

El cuestionamiento del modelo femenino tradicional en dos comedias de Julia Maura: *Chocolate a la española* (1953) y *Jaque a la juventud* (1965) *

Inmaculada Plaza-Agudo
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC)
inmaculada.plaza@cchs.csic.es

Palabras clave:

Género, teatro, roles, franquismo, Julia Maura.

Key Words:

Gender, theatre, roles, Franco's regime, Julia Maura.

Resumen:

El teatro de Julia Maura muestra una especial preocupación por las cuestiones de género, de manera que un análisis del mismo desde esta perspectiva revela cómo, incluso en aquellas sociedades profundamente conservadoras, como la franquista, el teatro se puede convertir en vehículo de expresión de nuevos modelos y fenómenos heterodoxos que se alejan del prototipo legitimado por el poder. En las obras analizadas de la autora, *Chocolate a la española* (1953) y *Jaque a la juventud* (1965), se tratan, así, algunos temas controvertidos que condicionaban fuertemente la vida de las mujeres y que, sin embargo, desde el poder se trataban de ocultar o manipular: la estigmatización de las solteras, los

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto Nacional de Investigación «Mujer y Esfera Pública en la Literatura española (1900- 1950)» (Ministerio de Ciencia e Innovación, N° ref. FFI2009-11455). Se ha realizado en el marco del Programa Oficial de Posgrado en Estudios para la Igualdad de Género: Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP/CSIC).

matrimonios de conveniencia, los embarazos no deseados, etc. Se reflejan asimismo los cambios sociales que estaban aconteciendo en una sociedad aparentemente inmóvil como la franquista. Se ponen, en este sentido, de manifiesto las contradicciones del sistema, especialmente en lo relativo a la doble moral imperante en la sociedad a la hora de juzgar el comportamiento de mujeres y hombres y al carácter caduco de determinadas costumbres y tradiciones, que no reportaban la felicidad a la ciudadanía. Son obras trasgresoras, sobre todo si se tiene en cuenta que fueron escritas en un momento en que estaba plenamente vigente la censura, que se ejercía con mayor crudeza sobre aquellas producciones culturales de autoría femenina.

Abstract:

Julia Maura's dramatic production shows a special concern with gender topics, so an analysis of her theatre from this point of view reveals that, even in those societies deeply conservative such as Franco's regime, theatre can become a way of expressing new models and heterodox phenomena which are far away from those justified by power. In the analyzed plays, *Chocolate a la española* (1953) and *Jaque a la juventud* (1965), the author deals with some controversial issues which were strongly conditioning women's life and which the regime tried to conceal or to manipulate: stigmatization of single women, convenience marriages, non wished pregnancies, etc. In these works, she also shows the social changes which were happening in an apparently still society such as the Spanish society of the 40s, 50s and 60s. Julia Maura's theatre highlights system's contradictions, especially those related to society double moral which judges in a different way female and male behaviour and to old traditions and habits, that don't make citizenship happy. The plays are, then, extremely transgressor if we take in mind that they were written in a moment in which censorship was totally in force and that this affected specially to women's production.



El 1 de abril de 1939 se ponía oficialmente fin a un conflicto civil que se había extendido durante casi tres años y que dejaba un país devastado en todas las áreas. La instauración de un régimen dictatorial que había de durar unas cuatro décadas supuso un cambio de rumbo con respecto a las importantes transformaciones y avances, políticos, sociales y culturales, que habían tenido lugar en España en el primer tercio del siglo XX, especialmente durante los años de la Segunda República (1931-1936). Se oficializó una ideología nacional –católica, que permeó todos los ámbitos de la vida española y que afectó a todos los sectores sociales, si bien en diferente medida. En este nuevo contexto, la Iglesia jugaba un papel clave, como aliada del nuevo régimen, siendo la religión un punto clave en el programa del Estado.

Para las mujeres, cuya situación social había experimentado importantes avances durante las primeras décadas del siglo –acceso a niveles superiores de educación; progresiva incorporación al mercado de trabajo, especialmente a las profesiones liberales; y consecución del derecho al voto en el año 1931¹–, este cambio fue especialmente relevante y traumático. Se estableció, así, una férrea ideología de género, basada en una división de esferas, en la que la mujer quedaba nuevamente relegada a la privada, mientras que la pública permanecía reservada a los hombres [Nieva- de la Paz, 2009b]. Este cambio quedó fijado en la legislación laboral, fundamentada en la consideración de que el trabajo era, para la mujer, «un estado excepcional y accesorio y no una forma de realización o identidad social» [DiFebo, 1979: 131]. El matrimonio se planteaba, así, como su destino principal, de forma que la mayoría de las regulaciones laborales aprobadas en la posguerra fijaban que las trabajadoras debían dejar su empleo al casarse. Se retomaba como nuevo ideal, frente a la «Eva moderna» del primer tercio del siglo XX, el del «ángel del hogar», heredado del siglo XIX:



nuevamente las mujeres eran educadas para ser «amas de casa» y dedicarse exclusivamente al cuidado de los hijos. Por lo demás, esta vuelta a un modelo femenino del pasado que preconizó el franquismo debe ser puesta en relación con la gran importancia concedida a la familia como célula de la nación, al igual que sucedía en los otros regímenes fascistas europeos, Italia y Alemania. Esta exaltación de la familia, por un lado, tenía como objetivo contrarrestar las bajas tasas de fecundidad –paralela a la progresiva emancipación femenina– y, por otro, estaba basada en las teorías esencialistas de filósofos como Simmel, Jung, Spengler, etc., que fijaban que hombres y mujeres tenían diferencias congénitas en las capacidades, siendo éstas inferiores espiritual e intelectualmente² [Molinero, 1998: 102-103]. Este menosprecio de las cualidades de las mujeres conllevaba, sin embargo, la exaltación de una única dimensión vital para ellas, la maternidad, cuya defensa exigía una intervención y fuerte control sobre sus vidas, que se llevó a cabo a través de la Iglesia Católica y de la Sección Femenina de Falange [Molinero, 1999].

De acuerdo a este nuevo ideal de feminidad triunfante de esposa y madre [García- Nieto, 1993: 662], se concedía una gran importancia a la moralidad de las mujeres, pues de ellas dependía, casi en exclusiva, el honor de la familia [Pitt- Rivers, 1968]. En este sentido, se las aleccionaba desde pequeñas en el ejercicio de la religiosidad (fundamentalmente a través de la lectura de las vidas de santos y de otros tipos de obras piadosas) y de un «savoir faire» en sociedad mediante la consulta de revistas ‘femeninas’ y de novelas rosas (Carmen de

¹ Para más información sobre este tema, véase Arce Pinedo, 2007; Capel, 1986; Fagoaga, 1985; y Folguera, 1988.

² Es importante tener en cuenta que estas ideas se habían difundido en España a través de la *Revista de Occidente*, dirigida por José Ortega y Gasset, en las décadas veinte y treinta. En esta revista, se publicaron, así, artículos de Simmel, Jung, Gregorio Marañón, etc., autores todos ellos que defendían la diferencia innata y esencial entre hombres y mujeres [Mora, 1987].



Icaza, Concha Linares Becerra, etc.)³. En las primeras, se daban consejos de diversa índole, tanto relativos a los requisitos necesarios para encontrar un buen marido como a las características de una esposa ejemplar. En el caso de las novelas rosas, a través de historias convencionales y estereotipadas, se reforzaba la idea del matrimonio como finalidad fundamental en la vida de las jóvenes, al tiempo que se establecía un ideal de Príncipe Azul y héroe, que, como señala Carmen Martín Gaité, «poca semejanza guardaban con los anémicos empollones de Derecho Civil» [1987: 101]. Las mujeres eran, pues, educadas en la idea de la espera, la sumisión y la invisibilidad, cualidades fundamentales de la buena esposa, tal y como preconizaba Fray Luis de León en *La perfecta casada*.

Con todo y a pesar de ser éste el ideal de feminidad triunfante que se trataba de difundir y que copaba las revistas y novelas rosas, existían otros modelos de mujer que o bien se encontraban en los márgenes del sistema o que se apartaban de un modo deliberado del mismo. En este sentido, es importante tener en cuenta, tal y como señala Yolanda Aixelà, que es posible que «en aquellas sociedades en que las mujeres hubiesen estado aparentemente supeditadas a lo masculino, en las prácticas pudieron haber establecido sus propias estrategias de poder» [2005: 23]. De hecho, incluso en la sociedad franquista con un modelo femenino tradicional hegemónico, las mujeres encontraron ciertos espacios y estados donde pudieron desarrollarse con libertad y llegar a ejercer un cierto poder: las viudas, las mujeres solteras, las separadas etc. De cualquier modo, las mujeres que conservaron cierta autonomía, bien por obligación –caso de las viudas o de ciertas solteras– bien por voluntad –las «chicas raras», como las denominaba Carmen Martín Gaité–, vivieron de lleno

³ «Ellas leían publicaciones como la revista *Chicas*, que luego se llamó *Mis chicas*, donde se les daban consejos de higiene y de comportamiento social, de cocina y de labores, y se las



el conflicto que suponía la lejanía con respecto al modelo dominante de «madre» y «esposa». Además, el ideal de perfección femenina que se trataba de difundir desde el poder entraba en contradicción con buena parte de la realidad de las familias y mujeres españolas. Así, por ejemplo, aunque se consideraba que el matrimonio era la finalidad fundamental de éstas, lo cierto es que una parte importante de la población femenina se vio obligada a permanecer soltera –en torno a un 40%–, pues la población masculina era muy inferior en la posguerra, dadas las numerosas bajas durante la guerra [Pérez, 2009: 142]. Por lo demás, muchas mujeres, a pesar de la fuerte presión del régimen para que se apartaran del mundo laboral, tuvieron que trabajar para poder mantener a su familia, desempeñando con frecuencia empleos en la economía informal y en duras condiciones [García-Nieto, 1993]. Por otro lado, aunque desde el poder se intentase negar, ocultar o ignorar, existía la prostitución femenina, al igual que un porcentaje elevado de embarazos no deseados, que, en unas ocasiones, terminaban en un aborto clandestino y en otras en el abandono del recién nacido⁴.

Esta pugna entre el modelo de género dominante en la sociedad franquista y otros modelos y fenómenos heterodoxos que generalmente eran ocultados se refleja de un modo nítido en las artes, que inevitablemente se hacen eco de las transformaciones sociales y de las contradicciones y

encaminaba hacia paraísos de ternura sublimados en breves relatos de final feliz» [Martín Gaité, 1987: 98].

⁴ De hecho, durante la Transición política, la alta incidencia de abortos ilegales durante el franquismo determinará que éste se convierta en un tema cuyo abordaje resulta fundamental. Por ejemplo, la revista *Triunfo* dedicará varios reportajes al tema. Así, en uno titulado «El aborto clandestino» y publicado en 1977, se dan las siguientes cifras: «*España es uno de los países con más abortos clandestinos, según las cifras que se pueden no ya conocer –es imposible saberlo–, pero sí al menos sospechar. Según “Tribuna Médica” –Deleyto, diciembre 1972– hay al año unos 114.000 abortos clandestinos, lo que supone alrededor del 18 por 100 de los nacidos vivos. Según el informe del fiscal del Tribunal Supremo, la cifra llega a los*



deficiencias del sistema. Entre todas ellas, el teatro, por su proximidad a la realidad cotidiana y por su capacidad para llegar a un público amplio, especialmente en un periodo como las décadas de los cuarenta y cincuenta en que no existían otros medios audiovisuales de gran calado como la televisión, se convierte en un testigo privilegiado de todos estos cambios. Tal y como señala Vilches-de Frutos, las artes escénicas son «uno de los más potentes instrumentos de transmisión de imágenes», al tiempo que juegan un papel clave en la construcción de la identidad colectiva de los países [2008b: 160] y tienen una «gran responsabilidad a la hora de transmitir el respeto al principio de igualdad entre mujeres y hombres y eliminar contenidos sexistas y estereotipos discriminatorios» [Vilches-de Frutos, 2010: 24]. De hecho, durante el período objeto de estudio, aunque desde el poder se utilizaba el teatro para educar en unos valores de género concretos a los ciudadanos y ciudadanas, con frecuencia se puede apreciar que éstos aparecen subvertidos o cuestionados de algún modo –casi siempre indirecto, dada la férrea censura– para mostrar las contradicciones del propio sistema y las deficiencias del modelo de división sexual del trabajo.

En el presente trabajo, nos vamos a centrar, así, en el análisis de los roles de género en el teatro de autoría femenina durante el periodo franquista, por considerar que éste refleja, en mayor medida que el de autoría masculina, los diversos modelos de mujer, de manera que, en él, junto al prototipo de feminidad dominante, aparecen otros que se apartan de este ideal y que, por su especial situación o estado, presentan una cierta autonomía: viudas ricas, mujeres que se ven obligadas a trabajar para mantener la familia, jóvenes que buscan la diversión y que se alejan de la estricta moral impuesta, prostitutas, etc. El estudio de la obra de las autoras del franquismo resulta, por consiguiente, especialmente necesario en un momento como el actual, en el que, tras la

300.000. En cualquier caso, los números son escalofriantes. El 60 por 100 de las mujeres que van a abortar a Londres son españolas, cada año más jóvenes» [39].



aprobación en marzo de 2007 de la *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, se pretende la visibilización de aquellas mujeres que tienen y han tenido algún protagonismo en el ámbito de la creación y de la producción artística e intelectual [Artículo 26]. La experiencia de las autoras del franquismo constituye, sin duda, uno de esos aspectos silenciados, cuyo análisis es perentorio acometer para dar voz a quienes durante décadas se les ha negado el acceso a los medios de difusión pública.

Se trata, en definitiva, de analizar cómo las autoras teatrales ponen de manifiesto las contradicciones del sistema y se hacen eco, de una manera crítica, de ciertas problemáticas que afectaban especialmente a la vida de las mujeres, como son la desigualdad entre los sexos y la constricción a la esfera privada, la consideración del matrimonio como única salida digna y la estigmatización de la soltera, el clasismo, los embarazos no deseados, la prostitución, etc. Como trataremos de mostrar a lo largo de este trabajo y al igual que señala Lucía Montejo para el caso de las novelistas de posguerra, estas obras de teatro escritas por mujeres se alejan de la ideología preponderante, «del discurso dominante del hogar feliz, de los roles femeninos más convencionales de esposa sumisa y madre entregada, y presentan la desigualdad institucionalizada a la que la mujer se enfrenta» [2010: 94]. Además, al centrarnos en el estudio de piezas de autoría femenina, se escucha a las mujeres en primera persona y se atiende, frente a la que ha sido la nota predominante a lo largo de la historia, a su verdadero testimonio: dejan de ser descritas por otros para pasar a ser descritas y escritas por sí mismas.

Por lo demás, a pesar de la aparente invisibilidad del teatro de autoría femenina en la posguerra, como consecuencia de la ideología dominante que constreñía a las mujeres a la esfera de lo privado, es posible encontrar un grupo de autoras, que tienen un repertorio considerable de obras representadas



comercialmente, que han recibido premios de teatro y que incluso han visto sus obras publicadas. Estas escritoras, nacidas en el primer tercio del siglo XX, son continuadoras de la tradición iniciada por las autoras dramáticas –algunas de notable éxito– en el primer tercio del siglo XX: Halma Angélico, Sofía Blasco, María Teresa Borragán, Elena Fortún, Pilar Millán Astray, Pilar de Valderrama, entre otras [Nieva de la Paz, 1993]. Algunas de las más destacadas de la posguerra son: Dora Sedano (1902-1987), Julia Maura (1910-1970), Mercedes Ballesteros (1913-1935), Carmen Troitiño (1918-) y Luisa María Linares (1915-1918). Estas últimas escritoras cultivaron, al igual que la mayor parte de sus colegas varones (Enrique Jardiel Poncela, José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo y Edgar Neville, entre otros), la llamada *comedia de evasión*, que es el modelo teatral triunfante en la inmediata posguerra y que presenta una continuidad con la comedia comercial de corte burgués –frente al teatro más vanguardista y de denuncia social– que se abría paso en la escena teatral de las primeras décadas del siglo XX⁵. Durante los años cuarenta y cincuenta, tal y como señala César Oliva, la llamada *comedia de evasión* se presentaba como una propuesta de alejamiento de la dura realidad de la posguerra [2002: 153], de manera que su finalidad principal era divertir al público, mediante la puesta en escena de los intereses de una parte de la sociedad española, la burguesa, principal destinataria de esta modalidad teatral. Con todo y según señala Patricia O'Connor, la obra de todas estas autoras presenta una serie de similitudes, frente a la de sus contemporáneos masculinos, que permite considerarlas como grupo: una educación más estricta, una ideología conservadora y un puritanismo lingüístico, y una menor innovación en

⁵ Para un estudio del panorama teatral en el primer tercio del siglo XX, véanse los dos volúmenes de Vilches de Frutos y Dougherty [Dougherty y Vilches, 1990, y Vilches y Dougherty, 1997].



la técnica [1988: 31]. Considera, así, que este conservadurismo general facilitó su acceso a la representación escénica y su mayor visibilidad.

Una lectura con detenimiento del teatro de estas autoras desde una perspectiva de género pone, sin embargo, de manifiesto cómo, a pesar del aparente conservadurismo, hay en ellas un intento de profundización en la situación de las mujeres –generalmente de las burguesas aunque no sólo–, en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Así, aunque casi siempre encontramos en todas estas obras un final ‘feliz’ y moralizante a través de la vía del amor, que restaura definitivamente el orden, en su desarrollo se muestran diversos modelos de feminidad y diversas problemáticas que afectaban a las mujeres del periodo. El hecho de describir abiertamente determinadas realidades –como la prostitución, los embarazos no deseados o el drama de las solteras– resultaba ya lo suficientemente trasgresor en una época en que la censura estaba en plena vigencia. Así, si tenemos en cuenta los datos que da Abellán para el año 1944, el promedio de obras teatrales prohibidas fue del 10, 86% [1980: 33]; al tiempo que las escritoras sufrían de un modo más intenso que sus colegas varones los rigores de la censura [Montejo, 2006: 118] y encontraban mayores dificultades para publicar, lo que con frecuencia las animaba hacia otros géneros de más fácil difusión como la poesía o la novela [Serrano, 1994: 348]. Ante este panorama, se explica que, si bien las autoras teatrales realizaban una denuncia de determinados roles de género y situaciones, finalmente sus obras se movieran dentro del orden moral imperante. La crítica, con todo, estaba planteada y, en ocasiones, como ocurre con frecuencia en el teatro de Julia Maura, los finales no dejan de tener un cierto tono amargo.

Julia Maura es la autora teatral más representativa del periodo, que encarna diversas facetas de la creación teatral y que comenzó su carrera literaria



en la década de los cuarenta. Es, sin duda, la escritora más fecunda y representada de la época, con unas 18 comedias estrenadas. Su actitud ante su profesión resulta, por lo demás, ambigua, y así, por ejemplo, la autora, que procedía de una familia de la aristocracia española (era nieta del político conservador Antonio Maura, lo que posibilitó su educación esmerada y sus viajes al extranjero), en el prólogo que antepuso a *Estos son mis artículos* (1953), destacaba fundamentalmente su faceta como madre y esposa frente a la de escritora y señalaba que no se tomaba en serio su vida profesional [O' Connor, 1993: 321-322]. Evidentemente, estas afirmaciones contrastan tanto con su vasta producción literaria (además de teatro, cultivó la novela, el relato y el artículo periodístico) y con la temática de la mayor parte de sus obras, profundamente comprometidas *avant la lettre* con las cuestiones de género, como con la vehemencia con que se defendió públicamente de las duras críticas que, como autora de éxito, recibió, hasta el punto de que un crítico, Luis Calvo, desde el *ABC* –periódico en el que ella también colaboraba–, la llegó a acusar de plagio [O' Connor, 1992; Hormigón, 1996: 783].

A pesar de estas polémicas, Julia Maura presenta una larga y consolidada trayectoria, de manera que un análisis de su producción teatral nos ofrece una imagen de conjunto del modo como el sistema de género vigente en el franquismo era recogido y a veces subvertido por las autoras dramáticas del periodo. Con todo, ante la imposibilidad de emprender un análisis en profundidad de todas sus obras de teatro, he decidido hacer una selección, escogiendo dos piezas que tienen una importante relevancia en su trayectoria y que a la vez resultan más interesantes desde una perspectiva de género al poner sobre el escenario cuestiones de candente actualidad en su momento. Me voy a centrar, así, en *Chocolate a la española* y *Jaque a la juventud*. La primera de estas obras, definida como comedia en tres actos, fue estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 25 de junio de 1953, originándose una cierta polémica.



Así, si bien gozó del beneplácito del público, fue duramente atacada por la crítica, especialmente por Luis Calvo, quien al día siguiente del estreno, el 26 de junio de 1953, en el periódico *ABC*, sentenciaba: «Habría que dar a doña Julia Maura tan buenos y leales consejos acerca de ese arte esquivo que consiste en no escribir comedias cuando no son necesarias ni entretenidas» [Calvo, 1953: 39]. La segunda de estas obras, definida como comedia de dos actos, *Jaque a la juventud*, fue estrenada más de una década después, el 10 de junio de 1965, en el Teatro Club de Madrid. Esta obra supone un cambio en la trayectoria profesional de la autora, de forma, que, frente a la anterior, las críticas que recibe resultan en términos generales positivas. Así, Luis Llovet, en la crítica publicada en *ABC* el día después del estreno, la destaca como «la comedia más eficiente y de mayor ambición de cuantas ha estrenado Julia Maura» [Llovet, 1965: 105].

El teatro de Julia Maura manifiesta, desde sus inicios, un interés –inusitado en la creación teatral masculina– por reflejar de un modo crítico los roles de género y por tratar determinados temas, de candente actualidad en la época, que afectaban especialmente a las mujeres y que con frecuencia eran, o bien silenciados (caso de los embarazos no deseados y de los abortos clandestinos) o bien manipulados (caso del matrimonio) por los medios de difusión del poder. Hay, por tanto, en su ‘política’ teatral, un cuestionamiento de los tradicionales roles de género [Nieva de la Paz, 2001⁶]. En este sentido, las obras escogidas para el análisis me parecen lo suficientemente representativas de esta preocupación de la autora, tanto por el argumento y los temas que tratan como por los personajes, especialmente los femeninos, que en ellas aparecen y que se puede considerar representantes de diversos modelos



sociales. En *Chocolate a la española*, Purita se presenta como una joven soltera de cierta edad que vive junto con sus dos hermanas –Flora y Soledad también solteras, pero mayores que ella– y su sobrina, Clara, en un entorno de provincias, y que está obsesionada con la idea del matrimonio, especialmente a raíz de haber sido abandonada por su novio justo antes de la boda años atrás. Frente a la sociedad provinciana –y en general toda la sociedad franquista–, reprimida y represora pero a la vez hipócrita, ella se presenta como una joven alegre, jovial, voluptuosa en algún sentido y, sobre todo, llena de deseos de vivir. Esta forma de ser condiciona su posición excéntrica en ese entorno y determina, por un lado, las habladurías y, por otro, la crítica y la censura, en primer término, de sus hermanas y, luego, de otros personajes que se erigen en representantes de un orden moral, como el cura y doña Angustias, la beata del pueblo. Las ansias de vida de Purita se ahogan, pues, en este mundo de mojigatería –en el que el acontecimiento más importante es el chocolate de la merienda– y, por eso, escoge a Sabino, actor de la compañía de revistas que va al pueblo, como prometido: no está enamorada de él –al igual que tampoco él lo está de ella–, pero lo elige, por un lado, porque es consciente de que, a su edad y después de su primera boda frustrada, ya no encontrará a nadie mejor, y sobre todo, porque representa la libertad, una posibilidad de liberación de las críticas de un entorno, que no permite ni el más mínimo conato de espontaneidad.

En *Jaque a la juventud*, estrenada más de diez años después, tal y como el título sugiere, aparece dramatizado el tema clásico del enfrentamiento generacional entre padres e hijos. Nos situamos, así, ante la que, en apariencia, puede ser considerada la familia perfecta y, por tanto, prototípica del franquismo: los padres (Laura y Tomás) y sus tres hijos (Quiquito, Loli y

⁶ «No en vano, el teatro de Julia Maura puede ser considerado como ejemplo de una ‘política teatral’ subyacente, comprometida con la denuncia de la injusta condición social de la mujer española en la posguerra» [Nieva de la Paz, 2001: 166].



María). Sin embargo, la perfección de la familia es sólo aparente y a lo largo de la comedia, se van desvelando sobre todo las insatisfacciones de unos hijos, cuya vida y forma de pensar se encuentran muy alejados del modelo preconizado por sus padres. Así, Quiquito es un joven que se siente insatisfecho con su vida porque, aunque recientemente ha terminado la carrera de Derecho, no encuentra un trabajo que le permita independizarse. Su incomodidad social determina, pues, que él sea el más crítico de los tres hermanos, expresando con frecuencia su desacuerdo a través de la ironía. Frente a él, se situarían sus dos hermanas, que son dos jóvenes a la moda y que encarnarían el prototipo de «chica topolino» –según denominación de Carmen Martín Gaité– y que evidentemente no satisface a unos padres socializados en otras costumbres. Así, Loli tiene un novio, Foti, que es perito industrial y que vive en la Ciudad Lineal; pertenece, en definitiva, a una clase inferior y, por ello, no resulta del agrado de los padres. En el caso de María, la hermana menor, el drama es mayor, pues se ha quedado embarazada de un hombre casado, de forma que, para evitar la deshonra, es obligada por la madre a casarse con su primo, Tano, quien, sin embargo, sólo está interesado en el dinero de la familia. El conflicto dramático gira, por tanto, en torno a una falta de entendimiento entre padres e hijos: las costumbres y modos de vida de éstos no coinciden con los de sus progenitores y con lo que ellos habían planificado para sus descendientes. Obsérvense las siguientes palabras que pronuncia Tomás, el padre y por tanto el cabeza de familia, al final de la obra y que la resumen de un modo perfecto:

TOMÁS.- Verdaderamente, la ingratitud de los hijos no tiene límites. Nos esforzamos en darles educación, nos preocupamos por su bienestar, sufrimos por su felicidad... Y no solamente nos critican, ¡sino que nos echan todas las culpas! [Maura, 1965: 63]



La idea del matrimonio es, sin duda, el principal motivo que recorre estas dos obras, de tal forma que aparece como el condicionante fundamental de la vida de los personajes protagonistas, especialmente de los femeninos. Así, por ejemplo, la vida de Purita, en *Chocolate a la española*, está determinada por el abandono de su primer novio ante el altar y su búsqueda infructuosa desde entonces, no ya del amor, sino de alguien que pueda quitarle la ‘deshonra’, el ‘sanbenito’ de ser soltera en una sociedad que concibe el matrimonio como el destino fundamental de la mujer. Desde este punto de vista, su planteamiento es tremendamente práctico: tiene treinta años, va camino de convertirse, al igual que sus hermanas, en una solterona y, por eso, se conforma con Sabino, el cómico, un personaje que nada tiene de bello y de interesante, pero que está dispuesto a casarse con ella. El matrimonio se plantea, así, como un negocio, pero, frente a lo que era habitual en la época, en que predominaba la idea del ‘buen partido’ que pudiera mantener a la mujer, Purita es la que aporta los bienes materiales, la comodidad económica. No existe, así, ningún tipo de romanticismo para ella en el acuerdo. Sólo busca una mayor libertad, una liberación de los prejuicios de una sociedad, que mira con conmiseración y lástima, pero también con crueldad a las mujeres solteras. Obsérvense las siguientes palabras de denuncia de la joven:

PURITA.- No puedo, padre, no puedo... Que me hayan hecho esto a mí, ¡a mí!, cuando estaba a punto de quitarme el San Benito. Cuando ya había encontrado un pretendiente. [...]

PURITA.- ¡No quiero callarme! ¡No quiero que todos me miren con lástima! ¡No quiero que me llamen la pobre Purita! ¡No quiero que las que se casan vengan a pedirme que les regale el traje de novia que nunca llegué a ponerme!
[Maura, 1953: 24-25]

En la obra, existe, pues, una crítica explícita al ostracismo y marginación a que se condenaba a las solteras en los ambientes burgueses y provincianos, de manera que éstas –representadas por Purita, que encarna, contra su voluntad el



prototipo de la soltera, sin haberse convertido todavía en una ‘solterona’– deben soportar las burlas y habladurías de una sociedad hipócrita, que las condena de antemano y no les otorga ninguna posibilidad de redención, como si hubieran nacido marcadas por el estigma de la ‘soltería’ [Martín Gaité, 1987: 37-38]. La soltera queda, así, transformada en un ser ridículo, de forma que, por ejemplo, todos los gestos de Purita que se salen de lo convencional son interpretados como ‘niñerías’, como ‘cursiladas’, propios de alguien que ha perdido la cordura: la salida al jardín para dar paseos a horas avanzadas de la noche, la lectura de versos y la sustitución de la imagen de Santa Rita por la de San Antón. Purita es, por tanto, infantilizada por su familia y considerada una ‘joven inocente’ [Maura, 1953: 22] que se deja engañar fácilmente por sinvergüenzas como Sabino. Así, a pesar de que tiene ‘ya’ treinta años y por tanto ha cumplido la mayoría de edad legal –veinticinco años en la época–, nadie –ni sus hermanas, ni el cura, Procopio, ni el médico, Laureano– la considera una mujer con capacidad de decisión y autonomía y, por ello, cuando decide casarse con el cómico, todos se oponen y tratan de buscarle una alternativa, un mejor partido. El único personaje que se solidariza con ella es Clarita, la sobrina, quien, como joven que todavía cree en el amor, anima a su tía a la realización de los sueños, exponiéndole, además, las habladurías que en el pueblo corren acerca de ella y sus hermanas y que constituyen un compendio de los tópicos que existían sobre las solteras: rancias, antiguas, ñoñas, secas, etc.

PURITA.- ¡Si hubieras oído a Flora!

CLARA.- Porque es una rancia... ¿Sabes cómo os llaman en el pueblo? ¡Las tres gracias!

PURITA.- No, mujer... Será las tres gracias.

CLARA.- ¡Las tres gracias! ¡Por lo antiguas que sois! [...]

CLARA.- ¡Y tú demasiado ñoña! ¿A qué no has vuelto nunca de la romería, en una noche de verano, con un buen mozo al lado?

PURITA.- ¡Ay, no!... Nunca.



CLARA.- Pues no sabes lo que te has perdido. ¿A que a ti nadie te ha llamado ¡guapa!..., pegadito, pegadito al oído? [...] [Maura, 1953: 26]

Por otro lado, la recreación del ‘drama’ de la soltera es un tema común por el que la literatura española se ha preocupado con frecuencia. Basta, así, recordar la pieza de García Lorca *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (estrenada en Barcelona en 1935), en que el personaje de Rosita encarna a una joven que espera infructuosamente la vuelta de un novio ‘ausente’ y, finalmente, casado con otra. Al igual que Purita –obsérvese la coincidencia en el diminutivo–, es una mujer abandonada, a la que su soltería condena al ridículo y el escarnio social⁷, y que está atrapada en la monotonía de los días en soledad que transcurren uno tras otro sin variación ni cambio: «[...] y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes [...]» [García Lorca, ed. 1996: 574]. El estatismo y la circularidad del tiempo son, sin duda, como señala Carlos Feal [2008], las principales características de la vida de Rosita y lo serán también, como veremos más adelante, de la vida de Purita. El tema de la soltería es asimismo recurrente en el cine del franquismo. Como ejemplos se pueden citar *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, película centrada sobre todo en el análisis de la crueldad con que la sociedad trata a las solteras, y *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo, que pone el acento en la maternidad vicaria de Tula y en su sexualidad reprimida.

En el caso de *Chocolate a la española*, lo interesante y lo que, sin duda, resulta más transgresor es que, al final de la obra, se desvela como Purita ha conseguido engañar a todos. Así, ella, que se ha presentado en todo momento como una mujer inocente, obsesionada con la idea de encontrar un marido y que

⁷ Obsérvese la coincidencia entre las palabras de la Ayola Iª y las de de Clarita (transcritas previamente en el texto) en *Chocolate a la española*: «AYOLA Iª: *Las mujeres sin novio están*



finalmente cae rendida a los pies de Sabino, revela que no está enamorada del cómico. Hasta ese momento, todo parecía indicar que, en su caso, el enamoramiento era real: las palabras elogiosas hacia su enamorado, el modo de tratarlo, su cercanía, etc. Sin embargo, la mujer que aparentemente era una ingenua que no se percataba de las intenciones reales de su prometido se descubre como un ser completamente realista que ha utilizado el matrimonio en su provecho: no se ha enamorado, simplemente ha aprovechado la oportunidad, la única alternativa que le quedaba. Ha fingido, como señala, el amor:

SABINO.- Lo bastante para decirte... que no te quiero.

PURITA.- Yo tampoco te quiero a ti.

SABINO.- ¿Cómo? ¿Qué has dicho? ¡Eso es imposible! [...]

PURITA.- Ni eres guapo..., ni tienes buen tipo... [...] Ni eres gracioso... Ni ya eres joven... ¿Cómo has creído que puedes despertar una pasión?

SABINO.- Porque tú me lo has hecho creer.

PURITA.- Era un recurso... Ya sé lo que estás pensando: que yo tampoco soy ya tan joven... ni tan guapa como cuando fui despreciada por otro hombre. Pero que yo... Yo no he creído nunca que tú estuvieras enamorado de mí. Los dos fingimos amor. [Maura, 1953: 61-62]

El matrimonio de conveniencia se presenta, pues, como una opción mejor que la soltería. Purita es, así, víctima de la moral imperante, que, por un lado, establece unos plazos muy delimitados para el ‘amor’ y el matrimonio –lo que en Clara resulta normal por su edad, en su tía se convierte en ‘cursi’ y ‘ñoño’– y que, por otro, juzga con doble rasero a hombres y mujeres. Así, frente a la joven, a quien por su edad ya nadie pretende y se considera una ‘solterona’, se situarían personajes como Olegario y Félix, sus pretendientes, quienes, a pesar de tener ya una cierta edad –cuarenta años, se nos dice que tiene el segundo [Maura, 1953: 42]–, son considerados, de alguna manera, ‘solteros de

pochas, recocidas y todas ellas... [...] En fin, ¡todas están rabiadas!» [García Lorca, ed. 1996: 557].



oro' y, por tanto, un buen partido para alguien que como Purita ya no puede aspirar a algo mejor tanto por su edad como por la deshonra sufrida tras el abandono de su primer prometido. Es, pues, el género, la férrea moral impuesta sobre el sexo femenino –frente a la libertad de que gozan los hombres–, la que determina la desgracia de este personaje, que debe incluso soportar las irónicas implicaciones de su nombre: es la mujer pura, la vestal condenada a seguir siéndolo por siempre en una sociedad que, aunque ensalza la virginidad como una virtud, presenta el matrimonio como el destino fundamental de las mujeres y, por tanto, ridiculiza a aquellas que conservan, de por vida, una cualidad que sólo en la juventud resulta esencial y ‘prestigiosa’:

PURITA.- Ser afortunado no es tener dinero: es tener felicidad. Y yo no la tengo. Yo tropecé con un hombre que... me legó la peor de las desgracias... ¡La del ridículo! Es lo que más aísla. Nadie se acerca a los que están señalados con el dedo, por miedo a que los señalen también. Es una desgracia... pequeña..., pero muy difícil de soportar... Siempre que se oye una risa apagada..., cuando se sorprende un comentario..., cuando se cruza una mirada..., siempre..., siempre... se piensa igual... ¡Es por mí! Y hasta mi nombre, ¡Pura!, se iba convirtiendo en una grotesca ironía según pasaban los años... [Maura, 1953: 62]

En medio de un panorama como el presentado, en que no hay sitio para el romanticismo y el amor verdadero, tampoco hay cabida para un desenlace feliz, de forma que el final de la obra de Julia Maura es profundamente pesimista. De hecho, el mismo título de la pieza resulta, en cierta manera, ambiguo. Así, ‘el chocolate a la española’, principal *leit- motif*, representa la continuidad, la paz, lo hogareño y, por tanto, una idea estática de felicidad familiar que se presenta como satisfactoria para el personaje de Sabino, quien, como cómico, nunca ha gozado de algo similar, al ser el hambre la principal constante de su vida. Esta forma de dicha casera y tradicional no satisface, en cambio, a Purita, de manera que finalmente se pone de manifiesto su condición



de mujer insatisfecha no tanto por su soltería como por el convencionalismo de una sociedad que impide cualquier conato de libertad para las mujeres, quienes tienen como única opción vital el matrimonio y, después, la «vida entre cuatro paredes» [Maura, 1953: 63]. Al igual que las protagonistas de las grandes novelas decimonónicas [Ciplijauskaitė, 1984], Purita es una mujer insatisfecha, una mujer que se ahoga en un ambiente provinciano de comodidad material pero de falta de realización personal. Está condenada, como un nuevo Sísifo en femenino, a servir el chocolate a las cinco de la tarde todos los días de su vida. Pero esta imagen, que podría considerarse una imagen de la felicidad más convencional, no lo es para Purita, aunque finalmente acabe casándose con Sabino (como parece sugerirse). El matrimonio es tan sólo un parche, una forma de ‘situarse’ en la sociedad, pero no la verdadera solución a sus problemas:

PURITA.- No... Te comprendo... y hasta te envidio... Cambiar esta vida monótona, aburrida, sin preocupaciones, sin imprevistos, por otra azarosa..., aventurera..., llena de emociones y sobresaltos... [Maura, 1953: 63]

La segunda obra de Julia Maura, *Jaque a la juventud*, resulta mucho más compleja, al tiempo que la variedad de temas tratados es mucho mayor, alejándose de ciertos estereotipos muy presentes en la primera. Como ya se ha indicado y tal y como el título de la pieza sugiere, el conflicto gira en torno al enfrentamiento generacional entre padres e hijos, cuyas costumbres y creencias difieren sustancialmente. El tono, sin embargo y al igual que en *Chocolate a la española*, sigue siendo profundamente pesimista, de forma que, al final, los anhelos de los jóvenes son ahogados, asfixiados, debiendo aceptar el orden moral impuesto por los mayores. Con todo, resulta una obra interesante, ya que desvela los cambios y evoluciones que tuvieron lugar en la sociedad española a partir de la década de los sesenta, en el periodo de desarrollismo económico y a



la vez social. La obra da, así, testimonio de la mejora en las condiciones de vida de las familias, de los cambios en el modelo familiar y en la estructura de clases, de la apertura religiosa y moral [Gracia y Ruiz, 2001: 273- 277] y, por consiguiente, de las transformaciones en los roles de género. Por otro lado, a lo largo de la pieza, en la voz de los hijos y en su enfrentamiento a sus progenitores, se emiten duras críticas hacia el sistema, a la vez que se reflejan sus incongruencias y corruptelas. Así, por ejemplo, cuando Tomás, el padre, comunica a la familia que va a ser nombrado ministro, su hijo Quiquito expresa su incredulidad a través de la risa, al tiempo que más adelante, como joven sin un puesto de trabajo acorde con su preparación y que debe emigrar en busca de una oportunidad mejor⁸, emite la siguiente crítica a la generación de los padres; crítica que indirectamente puede extrapolarse al régimen franquista en general:

QUIQUITO.- Porque conocemos vuestras teorías... Porque vuestros principios se basan en normas que ya no tienen razón de ser. En criterios inamovibles, precisamente por eso, porque son arcaicos.

TOMÁS.- Se basan en la experiencia.

QUIQUITO.- Puedes llamarlo egoísmo. Nos cerráis todos los caminos. Ocupáis todos los buenos puestos. Y, por si fuera poco, hacéis de nuestras carreras una verdadera carrera de obstáculos. [...]

QUIQUITO.- En mi generación, ¡trabajan hasta las mujeres! [...]

QUIQUITO.- ¡Pues peor para vosotros! Algún día tocaréis las consecuencias de poner fuera de nuestro alcance todo lo que hace agradable la vida. [Maura, 1965: 30-31]

A lo largo de la obra, Quiquito se va a presentar, por tanto, como la voz verdaderamente crítica hacia el orden impuesto por sus progenitores, como la voz de una generación desengañada y descreída, a la que «se ha aprobado sin plaza» [Maura, 1965: 38]. La obra se construye, pues, sobre el *leit- motif* del enfrentamiento generacional. Pero el joven no sólo defenderá su causa, sino

⁸ Es, así, representante de todas las generaciones de españoles que en la década de los sesenta iniciaron un proceso de emigración al extranjero en busca de mejores oportunidades laborales.



también la de sus hermanas y las mujeres en general, tal y como la cita anterior pone de manifiesto. Existe, pues, en él una conciencia profeminista que le lleva a denunciar los prejuicios y la doble moral de un régimen que finalmente no reporta felicidad a su ciudadanía y que pone fuera del alcance «todo lo que hace agradable la vida»⁹. El fracaso final de su posición de defensa de un nuevo ideario frente al de sus padres refleja, por lo demás, tal y como señala Valdivieso, el pesimismo de Julia Maura ante la gran comedia humana [1994: 55].

Frente a este personaje pero aliadas con él, se sitúan sus hermanas, Loli y María, cuya aparente frivolidad, especialmente la de la primera, determina que su crítica y oposición al sistema no tenga tanto calado como la de Quiquito. Con todo, a través de ellas, Julia Maura refleja las nuevas problemáticas y preocupaciones de las mujeres jóvenes en las décadas cincuenta y sesenta, en que un nuevo modelo de feminidad, hasta cierto punto alternativo, se estaba abriendo paso: el de las modernas chicas topolino, que son definidas por Carmen Martín Gaité como «chicas con dinero, niñas de papá, cuyo afán en la vida es estar a la última» [1987: 81]. Pertenecen, tal y como dice Laura, la madre, «a la nueva ola» [Maura, 1965: 18]. En este sentido, Loli encarna a la perfección este nuevo prototipo de mujer moderna, recreación a la española de la *pin-up* americana¹⁰. Así, a lo largo de la obra, se la va presentando como una

⁹ Evidentemente, los padres perciben, aunque no llegan a comprender, que hay algo que falla dentro del modelo de organización social. Préstese atención a las siguientes palabras de Tomás: «Indudablemente, hay algo que no va. Algo que falla. Pero, ¿el qué? ¿El qué?... ¿Cuál es el motivo de esta insubordinación general, de esta falta de autoridad, incluso dentro del servicio? ¡Ya nadie quiere obedecer!» [Maura, 1965: 31].

¹⁰ Este modelo de feminidad, hasta cierto punto rezumante de sexualidad, tenía un importante calado en la sociedad franquista, tal y como reflejan ciertas comedias cinematográficas de la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Basta así recordar dos populares películas que todavía hoy perviven en el imaginario colectivo: *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) y *Margarita se llama mi amor* (1961). Al igual que en *Jaque a la juventud*, las protagonistas de estas dos producciones son chicas jóvenes, modernas, con un punto de frivolidad, que se



joven alegre y dinámica, que se mueve por la ciudad libremente sin pedir permiso ni dar explicaciones a sus padres acerca de sus relaciones [Maura, 1965: 16]. Su lenguaje ha cambiado (utiliza palabras y expresiones modernas como «fenómeno», «colosal», «papi», «mami», «bay bay», «¡qué gozada!»¹¹), al tiempo que comparte las aficiones de las chicas bien de su edad: pasear por Serrano, ir al cine, salir por las noches a bailar, etc. [Maura, 1965: 16]. El desarrollo de una actividad profesional no forma, sin embargo, parte de sus aspiraciones. Por lo demás y frente a la generación representada por su madre, su sexualidad está menos reprimida, lo que se refleja claramente en su modo de vestir y en su deseo de atraer a los hombres:

LAURA.- ¡Loli! Tú sí que has engordado.

LOLI.- No seas prima, mami. Lo mío no es gordura.

LAURA.- ¿Pues qué es entonces? Yo te encuentro mucho más... mucho más desarrollada...

LOLI.- Sí. Pero no es gordura.

LAURA.- ¡Loli! No te habrás comprado uno de esos..., uno de esos...

LOLI.- Claro que sí, mami. [...]

LOLI.- No es ningún disparate. Antes, los hombres casi no se fijaban en mí. Y ahora... ¡hasta me persiguen por la calle! ¿A que no adivinas lo que me dijo uno antes de ayer? ¡Bendita sea la madre del que inventó el jersey! [Maura, 1965: 21]

La modernidad y trasgresión de la joven llegan hasta el punto de solicitar a sus padres que le dejen pasar un fin de semana con su novio, Foti, en Torremolinos. Ellos evidentemente se oponen, ya que no les parece una opción

mueven por la ciudad con una cierta libertad, si bien la búsqueda del amor, de un novio (aunque ahora ya no siempre del que sus padres considerarían un 'buen partido'), sigue siendo su principal objetivo.

¹¹ El léxico de Loli es el propio de las 'niñas bien' madrileñas de los años sesenta- setenta, en que era común la utilización por parte de éstas de adjetivos como *ideal*, *grandioso*, *precioso*, *maravillosa*, *mona*, etc. En este sentido, refleja muy bien como las mujeres, por lo general y frente los hombres, presentan una mayor tendencia a emplear las modas lingüísticas [García Mouton, 2003: 175- 182]. La utilización de palabras de moda se considera, así, característico del uso femenino del lenguaje.



decente. Ante esta denegación de la petición, Loli hace una pregunta a sus progenitores que deja en evidencia la hipocresía no sólo de los padres, sino de la sociedad en general: «Entonces, la decencia ¿es sólo cuestión de luz?» [Maura, 1965: 34]. De hecho, el clasismo de éstos se manifiesta cuando ella les informa acerca de la clase social a que pertenece su novio y se oponen a una posible relación entre ambos, dada la «superioridad social reconocida de la joven» [Maura, 1965: 35]. Las normas sociales según las conciben los padres no permiten, por tanto, la movilidad de una clase a otra y, así, ante la afirmación de la hija de que «la única categoría que cuenta es el valor personal» [Maura, 1965: 35] y de que «Fue Jesucristo quien dijo que todo los hombres son iguales» [Maura, 1965: 36]¹², la acusan de comunista. Además, frente a la vieja moralidad de los padres, que consideran factible la posibilidad de un matrimonio de conveniencia, Loli sólo acepta que esté basado en el amor: «Pero yo me he enamorado de Florentino. De Florentino Gómez. Y prefiero mil veces ser la señora de Gómez enamorada, a que los criados me llamen señora marquesa» [Maura, 1965: 36]. Al final y a pesar de la superficialidad aparente de su modo de vida, logra, pues, expresar críticas aceradas a un orden moral rutinario, basado en una serie de normas y costumbres inamovibles y que no ofrece la posibilidad de una vida plena a la juventud:

LOLI.- [...] Pertenezco a una sociedad, impuesta por no sé quién, con rutinas y costumbres inamovibles. Una sociedad que no me permite casarme como debo, ¡enamorada! Que obliga a Quiquito a expatriarse para poder tener su propia familia. Y que ha destrozado la vida de María.
TOMÁS.- La vida de María la destrozó ella misma.

¹² Estas palabras se situarían en el marco de la nueva religiosidad propugnada por el Concilio Vaticano II, que se celebró entre los años 1962 y 1965 y que constituyó una importante renovación de la Iglesia. Supuso fundamentalmente una apertura y adaptación a los nuevos tiempos.



LOLI.- Sí, pero es la sociedad la que la obliga a casarse con un granuja, a cambio de no ponerla en la picota. [Maura, 1965: 58]

Loli y Quiquito son, así, los más críticos con la solución planteada por los padres para el embarazo no deseado de María, quien, frente a la actitud rebelde de sus hermanos, acepta con sumisión un destino no elegido: la boda con su primo Tano, para evitar la deshonra que supone un embarazo prematrimonial. Ante esta situación, se la ‘obliga’ a un matrimonio de conveniencia, que es presentado por Laura, la madre, como una opción aceptable y común, que con frecuencia resulta bien, ya que el amor, en su consideración, tan sólo conduce a desengaños [Maura, 1965: 51]. María es, pues, una Ifigenia moderna, entregada por sus progenitores en sacrificio para salvaguardar el honor familiar, para que el padre pueda ser ministro vendiendo un ideal de familia perfecta, de acuerdo al modelo preconizado por el poder. El decoro se esgrime, así, en razón fundamental para justificar un matrimonio, que tan sólo reportará una imagen de felicidad social, pero no la verdadera felicidad a la interesada, quien se ve abocada, como tantas otras mujeres de la época, a una vida carente de plenitud:

QUIQUITO.- Lo que no hay es derecho a sacrificar a María con tanta prisa. Nadie sabe si, andando el tiempo, no hubiera encontrado un hombre que la redima por amor, y no por dinero.

TOMÁS.- ¿Y mientras tanto...?

QUIQUITO.- ¡Ah, eso sí! Mientras tanto tendríamos que sacrificarnos nosotros.

TOMÁS.- A cualquier cosa le llamas tú sacrificio. Yo tendría que renunciar a mi carrera política, precisamente cuando estoy llegando a la meta. Aunque sólo fuera por decoro. [Maura, 1965: 55-56]

Los embarazos fuera del matrimonio fueron comunes durante toda la Dictadura Franquista, si bien desde el poder, especialmente a través de la Iglesia, se condenaban las relaciones prematrimoniales. Con todo, la prohibición de los métodos anticonceptivos y la nula educación sexual de la



ciudadanía determinaban que un importante número de jóvenes se quedasen embarazadas, lo que obligaba a una boda inmediata para evitar la deshonra de la propia mujer, pero también de su familia en cuanto que, tal y como señala Pitt-Rivers, «la familia delega la virtud expresada sexual a las hembras» [1968: 45]. No eran, sin embargo, pocos los casos en que la boda resultaba imposible, dado que el hombre en cuestión estaba ya casado (y no existía el divorcio) o se desentendía de la situación, quedando la joven —especialmente aquellas de clases más bajas— en una situación de total desvalimiento. Se hablaba, así, de ‘mujeres perdidas’ [Roura, 1988: 103]. En el caso de María, al disfrutar su familia de una posición acomodada, la situación no resulta tan crítica a pesar de que la opción del matrimonio no es, en un principio, posible, dado que el padre de la futura criatura está casado. Con todo, la primera reacción de los padres, al enterarse de la noticia, se centra en la denuncia de vergüenza que supone el embarazo y de la escasa decencia de la hija. Resulta, sin embargo, interesante atender al modo como María explica a sus progenitores cómo quedó embarazada, ya que se ve cómo ella, para disculpar su falta, insiste, por un lado, en su inocencia, en cómo los hombres emborrachan a las jóvenes y «cuando llega la noche ya no sabemos ni lo que hacemos» [Maura, 1965: 27], y, por otro, en la escasa información sexual recibida de la familia, pero especialmente de la madre: «¿Qué enseñanzas, papi? ¿Qué creamos en los Reyes Magos? ¿Qué los niños vienen de París?» [Maura, 1965: 27]. De hecho, las jóvenes eran generalmente educadas en la ignorancia, de manera se les negaban capacidades intelectuales y se las privaba del acceso a la educación superior, si bien se admitía para ellas una socialización específicamente femenina [Roca i Girona, 1996: 64].

Las opciones que los padres se plantean ante el embarazo no deseado de María están, por lo demás, encaminadas a evitar la deshonra y la vergüenza que



éste ocasiona a la familia, especialmente cuando el padre está a punto de ser nombrado ministro. En este sentido, en un primer momento, la posibilidad planteada por Tomás consiste en mandar a su hija lejos, ya que, como comenta a la madre, «nosotros no podemos pensar en otras cosas» [Maura, 1965: 28]. María, al igual que su padre, considera que el marcharse lejos – al extranjero– o encerrarse durante el tiempo que dure el embarazo es una buena opción para evitar la deshonra, de manera que después se daría «al hijo a criar fuera de casa» [Maura, 1965: 28]. En ningún momento, se plantea otra posibilidad, ya que resultaría imposible mantener la honra de la familia. La madre, en cambio, movida por una especie de instinto maternal, se las arregla para conseguir a María un matrimonio de conveniencia con el primo Tano, de forma que la joven pueda mantener a su futuro hijo consigo. En los tres personajes, existe, sin embargo, la conciencia de la imposibilidad de afrontar la situación con naturalidad y de la necesidad de generar alternativas. De hecho, Tano, que lo sabe, se aprovecha de la desgracia de la familia –y especialmente de María– y se ofrece como marido a cambio de compensaciones económicas. Es, además, el único que se atreve a verbalizar abiertamente el conflicto que el embarazo no deseado genera y a plantear el aborto, tema tabú en la época, como una opción más –propia, eso sí, de personas indignas. En todo caso, sus palabras resultan de una gran ironía, pues la dignidad que atribuye a la familia de Tomás y Laura es sólo aparente y su conciencia sí está totalmente ‘adormecida’:

TANO.- ¿Pero qué solución mejor que yo puedes encontrar? ¿El aborto?... Perdón, perdón, no te ofendas, ya sé que sois personas dignísimas, incapaces de recurrir a esos extremos. ¿La Inclusa? Se necesita adormecer mucho la conciencia. Y es bien sabido que vosotros tenéis una conciencia muy despierta. Lo más digno sería afrontar valientemente la situación. Pero también es lo más difícil. Cuesta muchas humillaciones. [Maura, 1965: 45]



La falta de dignidad moral de los padres será puesta de manifiesto por Quiquito y Loli con su negativa de asistir a la boda y evidenciar el carácter fraudulento de la unión de María con Tano. Sus palabras resultan, así, profundamente trasgresoras ya que ponen en cuestión la que, sin duda, era la piedra angular de la sociedad franquista, la familia, y la moral cristiana sobre la que se fundamenta. La comedia dramática adquiere, así, al final, tintes calderonianos, de manera que la boda no se presenta como el punto culminante y álgido de felicidad, sino como una desgracia, como una metonimia de una sociedad hipócrita que se ha construido sobre una serie de símbolos que resultan totalmente falsos y que valora la honra por encima del honor, la forma –el decoro– por encima del fondo, aunque finja hacer y predique lo contrario. Las últimas palabras que pronuncia Quiquito en la obra constituyen, así, una acerada crítica al régimen:

QUIQUITO.- ¿Y por qué no, María? ¿Por qué no? Todas las novias llevan azahar. Y al fin y al cabo..., ¿qué es el azahar? ¡Un símbolo!... ¿Y qué es para vosotros el honor? ¡Otro símbolo! ¿Y la verdad, y la moral, y la decencia?... ¡Símbolos! ¡Símbolos! ¡Símbolos! Que utilizáis para encubrir mentiras y vilezas. [...] Lleva tu ramo de azahar, María. Sube al altar sin pureza, pero con azahares. ¡Que nada importa lo que seas, sino lo que aparentes ser! ¡Y tú vas esplendorosa de blancura! [...] Sube al altar sin ningún espíritu cristiano para fundar otro hogar modelo, base de nuestra sociedad futura. [Maura, 1965: 62-63]

En esta pieza, hay, pues, una denuncia osada de los pilares de la sociedad franquista, de manera que lo que, en apariencia, se presenta como una comedia burguesa es, en realidad, un drama con altas dosis de crítica social.

Conclusiones

Julia Maura es la principal representante –por su vasta producción y acceso a los escenarios– de la generación de autoras teatrales del franquismo. El



análisis de los roles de género en su producción dramática muestra cómo incluso en aquellas sociedades profundamente conservadoras, como la franquista, a través del arte y especialmente a través del teatro –por su proximidad a la realidad cotidiana y su capacidad para llegar a un público amplio–, se pueden reflejar modelos y fenómenos heterodoxos que se alejan del prototipo legitimado por el poder. Vemos, así, cómo la autora utiliza en sus obras una fórmula clásica y triunfante en los escenarios, la comedia burguesa, para cuestionar determinados estereotipos de género y tratar, de un modo crítico, algunos temas controvertidos que condicionaban fuertemente la vida de las mujeres y que, sin embargo, desde el poder se trataban de ocultar o manipular: la estigmatización de las solteras, los matrimonios de conveniencia, los embarazos no deseados, etc.

En las dos obras analizadas (*Chocolate a la española* y *Jaque a la juventud*), se ponen, pues, de manifiesto las contradicciones del sistema, especialmente en lo relativo a la doble moral imperante en la sociedad a la hora de juzgar el comportamiento de mujeres y hombres. Son dos obras trasgresoras, sobre todo si tenemos en cuenta que fueron escritas en un momento en que estaba plenamente vigente la censura, que ejercía con mayor crudeza sobre aquellas producciones culturales de autoría femenina y que la autora tuvo que soportar, tal y como se ha indicado, profundas críticas hacia su producción teatral. Por ello, Julia Maura plasmó, en las dos comedias, cuestiones de candente actualidad en la época, pero respetando siempre los cánones genéricos, de manera que las dos obras terminan con una boda, que resulta un final feliz muy del gusto del público burgués. Los acontecimientos previos, sin embargo, ponen de manifiesto la precariedad de dicha solución, que resulta totalmente convencional, pactada artificialmente para restablecer un orden cuyas fisuras y deficiencias han sido puestas de manifiesto a través de las duras críticas emitidas por aquellos personajes cuya vida está más negativamente afectada por



la ideología dominante: la soltera Purita, quien no duda en reconocer que no está enamorada del hombre con el que desea casarse; o Quiquito y Loli, profundamente descontentos con la moral imperante, que arrastra a su hermana, María, a un matrimonio infeliz, para salvaguardar el honor de la familia.

Bibliografía citada

- ABELLÁN, Manuel L., *Censura y creación literaria en España (1939- 1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- AIXELÁ, Yolanda, *Género y Antropología Social*, Sevilla, Doble J, 2005.
- ARCE PINEDO, Rebeca, *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- CALVO, Luis, «Julia Maura estrena en el Teatro Cómico su comedia “Chocolate a la española”» en *ABC*, 26- 6- 1953, 39.
- CAPEL, Rosa, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900- 1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, 1986.
- CIPLIJAUSKAITE, Biruté, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- DI FEBO, Giuliana, *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936- 1976)*, Barcelona, Icaria, 1979.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.



- FAGOAGA, Concha, *La voz y el voto de las mujeres: 1877- 1931*, Barcelona, Icaria, 1985.
- FEAL, Carlos, «“Querer y no encontrar el cuerpo”: *Doña Rosita la soltera* de Lorca» en Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), *El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española, Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2008, 33, 347-372.
- FOLGUERA, Pilar (comp.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1988.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* en Federico García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, Miguel García-Posada, Barcelona (ed.), Galaxia Gutenberg, 1996, 527-579.
- GARCÍA MOUTON, Pilar, *Así hablan las mujeres. Curiosidades y tópicos del uso femenino del lenguaje*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003.
- GARCÍA-NIETO PARÍS, Carmen, «Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista» en Françoise Thébaud (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*, Madrid, Taurus, 1993, 661-671.
- GRACIA GARCÍA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *La España de Franco (1939- 1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GRUPO DE PLANIFICACIÓN FAMILIAR, «El aborto clandestino» en, *Triunfo*, 1977, 767, XXXIII, 38-39.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500- 1994). Volumen II Siglo XX (1900- 1975)*, Madrid, ADE, 1996.
- Ley Orgánica 3/ 2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. BOE de 23 de marzo de 2007.
- LLOVET, Enrique, «Estreno de “¡Jaque a la juventud!”», de Julia Maura, en el Teatro Club» en, *ABC*, 11- 6- 1965, 105.



- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- MAURA, Julia, *Chocolate a la española*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1953.
- _____, *Jaque a la juventud*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1965.
- MOLINERO, Carme, «Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un “mundo pequeño”» en, *Historia Social*, 1998, 30, 97-117.
- _____, «Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo» en, *Revista de Occidente*, 1999, 223, 63-82.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, «La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del franquismo» en, *Voz y Letra*, 2006, XVII/2, 107-122.
- _____, *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.
- MORA, Magdalena, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936» en *Revista de Occidente*, 1987, 74- 75, 191-209.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- _____, «La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura» en, *Iberoamericana*, 2001, 165-178.
- _____, (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam, New York, Rodopi, 2009a.
- _____, «La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social» en Pilar Nieva- de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam, New York, Rodopi, 2009b, 9-20.



- O' CONNOR, Patricia (ed.), *Dramaturgas españolas de hoy (Una introducción)*, Madrid, Espiral/ Fundamentos, 1988.
- _____, «Julia Maura: Lark in a Hostile Garden» en Lou Channon- Deutsch (ed.), *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, 233- 245.
- _____, «Julia Maura (1906- 1971)» en Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson and Gloria Feiman Waldman (eds.), *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source book*, Westport Connecticut/London, Greenwood Press, 1993, 321-329.
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- PÉREZ, Janet, «La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo de los escritos de Carmen Martín Gaité» en Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam, New York, Rodopi, 2009, 133-152.
- PITT-RIVERS, Julian, «Honor y categoría social» en J. G. Peristiany (ed.), *El concepto de honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Labor, 1968, 21-75.
- ROCA I GIRONA, Jordi, *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- ROURA, Assumpta, *Mujeres para después de una guerra*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 1988.
- SERRANO, Virtudes, «Hacia una dramaturgia femenina» en, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1994, 19, 343-364.
- VALDIVIESO, L. Teresa, «Ambigüedad epistemológica en un drama de Julia Maura» en, *Letras femeninas. Número extraordinario conmemorativo: 1974-1994*, 1994, 49-56.



VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (coord. y ed.), *El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española*, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2008a, 33.

_____, «Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República» en Pilar Nieva- de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (coords y eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish- American Studies, 2008b, 159-177.

_____, «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo» en, *ALEPH* (Número monográfico: «Teatro hispánico siglos XX- XXI»), 2010, 24, 9-28.

