

Celia Viñas
Tadea Fuentes

PLAZA DE LA VIRGEN DEL MAR (Teatro)

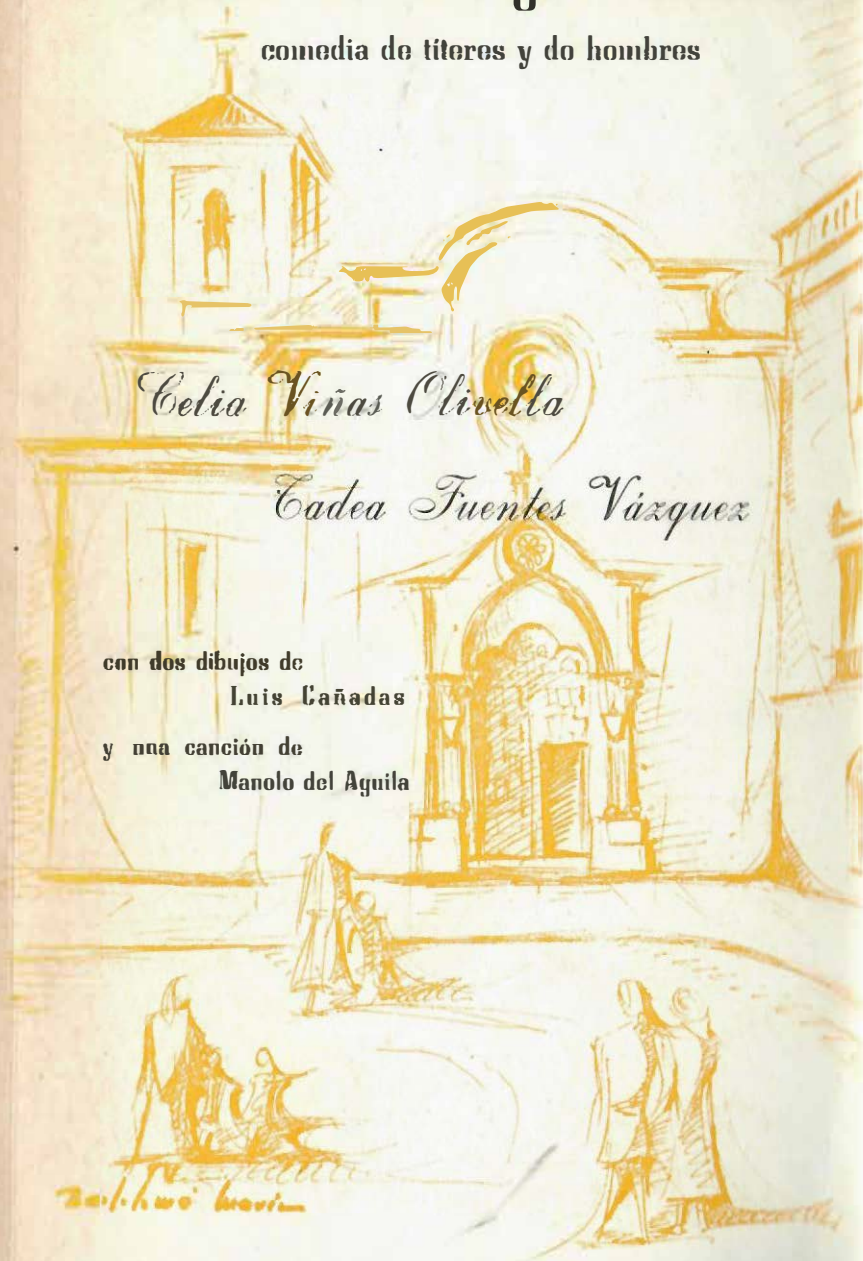
Plaza de la Virgen del Mar

comedia de títeres y do hombres

Celia Viñas Olivella

Tadea Fuentes Vázquez

con dos dibujos de
Luis Cañadas
y una canción de
Manolo del Aguila



Manolo del Aguila

BIBLIOTECA DE TEMAS ALMERIENSES

Serie MENOR

Bajo la dirección de:
José M.^a ARTERO GARCIA

1

ALMERIA, JUNIO 1.974

Plaza de la Virgen del Mar

comedia de títeres y de hombres

Celia Viñas Olivella

Eadea Fuentes Vázquez

con dos dibujos de

Luis Cañadas

y una canción de

Manolo del Aguila

Librería-Editorial Cajal

NAVARRO RODRIGO, 20

ALMERIA

Edición expresamente autorizada para la
BIBLIOTECA DE TEMAS ALMERIENSES

Primera edición, Junio 1.974

Portada: Bartolomé Marín

Es propiedad de:

LIBRERIA - EDITORIAL CAJAL, S. L.
Navarro Rodrigo, 20 - Almería

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

Printed and made in Spain

I. S. B. N. 84 400-7505X

Depósito Legal: A1 - 146 - 1.974

Imprime: IMPRENTA ELIAS MARTINEZ
Silencio, 18 - Almería

INTRODUCCION

CELIA Y EL TEATRO

El teatro como fenómeno social y estético debió plantearse a Celia en su estudiantado universitario de la Barcelona de la anteguerra. El teatro como catalizador —y motivador— de vivencias educativas se le vino a dar, sin duda, en el ejercicio de la profesión docente. En Almería, conseguida ya la cátedra de Lengua y Literatura. La dinámica ilimitada del teatro aseguró a Celia idóneo y pródigo terreno para granar y esparcir cumplidamente su propia dinamicidad de maestra. Y, también, fuente directa, premeditadamente elegida entre audacia y contención. para conocer, gustar y ejecutar sin intermediarios el género dramático.

Lope de Vega, Calderón, Tirso, Cervantes, Lope de Rueda, Lucas Fernández, Gómez Manrique, Benavente, Gómez de la Serna..., por los españoles; y Plauto, Shakespeare, Tagore, Ladislao Fodor, Thornton Wilder, Os-

car Wilde, O'Neill, Bernard Shaw, Gastón Baty..., por los extranjeros, es un plantel impresionante de autores, que supusieron un viento de fronda veraz y renovadora y que Celia metió a bocanadas y decidida entre las paredes del Cervantes o del Apolo, o en los improvisados tablados levantados en el claustro del viejo Instituto. Y lo hizo porque estimó, por encima o al par de su personal consideración de amante del teatro, que ese era el adecuado camino para que su público percibiera por sí la validez de lo auténtico y fuese capaz, en consecuencia, de rechazar lo sucedáneo, inoperante, mercantilizado o caduco.

Desde luego que la intencionalidad didáctica de Celia no estuvo sometida, en términos generales, a los condicionamientos y correlaciones en que el teatro forzosamente ha de desenvolverse. Por supuesto que fue consciente de ello. Y lo demuestra si repasamos los leves —no por leves menos sujetos a su interés y cuidado— teatrillos «para andar por casa», con danzas, canciones y recitados, las obritas en tono menor que se adaptaban a la capacidad de aprehensión de los primeros cursos de bachillerato y, sobre todo, su versión dramática de los iniciales capítulos de «Peter Pan y Wendy» de J. M. Barrie; e incluso, pensando en los párvulos, con sus escenificaciones de determinados episodios de cuentos de Perrault. Celia sabía que cada edad reclama modos especiales de expresión y que la niñez y la adolescencia sólo aceptan lo que se halla enraizado en sus privativos intereses existenciales. Pero bien porque no tuvo a su alcance textos que le hubieran dado opción para satisfacer tales exigencias, o bien porque sinceramente creyó —mediatizada, esto sí, por cuestionarios oficiales que había que cumplir— que la trayectoria emprendida era la verdadera, lo cierto es que las piezas a las que acudía pertenecían a concepciones y quehaceres de los adultos. En esta aproximación, sin embargo, no incurrió jamás en la improvisación, ni dejó de tener en cuenta a su auditorio, puesto que en sus propósitos incidía el «mostrar», evidenciar, a los dis-

cípulos la voz de los clásicos —clásicos en el sentido de proximidad permisible y comunicativa—, y no a través de los libros, sino mediante la manifestación viva, corporeizada, estudiada, de unos seres de ficción. ¿Metas literarias y culturales, refrendadas, aclaradas, en las explicaciones de clase? Innegable! Pero, a la vez, el empeño de que el muchacho irrumpiese en las contingencias más dispares, enriqueciéndolo con todavía desconocidas aptitudes ante el mundo y los hombres, engendrándole asombros y curiosidades, proporcionándole experiencias que, si ajenas de momento a la juventud a la que formaba, muy pronto esa juventud habría de encararse con ellas en parecidas o iguales situaciones. Y logrado todo por la vía del juego y ofrecido en una modélica envoltura lingüística.

La ejemplaridad se desprendía, pues, de la misma actividad creadora, del espíritu de colaboración, de la generosidad de la entrega, de la alegría de conducir a buen puerto la común empresa, del esfuerzo de concentración con el entendimiento —por practicado— de la multiplicidad de factores que se aglutinan y median en todo montaje escénico. En suma, conseguía gracias al teatro la «participación» en formas de existencia que alegaba Spranger refiriéndose al teatro realizado por adolescentes.

Procuró, además, que esa participación abarcase al mayor número posible de personas. Gran fuerza de llamada la suya, grito convocatorio al que obedecían —entusiastas— amigos, alumnos y antiguos alumnos. Bisños actuantes, con los que obtuvo un alto grado de perfección, sorprendente en tan tempranas edades. Y si surgía el fallo imprevisto o insalvable no había por qué darle más entidad y peso que lo meramente anecdótico o circunstancial. No importaba mucho que, en ocasiones, algún cómico principiante no tocase en la diana interpretativa, o que los decorados o la luminotecnia pudiesen andar un poco a greñas con las directrices preconcebidas, o que el vestuario, cuidadosamente re-

buscado en olvidados baúles y armarios de hogares almerienses, no se acomodase del todo al requerimiento de una época o de un ambiente. Lo que decidía, lo que primaba en la no profesionalidad de aquella intrépida muchachada era la totalizadora lección y que ésta fuera elaborada y conulgada con ritmo juvenil, como divertimento y aprendizaje, por un grupo expectante y animoso de escolares. Aquí es donde residía la genuína dimensión de su teatro inconformista y vivacísimo sugeridor de hábitos y de conductas.

Y por otra parte, y a pesar de que Celia no rompiera esquemas tradicionales de representación y en ellos mantuviese la dicotomía actor-espectador, la separación escenario-platea, ¿acaso las emisiones preparadoras de la radio local, los anuncios en los más insospechados escaparates comerciales, los programas volanderos, los artículos periodísticos, la búsqueda, hallazgo y prestación del sombrero de copa imprescindible, o del florete obligado, la voluntaria ayudantía del artesano necesario..., no eran ya, al implicar a tanta gente, una especie anticipada del «happening» de nuestros días? Y en medio, Celia, inmersa, sin talante definitorio, espontánea y reflexiva. Con vehemencia. Hasta como intérprete. Su Fabia de «El Caballero de Olmedo», la Miss Priss, la solterona institutriz de «La importancia de llamarse Ernesto», la Mamá Feliz de «Peter Pan»..., fueron una demostración más de que el teatro para Celia era emoción compartida, de que el teatro no estaba en las bibliotecas sino en el contacto inmediato con los hombres. De haber podido se hubiera ido con sus alumnos por esos pueblos de Dios —como en la vieja farándula—, y soltar de las jaulas todos los pájaros después de cada representación.

Una mujer tan vocacionalmente volcada al teatro, que a las cosas las llamaba por su nombre y que, por añadidura, poseía el privilegio de la gracia poética, tenía que acometer irrevocablemente, ahora como autora, la tentadora aventura del teatro. Y en estas aún no

holladas riberas apeteció acompañamiento. Lo encontró en Tadea Fuentes, la predilecta y excepcional alumna, la amiga de las blancas y largas confidencias, a la sazón estudiante en la Facultad de Letras de Granada. «En aquel entonces —me escribe Tadea— leíamos «La Plaza de Berkeley», «La calle», «Historia de una escalera» y representábamos «Nuestra ciudad». No recuerdo qué surgió antes, sé que la idea de transformar en protagonista de una obra dramática estaba enlazada con este mundo de no ser ya las personas, sino la calle, la misma ciudad toda de Almería la que fuera puesta en escena; como en «Nuestra Ciudad», esa «Plaza de la Virgen del Mar» es claro que quisimos que fuese Almería misma.» La colaboración sufrió interrupciones y retrasos. El distanciamiento geográfico de las dos autoras retardaba la terminación. Celia, impaciente, recordaba la deuda a Tadea el 11 de octubre de 1948 en una epístola en tercetos que le envió, y en el quiebro final de la posdata:

*«Y no se te vaya a olvidar
que me debes tres escenas
de nuestra «Virgen del Mar.»»*

La comedia debió acabarse en las postrimerías de enero o comienzos de febrero del año siguiente porque los versos finales que recitan la Esposa y el Esposo aparecen manuscritos —Celia redactaba en los sitios más inverosímiles— en el reverso de una factura que lleva la fecha de 24 de enero de 1949. Consecuentemente calculo que unos cinco o seis meses fueron los que se tardaron en la redacción completa de la obra. Y de acuerdo con Francisco Sáinz, director que era del Instituto, se resolvió estrenarla como culminación de los actos que el Centro organizaría en la Fiesta del Libro. Los actores hubieron de ser, lógicamente, los alumnos, y se ensayaría en el aula de Literatura, aquella del primer piso en el pabellón de la derecha; en el aula con balcones sobre la calle General Tamayo y una envejecida mesa de madera cargada

de libros y cuadernos y presidida por la calavera de Yorick. Los ensayos transcurrieron de un modo informal, dirigiendo Celia y «pasando», cuando era preciso, los papeles de los ausentes. Tadea misma se incorporó en el instante justo para intervenir, como actriz, en los tensos y últimos ensayos. Las primicias de algunos pasajes se corroboraron, sin ninguna escenografía precediendo al estreno, en la Campaña pro Seminario.

Y por fin, el día grande. El 24 de abril en el teatro Apolo y a las once de la mañana. Extraña hora, pero la única económicamente permisible para la menguada economía de aquella bohemia andaluza y con la que no se interfería el horario comercial de la película de turno. Al día siguiente el crítico Zeta, en el Periódico «Yugo», reseñaba y enjuiciaba las incidencias del estreno y las calidades de la obra y de los intérpretes. Yo asistí a la representación y puedo atestiguar su triunfo. Tadea me dice que «*el público aplaudió con entusiasmo*». Es verdad, con fervor y conquistado sin reservas. Y Celia en una incomparable carta que mandaba a Gabriel Espinar, residente en Madrid, se lo contaba así: «*La gente puesta en pie y gritando como si aquello fuera «Bodas de sangre» y Tadea, Margarita Xirgu*». Y su miedo, el miedo de los noveles: «*Yo tenía un pasmo de nacimiento para un cuadro barroco con claroscuro y tenebrismo*». Y también, el íntimo y justificado contento, casi orgullo que, aunque la atormentase en su humildad, era lícito, legítimo, porque deshacía distingos y restricciones de los que le negaron el pan y la sal en cosas de la vida y en cosas de las letras. «*Cuando el teatrillo se venía abajo —sigue confidenciándole a Gabriel— yo grité ¡te he ganado! Ahora me duele un poco haber ganado de una manera aplastante. Tener tanta razón, por lo menos en el mundo del teatro...*». Implícita confesión de que en la ciudad no todo le fue llano ni fácil. Porque Celia tuvo que soportar reticencias, incomprendiones y soledades. Y vencer a pulso a base de repo-

sada honradez, de voluntad insobornable, sin derrumbes, de su ejemplar liberalidad, que le brotaba limpiamente de su nunca desmayada, profunda, serenidad de alma.

Era de justicia, por tanto, que «Plaza de la Virgen del Mar» no se perdiese irremediablemente al ir quedando tan solo en el recuerdo nostálgico y desvaído de los que actuaron o la presenciaron. Era obligado que esta «comedia de títeres y de hombres» —tal se titulaba— se incluyese en la bibliografía almeriense, comedia en la que la ciudad y sus gentes, allá en la década de los cuarenta, testimonian su latido y su discurrir. No hay casi acción. No existe el sabido convencionalismo de exposición, nudo y desenlace. «*(Un rincón de tiempo parado como un reloj)*», declara un personaje al iniciarse la obra aludiendo a la Plaza, y agrega: «*en ella nunca pasa nada*». Sí que pasa. Pasa el amor —constante *leit-motiv*— subyaciendo críptico y, lo más, muy ostensible y terminante. Sí que pasa. Pasan los mínimos, sencillos asuntos nuestros de todos los días, los de ayer, los de hoy, los de siempre. Variarán las cosas, desfilarán las cosas, aparecerán y desaparecerán los hombres, pero en este devenir los humanos proseguiremos viviendo y conviviendo, trasvando diálogos y silencios, antiguos y repetidos. Escenas sueltas que se suceden o simultanean, apenas enlazadas por el tenue hilo argumental de los amores de Clara y Pedro y por el ir y venir de Marta.

Marta y Clara, es decir, Celia y Tadea, que se trasladaron y se consustanciaron en las dos aparentemente criaturas imaginadas. En el estreno Tadea hizo de ella misma y Carmita López Fenoy de Celia. Tadea-Clara, adolescente enamorada. Celia-Marta en ésta que oiréis y vereis aquí, como en un autorretrato a lo Cervantes: «*Es aún joven y tiene el aspecto cansado de los maestros y los médicos. Viste tranquilamente, un poco pasada de moda, y camina muy segura con paso de marcha militar. Sería una mujer vulgar y casi lo*

parece sin ese no sé qué dulce en el pelo color de miel y los ojos limpios». Conmovedora descripción, porque cuando esto escribía Celia, no hacía mucho que había cumplido los treinta y tres años.

Estudiantes, profesores, niños, hombres y mujeres populares o encopetados, con sus afanes, sus claudicaciones o rebeldías, sus confrontaciones, llegan, transitan, permanecen el tiempo preciso para hablar del amor, de la amistad, de Dios, de vocaciones religiosas, de la paz y de la guerra, de temas trascendentes o nimios. Y luego, desvanecerse y seguir, seguir... Y juntamente, personajes simbólicos, como el casi pirandelliano poeta de la ciudad, el que torna, el que lee una carta y los actores que hacen de actores —teatro dentro del teatro—, ambivalentes entre la realidad y la ensoñación del Auto Sacramental, con bodas a lo divino y regusto lopista de la mejor tradición de la Edad de Oro.

Y la ciudad. Presencia viva en el comportamiento y en las palabras de sus gentes. Las alusiones al mar, al puerto donde se escuchan cercanas las sirenas de los barcos, al Paseo, al Parque. Y las palmeras, los parraleros y la sequía, las biznaguillas y la cañadús. Y los cerros y las riadas de las ramblas con retumbes de caracolas que previenen la catástrofe. Y las canciones de la chiquillería y el «Se va pa la mar...» de Manolo del Aguila. Y el Cabo de Gata y el ahogo del viento levante y los ingleses que nos embarcan la uva... Almería, la ciudad entera, inconfundible, sin caer en los tópicos de una cómoda pintura costumbrista. Hombres y mujeres como en un retablo enmarcado en la Plaza, eco e imagen de la ciudad. La Plaza como un personaje más, el primordial, el cardinal protagonista —y de hecho lo es en el diálogo de las dos voces— acogiendo y configurando a la variopinta comparsería humana. La Plaza en su constancia metafísica y los seres que la pueblan sin otro acontecer que lo cotidiano.

Yo me he valido para la edición de una copia mecanografiada, mal mecanografiada y borrosa, y que, a la vista de su deterioro, sería alguna de las que se usaron en los ensayos. He tenido que cotejarla con el manuscrito original, que aunque a lápiz —la parte de Tadea, frecuentemente a tinta— y en hojas revueltas y de muy desigual clase y formato, me han permitido subsanar errores y rellenar lagunas. José María Artero ha conducido y vigilado la maquetación e impresión.

«*Se olvidarán nuestros rostros*» exclama un personaje de Chejov —la Natacha de «El tío Vania»—. Se olvidarán, ciertamente, nuestros rostros, pero subsistirán nuestros actos y nuestra palabra. Para esto, para que la palabra de Celia Viñas y de Tadea Fuentes vuelva a sonar y se perpetúe, es por lo que aparece por primera vez impresa esta «Plaza de la Virgen del Mar». A mayor goce de todos. Los que, en 1949, la encarnaron o la escucharon en un teatrillo de provincias. Y los que hoy tan sólo saben del nombre de Celia a los veinte años de su muerte. Para que la «palabra sin voz» de Celia siga rediviva en el milagroso renacer de las palabras de sus futuros oyentes o lectores.

Arturo Medina

Madrid, Junio 1.974