en Valencia y entra en contacto con el grupo de esa revista, comenzando su colaboración en ella.

Por otra parte, participa en la representación de *Mariana Pineda* de Lorca –en el papel de don Pedro– y conoce a Octavio Paz durante el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en 1937 y cuyo cartel, junto al de la obra de Lorca y al de la presentación de la revista *Hora de España*, fue pintado por Ramón Gaya.

Desde este encuentro, Octavio Paz jugó un papel fundamental en la historia del texto que nos ocupa, que a continuación vamos a pergeñar.

#### **2. Transmisión de La familia interrumpida**

*El relojero* o *La familia interrumpida* fue escrita por Cernuda a finales de 1937, entre noviembre y diciembre, ya en Madrid, de vuelta de su estancia en Valencia. Allí, en la Alianza de

Intelectuales Antifascistas, probablemente entre el temor de los bombardeos y en una noche fría, tras la cotidiana cena de un plato de cebolla frita, leyó el resultado de su trabajo ante sus amigos, entre los que posiblemente se encontraban Rafael Alberti y su mujer M<sup>a</sup> Teresa León, Serrano Plaja, y Santiago Ontañón, entre otros.

El teatro que en aquellos momentos se representaba solía consistir en obras satíricas y de divulgación bélicas, sobretodo en un acto, y llevado a las tablas por Rafael Alberti y M<sup>a</sup> Teresa León. No en vano, muchos escritores escribían sus obras para que fueran representadas por la compañía que ambos dirigían, tales como Santiago Ontañón, Pablo de la Fuente o Germán Bleiberg.

El teatro que se escribía en aquel momento era, pues, un teatro de circunstancias, de urgencia o de guerra, perteneciente al teatro de agitación y propaganda[1].

En el bando republicano escribieron obras de este tipo Rafael Alberti (*Bazar de la providencia, Farsa de los Reyes Magos, Los salvadores de España, Radio Sevilla, Cantata de los héroes y de la fraternidad de los pueblos*), Max Aub (*Pedro López García*), Miguel Hernández (*La cola, El hombrecito, el refugiado, Los sentados*), Ramón J. Sender (*La llave*), Manuel Altolaguirre (*Amor de madre, Tiempo a vista de pájaro*), José Bergamín (*El moscardón de Toledo*), Santiago Ontañón (*El saboteador, El bulo, La guasa*), Germán Bleiberg (*Sombras de héroes*), Antonio Aparicio (*Los miedosos valientes*), Rafael Dieste (*El amanecer, Nuevo retablo de las maravillas*), y Concha Méndez (*El solitario*).

En el bando nacional también se dio lógicamente este tipo de teatro con obras de Rafael López de Haro, Rafael Duyos, Ramón Cué y Gonzalo Torrente Ballester.

La actitud de este teatro obedece a la simplicidad de sus planteamientos y la apelación de una respuesta inmediata, y podemos afirmar que la mayoría de las obras son de escasa calidad.

Ante este panorama social y teatral, el dramaturgo podía optar por escribir un teatro del aquí y ahora o por un teatro de evasión, alejado de los problemas que se vivían en su entorno, y siempre con la dificultad que podían encontrar a la hora de disponer de una escena. Cernuda, por supuesto, no era ajeno al problema.

*La familia interrumpida*, en una lectura fuera de hipótesis descabelladas y ajenas al texto, no pertenece al teatro de agitación, tal como veremos más adelante al tratar su temática. Las ideas de Cernuda "nunca asomaban a la superficie de su conversación, ni se traslucen en su poesía, salvo en raras ocasiones"[2]

La aventura que corrió el texto dio comienzo con la amistad que nuestro autor entabló en Valencia con el escritor mexicano Octavio Paz. En esta ciudad, en los primeros días de julio de 1937, se celebró el II Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura, desde el que se homenajeó al poeta de Granada (además de con declaraciones y denuncias) de la mejor manera de todas las posibles: montando su teatro. La obra escogida fue Mariana Pineda, estrenada por Margarita Xirgu en 1927, durante la dictadura de Primo de Rivera.

El montaje, dirigido por Manuel Altolaguirre, tuvo un alto significado de reivindicación del poeta, además de la presencia en la función de personas muy cercanas a Lorca por la composición del propio reparto, entre los que se encontraban Carmen Antón (como Mariana Pineda), Blanca Chacel (hermana de Rosa), María del Carmen Lasgoity (actriz de "La Barraca"), y Luis Cernuda (que representó a don Pedro).

Ramón Gaya, colaborador habitual de María Teresa León y del propio Lorca, como decorador y figurinista, diría de este montaje en su artículo "Representación de Mariana Pineda" para *Hora de España*:

Una de las cosas que quiero señalar más fuertemente es que nunca se ha manejado el nombre de Federico García Lorca con más derechos y con más motivos que esta vez. Homenaje total al riente poeta perdido, ya que no solo era exterior, sino también andaba, vivía el homenaje en lo más adentro, en lo más oculto y diminuto. Tanto, que empezando por la modista que cosió los trajes –costurera también de Yerma y de muchas piezas representadas en "La Barraca"– toda, toda era gente suya. Podría decirse que la obra de Federico, que Federico mismo se encontraba a sus anchas entre amigos tan ciertos. Y sin embargo, a juzgar por la escasa y mala crítica periodística, nadie se ha dado cuenta de la tierna significación que tiene, por ejemplo, el hecho de que un poeta –quien sabe si el más alto poeta actual– representase el papel de don Pedro [...] Porque se ha dado el caso de que la prensa –esa misma prensa que pedía no hace mucho una mayor dignidad teatral– se haya dejado pasar esta Mariana Pineda tan distinta de todo, como si se tratase de algo igual a todo[3].

Tras la lectura de su obra en Madrid, el 14 de febrero de 1938, Luis Cernuda parte junto a Fernández Canivell hacia Londres, invitado por el poeta y amigo inglés de aquél, Stanley Richardson, para ofrecer una serie de conferencias, llevándose el original de la comedia. Pero antes, Jenaro Talens afirma en "El espacio y la máscara"[4] que Juan Gil-Albert le contó que les había leído a él y a Concha Albornoz en 1938 en Barcelona una comedia titulada *El reloj*, título con el que junto a *El relojero* era recordada dicha comedia. Así pues nos encontramos con dos lecturas de la misma obra y multitud de conocedores de su existencia.

Por otra parte, Bleiberg asegura: «Alguien me dijo de una forma muy vaga y ni siquiera puedo recordar quién me dio la información que la comedia se había estrenado en alguna parte de Inglaterra»[5], sin embargo no existen, hasta el momento, datos sobre un posible estreno de la obra por aquellas tierras.

En 1939, Cernuda escribe a Octavio Paz desde Inglaterra: «quiero enviarle algo, una comedia y algunas narraciones de otro libro en proyecto», anunciando así lo que supuso el inicio de la supervivencia de la obra.

Dos años más tarde, en 1941, el escritor mexicano vuelve a recibir misiva en la que le pide que, ante la posibilidad de publicar "Las relaciones de provincia" en Buenos Aires, recoja de manos de Bergamín el manuscrito y lo guarde para más tarde enviarlo cuando le avise. Octavio Paz accede a sus deseos, y en 1943, debido a que dejaba México por una temporada, le entrega a su madre una caja que contiene el manuscrito de la obra referida por Cernuda. Dicha caja contenía un legajo escrito a máquina y con membrete del Spanish Dpt. / Glasgow University, en cuya primera página se leía "Fantasías de provincia (1937-1940)"[6] y debajo "Tres narraciones y una pieza de teatro".

En el sumario del legajo aparece en antepenúltimo lugar "La familia interrumpida. Cincuenta y nueve hojas."

Los relatos fueron publicados por el autor, excepto uno de ellos que permanece desaparecido, pero la obra no llegó a la imprenta ni, posiblemente, a las tablas, ya que en 1942 pide a Octavio Paz: «No pienso ya en su publicación [...] hay cosas que no deseo publicar excepto dos quizá de los

relatos. Guárdelo por lo tanto de miradas ajenas más que de accidentes que envuelvan su pérdida».

Desde entonces el original de la obra permaneció custodiado por el autor mexicano durante más de cuarenta años, conforme a sus deseos, pero también sumido en el más absoluto de los olvidos, hasta que, tras la muerte de la madre de Octavio Paz, éste recupera la caja que le entregó y encuentra los escritos.

Tras la carta de 1942, Cernuda nunca más volvió a hablarle a Octavio Paz de la comedia, pero el olvido incluía a los amigos que escucharon la lectura de la obra y a los estudiosos. Nadie fue capaz de recordarla.

Será muchos años más tarde, en 1974, cuando comenzarán a escucharse los recuerdos de la comedia. Víctor Cortezo, en un artículo, recuerda la representación en Valencia de Mariana Pineda del año 1937 y habla de una carta de 1938 en la que menciona el borrador, y Germán Bleiberg, en 1977, escribe "Sobre una comedia perdida de Luis Cernuda" para la Revista de Occidente, en el que recuerda *de memoria* el argumento de la obra.

### 3. La relación de Luis Cernuda con el teatro<sup>[7]</sup>

Es obvio que Luis Cernuda no vivía ajeno a los movimientos teatrales de la época, ya que durante su vida y su trayectoria literaria, tuvo diversos acercamientos a este arte.

En noviembre de 1929, ya en Madrid, afirma tener casi concluida una pieza teatral que más tarde abandonará, titulada *Teodoro o Excesos de juventud*.

De 1932 a 1935 colabora en las Misiones Pedagógicas.

En 1936 participa con Lorca y Alberti en el homenaje a Valle Inclán en el Teatro de la Zarzuela, organizado por el Ateneo de Madrid, y un año después colabora con Altolaguirre en la representación de *Mariana Pineda*, en la que encarnó al personaje de don Pedro; por otra parte, traduce *Ubu Rey* de Jarry.

En 1937 escribe dos artículos: uno sobre las posibilidades de un brote de nuevo teatro, "Sobre la situación de nuestro teatro", y otro titulado "Un posible repertorio teatral", ensayos en los que refleja las dificultades del autor teatral para representar y el estado de las carteleras, apostando por un teatro en el que se valore a los nuevos dramaturgos.

El 15 de marzo de 1957 le escribe una carta al escritor gaditano José Luis Cano, en la que le indica: «Rompe todo lo que a continuación te indico: *En la costa de Santiniebla*, obra dramática fechada 1931.»<sup>[8]</sup> De esta obra, cuyo título coincide con uno de sus relatos, nunca se ha hallado el menor rastro, quizás debido a que José Luis Cano obedeció sus deseos y a la inexistencia de alguna copia más.

El 15 de noviembre de 1946, ofrece una conferencia titulada "Teatro español contemporáneo", en la que continúa siendo consciente de las dificultades del dramaturgo para representar sus obras frente a los empresarios y los gustos del público, y analiza las tendencias del teatro español.

En 1946 traduce *Troilo y Crésida* de Shakespeare, aunque no concluye el trabajo hasta 1950. Antes ya había traducido el teatro de Merimée.

De 1954 a 1960 da clases sobre teatro francés y español del siglo XVII en la Universidad Autónoma de México.

Sobre sus gustos y sus juicios críticos teatrales nos han quedado algunos testimonios en sus escritos, tales como el que aparece en el artículo "Teatro español contemporáneo", en el que al mencionar a los hermanos Quintero afirma: «Cuando éstos tratan de llevar a las tablas ambiente y caracteres distintos de los de su Andalucía nativa, la comedia no suele ser tan feliz». Por otra parte, en "Sobre la situación de nuestro teatro" observa:

"No profeso gran predilección por las obras de los señores Benavente y Álvarez Quintero; no obstante, éstas, que antes era frecuente ver representadas en tal o cual teatro, suelen ahora anunciarse a bombo y platillo, como gran acontecimiento, muy de tarde en tarde. Y de lo a diario representado más vale no hablar."

A pesar de ello, Germán Bleiberg asegura que los Álvarez Quintero influyeron en su obra.

Sólo falta mencionar una obra inconclusa, de un elevado tono poético y con rasgos bucólicos recogida en su obra completa como *Una obra inacabada y sin título*.

#### 4. Acercamiento al texto

Las publicaciones que, hasta el momento, se han realizado de la comedia son tres:

La primera en 1985 en la revista *Vuelta* de México (fundada por Octavio Paz en 1976)<sup>[9]</sup>; tres años más tarde se lleva a cabo la primera edición española en la editorial Sirimio de Barcelona, prologada por Octavio Paz; y, en último lugar, en la Obra Completa de la editorial Siruela en 1994. Así pues, aún falta para cerrar el largo episodio de la obra, una edición crítica y anotada del texto.

La obra está dividida en dos actos con 15 y 10 escenas respectivamente, y el argumento es como sigue:

Un viejo relojero de un pueblo, casado en segundas nupcias con una mujer joven, vive obsesionado por conseguir que todos sus relojes marquen la misma hora. Su esposa vive amores clandestinos con un joven de la capital, mientras la criada sueña con robar el dinero al viejo y marcharse de la casa. Una hija del anterior matrimonio del relojero escapará finalmente con el amante de su madrastra, mientras aquélla y la criada huirán juntas con el dinero del viejo, el cual se queda sólo con la compañía de sus relojes.

El argumento no aporta novedades, toda vez que el tema del viejo y la niña tiene una larga tradición en las literaturas occidentales, que considero ocioso enumerar.

En cuanto a la acción, transcurre, tal como indica la acotación del comienzo de la obra en un "TALLER de relojería en una casa de pueblo."; y dicha acotación se cierra: "Algunos muebles del siglo pasado."

Este prometedor arranque nos puede ofrecer la impresión de que contaremos con datos para situar las coordenadas espacio-temporales de la fábula, sin embargo no aparecerán más que indicios que nos obligarán a especular sobre las mismas, tal como vemos a continuación:

Salvador, en la escena VI del acto I, contesta a la pregunta del relojero sobre el lugar en el que compró su reloj:

SALVADOR. En la capital, hace unos meses. Soy estudiante en aquella universidad.

Aunque, en principio, esta intervención no aporte más que la idea sabida de que la acción

transcurre en un pueblo, más adelante añadiré valor a otra a la que nos referiremos en su momento.

En el monólogo de la escena II del acto I, la criada intenta abrir el cajón para robarle al viejo, y leemos:

SETEFILLA. [...] Cerrado como siempre. Ahí es donde el otro día guardó su dinero el viejo, a vender las tierras por donde ha de pasar el ferrocarril.

Esta última intervención invita a pensar que la acotación que hacía referencia a unos muebles del siglo XIX va tomando autoridad, puesto que este es el momento en que comienzan a circular los ferrocarriles en España, concretamente el ferrocarril Sevilla-Huelva se abre en 1880.

Así pues, nos encontramos con que la obra se desarrolla en un pueblo cercano a la capital y en el siglo XIX.

En cuanto al tiempo del relato, la acción transcurre desde la escena 1ª "el reloj de caja da las cinco" hasta las 8 de la mañana que se escuchan al final de la obra; en total, quince horas.

Por otra parte, si atendemos al nombre de la criada podríamos barajar la posibilidad de que la acción se desarrollara en la localidad sevillana de Lora del Río, lugar situado a sesenta kilómetros de la capital andaluza, en el que se encuentra el Santuario de la Virgen de Setefilla, cuyo nombre procede de las siete aldeas que se vislumbraban en los alrededores del santuario.

Puestos a especular es interesante la tradicional bajada de la Virgen a Lora del Río por su relación con un anciano. Para que la Virgen de Setefilla pueda ser llevada a la villa, primero se ha de reunir la hermandad e ir a casa de un cofrade anciano, que será llevado en un sillón hasta la casa de cura, en donde le pedirá a éste permiso para llevar a la Virgen.

No es más que un dato anecdótico.

#### **4.1. Apuntes sobre los personajes**

Don Ventura, personaje principal de la obra, es un relojero de edad cercana a los sesenta años. La adicción a su oficio y a la exactitud de sus relojes le aparta de la realidad de su vida familiar, en continua ebullición. Este personaje nos recuerda la figura del Cronos, el cual en obras de arte se representa como un anciano que tiene por atributos una guadaña y la clapsidra. Evidentemente no porta guadaña, pero sí un bastón, tal como indica una de sus intervenciones al recriminar la actitud de unos niños:

... No sé para qué tanta escuela, cuando no os enseñan a respetar a los mayores. ¡Si os persigo con mi bastón! (acto 1, esc. IV).

La réplica de la criada aporta un nuevo matiz sobre su edad:

SETEFILLA. No se encolerice, Don Ventura, que luego le dará la tos y tendremos que pasarnos la noche dándole friegas.

La construcción de este personaje, que incluso refleja en su nombre matices temporales

(Venturum: lo que ha de venir) contrasta con la de los demás, más vivos y humanos, siempre descompasados con respecto a él.

No en vano, su mujer, Valeria, vive en un retraso constante:

SETEFILLA. Sí, arréglate, que tus novenas yo las conozco. Ya sé adónde vas todas las tardes tan sola y tan compuesta, y por qué vuelves con retraso y el peinado en desorden.

[...]

VALERIA. Es que yo me iba a la novena. Seguramente llegaré tarde.

Don Ventura vive en un mundo paralelo al de los demás, rodeado por sus criaturas (los relojes) a los que mimra y cuida como si estuvieran vivos:

DON VENTURA. [...] Sólo de pensarlo siento deseos de estar ya en el otro mundo. Pero no. Sería una pena. ¿Es que voy a dejar desamparadas a estas pobres criaturas?

[...] Da gusto acercar el oído a tu caja; suenas como la sangre de quien nos ama, cuando apoyamos nuestra cabeza en su cuerpo...

[...]

DON VENTURA. [...] Ese es una joya única. ¡Cómo suena! ¿Lo oye? Suena como un corazón. El día que se pare, no quiero pensarlo.

Gilita, la hija del relojero, tampoco vive la obsesión de su padre, es un personaje ingenuo a que no le importa en absoluto el transcurso del tiempo:

DON VENTURA. ¿De dónde vienes a estas horas? Sabes que no me gusta verte fuera de casa cuando ya ha oscurecido.

## 4.2. Simbología

Las referencias al número cinco son continuas en todo el texto. Este número simboliza las heridas de Cristo, y ciertamente el relojero es herido por los cinco personajes que aparecen en la obra (incluido el coro de niños). Don Ventura es víctima de todos ellos: traicionado por su esposa, abandonado por su hija, estafado por su criada, engañado por el visitante e insultado por los niños del pueblo.

Los siguientes ejemplos ilustran lo dicho sobre la aparición de ese número:

VALERIA. ¡Las cinco ya! Y yo sin vestirme para la novena.

DON VENTURA. [...] Vamos a ver si están todos en punto. ¡Vaya! En éste son las cinco menos cinco. ¿Y en este? Las cinco y dos minutos. Este otro marca las cinco menos diez. Y éste las cinco en punto.

DON VENTURA. [...] Voy allá dentro al comedor y enseguida vuelvo; es cosa de cinco minutos.

DON VENTURA [...] Sólo son cinco minutos.

SALVADOR. Tú soportas mejor que yo esta separación constante. ¡Quince días! ¡Quince siglos!

Paradójicamente por lo que ella significa, las margaritas, flor profética y símbolo de la inocencia, son mencionadas por Valeria, personajes que poco o nada se acerca a la definición simbólica de dicha flor. Valeria es una mujer de veintiocho años casada por interés con el anciano, y vive una pasión expectante, como un volcán esperando estallar. Como tal figura, no podía menos que dedicar su ocio a la costura (como Penélope) y al culto religioso:

(VALERIA se sienta y toma una labor de crochet)

Los amores que se producen al margen del relojero, no son tales, sino pasiones fugaces y de escasa solidez. La serie de traiciones en cadena que se ocasionan, dan cuenta de la fragilidad de ese amor, puesto que Salvador decide marcharse con la hijastra de Valeria, cambiando un amor por otro. Observemos esta intervención de Don Ventura que define, a grandes rasgos, el carácter de Salvador:

DON VENTURA. Es un estudiante. ¡Ah, la juventud! ¡Ilusiones, entusiasmo, palabras ardientes! La experiencia viene luego, la reflexión, el dominio sobre las pasiones desenfrenadas.

Valeria decide aceptar la proposición de Setefilla de marcharse ambas con el dinero a cambio de proporcionarle amantes. En el diálogo entre ambas descubrimos nuevamente la falsedad de ese amor, tan versátil como el de Salvador:

VALERIA. Si pudiera encontrar otro amante...

En resumen, los amores que se viven en la obra son inconsistentes: Salvador traiciona a Valeria al marcharse con su hijastra, sustituyendo así un amor por otro, mientras que Valeria traiciona a su marido.

#### **4.3. Algunas referencias intertextuales**

Las referencias cultas y populares que aparecen en la obra merecerían un análisis más extenso, pero intentaremos aportar aquí las más destacadas.

En la escena XII, acto I, afirma don Ventura: «¡No he perdido el día! ¿Quién decía esa frase? Tal vez un filósofo francés. No: un economista inglés.»

Sin embargo, ni la frase ni el autor de la misma son los correctos. La sentencia que conocemos es "Hoy he perdido el día", pronunciada por Tito Flavio Vespasiano, emperador de Roma en el año 79, quien tras su fama de feroz se convirtió en hombre generoso y pacífico, un día que no pudo hacer favores a sus gentes porque no le pidieron nada, afirmando: "Amici, diem perdidit". La sentencia fue recogida por Suetonio en *Vida de Tito*.



Con esto podríamos preguntarnos: ¿se trata de un descuido de Cernuda al intentar citar de memoria, o del personaje? Posiblemente lo único que el autor pretendió fue ajustarla al interés de diálogo, puesto que la réplica de Gilita queda mucho mejor acoplada tras una frase negativa: "Hoy he conocido un hombre".

También encontramos referencias extratextuales sagradas: Valeria, entre una discusión con su marido, se encomienda a San Pascual Bailón, religioso nacido en Torre Hermosa (Aragón) en 1540, curiosamente patrono de la adoración nocturna, llamado Bailón por ofrendar sus danzas campesinas a la Virgen.

Es obvio que la intencionalidad del autor en estos y en los demás casos en los que encontramos referencias intertextuales no es otra que ofrecer una mayor complejidad en la construcción de los personajes de la obra, algo, por otra parte, que no llegó a conseguir plenamente.

## 5. Conclusión

Si algo no podemos reprochar a Cernuda en su intento como dramaturgo, fue precisamente la escasez de recursos para probar su teatro en las tablas. Le faltó una escena en España.

Quizás si hubiera gozado de otra situación, la pieza que nos ocupa habría llegado ser pulida con la experiencia. No cabe duda de que *La familia interrumpida* es un texto bien construido, sin embargo, bien por su escasa técnica, bien por desinterés, Cernuda acudió a recursos poco teatrales en algunos momentos de la obra. De entre éstos, recordemos el recurso de la nota escrita en un papel que es descubierto por un tercer personaje y que da lugar al equívoco (de escasa originalidad si volvemos la vista al teatro de nuestro Siglo de Oro), dando muestras de escasez de recursos y provocando una situación inverosímil, puesto que el mensaje que contiene el billete podría haber sido comunicado oralmente, evitando el fatal desenlace.

En algún momento, el movimiento de los personajes es artificial, forzado, como observamos en una escena en la que el autor delata claramente su intención de dejar a solas a Valeria y a Salvador:

DON VENTURA. Bueno. Ahora que ya se ha calmado la tormenta, vamos a ver qué le pasa a su reloj. Pero va a dispensarme; está todo tan sucio, que no quiero examinarlo aquí, entre el polvo que cubre la mesa. Voy allá dentro al comedor y enseguida vuelvo...

Sin embargo, entre sus aciertos se encuentra la adecuación del habla provinciana y coloquial a los personajes, aunque en muchos momentos carece de naturalidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLEIBERG, G.: "Sobre una comedia perdida de Luis Cernuda", en *Revista de Occidente*, mayo de 1977, 3ª época, nº 19, pp. 20-24.
- BODELÓN, L.: "Luis Cernuda y el teatro", en *Primer Acto*, nº 239, 1991, pp. 128-133.
- CERNUDA, L.: *La familia interrumpida*, Barcelona, Sirimio, 1988, prólogo de Octavio Paz.
- "La familia interrumpida", en *Obra completa*, Madrid, Siruela, vol. II, 1994, pp. 433-473.
- "Sobre la situación de nuestro teatro", en *Obra completa*, Madrid, Siruela, vol. II, 1994, pp. 131-133.

- “Un posible repertorio teatral”, en *Obra completa*, Madrid, Siruela, vol. II, 1994, pp. 134-136.
  - “Teatro español contemporáneo (resumen)”, en *Obra completa*, Madrid, Siruela, vol. II, 1994, pp. 188-192.
- Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 137-138.
- CUADROS, C.: “Cernuda entre paréntesis”, en *Primer Acto*, nº 15.
- OLIVA, C.: “Conmemorar”, en Diario *La Verdad*, Murcia, 14 de junio de 2002, p. 75.

---

[1] El teatro de agitación y propaganda surgió con la Revolución rusa de 1917, denominado "agitatsiya-propaganda", para aludir a la dimensión revolucionaria que debía asumir el teatro, y se hizo extensivo a cualquier expresión dramática destinada a hacer prosélitos en determinado sentido ante un problema social. (Gómez García, p. 806).

[2] Bleiber, p. 21.

[3] *Hora de España*, nº 8, agosto 1937.

[4] Talens, 1975.

[5] Bleiberg, p. 22.

[6] obsérvese el cambio de título del manuscrito al de la carta.

[7] En la bibliografía final aparecen citados los artículos que aquí son referidos.

[8] *Epistolario del 27*, p. 137.

[9] nº 108, pp. 27-43.