

Tesis doctoral realizada dentro del Programa de Doctorado *Ciencias del espectáculo* y dirigida por el Profesor Dr. D. Miguel Cruz Giráldez.
(Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología. Universidad de Sevilla).

INTRODUCCIÓN

La tesis doctoral que presento ante los miembros de este tribunal lleva por título *El teatro de Pedro Salinas*. La mejor manera que encuentro para comenzar su exposición es agradeciendo la colaboración de todos los que han hecho posible la realización de este proyecto.

En primer lugar, mi agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. Don Miguel Cruz Giráldez, a cuyos amplios conocimientos sobre la literatura española del siglo XX, sumamos la metodología y consejos, que me han guiado en la investigación y realización de esta tesis; además de animarme constantemente en las dificultades que conlleva la realización de un proyecto como éste a seguir adelante y dar por concluido dicho trabajo.

Mis agradecimientos también a todos los miembros del Departamento de Literatura Española y a su director durante estos años, el Catedrático Dr. D. Pedro M. Piñero Ramírez, y muy especialmente a la Secretaría que me ha facilitado su ayuda e información en los trámites durante todos mis estudios de tercer ciclo. Gracias también a la Biblioteca de Filología, a la Biblioteca del Departamento de Literatura Española, de la que guardo un grato recuerdo del tiempo que estuve trabajando como Colaborada, al servicio de préstamos interbibliotecarios de la Biblioteca General, a la Escuela de Estudios Superiores Hispanoamericanos, a la Biblioteca del Centro Andaluz de Teatro y muy especialmente al señor Donald Gassman y a los archivos del Barnard College por los datos facilitados sobre la representación de *La fuente del Arcángel* a cargo del Departamento de Español de Barnard College y a los archivos de la universidad de Columbia.

Por último, mis más sinceros agradecimientos a los familiares y amigos que están presente en la lectura de la misma, especialmente a mis padres, D. Antonio Benítez Pérez y D.^a María del Carmen Vega Niño, de cuya ayuda, colaboración y paciencia depende en gran parte este trabajo, a mi hermano Rubén Benítez, que me ha ayudado con los problemas informáticos y especialmente se lo dedico a mi niña, Carmen Benítez, a la que adoro y espero que pronto sea ella la que me dedique su tesis a mí; gracias a los que aparentemente se han ido, pero siguen estando presentes en nosotros,

especialmente a dos grandes personas, que vivieron el contexto en el que se sitúa este trabajo, personas con un gran valor humano que sobrevivieron a las circunstancias adversas de una guerra civil y nos han enseñado con su espíritu noble y luchador que en la vida sólo hay un camino y es hacia delante, a la memoria de mi tito Joaquín y mi abuela Yeye.

El propósito de este trabajo es mostrar y contribuir a la difusión de una faceta poco conocida de uno de los autores más representativos, además de ser el mayor, del grupo del 27. Este poeta del amor que fue Pedro Salinas, fue también un excelente profesor, crítico, pero también un “aceptable”¹ dramaturgo. Al igual que Lorca o que Alberti, Salinas sintió curiosidad por el teatro y se lanzó al difícil camino de las tablas.

Cuatro son los bloques en los que se estructura este trabajo. A continuación expongo las razones que justifican la importancia de cada uno de estos apartados, al tiempo que aprovechamos para insistir en la necesidad de un estudio en el panorama crítico actual, que aborde en su totalidad el *teatro de Pedro Salinas*.

Es imprescindible delimitar el contexto histórico en el que se circunscriben las obras dramáticas del autor, por ello comenzamos con un panorama del teatro europeo y español en el siglo XX. No obstante, para resaltar la figura de Pedro Salinas dedicamos un preliminar, en el que ensalzamos su figura como ser humano y su fe en la amistad, a través de la opinión que de él tenían los que le conocieron; al tiempo que señalamos la coincidencia de su madurez teatral con los últimos años de su vida.

Comenzamos el primer bloque con Pedro Salinas y nos parece oportuno finalizarlo volviendo a la figura del autor, con un apartado titulado “Pedro Salinas y el teatro, desde dentro”, cuya finalidad es realizar un recorrido por la vocación teatral de Salinas desde sus primeros años hasta el final de sus días. Su asistencia a representaciones teatrales, sus contactos con el teatro y sus proyectos como autor dramático, tantos los que se realizaron como los que

¹ Véase el apartado “Conclusiones”.

quedaron inconcretos. De forma que lo que denominamos “Contexto” quedará dividido en seis subapartados:

- 1.1. Preliminar
- 1.2. Tendencias teatrales en la literatura de vanguardia.
- 1.3. Raíces del teatro de vanguardia.
- 1.4. Por los caminos renovadores del teatro español en la edad de plata.
- 1.5. Tendencias teatrales del 27.
- 1.6. Pedro Salinas y el teatro, desde dentro.

El segundo bloque lleva por título *Las obras dramáticas*. Comenzamos estableciendo una cronología acerca de las publicaciones y de las pocas representaciones que se han llevado a cabo de estas piezas teatrales. El objetivo de este apartado es establecer una cronología acerca de la composición, publicación y representación de su obra, al tiempo que pretendemos insistir en su conciencia de estar componiendo un teatro para ser representado. En la concepción de Salinas, como debe ser en la de todo dramaturgo, teatro y representabilidad van siempre de la mano.

Seguidamente nos centramos en los temas expuestos en estas obras, los mismos de su poesía. Empezamos con el tema de la realidad o la búsqueda de una tras o intra- realidad más allá de la aparente, el tema de la identidad influido por la filosofía de Bergson y por el contexto de la historia política y social de España y del mundo en la primera mitad del siglo XX, la contrariedad del hombre como un alma escindida, que nos recuerda a Miguel de Unamuno, y su afán por quitar todos los elementos circunstanciales que impiden llegar a la esencia del ser. El objetivo es comenzar haciendo una reflexión sobre el concepto “realidad”, para seguidamente hacer un análisis de dos elementos que constituyen el eje de la realidad: el espacio y el tiempo en la cosmovisión poética y teatral de Pedro Salinas.

El siguiente tema los hemos denominado: “Humanidad. Política y crítica social”. En él destacamos a un Pedro Salinas comprometido con los valores humanos a los que hay que rescatar de un mundo que se presenta convulso,

manejado por la política que lo invadía todo y que tanto llegó a hastiar Pedro Salinas.

Su amor por el arte y la literatura le hace recurrir a las citas literarias, en una clara conciencia de pertenecer a una cultura; de ahí el apartado que lleva por título “Arte y literatura”; así mismo, observamos un cierto trasfondo religioso en su obra, pero que realmente podría encajar en cualquier doctrina, al margen del credo cristiano, ya que lo que importa es el principio dual entre “el bien y el mal”.

La influencia del surrealismo se expresa en la temática de los sueños, que veremos como un recurso utilizado en el teatro; pero más allá del surrealismo la influencia del neopopularismo del 27 dejará su huella también en nuestro autor, que toma de la sabiduría popular el tema de la premonición y la superstición.

Finalmente, los dos últimos temas destacan por ser son dos grandes de su poesía también, el Azar, el “redondo y seguro azar”, relacionado con el tema de la identidad, pero que lo hemos tratado aparte por su importancia en la obra del poeta, como algo capaz de modificar la existencia humana y, por supuesto, hemos dejado para el final el tema del amor, un amor que intenta sobrepasar el ámbito de lo existencial, ir más allá de la carne, del cuerpo, de la materia, pero que cuando abandona a ésta precisa volver a ella de nuevo.

Tras adentrarnos en el mundo temático y espiritual que crea la atmósfera del teatro de Pedro Salinas es importante dedicar un apartado al aspecto formal, al plano de la expresión; si bien a lo largo del trabajo haremos referencia a este aspecto también junto a los elementos simbólicos a tener en cuenta en la representación teatral. Así pues, el apartado número tres y final de este segundo bloque lo denominamos “Lenguaje y claves expresivas”, en el cual insistimos en la fuerza expresiva de su teatro y en la alternancia de registros, en los recursos lingüísticos más utilizados y en las relaciones con el teatro de vanguardia.

De forma que el esquema de este segundo bloque sería el que sigue:

2. Las obras:

2.1. Publicación y representación.

2.2. Los temas:

2.2.1. La realidad.

2.2.2. La identidad.

2.2.3. La humanidad. Política y crítica social.

2.2.4. Arte y literatura.

2.2.5. Religión y Fe. Intertextos bíblicos.

2.2.6. Sueño, premonición y superstición.

2.2.7. El Azar.

2.2.8. El amor.

2.3. Lenguaje y claves expresivas

El tercer bloque corresponde a las conclusiones pertinentes, es el momento que aprovecho para hacer una reflexión personal del conjunto de los temas y aspectos abordados.

En el cuarto bloque, “Bibliografía”, expongo las fuentes utilizadas y recomendadas para *El teatro de Pedro Salinas*. Entre ellas, algunas de carácter general: Historias del teatro a nivel europeo, español e historias literarias, que aportan una visión global, y otras de carácter más específico, centradas en las obras teatrales de Salinas, junto con algunos estudios sobre “semiótica teatral”. A todos los autores de estos estudios debemos agradecer la aportación no sólo a este trabajo, sino a todo el hecho literario y dramático.

De forma que metodológicamente hemos partido de lo general hasta ir particularizando cada vez más, sin perder nunca de vista el hilo conductor de este trabajo y teniendo muy presente el valor de contemporaneidad de las obras teatrales de Pedro Salinas y su visión del hombre contemporáneo.

En nuestro estudio de las obras dramáticas de Pedro Salinas hemos seguido un método de análisis crítico basado en la Estilística, que tan buenos resultados ha dado en su aplicación a los estudios de Literatura Española.

Nuestro propósito fundamental ha sido el conocimiento del estilo de Salinas en esta parte de su obra literaria, entendiendo por *estilo* –siguiendo a Leo Spitzer— la realización metódica y consciente de los elementos provistos por la lengua, para ver a continuación –prácticamente a la vez– cómo se refleja la personalidad del autor, su universo sentimental e ideológico en los textos teatrales que estudiamos.

Así pues, hemos tratado de observar y explicar la forma personal de expresión que tiene el Salinas dramaturgo, el uso particular e individual que hace del lenguaje literario, frente a la norma lingüística general. Si, como decía Ortega y Gasset, el estilo es una elección individual que hace el autor entre las posibilidades comunes que le ofrece la lengua, el acto de escribir es siempre una elección, es decir, una selección personal entre las posibilidades comunes del sistema. En definitiva, el estilo será la expresión literaria de la personalidad del escritor, aquello que lo diferencia de otros, a pesar de compartir todos un mismo sistema lingüístico y una misma época. Pues bien, nuestra intención ha sido precisamente aislar y valorar en los textos dramáticos de Pedro Salinas aquellos elementos de expresión y de contenido que son propios y originales de nuestro autor, y que lo distinguen dentro del contexto del teatro de su tiempo y de su generación literaria.

Para ello hemos llevado a cabo un estudio detenido de los elementos más externos del texto (el lenguaje, el *nivel de la expresión*), para llegar hasta los problemas de significado (los temas, el *nivel de contenido*), estableciendo entre unos y otros una correlación, puesto que ambos son inseparables. Además, los usos lingüísticos del texto se comparan con los del estado de la lengua en ese momento histórico concreto y con los de otros escritores precedentes y contemporáneos, relacionando así los niveles de lengua y habla.

Una vez detectado el mundo dramático del escritor dentro de la obra, se trata de saber de qué recursos se ha valido para exteriorizarlo en forma de palabras. Lo que realmente nos interesa es observar la relación que existe entre los elementos expresivos de la obra dramática y la personalidad y el mundo de Pedro Salinas.

Según todo lo expuesto, consideramos la importancia de referirnos al panorama del teatro europeo del siglo XX, definiendo las vanguardias, reflexionando acerca de sus influencias en el terreno de lo teatral y acerca de las contribuciones de autores y personalidades que aportaron una nueva valoración de lo teatral. Ahondar en las raíces de las vanguardias es irnos a lo remoto, buscar el germen de unos movimientos, los llamados *ismos*, que se asumen como superación, una contradicción al mismo tiempo. Los vanguardistas intentaron romper con todo el pasado y más inmediatamente con el Romanticismo, pero una ruptura total con la realidad es imposible y la aniquilación de ciertas convenciones les llevaron a crear otras nuevas. No deja de ser sorprendente que las raíces de las vanguardias las encontremos en el propio Romanticismo que tanto repudiaron; pero, incluso, hemos de ir más atrás en el tiempo, al siglo XVIII francés, en el que surge el *Ubu Rey* de Alfred Jarry, considerado como el primer vanguardista por su carácter irreverente y lo subversivo de su obra; lo cual nos viene a corroborar que el tiempo es un continuo y partimos de un pasado, al que no podemos aniquilar, y que por mucho que nos empeñemos en marcar las diferencias, si buscamos nuestros gérmenes están ahí, esperando a ser rescatados de un tiempo perdido.

No podemos dejar de mencionar la importancia de la nueva psicología a raíz de los trabajos de Freud y el gran acontecimiento de dos guerras mundiales, hechos que marcaron el rumbo de una historia, la del siglo XX. El hombre comenzó a cuestionar los valores que habían sido el eje de su vida; la miseria, la destrucción, el hambre y la crisis dio lugar a un desquiciamiento en el que se perdió la razón; la lógica desembocó en el absurdo. Dios ha muerto y el hombre se encuentra solo en la cima del precipicio que conduce al vacío inexorable de la nada.

He continuado el recorrido contextual adentrándome por *Los caminos renovadores del teatro español en la edad de plata*. De Europa nos trasladamos a España y a la aportación de dos grandes grupos en la historia de la literatura del siglo XX: el grupo del 98 y del 27. Ambos fueron sensibles a la necesidad de una renovación y superación de un teatro estancado, ignorante de los avances del teatro europeo. Autores como Unamuno y Valle-Inclán, creador del fascinante mundo de sombras que ofrece *Luces de bohemia*, llevaron a cabo el mayor de los sacrificios para cualquier dramaturgo, fueron condenados a no ver sus obras sobre las tablas, rechazados por la moda establecida y los gustos burgueses.

Los teatros experimentales del 27 son otra manifestación por parte de aquellos jóvenes autores que quisieron renovar la escena española. Pero aquellos adelantados que se propusieron ir más allá de lo cotidiano se enfrentaron con la dificultad de tener que romper con unos valores culturales impuestos, que, por muy erróneos que fueran, poseían la coexistencia que otorgan ciertas peligrosas tradiciones.

En las *líneas estéticas del 27* he intentado establecer las tendencias teatrales en las que se pueden agrupar las obras de estos autores: teatro poético, político, teatros experimentales o independientes con la moda vanguardista de Europa (neo- expresionistas), teatro comercial, que es el que triunfó a pesar de todo; teatro evasivo y de humor; siendo frecuente que un mismo autor participe de varias tendencias, citemos el caso de Alberti y Lorca. Intentamos demostrar en este apartado la inexistencia de una clasificación única en la que se pueda agrupar el teatro del 27, debido a la variedad, a la singularidad de cada autor y más teniendo en cuenta que al hablar del grupo del 27 en el terreno de lo teatral nos referimos a una nómina mucho más amplia que al reconocido grupo poético. A pesar de todo existen nexos comunes que nos permiten hablar de tendencias. Las influencias del teatro modernista dan lugar a que algunos de estos autores compongan un teatro poético. Las mismas experiencias vividas en un mismo contexto, la guerra civil, abrió el camino para un teatro político, escindido en dos bandos; las influencias de Europa desembocaron en el teatro neo- expresionista; los gustos

acomodados y la convenciones hacían que triunfara un teatro comercial; y el humor que tanta importancia tuvo en una época desgajada y rota, ofrecía una visión distanciada como mejor expresión de la realidad.

I. CONTEXTO

1.1. Preliminar

“Era tierno y cariñoso en extremo y también terriblemente preocupón”. En estas palabras de su hija se condensa la figura del padre y del abuelo que años más tarde sería Pedro Salinas (Salinas Solita, 1976: 36). Vicente Aleixandre describe su llegada un día a la casa del poeta, allí en Madrid, calle Príncipe de Vergara. Era sorprendente encontrarlo con sus dos hijos trotando encima de él, sin que ello supusiera el más mínimo obstáculo para su quehacer poético:

Había ido yo a su casa. Entré en una habitación y me detuve en la puerta. Pedro Salinas estaba escribiendo. Pero no era esa realidad: Pedro Salinas tenía un niño sobre una rodilla y otro, una niña, sobre la otra rodilla. Estaba apoyado su cabecita sobre el pecho del padre, mientras un brazo pequeño riguroso rodeaba estrechamente su cuello. “Papá, papá...” Con la mano libre la niña tiraba obsequiosamente de aquella oreja grande que ella veía arriba, y que cedía, graciosísimamente cedía. Una risita sacudía de vez en cuando a la niña, que se estrechaba contra el pecho grandote y que divisaba, roja, la faz absorta, casi contraída, que no la miraba. En la otra rodilla, un niño muy chico cabalgaba. Cabalgaba quizá por un bosque, y, oh prodigio, aquella rodilla, de aquella masa, se movía a compás, mientras el niño, agarrado briosamente al brazo robusto, galopaba sin freno, rumbo al fondo que sus ojillos abiertos divisaban felices. De aquel montón de niños y hombre surtía una mano, un brazo extenso, y del brazo surtía una mano, y en la mano, allí en el extremo último, todavía algo: una pluma. Lejana, lejanísima, alcanzaba a una mesa, y allí quimérico, a un papel... Aquel abigarrado montón de niños y hombre estaba escribiendo (...)

(Aleixandre, 1977: 63).

Los que conocieron a Pedro Salinas evocan el recuerdo de aquel hombre rubio y grande, delicado, sencillo, tímido y generoso, hombre de letras, intelectual por antonomasia, poeta, novelista, crítico, ensayista, comediógrafo, subrayando su aptitud para vivir entre las ideas (Muñoz, 1952: 9). Le recordaron siempre por su rica personalidad y su valor humano. Su sencillez hizo que conservara ese aire popular de madrileño y castizo:

A pesar de París, de Cambridge o Nueva York, Salinas seguía muy madrileño, brotándole en su charla, aquí y allá, geranios reventones, chulapas gracias verbeneras, garbosos decires refrescados de azucarillo y aguardiente (Alberti, 1975: 213).

Esa clara sencillez que inspiraba su persona iba unida también al respeto. Alberti recuerda sus visitas a la Residencia de Estudiantes como una época feliz, en cuyos jardines conoció a Pedro Salinas y a Jorge Guillén, ambos catedráticos de literatura. A Salinas lo describe como “más desbordado, más hablador, más sonriente y madrileño. Don Pedro le llamaban todos, aunque lo tuteasen” (Alberti, 1975: 213).

Salinas creía en la amistad, así lo expresa en una carta a Guillermo de la Torre fechada en Wellesley el 6 de octubre de 1938: “frente a la inmundicia mundial, sigo creyendo en los amigos como única sociedad” (Salinas, 1990: 5). Jorge Guillén habla de su simpatía, para él era “aquel amigo perfecto, aquel poeta admirable” e insiste en su humanidad, en la unión de vida y destino, vocación, actos y obras. Pedro Salinas era “un amigo verdadero, antipedante neto” que había dominado su timidez de juventud “pero mantuvo hasta el fin su capacidad de rubor” (Guillén, 1976: 25).

Ildefonso Manuel Gil lo califica de gran poeta, resaltando su agudísima crítica, ejemplo de señorío, amable gravedad, delicada cortesía, natural respeto, lucidez e inteligencia:

Recuerdo mis contactos personales con don Pedro como una de las más ricas experiencias de mi juventud- aprendizaje de poeta y hombre; de tal modo que casi se me hace noble y hermosamente mítica su figura (Gil, 1971: 10).

Para Rafael Alberti su poesía era la de “un hombre bueno y cordial”. Su verdadera poética siempre le atrajo por lo “humana, tranquila y redentora” (Alberti, 1975: 213).

Pedro Salinas fue un artista “hondo y humano” (Cano, 1952: 7), poseedor de una personalidad “harta compleja” (Muñoz, 1952: 9), como fruto

de la cual surge la variedad de su obra: poesía, teatro, narración extensa, cuento, ensayo, crítica, historia literaria (Guillén, Claudio, 1992: 94). “Él era uno de esos creadores alentados por el entusiasmo, la claridad y el espíritu (...) no quiso limitarse a uno o dos géneros literarios, y se afanaba en renovarse y cultivar a un tiempo varias cuerdas de su inquieta lírica creadora” (Cano, 1973: 59).

En su faceta de profesor Enrique Canito lo define de excelente:

Este hombre de tan exquisita sensibilidad poética era un profesor metódico y ejemplar; nos asombraba aquel saber múltiple. ¿Cómo era posible atesorar conocimiento en tan pocos años? Nos deleitaba aquella amenidad en la exposición, la fluidez de su palabra precisa, de elegancia tan espontánea. Aquel hombre que un momento antes de entrar en clase veíamos comentando un hecho del día con un fuego interior que le subía a la cara en rubores frecuentes y le salía a las manos en gestos que rubricaban rotundos su afirmación, aquel hombre se nos transfiguraba sentado en clase; su misma apariencia se sublimaba. Parece que lo estoy viendo violentamente iluminado por la luz lateral de la ventana, sacar de una enorme cartera negra un libro casi siempre pequeño y unas tarjetitas donde tenía brevísimas notas; me parece oír su voz aguada que empezaba a fluir suave y reposada, tan segura, descubriendo a nuestros ojos asombrados un mundo sereno y transparente, un mundo platónico donde convivíamos con nuestro pasado glorioso, con nuestro pasado que él hacía presente con su inimitable don de evocación (Canito, 1952: 5).

Ventura Dorestes se refiere a su obra poética y crítica, “ambas hijas de una vocación excepcional y profunda”, ya que si la primera se manifiesta bajo el sentimiento amoroso, la obra crítica “se debe a un amor no menos intenso: España y su lengua” (Dorestes, 1952: 3). Su personalidad crítica fue siempre inseparable de su personalidad creadora, es decir: inspiración frente a pasión intelectual (Mainer, 1971: 8).

La dedicación al teatro, como veremos, surge en los últimos años de su vida. Leamos el siguiente fragmento de una epístola fechada el 10 de Marzo

de 1951, dirigida a Ildefonso- Manuel Gil, en la que Salinas habla de la proliferación de su escritura en los últimos años, la variedad de su obra (cuento, poesía, teatro), la inclinación a lo dramático en tiempos antes de su muerte, el problema entre idioma y representación, refiriéndose también a la puesta en escena de *La fuente del Arcángel*:

Pero me han entrado tales manías de escribir en estos años que, entre que yo escribo mucho, y las facilidades editoriales en Iberoamérica son cada vez más escasas, se me va llenando el cajón de los inéditos: cuentos, poesías, ensayos, teatro. Ya habrá oído hablar de esa proclividad mía a lo dramático en estos tiempos recientes. Figúrese que inoportuno la urgencia de hacer teatro hallándome en país de lengua extranjera y sin probabilidades de que se represente nada. (Una pieza en un acto me hicieron en Nueva York, en un teatro universitario, el mes pasado. ¡Mi primera salida a lo dramático! (Gil, 1971: 10).

Efectivamente, los últimos años de su vida coinciden con los de su madurez en el teatro: “Al final, ya maduro, descorrió los telones/ Y armó historias o sueños, irguió vidas o voces” (Vicente Aleixandre).¹

Aunque Salinas ante todo fue poeta y profesor, es decir crítico, sus piezas teatrales no son “incursión en terreno ajeno”. Su yerno, Juan Marichal, subraya la que Dámaso Alonso² llama “capacidad de expresión diferenciada de Salinas (el literato español de más facetas y más aptitudes del momento presente)”, que le lleva “forzosa y gozosamente” a la creación dramática (Marichal, 1957: 11). Dámaso Alonso insiste en su “capacidad creativa de inventor” (Alonso, 1975b: 697- 98); de forma que su capacidad dramática surge de su vocación totalizadora:

Salinas, Autor Dramático

Pedro Salinas, en estos casi quince años fuera de España ha escrito con frenética actividad: poesía, teatro, novela, cuento, ensayo... Y aunque ha publicado más libros que en el resto de

¹ Véase el poema de Vicente Aleixandre citado al final de este epígrafe, publicado en la revista *ínsula*, nº 74, el 15 de Febrero de 1952, p. 2.

² Dámaso Alonso fue uno de los primeros en juzgar la labor teatral de Pedro Salinas.

su vida (dieciocho volúmenes, si no me equivoco), tiene obra inédita para más de otro tanto. De lo no publicado, es teatro la mayor parte. Salinas no quiere publicarlo. Piensa –como yo- que el teatro no representado es imperfecto; es, hablando de manera estricta, inexistente.

¿Cómo es el teatro, el esqueleto literario del teatro de Salinas? No podría contestar ahora a esta pregunta sino indirectamente: hay que considerar primero la obra de Salinas en su conjunto, en su rica variedad. A esa luz, Salinas es quizá el literato español de más facetas y más aptitudes variadas del momento presente. Pero en él, en seguida, hay que volver a la unidad: Salinas es un poeta, y quizá no es más que eso: un gran poeta. Es un poeta que ha vivido mucho, en la realidad y en la realidad del mundo de los libros, que ha sangrado mucho por el camino de piedras, y ha volado mucho por la fantasía universal, cargado así de la más auténtica ciencia y de la más verídica experiencia. Y ocurre que este poeta, que nunca, ni aun en el verso, ha trabajado con frías recetas técnicas, tiene una generosa, una dilapidada habilidad, una capacidad de expresión diferenciada, que se vierte en poema, en comedia, en novela, en cuento, en ensayo... Y todo, todo aparentemente tan variado, es una profunda, una unitaria comprensión poética del mundo. Esto es mi interpretación de lector. Pero el teatro... El teatro es otra cosa. Por eso esta noche de Nueva York tenía, experimentalmente, para él y para mí, mucha importancia. Don Pedro no sólo estrenaba, sino que se estrenaba: era la primera obra suya que iba a ser auténticamente teatro; la primera vez que iba a vivir en sentido espacial y temporal a la vez (Alonso, 1975 b: 689- 690).³

En su labor de dramaturgo hay que situar a Pedro Salinas en la zona de sombras en la que se encuentran otros grandes hombres de letras como Unamuno y Valle- Inclán; si bien la dramaturgia de este último supera en calidad a la de sus compañeros.

³ Estas palabras de Dámaso Alonso fueron dedicadas a la primera representación que se dio de una obra de Pedro Salinas: *La fuente del Arcángel*, el viernes 16 de Febrero de 1951. El artículo se titula “Con Pedro Salinas”.

Sin duda alguna, Salinas tuvo siempre en mente el teatro como proyecto que unas veces se concretó y otras no, y en muy contadas ocasiones llegó a la representación. Por lo cual concluimos, al igual que Dámaso Alonso en el fragmento anteriormente expuesto, que Salinas fue ante todo un gran poeta y un gran humanista, noble defensor de los valores del espíritu, que asimiló una ingente cultura y la transformó en sabiduría, serenidad, riqueza interior, “Salinas, figura sin par” (LLorens, 1971: 5).

El dibujaba despacio sus versos.
Aquí una cabeza delicada. Aquí apenas una penumbra.
Le veíamos a veces dibujar minuciosamente una sombra.
Retrataba con imposible mano la caída muy lenta de un sonido
Esfumándose.
Y le mirábamos encarnizarse, disponerse a apresar; absorberse
en su
Detenida tarea,
Hasta que al fin levantaba sus grandes ojos humanos,
Su empeñado rostro sonriente, donde el transcurrir de la vida,
La generosidad, su pasión, su obstinado creer, su invencible
verdad, su
Fiel luz, se entregaban.

Él supo reconocerse en todos y en todos supo encontrar
alegría.
Todos partieron, todos juntos en un momento, para muy
diferentes
Caminos.
Como todos él acaso partiera; pero todos pudieron decir
Que en la fatigosa carrera, cuando con el pecho desnudo y la luz
Remotísima
Todos corrían con esperanza, con fatalidad, hacia el viento,
Él, que también corriera, que como los demás corría con su
absorbida
Labor,
él para cada uno algún instante aparecía sonriente en la ladera
al paso,
como el espectador que le ve, como el espectador que le mira
y que confía más que nadie, y que le grita una palabra, y que
con los
ojos le empuja y que con él corre y llega.

Él llegaba como todos, como cada uno, allí donde nadie
esperaba,
Allí con la sensación de entregar el aliento para cumplir su vida.
Pero de su llegada decía poco, y mezclado con el público
general de la
Carrera esforzada
Lo comentaba como casi nadie, apasionándose por cada uno,

Y cada uno podía creer que allí entre el público bullidero y
 anónimo
 Él tenía por lo menos un feroz partidario.

Su corazón fue entender, y presenciar, y esfumarse.
 Comentaba la vida con precisa palabra,
 Y la hacía líneas sutiles, sin maraña, en su orden,
 Y él tenía el secreto (oh el abierto secreto) de la raya que
 tiembla,
 Dirigida, continua, sobre el mapa entregado.

Vivió lejos, partido: corazón agrupado
 Pero no dividido. Trazó vidas, minutos,
 Entendió vida siempre, y amó vida, transcurso.
Al final, ya maduro, descorrió los telones
Y armó historias o sueños, irguió vidas o voces.⁴

Hoy nos mira de lejos, y cada uno ahora sabe
 Que le mira, y a él solo. Entendiendo, esperando,
 Es Salinas su nombre, su delgado sonido.
 Sí, se escucha su nombre, se pronuncia despacio:
 <<Sí, Salinas...>>, y sientes que un rumor, unos ojos...
 (Vicente Aleixandre).⁵

⁴ La negrita es mía.

⁵ Este poema de Vicente Aleixandre aparece publicado en la revista *ínsula*, nº 74, el 15 de Febrero de 1952, p. 2.

1.2. Tendencias teatrales en la Literatura de Vanguardia

Las vanguardias responden a una “actitud iconoclasta” del arte con respecto a lo heredado. A Los autores vanguardistas se les define como auténticos creadores, quienes rechazando la autoridad de maestros, normas y modelos, pretendieron crear una realidad nueva, “creada y no recreada, original y no mimética”, realizando el mayor de los esfuerzos hacia la creación pura (Guerrero, 1961: 3).

Con la llegada de las vanguardias la consideración del arte como imitación y del teatro como espejo dejó de tener consistencia. El teatro tuvo como principal objetivo la ruptura total con toda clase de compromisos inmediatos, librescos, políticos y morales. Hasta los inicios de la vanguardia, todo arte, incluyendo el arte romántico, se apoyaba de alguna manera en lo real. En esa lucha por crear nuevas formas todo lo anterior quedaba excluido. Ningún movimiento pretendió llevar tan lejos como el vanguardista su ruptura con lo anterior. Porque la vanguardia no representaba sólo una reacción contra lo que inmediatamente le precedió, sino que se proponía hacer tabla rasa de todo el pasado, al menos de todo el pasado histórico, para situarse, más acá o más allá de las viejas culturas, en los orígenes de lo humano y en los albores de un futuro uncomprometido. Y no sólo rompía con la historia; también con la realidad inmediata (Gaos, 1995: 18). En la práctica ningún arte ha sido tan radical. La aversión de los artistas hacia cualquier tipo de convención real les llevó a menospreciar, al menos en teoría, por igual al Realismo y al Romanticismo; pero ya Ortega y Gasset señaló la imposibilidad de prescindir por completo de referencias a lo real. Teniendo en cuenta que el hombre es incapaz de crear desde la nada, la creación pura es una falacia y nunca se logró del todo. Quedémonos con estas palabras de Guerrero Zamora: “El hombre no crea desde la nada (...) Pero, sin embargo, su esfuerzo fue el más tenso y verídico que haya practicado la creación pura (Guerrero, 1961: 5).

Seguidamente intentaré establecer las características más relevantes de este nuevo arte, centrándome en el género teatral, en el que la llegada de la vanguardia sufrió un retraso considerable con respecto a la poesía; tal vez,

debido a que por esa huida de lo real los géneros como el teatro y la novela, que convencionalmente se definen por basar su experiencia en la vida, fueran menos cultivados. La aversión de los movimientos de vanguardia hacia lo anecdótico, excluyendo la problemática humana, hacía difícil el encauzamiento de lo dramático en los nuevos medios de expresión.

En primer lugar destaca ese afán de originalidad, que se remonta al Romanticismo. Según palabras del propio Ortega y Gasset: “el objeto artístico sólo es artístico en la medida que no es real, y de esta forma, el artista se ha propuesto para ello deformar la realidad, romper su aspecto humano, deshumanizarla” (Ortega y Gasset, 1998: 18- 27). El nuevo arte, definiéndose por su ahistoricismo y apoliticismo, manifestó su despreocupación por la realidad cotidiana. “Había que asesinar la realidad, de frente o por la espalda, pero asesinarla” (Rojo, 1982: 16). Los jóvenes vanguardistas mostraron su desinterés por el panorama político de la época, si bien en 1929 leemos que tal despreocupación llevaba “camino de desaparecer” insertándose, de esta forma, la literatura nuevamente en el proceso social:

La gran politización que vive España con la muerte de la Dictadura y el nacimiento de la República se refleja en la producción artística (...) Los escritores se van de la literatura como del lado de una novia pobre y saltan a la política, y en ese afán de compromiso parten de una ideología de izquierda: “la nueva ya gloriosa literatura proletaria (Rojo, 1982: 15).

En el terreno de la escena el desprendimiento de todas las formas tradicionales unido a los movimientos oníricos de los títeres, al régimen verbal del circo y el ritmo de la pantomima sin música nos acerca a la caracterización del teatro de vanguardia. Ese sentimiento de ira contra el mundo y la criatura implicó el gran afán de querer desconectarse de él, viéndose quebrado de este modo, su principal punto de apoyo, el verbo. La palabra se vuelve incoherente, fruto de una experiencia dolorosa y desesperanzada que nutre los escenarios de vanguardia, y que podemos observar en el teatro de autores como Beckett, Ionesco o Adamov. Los movimientos inflamados de fervor vanguardista participan del fervor revolucionario y de la conciencia de un progreso

inexorable. La obra de arte es revolucionaria. Tanto en la política como artes plásticas encontramos unos movimientos que se asumen como contradicción. Estoy de acuerdo con Alberto Marina al plantear la necesidad de cuestionar el significado del arte a otro nivel, quién es el artista, cómo actúa y por qué.⁶

El gran deseo de innovación dio lugar en el terreno de lo poético a la aparición de muchas palabras inusitadas y al abandono de los eternos temas: vida, amor, naturaleza y Dios. Considerándose de mal gusto la exhibición de los sentimientos, Marianetti declaró su “odio a la luna”. En este rechazo del sentimiento “la actual literatura prefiere refugiarse en la fría inteligencia” (Rojo, 1982: 13). Estamos ante una época nueva donde el sentimiento ha sido sustituido por la contemplación y las imágenes en el arte han sustituido, a su vez, a los conflictos sentimentales.

Ahora bien, debemos decir que una ruptura total con la realidad es imposible y que la aniquilación de ciertas convenciones conduce obligatoriamente a la creación de otras nuevas; de ahí, que Zamora Vicente en su obra *Historia del teatro contemporáneo* se refiera a los vanguardistas como neoconvencionales. Si afirmamos que todo lo que crea el hombre es producto humano, llegamos a la conclusión de que la búsqueda de nuevas convenciones no significa, en absoluto, una deshumanización voluntaria del arte (Guerrero, 1961: 6). Con respecto al dramaturgo, afirma Guerrero Zamora que:

Por inimaginables que sean sus figuras de dicción y pensamiento, por remotamente absurda que sea en sus imágenes la analogía entre el objeto real sustituido y el sustituyente, su materia siempre será el lenguaje humano y el excitante de sus sensoriales objetos reales (Guerrero, 1961: 647).

Sin embargo, es cierto que las vanguardias llegaron a crear nuevos mundos que se oponen y difieren del nuestro.

⁶ Idea expuesta por Alberto Marina en su conferencia: “Los nuevos lenguajes artísticos”, *Literatura y estética en la crisis de la modernidad*, Facultad de Ciencias de la información, Universidad de Sevilla, 31 de Marzo de 1995.

El hombre desde finales del pasado siglo se ha visto inestabilizado socialmente: el cambio de siglo, dos guerras mundiales con sus correspondientes periodos prebélico y posbélico son factores que han contribuido a crear la sensación de inestabilidad, inseguridad, donde todo parece carecer de fijeza. Esta inestabilidad tuvo, por supuesto, una gran repercusión en el arte; el teatro neoconvencional, concretamente, se lanzó a la búsqueda de la creación de monstruos a través de la sinrazón, el ridículo, la mixtificación, el sofisma, todo ello implicando una amoralidad de la estética. El mundo neoconvencional es para la moral, entendida ésta como normas dictadas por las costumbres, todo un fraude y un atentado contra la verdad más inmediata, en definitiva, un delito contra el orden establecido. Lo incomprensible se ve siempre bajo la pezuña del demonio:

el artera acechando contra la verdad, el riesgo de la nada, y no a Dios como significación profunda de verdades minerales, ocultas y enriquecedoras, complejas y abrigadas en esos ojos suyos que todo lo ven, todo lo abarcan, asimilando contrarios y animando los rincones de sombras (Guerrero, 1961: 849).

El arte de vanguardia es un arte hermético. A pesar de que se sintieron tan antirrománticos, los vanguardistas copiaron del Romanticismo ese afán desafiador de “epater le bourgeois”. Buscaban la impopularidad. Aristócrata y antiplebeyo este arte iba dirigido a un público aristócrata y selecto, “a la minoría siempre”. En España Juan Ramón Jiménez ejerció sobre los vanguardistas una gran influencia con sus esfuerzos de depuración hacia un arte desnudo, hacia la creación pura: “sólo a fuerza de pureza pueden ser salvadas las formas del arte” (Rojo, 1982: 17). Recordemos los maravillosos versos de su poema:

Vino, primero pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé que ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.
Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Que iracunda de yel y sin sinsentido!
... Mas se fue desnudando.

Y yo le sonreía.
 Se quedó con la túnica
 de su inocencia antigua.
 Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica
 y apareció desnuda toda...
 ¡Oh pasión de mi vida, poesía
 desnuda, mía para siempre! (Jiménez, 1995: 38).

El lector o espectador medio no gustaba del arte vanguardista, no lo entendía. El público echaba de menos el supuesto en que se basó siempre todo arte: el correlato con la realidad. Según el propio Ortega y Gasset no se trataba de lo que acontece con todo arte nuevo, que el público tarda en asimilarlo, es algo distinto, nos referimos a un arte condenado a una “irremediable virginidad” de por vida:

si todo lo nuevo es impopular, hay en cambio cosas que lo siguen siendo aun llegadas a la vejez. Hay músicas, hay versos, cuadros, ideas científicas, actitudes morales condenadas a conservar ante las muchedumbres una irremediable virginidad (Gaos, 1995: 18).

Estéticamente fueron fuertes las resistencias ante cualquier experiencia innovadora. En este punto podemos recordar la batalla sostenida por Meyerhold en el Congreso de directores de escenas soviéticas en 1936. Meyerhold creía en la experimentación, en la búsqueda de nuevas formas oponiéndose a la inmovilidad del teatro, razones suficientes por las que fue incomprendido, así como Brecht irrepresentado en la URSS durante largo tiempo y acusado de “formalista” por su oposición a un realismo socialista esencialmente burocrático. Recordemos las palabras de Meyerhold en el Congreso antes citado de donde se deducen sus ideas acerca del “fondo y forma”:

Los dos constituyen una unidad que se consigue cimentándolos vigorosamente. Esta cimentación es la voluntad y las fuerzas vivas de un hombre: el artista. El hombre crea la obra de arte en la que lo importante es el hombre, y es a otros hombres a

quienes la ofrece. En una auténtica obra de arte la forma y el fondo son indisolubles y así ha de ser para que el genio creador nos convezca y seduzca. El artista conoce su plenitud en el momento en que dominado por el fondo alcanza la forma de expresión adecuada. Admirando la forma el artista la siente respirar y adivina en sus profundidades la pulsación de la idea (Monleón, 1971 a: 136)

Rotos los vínculos con la realidad podemos hablar de un arte autosuficiente, que carece de referencias a lo humano, de sentido, un arte ilógico que sustituye lo real por la magia de lo sobrerreal: el “Sobrerrealismo”.

El descontento con las convenciones establecidas originó, además, una visión humorística de la realidad. El interés por el humor ha sido una de las preocupaciones del mundo contemporáneo, incluso la mediación sobre el humor y la risa. En España, por ejemplo, la vida intelectual aburría a la juventud vanguardista que buscaba otros caminos creando un arte de alegría y desenfado: “el arte hoy se divierte arrojando a su propia melancolía bombones de chocolate” (Rojo, 1982: 6). El humor en palabras de Guerrero Zamora:

no será la simple yerna consideración de las cosas y los seres que comúnmente se llama humor, sino una fuerza centrífuga que, al expandirse, todo lo transfigura en una suerte de visión mágica y plenamente subjetiva. Tratemos pues de un humor dinámico. De un humor que está perpetuamente fluyendo entre el ser y el no ser y que contribuye a una realidad poética fluida, como el río de Heráclito, en cuya realidad los atributos se descuajan de sus objetos y buscan sus contradicciones en un perenne esfuerzo de transformación y transfiguración (Guerrero, 1961: 16).

La ruptura de la vanguardia se produjo con el Impresionismo, aunque para algunos este movimiento suponga el último nivel del arte antiguo. El Impresionismo pretendió llevar al extremo el análisis de la verdad objetiva. Éste movimiento se basa, según Ricardt Salvat, en “la observación no de la realidad, sino de una mínima parte de la realidad, observada, al ser posible al microscopio (Salvat, 1981: 209)”. Simbolismo e Impresionismo se han

confundido en numerosas ocasiones en poesía, confusión provocada por la valoración que ambos hacen de la imagen; sin embargo, en el teatro los límites han quedado mejor definidos. La principal diferencia entre Impresionismo y Simbolismo radica en el desprecio que éste último manifiesta por el materialismo del primero. En el teatro impresionista podemos resaltar la figura de Chejov; así como el Simbolismo encuentra su mejor expresión en Maeterlink y en algunas facetas de autores como Claudel y D'Annunzio (Salvat, 1981: 215).

Si el Naturalismo teatral había tomado de París su programa de partida, es en la misma Francia donde tuvo lugar el nacimiento del Simbolismo, como reacción al Naturalismo. El Simbolismo no es más que una reacción natural contra toda actitud clásica y realista. Mallarmé, “el príncipe de los poetas”, soñaba con un “teatro soberbiamente realista de nuestra fantasía” (Berthold, 1974: 226), un teatro desde dentro, así como los románticos habían buscado el camino hacia dentro. El Simbolismo viene a ser:

el canto del cisne de la sensibilidad romántica y de sus coordenadas estéticas, ya que en él no va implícita la muerte del cisne, sino su transformación del cisne blanco en cisne negro, dando paso a los dadaísmo, surrealismos y tremendismos que todavía imperan hoy (Ricardt, 1981: 216).

Baudelaire hablaba de “la selva de símbolos”. “Veía en el Universo visible una reserva de cuadros y figuras a la que sólo la imaginación poética podría signar su rango y valor” (Berthold, 197: 226) Y de Valéry procede la hermosa frase de que la poesía debiera recobrar de la música lo que por derecho le corresponde. Richard Strauss convirtió el viejo problema básico, la rivalidad entre palabra y música, en el tema de su ópera *Capriccio*. Chejov, situándose entre la frontera del Naturalismo y Simbolismo, reconoció el peligro que supone para el arte y la vida la huida al reino inanimado de los sueños, ese viaje al “ninguna parte”.

Fue Pault Fort quien inició la revolución del teatro simbolista. Una de las grandes innovaciones que aportó al teatro fue la revitalización de la

escenografía, el decorado habría de convertirse en pura ficción. Fort llegó a conseguir verdaderas maravillas visuales, colaborando con él los mejores pintores del Simbolismo (Salvat, 1981: 210).

Los simbolistas rechazaron la servidumbre del detalle, dando el primer impulso al abandono del escenario habitual en forma de caja. “Para los simbolistas el fotografismo del drama naturalista era una locura patente que cerraba el paso a un examen más profundo” (Berthold, 1974: 220). Los presupuestos del Simbolismo se basaban en la sustitución de la realidad por la idea. El escenario debe mostrar el estado anímico, no el medio ambiente, debe evocar y no describir, y en ello la luz juega un papel decisivo. Luz, música y danza, eran la clave de los escenarios de vanguardia, donde la palabra se había resquebrajado y la imagen pretendía sustituirla, o venía en su ayuda. Para Maeterlinck, preocupado por desvelar el mundo de lo invisible y del inconsciente, la única posibilidad de regenerar el teatro era el símbolo, “toda obra maestra es símbolo” (Salvat, 1981: 212).

Wagner fue quien mejor logro obtuvo en la lucha por liberar al teatro de toda circunstancia exterior, replegando el conflicto dramático hacia la interioridad del ser. Mallarmé intentó alcanzar la misma meta, sin lograrlo, sustituyendo la música por la poesía. Maeterlinck, en cuyo teatro se deja sentir una atmósfera de ensueño y de sensaciones sugeridas, estuvo más cerca de reflejar ese conflicto interior.

Maeterlinck, Adolphe Appia y Gordon Craig llevaron a las últimas consecuencias la vuelta al subjetivismo y la creación de lenguajes simbolistas. Tanto Craig como Appia lucharon por la independencia absoluta de la representación teatral; el teatro es para ellos algo más que la realización de un texto. Appia contribuyó de gran manera a la reforma escénica apoyándose en el elemento de la música y el ritmo. Además, fue el primero en sustituir el decorado pintado por el construido, intuyendo que el lenguaje teatral está más cerca del lenguaje arquitectónico que del pictórico. Los elementos como escaleras y plataformas adquirieron un gran valor, otorgando al actor todo su

poder de expresión. En el proyecto escénico de Craig *La escalera* (1905) observamos precisamente ese desprecio hacia la palabra y, por tanto, hacia la literatura. El drama del silencio impera sobre la palabra. Craig, al igual que Appia, Meyerhold o Copeau, trabajó más para el futuro que para el presente que le tocó vivir. Pensamos que es muy conveniente tener en cuenta esta característica de su aportación al mundo del espectáculo, pues sin ella muchos de los aspectos de la revolución estética y ética puesta en marcha por Craig, no se entenderían (Salvat, 1981: 230).

Observe las palabras de Stanislavski con respecto a las pantallas utilizadas en la escenificación de *Hamlet* por Gordon Craig, representada en el propio teatro de Stanislavski, El Teatro de Artistas de Moscú, en 1911:

el público vendría al teatro sin reparar en el escenario. Las pantallas debían servir como prolongación arquitectónica del patio de butacas y formar en él una unidad armónica. Sin embargo, al comenzar la representación se pondrían en movimiento con fluidez y solemnidad; todas las líneas y agrupaciones se entrecruzarían para volver a plasmarse en nuevas combinaciones. Desde cualquier parte la luz arrojaría reflejos deslumbrantes y pictóricos. Todos los presentes serían arrebatados a otro mundo totalmente distinto, que sólo el pintor vislumbra ligeramente, y quedarían en manos del espectador el imaginárselo en su fantasía (Berthold, 1974: 231- 232).

Había que desvanecer el realismo escénico, había que mantener el escenario libre de todo lo que pudiera perjudicar la actualidad del actor, en palabras de Appia:

El cuerpo humano ha abandonado su preocupación por buscar el reflejo de la realidad: él mismo es ya la realidad. Al decorado escénico sólo le corresponde la tarea de llevar a efecto esta realidad (Berthold, 1974: 232).

En los primeros grandes directores del siglo XX se comienza a observar esa configuración del proceso escénico, tal y como la concebían Appia y Craig en nombre de la magia del espacio y la luz. Margot cita en su obra algunos nombres como Stanislavski en Moscú, Max Reinhardt en Berlín, Viena y

Salzburgo; Copeau en París y Elia Kazan en Nueva York (Berthold, 1974: 233). El influjo de Craig, sobre todo, se hace patente en la famosa frase de Jean- Louis Barrault: “la obra de Craig fue mi catecismo, y él mismo el artista más completo del teatro” (Berthold, 1974: 234).

En el teatro de vanguardia se pusieron en escena las controversias espirituales del momento. Frente al desastre de la Primera Guerra Mundial no podemos olvidar la respuesta del drama expresionista: “el grito”. La década de 1910 a 1920 fue decisiva en sus encrucijadas, cuyas repercusiones se prolongaron hasta nuestros días. La violencia y el horror hicieron acto de presencia desde el comienzo de esta década. Se trata de una época que invita al “*carpe diem*”, mientras una serie de hechos violentos, terribles, están a punto de estallar. Los “felicis años 20” desembocarían en la crisis del 29 y la Primera Guerra Mundial, “la gran guerra”, que presentó el mayor número de cadáveres de ningún conflicto bélico. Los ecos de la guerra, de la revolución de octubre, quedaron reflejados en las expresiones estéticas:

Pesadillas y utopías, el determinismo de la decisión personal y las visiones del futuro del Socialismo, el conflicto entre la desatada vida de los instintos y los fosilizados restos religiosos, esta sobrecarga reventó las formas del lenguaje. El éxtasis, la confesión y la protesta estallaron en residuos de palabras; en enfebrecidas abreviaciones del lenguaje, en la estridente dinámica del sonido, en el grito (Berthold, 1974: 235).

La prensa, a sueldo de los nacionalismos, fue una prensa falaz que convencía a las masas de que debían degollarse mutuamente por el ideal de libertad. Aún los ideales más nobles al extremarse y confrontarse provocan la destrucción y la muerte. La revolución de octubre se presentó bajo los perfiles de la violencia y del terror, todo lo cual repercutió en las artes plásticas, así por ejemplo, la tendencia a la abstracción no es más que una manifestación de la angustia del hombre en el mundo. Es el momento en que se toma plena conciencia de la crisis de la razón, ésta provoca monstruos, el saber no satisface y el hombre se encuentra desarraigado, sólo, “Dios ha muerto” (Nietzsche). El hombre se sume en la angustia y el desamparo, ya no queda el consuelo de un arte mimético, representativo; quizá lo que nos atrae está en

las afueras del lenguaje, de ahí proceden todos los esfuerzos de ensayos y experimentación de nuevos lenguajes que abalen esta angustia, la búsqueda de algo que quizás sea imposible. “Solo, el hombre está solo” al borde del abismo, frente a un nuevo espacio, el de la nada o el del vacío de un vértigo espacial.

En las década de los 10 es cuando se toma conciencia del vértigo, de la nada, del horror de la propia realidad. El movimiento que mejor expresa ese horror es, sin duda, el Expresionismo. El mayor difusor de este movimiento surgido en Alemania en 1910 fue Ivan Goll, quien lo define como la expresión de una realidad espiritual. El terror es el miedo a algo específico, a que ocurra algo nefasto; mientras que el horror implica algo repugnante y negativo, va más allá del terror, hacia el nihilismo absoluto. En la década comprendida desde 1910 a 1920 se perfila ese escenario del terror y del horror. Kafka se convierte en la mejor representación del horror, es el verdadero paradigma, modelo de todo el XX. Para Kafka Dios está en otra parte o escondido en el abismo o dormido o muerto y lo terrible no ha sucedido, está por venir. Como ejemplo de teatro expresionista citamos *El mendigo* de Reinhard Johannes Sorge de 1912, en el que la deformación de la realidad obedecía a desórdenes psicopatológicos o subjetivos.

Jean Cocteau consiguió en Roma en 1917 el primer “succés de scandal” con su ballet denominado “Parade” en el programa artísticamente fijado con un término de Apollinaire: “Surrealismo”. Se había dado la nueva divisa: una forma artística que quería ser naturalista, irrealista, superrealista. De Apollinaire procede también la denominación “Rayonnismo” aplicada de la forma típicamente rusa “Futurismo”.

El nacimiento del movimiento futurista tuvo lugar en 1909 en la ciudad de Milán. Su creador e impulsor, Marinetti, predicó por toda Europa la destrucción de los museos y de todos los archivos, donde la tradición ha disfrutado siempre de un lugar privilegiado. El Futurismo fue el más caótico de todos los “ismos”. Entre sus propuestas se hallaron: el amor al peligro, la guerra como única higiene del mundo, el desprecio a la mujer, el reinado de la máquina; además

asistimos a un nuevo concepto de belleza, los futuristas encuentran a ésta en el vértigo de la velocidad, siendo más hermoso un automóvil de carreras que la Victoria de Samotracia. En el terreno de la literatura se abre el camino hacia un arte inestético; la destrucción de la sintaxis, el empleo del infinitivo y la sustitución de los signos de puntuación por signos matemáticos son pruebas de ello. El Futurismo publicó un primer manifiesto en 1913 relacionado con el teatro de variedades y poco después, en 1915, publica otro con respecto al teatro dramático. El desprecio ante el público y el horror ante el éxito son las notas más sobresalientes, destacando la apuesta por la novedad y el rechazo de la temática amorosa triangular y hacia todo el teatro comercial. El Futurismo rechazó la idea del arte dramático como fotografía psicológica y preconizó la introducción en la escena del “Reinado de la Máquina”, así como la presencia de la poesía en el arte dramático, donde el escritor futurista debe servirse del verso libre:

No hay arte dramático sin poesía, es decir, sin embriaguez y sin composición. Las formas prosódicas regulares serán excluidas. El escritor futurista se servirá del verso libre, movida instrumentación de imágenes y de sonidos que desde el tono más simple para expresar con exactitud, por ejemplo, la entrada de un criado o el cerrar de una puerta, se eleva gradualmente con el ritmo de las pasiones o estrofas cadenciosas y aún caóticas cuando se trata de anunciar la victoria de un pueblo o la muerte gloriosa de un aviador (Guerrero, 1961: 68).

En 1916 tuvo lugar el nacimiento de un nuevo movimiento de vanguardia: el Dadaísmo. Su creador fue Tristán Tzara. Fue un movimiento poco fecundo en el terreno dramático, su interés mayor radica en que se constituye como precursor del Surrealismo. Entre sus características sobresale un nihilismo que los lleva a destruir, porque la construcción les aburre, todo queda reducido al absurdo. Los dadaístas se propusieron empezar desde cero, pero este atributo sólo le es concedido a Dios. Aborreciendo la psicología, el centro creador se trasladó al lenguaje, siendo de ello ejemplo la frase de Tristán Tzara: “el pensamiento se hace en la boca”. Escándalos que finalizaban en detenciones policiales, el encuentro con la nada, el vacío de la irrealidad nos dan una idea de este movimiento, que como dijimos anteriormente resultó ser

el antecedente más directo del Surrealismo.

André Breton presentó en 1924 su primer *Manifiesto surrealista*. Los surrealistas valoran el inconsciente sobre la técnica y depuración, de modo que el escritor se convierte en un mero transcriptor del inconsciente, es lo que se conoce como escritura automática. Gran influencia tuvo en esto Freud en sus teorías acerca del consciente, subconsciente e inconsciente. Las imágenes caóticas, la introducción de elementos cotidianos como en los sueños, pero totalmente descontextualizados, el carácter irracional y violento del mundo onírico son esenciales en este movimiento; si bien debemos aclarar que la escritura automática, en un sentido estricto, nunca ha existido, dada la imposibilidad del hombre de escribir desde un verdadero estado de inconsciencia. La palabra cobra un gran interés, pasando de ser una mera traductora de esta realidad convencional y limitada a una fuerza subjetiva capaz de modificarla, de crearla y hasta de destruirla. Los surrealistas trataron de desligar la palabra de la objetividad, su misión fue hacer objetiva nuestra subjetividad, expresar, encarnar nuestra realidad interior, y de esta forma el verbo se hizo carne. Esta fe en el poder de la enunciación significó conceder al verbo su autonomía absoluta; así sucede en el teatro de Ionesco, Beckett y Adamov. Desde este movimiento existe además una conciencia social para resolver los problemas individuales: “el poeta empieza donde termina el hombre”. Esto les llevará a algunos a comprometerse con la sociedad políticamente. El Surrealismo en España abrió dos caminos: por una parte están aquellos que tras haber superado la problemática personal pasan al terreno de lo social, es el caso de Alberti, y por otro, aquellos que utilizan el Surrealismo como evasión y refugio del mundo en el lenguaje, por medio de la distorsión de éste, póngase de ejemplo a Vicente Aleixandre.

El uso de la sinestesia es una característica más de este movimiento surrealista. La imagen sinestética trajo como implicación la pasión de lo absoluto, pasión que se extiende por toda la dramaturgia del XX como fruto del cansancio que produce la realidad directa. La sinestesia, como sabemos, no es más que una figura por la que se atribuye a un sentido la acción que es propio

de otro: escuchar con los ojos, ver con los oídos... esto hizo posible que el color quemase, que los sonidos tuvieran colores; recordemos el poema de las vocales de Rimbaud. Los sentidos dejaron de dividir al ser, "la realidad ya no sería escuchada, vista, tocada, olida, gustada, sino absolutamente sentida y penetrada o, por mejor decir, asimilada al desorden sensitivo del hombre" (Guerrero, 1961: 78).

El dadaísmo y el surrealismo dieron lugar a un teatro en el que predomina lo absurdo, forjando un universo irracional inaccesible a la razón. El más célebre de los dramaturgos surrealistas fue Roger Vitrac, autor de *Los misterios del amor*.

Los "ismos" comenzaron a hacerse cada vez más numerosos, a multiplicarse. El común denominador de todos ellos era romper con lo anterior, emprendiendo el camino de la experimentación hacia una nueva realidad. Se trata de una época joven con afán de originalidad, donde, sin embargo, la confusión y la contradicción no están exentas. Ya el poeta Apollinaire se replanteó el conflicto entre "la aventura y el orden;" y nuestro poeta Gerardo Diego intentando conciliar ambas tendencias dirá:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo... Hay horas para explorar por esos mundos y horas para encerrarse a solas con su recuerdo (Pérez, 1984: 186- 187).

1.3. Raíces del teatro vanguardista

Con la estética alemana nacida en la segunda mitad del XVIII se inauguraron principios distintos y contradictorios a los de Aristóteles. El Romanticismo supuso una primera rebeldía en la búsqueda de la libertad. El drama romántico es el del individuo y sus aspiraciones frente a las que el mundo impone siempre sus obligaciones; éste, el mundo, acabará por destruir al individuo.

A la unicidad del drama neoclásico, el Romanticismo opuso la libertad, que no consiste ya en la imitación de la naturaleza, como tiempo atrás, en el Siglo de Oro, sino en el rechazo a toda regla en favor del propio arte, que se convierte en autosuficiente y válido por sí mismo. Las fronteras genéricas entre lo trágico y lo cómico quedaron rotas, y rotas también las que separaban el verso de la prosa, del mismo modo que se superó la regla de las tres unidades.

Rechazando la estética clasicista, el Romanticismo ofreció una concepción emocional, sentimental, de la poesía frente a la concepción racionalista. La importancia del yo creador y de la génesis de la obra literaria, en contra de las reglas de la imitación de la literatura, en favor de la expresión, fueron las notas más predominantes de este periodo, cuyas influencias posteriores no se pueden obviar.

Entre los teóricos del Romanticismo destacan las figuras de los hermanos Schlegel: Federico Friedrich Schlegel se preocupó por la génesis de la obra literaria, pero no sólo por ello, sino también, por la génesis psicológica de la misma. La psicología del autor alcanzó una gran importancia en el Romanticismo. La fantasía y la imaginación se convierten en los elementos esenciales de la creación literaria, en la obra no sólo van a intervenir los procesos conscientes, sino también el inconsciente; es decir, se trata de una mezcla entre la consciencia y la inconsciencia, entra la intención de los autores y su propio instinto y talento. Augusto Schlegel siguiendo la línea de su hermano y de toda la teórica romántica también se interesó por el origen de la

poesía, bajo la influencia de Herger, origen que se encuentra en íntima conexión con el origen del lenguaje, de manera que el lenguaje primero, fundamentalmente expresivo, es un lenguaje poético.

La metáfora se convirtió en la característica fundamental del lenguaje poético. La metáfora nos lleva a una revalorización de la visión original, supone una manera de representar ese mundo ideal, profundo y esencial que el hombre normal no puede percibir con la profundidad que sí lo hace el poeta. Todo arte para Guillermo Schlegel tiene que ser “metafísico y simbólico” también. El arte se convierte en símbolo de esa naturaleza profunda, esencial, y el lenguaje es una revelación de lo interno. La realidad objetiva y exterior era para los hermanos Schlegel el producto de la conciencia, del “yo”, y con ello sentaron la primera premisa de las vanguardias e inauguraron el camino hacia el conocimiento del absoluto, cuya ansia es una de las características más radicales del teatro contemporáneo.

Las palabras de Federico Schlegel: “el libre albedrío, la arbitrariedad del poeta, no ha de tolerar sobre sí ley de especie alguna”, parecen escritas para las vanguardias (Guerrero, 1961: 5). Así la teoría de la ironía, como elemento necesario de la creación poética, como arma con la que luchar contra la realidad ambiente, como factor que transforme el proceso poético en una sucesión constante de autocreación y autodestrucción fue en las vanguardias donde halló su más completo ejercicio.

Según Novalis, para que la farsa sea poética debe situarse absolutamente fuera de la naturaleza y ser algo así como una “máscara”. Strindberg, buscando un subjetivismo cada vez mayor, fue precursor de éste. Los precursores de la vanguardia se producen en el seno romántico: Cristian Dietrich Grabbe, en su comedia satírica: “Broma, sátira, ironía y significación profunda”; Kleist, con *El cántaro roto* y, sobre todo, Georg Büchner con *La muerte de Danton* y *Leoncia y Lena*. Los tres son dramaturgos alemanes, Christian Dietrich Grabbe (1801- 1936) intentó representar el trágico destino del héroe abandonado a su propia suerte, sin incurrir en el romanticismo ni en el clasicismo. Kleist, Henrich Von (1777- 1811) fue un solitario y en su teatro

ahondó las motivaciones de cada uno de sus personajes, como otras tantas facetas de las encontradas pasiones, que a él le dominaban: ansia de verdad, rechazo de las convenciones y renuncia al ensueño como evasión. Su valor no fue reconocido en vida pero la fuerza de su obra reside cabalmente en su pasión arrolladora, que sin ahogar la lucidez de sus mejores pasajes, llega a una cumbre dramática con el famoso Prin Friedrich Von Homburg (1810). Finalmente la obra de George Büchner (1813- 1837) influyó considerablemente en el expresionismo. Pero podemos decir que las vanguardias habían nacido ya con el *Ubú Rey* de Alfred Jarry.

Alfred Jarry (1873- 1907), antecesor directo de las vanguardias, “dio a Francia”, en palabras de Guerrero Zamora:

el mayor escándalo teatral producido en muchos años. Pronunció conferencias de las que el público salía sonámbulo y en las que se desmayaban las señoras. Introdujo en los salones, en las tertulias, la célebre primera palabra de Ubú: “Merdre” (Guerrero, 1961: 16).

A la estética de un pleno Simbolismo responde su primer libro: *Les minutes de sable memoria*. La huida del lenguaje común, la aversión hacia la lengua conversacional, la erudita utilización de vocablos cultos, la invención de neologismos, son las notas más sobresalientes de esta obra; así como tampoco podemos obviar la dislocación de la sintaxis en *Messaline*, a imitación de la lengua latina, relegando los complementos al final de las frases. Su afición por lo exótico, la orfebrería de cada fragmento en la obra y su afán de esoterismo son otros elementos claramente simbolistas.

Alfred Jarry, injustamente ignorado por la crítica, encabeza las corrientes neoconvencionales, él las precedió:

el primero de estos autores (...) es Alfred Jarry, y concederle la primacía es separar la injusticia que le ha borrado de tantos estudios dramáticos, que han preferido ignorarle, como en general a la mayoría de las vanguardias, por incapacidad de adentrarse en su complejo, contradictorio, fantástico mundo neoconvencional (Guerrero, 1961: 16).

Ingresó en 1888 en clase de retórica en el instituto de Rennes, donde el profesor Hébert constituye motivo de farsa entre los alumnos. Alfred Harry tenía amistad con Henri Morin, cuyo hermano, Charles, había escrito *Los Polacos* en 1885, comedia que dio origen a *Ubú Rey*.

El monstruo de Ubú Rey acabó con la idea del teatro escrito como doble de la realidad. La obra fue estrenada en el Théâtre de l'Oeuvre, dirigido por Lugné-Poe, el 10 de Diciembre de 1896 y supuso todo un escándalo. La primera palabra que oímos a Ubú, “mierdra”⁷, nos dice ya mucho sobre el personaje. En esta primera escena, la escena de la tentación, se introduce el tema del asesinato; y es la madre Ubú, la mujer como fuente del pecado, la que le incita a matar al rey Venceslao. Situada en Polonia, es decir, en esa Ninguna Parte de la que habla Alfred Jarry, siendo la falta de referentes el claro constituyente de ese carácter eterno de la obra, su actualidad (Bermúdez, 1997: 13), no aparece ninguna acotación que nos indique un lugar concreto donde el padre y la madre Ubú hablen. Esta primera escena, en mi opinión, nos remite a los orígenes del hombre; la madre Ubú, es Eva, una Eva vulgar que aspira a algo mucho más ruín que al Saber, una Eva codiciosa que aspira al poder de la corona de Polonia. Los elementos con los que tienta a Ubú, la capelina, el paraguas y el chubasquero, representan la vulgaridad, la materialidad del mundo expresada en unos signos concretos: el hombre sólo aspira al buen vivir y al buen comer, y ésta es la verdadera realidad. La ciencia de la patafísica,⁸ de lo puramente fisiológico y escatológico triunfa sobre la metafísica. Este ser grotesco, panzudo, sucio, glotón, desleal, cobarde, abyecto, bajo, ruin, mezquino, incapaz de pensar en nadie más que en sí mismo, egocéntrico, cobarde, traidor..., este ser innoble encarna al verdadero ser, un ser de aquí, de abajo, de esta realidad cruel desprovista de todo lo

⁷ Esta /-r-/ intercalada ha sido objeto de muchos comentarios. Algunos lo interpretan como eufemismo, otros como intencionalidad expresiva.

⁸ La patafísica es una ciencia inventada por Jarry. Para Maurice Nardause se trata de llevar a sus últimas consecuencias “las especulaciones de los géometras, de los físicos, de los filósofos, sintiéndose a su gusto en un mundo que se hace perfectamente absurdo” (Guerrero Zamora, 961: 23).

sublime que la literatura ha proyectado siempre sobre ella y más cercano a la verdadera realidad en oposición a esas comedias melodramáticas y lacrimosas, dotadas de una sentimentalidad superflua, que Jarry detestó siempre. Ubú es el verdadero espejo del hombre, los “ubúes” son los verdaderos padres del mundo y todos somos su víctimas. Esta idea la podemos extraer de las palabras de Brugelao en la escena V del acto segundo cuando, muerto su padre y sus hermanos, él y su madre huyen escondiéndose en una caverna, donde la Reina, “una víctima más del Padre Ubú”, morirá también no pudiendo soportar más el dolor de ver deshecha su familia:

La Reina: ¿Crees posible que resista tantos golpes...? El rey asesinado, nuestra familia deshecha, y tú, representante de la más noble estirpe que jamás haya portado espada, forzado a huir a las montañas como un contrabandista.

Brugelao: ¿Y por culpa de quién, gran Dios? ¿De quién...? ¡Pues de un vulgar Padre Ubú, aventurero salido de quien sabe dónde, vil crapuloso y vagabundo vergonzante! ¡Cuando pienso que mi padre le favoreció e hizo conde, y que al día siguiente ese villano no tuvo reparo en levantar la mano contra él! (Acto primero, escena V)

El error de Venceslao estuvo en confiar en un ser tan ruin como Ubú. Apareciendo el tema clásico del sueño como premonición, la reina le aconsejó que no fuera a la parada, sabía que Ubú lo iba matar; pero Venceslao no le hizo caso; cometiendo la estupidez de dirigirse a la parada desprovisto de armas y llevando consigo a sus dos hijos: Ladislao y Boleslao, abandonando a su mujer y a Brugelao, su hijo menor, que tras la muerte de su madre se queda completamente sólo a sus catorce años, lo cual no deja de ser melodramático:

Brugelao: ¡Eh! ¿qué te pasa? Palidece, cae... ¡Socorro! Pero ¿qué digo? Si estoy en despoblado... ¡Oh, Dios mío! ¡Su corazón ha cesado de latir! ¡Está muerta! ¿Será posible? ¡Una víctima más del Padre Ubú! (Esconde el rostro entre las manos y llora.) ¡Oh, Dios mío, Dios mío! ¡Qué triste es quedar solo a los catorce años y con una venganza tan terrible por satisfacer! (Cae al suelo, preso de la desesperación más violenta) (Acto Segundo, escena V).

Si en la primera escena del acto primero dijimos que no aparecía una situación concreta que indicara la ubicación de los dos personajes, el padre y la madre Ubú, en la escena II aparecen ya situados en una habitación de la casa del Padre Ubú, servida con una mesa espléndida donde se nos muestra un Ubú glotón y, como siempre, despreciable. La contraposición entre éste y Borduras en la escena VI, cuando planean la muerte de Venceslao, hace notar más su carácter grotesco, de fante:

Padre Ubú: Pues bien, amigos míos. Soy de la opinión de envenenar al rey de una manera muy simple: atiborrando de arsénico su almuerzo. Cuando se le antoje comerlo, caerá muerto, y así seré rey.

Todos: ¡Quita allá, marrano!

Padre Ubú: ¿Qué pasa? ¿No os gusta? Entonces que Bordura dé su opinión.

Bordura: Me inclino por sacudirle un hurgonazo que le raje de la cabeza a la cintura.

Todos: ¡eso sí que es noble y gallardo!

Ubú es incapaz de cualquier acto noble, inepto para pensar algo sublime, incluso para planear un crimen con dignidad. Es un ser inhumano del que no se puede esperar ningún acto heroico, ninguna palabra coherente que no sea: “mierdra” o su expresión favorita: “¡por mi chápiro verde!” La propia disposición de Ubú para la guerra, cayéndosele el sable, con el gancho de los botines escurriéndosele... es significativa en cuanto a la dimensión grotesca del personaje; la madre Ubú lo compara con una calabaza: “¡Qué atractivo con su casco y su coraza! ¡Se diría una calabaza en pie de guerra!”(Acto Cuarto, escena VIII). Ubú es “esa grotesca marioneta que conquista el poder por la violencia y la traición y que continúa ejerciéndolas, movido por un desaforado y obsceno apetito de dominación” (Bermúdez, 1997: 9).

Fue Jarry un escritor que se resistió a escribir como todo el mundo y, de ahí, que se catalogue dentro de “la vanguardia teatral”. Él, al igual que los

vanguardistas, detesta a la masa, se niega a escribir para ese público desprovisto de genio y talento, que sólo busca entretenimiento y lucir sus trajes de gala en el gran recinto del teatro, un público “idiota y pavitonto”, que desprecia la esencia del arte:

Y dado que el vulgo nos considera alienados por exceso, porque de sentidos exacerbados obtenemos sensaciones en su opinión alucinatorias, ¿no tendremos por nuestra parte el derecho de considerar a sus integrantes alienados por defecto - idiotas en sentido científico - provistos de una sensibilidad tan rudimentaria que no percibe más que impresiones inmediatas? ¿En qué consiste verdaderamente el progreso? ¿En hacerse cada vez más semejante a los animales o en ir desarrollando poco a poco las circunvoluciones cerebrales embrionarias?⁹

Jarry es un autor de minorías que escribe para “esas quinientas personas que sean un poco Shakespeare y Leonardo”:

Pero si hay en el universo quinientas personas que sean un poco como Shakespeare y Leonardo con relación a la infinita mediocridad, ¿no es justo conceder a esos quinientos espíritus elevados lo que se derrocha con los espectadores de M. Donnay, es decir, la seguridad de no ver en escena lo que no entienden, esto es, en su caso, el activo placer de una creación medida y con arreglo a predefinición?¹⁰

El teatro de Jarry es un teatro de la destrucción del teatro, acaba con los fundamentos de texto, actor, decorado, regla de las tres unidades, enlaza con los orígenes y empieza, como los niños, por el principio: lo escatológico y el sexo. Jarry creía en la evolución del teatro, en su opinión mantener una tradición, por muy válida que sea, supone “atrofiar el pensamiento, que tendría que haber evolucionado durante su duración. Y es insensato querer expresar nuevos sentimientos dentro de una forma conservada” (Bermúdez, 1997:

⁹ Esta cita que recoge Lola Bermúdez pertenece al escrito de Jarry “Cuestiones de teatro” aparecido en *La Revue Blanche* el 1 de Enero de 1897.

¹⁰ “De la inutilidad del teatro en el teatro”, artículo publicado por él en el *Mercure de France* (septiembre de 1896) preparando el estreno de *Ubú*.

187)¹¹.

El desconcierto del público acostumbrado a las convenciones, provoca el rechazo, no sólo del espectador, sino también de algunos críticos que califican de absurdo todo aquello que va más allá del puro convencionalismo. Jarry no consideraba el teatro como doble de lo humano, el teatro no es fiesta, ni es entretenimiento, ni lección, el teatro es actividad pura, actividad en la que el artista se lanza a la búsqueda del gran hallazgo, de ese milagro que supone la verdad, sólo que “ésta no es única” (Bermúdez, 1997: 184). A él le gustaba el mundo de las marionetas, de muñecos articulados que le ofrecían la posibilidad de creación de un mundo violento y cruel más cercano a la realidad: el humor negro y lo grotesco; por ello, crea un tipo de teatro inhumano e inestético. “Ubú rey” es un claro antecedente, que ha abierto el camino hacia la conquista de la libertad, la imaginación y el juego del siglo XX.

Gran impulso tuvo también para el origen de las vanguardias el psicoanálisis de Freud y, más tarde, el desastre de la Primera Guerra Mundial. La inestabilidad de un mundo roto, el descubrimiento de la falsedad de muchas verdades que hasta entonces se le habían presentado al hombre como objetivas, el descrédito del exterior, el pavor ante aquellas zonas espectrales o monstruosas con las que, inconscientemente, llevaba siglos durmiendo, una vez superado por el afán de psicoanalizarse, le produjo el derrumbamiento repentino de la realidad material y aparentemente asegurada por la ciencia, enterrando al Naturalismo. En el mundo no existe nada que sea absoluto, todo es relativo y la verdad es mucho más compleja de lo que se creía; este derrumbamiento de todo lo que se había pensado como lo único verdadero dejó sumido al hombre en una profunda crisis espiritual:

Si el arte entonces se atrevió contra la lógica y la psicología fue porque nuevas absurdas leyes le abalaban; si osó trabar convenciones antirrealistas fue porque el del realismo había perdido todo crédito. Si comparó y hasta identificó una mano con una raíz fue porque había visto - y volvería a verlo - manos

¹¹ Estas palabras pertenecen al artículo de Jarry “Doce argumentos sobre teatro” publicado en los *Dossiers Acénonètes di Collage de Pataphisique*, núm. 5.

cortadas y sangrantes junto a raíces que las bombas habían desnudado del sueño y tierra (Guerero, 1961: 5).

La realidad objetiva y su organización quedó desquiciada. Lo que había recibido el nombre de realidad no era sino un fragmento de la realidad verdadera; una parte, pues, había sido desatendida, existían piezas ignoradas y las vanguardias la atenderían haciendo de ese desquiciamiento del mundo su nuevo mundo conversacional. Habían comprendido que el alma del hombre es mucho más compleja de lo que sospechaban los románticos y que el subjetivismo de estos podía ser también mucho más extremo. Consideraron, en fin, que todo arte no era más que convención de convenciones y usaron su derecho para lanzarse a la aventura de crear otras distintas.

1.4. Por los caminos teatrales renovadores del teatro español en la edad de plata

Una nueva visión del mundo se originó en la última década del s. XIX, como fruto de todos los avances tecnológicos y científicos del momento; un cambio de perspectivas que dio lugar también a un cambio en las artes y que no podía dejar de afectar al teatro en el que se hizo sentir una poderosa necesidad de renovación. Las nuevas coordenadas del siglo, según Ángel Berenguer, pueden resumirse en tres:

- La redefinición del concepto *yo* (Kierkgaard y Freud);
- el relativismo de ese mismo *yo* en el espacio y en el tiempo;
- el socialismo como práctica política dependiente de las teorías de Max, aunque modificadas por experiencias que se desarrollan en este cambio de siglo y que requieren nuevas fórmulas y soluciones, “relacionadas con modelos pretéritos, aunque comprometidas con las interrogantes del nuevo orden político, todavía por diseñar” (Berenguer, 1992: 19).

Sólo una palabra es suficiente para definir con exactitud la época que nos ocupa: “crisis”. Por ello, la producción dramática del momento debe considerarse como fruto de esa crisis económico- política que da lugar siempre a los conflictos ideológicos.

En los últimos años del s. XIX se originaron los brotes de una nueva teatralidad en la que el teatro literario dejó de ser concebido como fin en sí mismo, pasando a ser un factor para su puesta en escena. Autores de la talla de Ibsen, Strindberg, Chejov y Galdós merecen ser destacados como protagonistas de los grandes cambios del teatro. 1892 es un año importante para el drama español, pues se considera como punto de partida del drama moderno con motivo del estreno de *Realidad* de Galdós.

Entre los dramaturgos de finales de siglos y principios del XX reconocemos nombres como Benavente, Moraleda, Carlos Arniches, los

hermanos Álvarez Quintero, el astracán de Muñoz Seca y dramaturgos menores como Linares Rivas y Martínez Sierra.

Siguiendo a Pedro Salinas podemos establecer en la literatura dramática española dos zonas de producción bien diferenciadas, lo que Salinas llama: “zona de luz y zona de sombras”. A la primera pertenecen dramaturgos como Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y Arniches, cuyas obras se adecuaron perfectamente al público del momento. En la zona de sombras se encontrarían autores como Valle- Inclán, Unamuno, Azorín, no menos valioso que los anteriores, pero cuyas obras raras veces llegaron a la representación (Salinas,1972).

Resumidamente podemos clasificar las tendencias del teatro español de este periodo en tres momentos:

- El teatro de Galdós y Joaquín Dicenta que supuso el intento de un nuevo realismo, pretendiendo romper con el convencionalismo neorromántico y melodramático representado en España por Echegueray.

- El teatro que triunfa: el de Benavente y la comedia burguesa, quien afirmó huir de lo dramático:

porque bastantes angustias sufre ya el mundo para entenebreckerle con tragedias de invención, a las que da ciento y raya la realidad. Por eso procuro divertir y distraer al público con comedias ligeras y concretas que me reprochan mis detractores, son deliberadamente frívolas y triviales (Monleón, 1991 a: 1936).

Se trata de un teatro que intentaba divertir y distraer, un teatro de la apariencia, alejado de la verdadera realidad. Dentro de esta tendencia se inserta también la escuela de Benavente; el teatro poético, donde tenemos que citar a Eduardo Marquina junto con sus imitadores y, finalmente, los hermanos Machado y un teatro popular que va de la comedia costumbrista al teatro lírico.

- El tercer momento, que es el que nos compete a nosotros lo forman el teatro del 98 y del 27. Dentro de este teatro innovador tenemos que hablar de

aquella minoría pequeño- burguesa que accedió a la cultura europea bajo los auspicios de las libertades públicas de la Restauración y las directrices culturales de la Institución Libre de Enseñanza, quienes se esforzaron en la búsqueda de una renovación teatral que integrara nuestra escena en la marcha progresiva del teatro universal.

Las dos generaciones más brillantes de la literatura española no hicieron nada por ganarse el favor del público. El radical rechazo hacia cualquier tipo de experimentación por parte de los circuitos comerciales y el escaso público que esa minoría podía proporcionar fueron los motivos desencadenantes para que aquellas obras, que nos han otorgado un puesto digno dentro de la historia del teatro, no lograran escenificarse en su momento y las que subieron a un escenario lo hicieron en representaciones únicas. Mientras Unamuno insistió inútilmente ante compañías y empresarios, los del 27 tomaron una postura más beligerante, pues no sólo se propusieron conseguir un cambio de criterios en el público del momento sino que intentaron la creación de un nuevo público.

Durante los años 20, al margen del teatro comercial hecho a la medida de un público burgués, que ignoraba las corrientes estéticas que se daban fuera de nuestras fronteras, surgieron los llamados teatros experimentales o de arte. Se trataba de agrupaciones de aficionados con dificultades económicas, falta de profesionalidad, que sin llegar a un público mayoritario realizaron una importante labor teatral. En ellas se montaron obras de los autores europeos de vanguardia, así como de los jóvenes que potenciaron el movimiento renovador. Uno de los principales protagonistas presente en la mayoría de estos proyectos como *Escuela Nueva*, *El Mirlo Blanco*, *El Caracol...* fue Rivas Chérif, quien se esforzó por poner el teatro español a la altura del resto de Europa, que él conocía bien a través de sus viajes y lecturas. Entre 1920 y 29, en el teatro de cámara *El Mirlo Blanco* de Rivas Chérif se representan obras de los hasta entonces desconocidos Pío y Ricardo Baroja, Valle- Inclán o Claudio de la Torre, con quien Salinas, mantuvo una gran amistad, destacando el éxito de su pieza: *En la vida del señor Alegre*.

Algunos estrenos dignos de ser mencionados son: *Trance*, *El viajero* de

Claudio de la Torre, entre 1925- 26; *Un duelo* de Chejov, entre 1928- 29; *Dr. Death*, *La arañita en el espejo* y *Lo invisible* de Azorín entre 1928- 29; *Sombras de sueño* de Unamuno (1930) y *La Zapatera prodigiosa* de Lorca (1930).

En 1928 funda Riva Chérif *El caracol*, en el que se llevan a escenas obras de Ibsen, Chéjov, García Lorca y Azorín, entre otros.

Especial mención merecen también los esfuerzos de *La Barraca* de Lorca y Eduardo de Ugarte, *El caracol* de Rivas Cherif y las *Misiones pedagógicas* subvencionadas por el Gobierno de la República, a los que habría que añadir muchos otros grupos como *El Teatro del Pueblo*, que dirigió Alejandro Casona, o *El Búho*, el grupo universitario de teatro a cuyo frente estaba Max Aub, de tendencia antifascista, en el que se representaron obras de Cervantes, de Valle- Inclán y de un treintañero Rafael Alberti, alguna pieza de Max Aub y José Ricardo Morales (Iturra, 2005: 1). Hay que destacar también las campañas de orientación dramática moderna en las que los hombres del 27 lograron interesar a los hombres y mujeres de teatro que apoyaron su iniciativa. Recordemos las campañas realizadas por Martínez Sierra en el Eslava, Josefina Díez y Santiago Artigas en el Reina Victoria y Margarita Xirgu en el Español.

Araquistain es otro nombre importante, que refleja el intento de los intelectuales burgueses más leídos por elevar el teatro a los niveles que la burguesía más avanzada habría alcanzado en cada momento en sus respectivos países. Pero el advenimiento de la República dio lugar a la aparición de una nueva clase: el proletariado. En 1931 Ramón J. Sender publica *Teatro de masas*, libro teórico que marcó la ruptura de las concepciones anteriores. No se trataba ya de la reforma del teatro burgués, sino de sustituirlo. Será a partir de 1931 cuando los intentos renovadores se orientaron a la búsqueda de un nuevo público y de un teatro que respondiera a las exigencias de dicho público.

La finalidad que me he propuesto en este apartado es la de ofrecer un panorama de aquella generación de escritores (generación del 98) que

sintieron la necesidad de una renovación *total* en el terreno teatral y que nos abre el camino para llegar al tema que nos interesa: “el teatro del grupo del 27”.

Debemos partir de la idea del teatro como comercio, como producto que se vende a un público y, además, a un público con unas características bien definidas, cuyo pensamiento e ideas no iban más allá de lo establecido. La preocupación de los empresarios de los locales privados, cuyo predominio sobre los públicos resultaba evidente, se volcó en la necesidad de atender los gustos de un público burgués y aristocrático con el único y poderoso fin de hacer negocios. De esta forma, la idea de concebir un teatro crítico que fuera más allá de la capacidad autocrítica de ese público burgués era algo más que difícil, por lo que en el terreno ideológico sólo pudo existir un teatro crítico dentro de los márgenes establecidos y junto a éste un teatro defensor de los ideales conservadores:

Del mismo modo que la burguesía confundió los derechos del hombre con sus propios derechos, o los intereses del hombre con sus propios intereses, también sentenció que era “teatral” el teatro que a ella le convenía. Unas determinadas formas se acuñaron, y todos fuimos educados para asegurar que sólo aquellos dramas eran verdaderamente teatrales (Monleón, 1971 b: 144).

El rechazo que se manifestó hacia cualquier experimentación que no fuese económicamente rentable y la restricción en los gastos de inversión repercutió notablemente en la escenografía, que no pudo beneficiarse de los grandes avances tecnológicos que habían conseguido a finales del XIX y, sobre todo, en el primer tercio del XX las investigaciones europeas sobre el espacio escénico.

Los del 98 renunciaron a ver sus obras en las carteleras, pero no a su concepto de teatro como medio de expresión, realizando un importante esfuerzo hacia la renovación dramática. Este intento estuvo protagonizado por escritores como Azorín, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Jacinto Grau, Gómez de la Serna y, sobre todo, Valle-Inclán, quien afirmaba que toda reforma del teatro había de comenzar por fusilar a “los gloriosos hermanos Álvarez

Quintero” y abrió su etapa de plenitud dramática con el esperpento de *Luces de Bohemia* en 1920. Frente al teatro gastado de finales y principio de siglo (póngase de ejemplo: el costumbrismo de Arniches, el andalucismo de los Quinteros, las comedias de astracán de Muñoz Seca, el teatro poético cultivado de Eduardo Marquina y los mismos hermanos Machado) estos autores, calificados por la crítica de innovadores y disidentes, abrieron un importante camino hacia una dramaturgia nueva.

Dentro del teatro del 98 destacaremos sobre todo dos grandes personalidades: Unamuno con su teatro individual y esquemático y la obra dramática de Valle-Inclán. Ambos suponen una nueva concepción de lo dramático. Si bien, no podemos dejar de mencionar a autores como Azorín con su teatro experimental, Jacinto Grau y Gómez de la Serna.

Miguel de Unamuno (1864- 1936) manifestó abiertamente junto con otros autores, su hostilidad hacia el teatro de su tiempo, por lo que atacó en varios de sus artículos la fisonomía social e ideológica de este teatro; póngase de ejemplo el siguiente fragmento incluido en “La regeneración del teatro español”:

También yo creo que hace falta una regeneración de nuestro teatro. De nuestro público, de nuestros actores, de nuestros empresarios, de cuantos factores determinan la existencia de un teatro casi siempre hipócrita y menudo. Nuestros escenarios están faltos de “pasiones rugientes”, de profundidad conceptual, de talento, y sobrados de comedias bien amañadas, en el mismo sentido que se amaña una mentira (Monleón, 1971 b: 43).

Se manifestó en contra del drama mercantil, por ejemplo en *Soledad*, en contra de un público teatral que no representaba al pueblo. El pueblo es el hombre, todos formamos parte de él y es necesario un teatro que nos afecte a todos. Es importante también su concepto de “teatralidad”. La obra dramática de Miguel de Unamuno responde a una voluntad de crear algo nuevo. Mostrando su desacuerdo con lo que ese público burgués tenía de lo teatral, llegó a la conclusión de que la “teatralidad” no es más que un conjunto de

convenciones que garantizan el efecto sobre el espectador, “un espectador educado por un determinado teatro; un espectador a quien hay que hablarle en el lenguaje escénico y según las estructura dramáticas que ya conoce” (Monleón, 1971 b: 43). Unamuno se mostró contrario al concepto de “teatralidad” entendida como una necesidad de someterse a unos actores y unos directores de escenas, es decir, una servidumbre; por ello llegó a proponer dramas no teatrales, tragedias desnudas, acudir a lo sustancial en lugar de al adjetivo. La teatralidad no es la mera repetición de fórmulas, se hacía necesario la creación de nuevas formas estéticas que correspondieran a las nuevas ideas y conflictos. Hacía falta un nuevo teatro y la creación también de un nuevo público. Había que empezar, como Dios ante el vacío, desde el principio.

El drama, siguiendo la concepción de Unamuno, es algo que todos llevamos dentro, nos duele, nos atormenta, se remueve en nuestro interior y hay que echarlo fuera:

Ángel: (...) Es menester que sientan mis torturas, que mis criaturas palpiten de vida..., de vida y de goce y de dolor...; que pesen sobre las tablas... ¡No! ¡Sobre las almas!, que hinchen de pasión el escenario... Y éste es mi drama, el drama del dramaturgo, el drama del parto... ¡Le tengo aquí, le siento; me pesa, hasta me cocean dentro de la cabeza y no logro... parirlo! (*Soledad*, Acto Primero, escena I).

El drama de Unamuno es el drama del parto, el doloroso esfuerzo de sacar al exterior nuestros conflictos internos, nuestras pasiones, la lucha por dar a luz, darse a luz a uno mismo, ser autor, actor y público, ser todopoderoso como Dios:

Agustín: Seré autor, actor y público. Me representaré a mi mismo y para mi mismo goce. ¡Autor, actor y público! (*Soledad*, Acto Primero, escena VII).

El drama es la vida. Esta rara confusión entre lo vulgar de la realidad y la magia de la ficción no es nada nuevo, sus orígenes se remontan a los pitagóricos. Es en el texto erasmistas del *Crotalón* (1552- 53) donde se aprecia

la primera manifestación en nuestra literatura de la vida como teatro. Esta identificación gustó mucho a los hombres del barroco, la locura de don Quijote, por ejemplo, radica en esa rara confusión entre la realidad y la ficción. Lo que hace don Quijote es convertir su vida en literatura; lo que intenta hacer Ángel, el protagonista de *Soledad*, es transformar su dolor en un drama, hacer de él algo sublime, una obra de arte. La frontera que separa la realidad y la ficción a veces es tan sutil que se vuelve imprecisa, de suerte que ya no sabemos qué es real ni qué es ficción, qué es vida o qué es teatro; ¿cuál es nuestra propia realidad? La realidad siempre se nos escapa y las apariencias están ahí para confundirnos e inducirnos a un error que se nos presenta a los ojos como lo único verdadero, el propio mundo es apariencia, una representación donde vivir es representar, tal vez, como diría Calderón “toda la vida es sueño y los sueños sueños son”:

Agustín: ¡Claro, carezco del sentido de la realidad; vivo en las nubes..., soñando..., como Don Quijote, como Segismundo...; viviendo... ¡La vida es sueño! Lo que es vela y realidad es la política... ¡Oh, la política! (*Soledad*, Acto Segundo, escena II).

Agustín: No; esto no es realidad. ¿Y qué es realidad? ¿Soy yo real? ¿Me sueño o me estáis soñando? Cosa de reír..., de bostezar..., la serpiente invisible... (...) (*Soledad*, acto Tercero, escena II).

El drama es una especie de conocimiento. “Unamuno busca la última realidad del hombre por medio del teatro”. Pretendió crear a través de sus dramas otras vidas que le acompañaran (Zabala, 1979: 275- 282).

En su obra dramática encontramos los mismos temas que preocupaban al novelista- ensayista- poeta; lo cual ha contribuido a la consideración de su teatro como prolongación del resto de su producción literaria. Temas como la muerte, la angustia del hombre, la personalidad, la identidad y la terrible soledad ocupan gran parte de su obra.

La obra dramática de Miguel de Unamuno se encuentra constituida por nueve dramas y dos piezas menores: *La princesa doña Lambra* y *La difunta*,

ambas de 1909, a las que denomina “farsa y sainete”.

Los dramas a excepción de los dos últimos están escritos por parejas:

- *La esfinge* y *La venda* (1898- 1899). La primera nos plantea el tema de la posterioridad, el hombre desgarrado entre la vida íntima y el deseo de gloria más allá de la muerte y se encuadra dentro de los llamados dramas de la conciencia escindida.

- *El pasado que vuelve* y *Fedra* (1910). Esta última es una cristianización y actualización de la obra de Eurípides.

- *Soledad* y *Raquel encadenada* (1921- 1922). “Soledad” es el tema de la paternidad perdida e irrecuperable. En ella expone Unamuno muchas de sus ideas acerca de lo que es y debe ser el teatro. Uno de los personajes es un crítico de teatro, de un teatro de receta que no es teatro ni nada, es un entretenimiento opuesto al otro tipo que defiende Unamuno, a través del cual se crea el autor. En cuanto a la forma teatral Unamuno habla “de pasiones rugientes no de ensayos dialogado”. Unamuno, y así lo hace en *Soledad*, habla de:

plantear conflictos, de tragedias desnudas, de vértices en los que se descompone él mismo y consigue descomponer la vida intelectual española de su tiempo. En Unamuno toda expresión es, en cierta medida, teatral, por lo mismo que su visión y sentido de la Vida son trágicos (Monleón, 1971 b: 44).

Por su dignidad intelectual y por todo lo que tiene de verdad *Soledad* es uno de los grandes dramas españoles, es una tragedia española.

- *Sombras de ensueño* y *El otro* (1926). La primera plantea el tema de la lucha entre hombre y personaje. El protagonista es Tulio Montalbán, libertador de una república americana,

convertido en personaje de la historia. *El otro* es el drama de la personalidad, del desdoblamiento de la identidad. Un hermano gemelo mata al otro, pero ¿quién es el otro?, ¿quien es la víctima y quién el asesino? ¿quién es Caín, y quién Abel? Probablemente si Caín no hubiera matado a Abel hubiera sido éste el asesino y el otro la víctima.

- La noción de la personalidad múltiple, la dualidad ser-representar o persona- personaje, tan arraigada en la mente de Unamuno sirve de base a su visión del mito de “Don Juan” en *El hermano Juan* o *El mundo es teatro* (1929). La tragedia de don Juan es la de no poder amar: “Nací condenado a no poder hacer feliz a mujer alguna, ni a mí, hombre” (Acto Segundo, escena I).

- Otras obras suyas son: *El pasado que vuelve* (1910); *Raquel encadenada* (1922) y *Sombras de sueño* (1926). A todo lo cual hay que añadir una temprana incursión de Unamuno en el sainete con *El cuestión de Gabasa* (1880), el cual nos ha llegado incompleto, y una versión de la *Medea* de Séneca, escrita en 1933.

Dramáticamente intentó separarse de las formas naturalistas apoyándose en la tradición de la tragedia clásica (Esquilo y Séneca, sobre todo); renunció a todo elemento superfluo y ornamental en la escena, en el lenguaje, en la acción y en los conflictos, pasiones y caracteres de sus personajes. Esa desnudez en el decorado, en el vocabulario, la economía de personajes y el esquematismo de la acción nos lleva a hablar del reduccionismo, esquematismo y carácter abstracto de su obra, que algunos críticos llegaron a considerar como defectos y hasta fundamento del fracaso de la dramaturgia unamuniana.

Para Ruiz Ramón Unamuno no es un dramaturgo sino un novelista-ensayista- poeta que escribe obras de teatro porque la transposición de la escena le permite expresar mejor su pensamiento disminuyendo, así mismo, el

valor escénico de su obra (Ruiz Ramón, 1989: 77- 81). En este punto, coincidimos con Ángel Berenguer cuando señala su disconformidad con Ruiz Ramón al señalar “el fracaso de la dramaturgia unamuniana”, basándose en su esquematismo (Berenguer, 1980: 71- 72). Se trata más bien de “la pobreza de perspectiva” de la época para reconocer las nuevas convenciones estéticas. A pesar de no dejar un teatro logrado, estas piezas merecen toda la atención y la dramática de Unamuno supone un momento destacable de nuestra cultura del siglo XX, aunque sólo sea por pertenecer a una figura máxima como es Unamuno y aunque se trate sólo de una producción complementaria a la labor literaria de esta gran figura (Valbuena, 1956: 596).

Su oposición al naturalismo y a seguir un modelo teatral convencional, establecido por la burguesía, así como el esquematismo de su drama provocó la no aceptación por parte de las compañías de teatro, pues resultaba problemático en cuanto a éxito comercial. No es extraño que Unamuno, quien repetidamente había escrito en distintos tonos: “todo drama que es, como drama, bueno para ser leído, es mejor para ser representado, y si no, no es drama”, se desanimara, al ver que sus dramas no subían a los escenarios, pese a los numerosos intentos que hacía para tal fin (Ruiz Ramón, 1989: 78). Sus obras se representaron con dificultad, pero jamás renunció a su concepción de teatro. *La esfinge* escrita en 1898 no se estrenó hasta 1909, *La venda* (1899) se publicó junto con *La princesa doña sombra* (1909) en el nº 24 de *El libro popular*, el 19 de Junio de 1913 sin haber sido estrenada. *La difunta* es de 1909 y se estrenó el 27 de Febrero de 1910, si bien no se editó; tal vez el carácter de sainete, en opinión del propio autor, adelantara su estreno. Unamuno se mantuvo firme en su postura frente a aquellos que sólo pretendían mantener su obra en cartel, y no es que no deseara estrenar sus obras, ya hemos hecho referencia a sus manifiestos deseos de querer estrenar, recordemos su dolor también ante el fracaso de *Fedra*, es que no estuvo dispuesto a seguir los pasos de un teatro mediocre, estancado, hecho siempre para los mismos.

En 1918 tuvo lugar la representación de *Fedra* en el Ateneo de Madrid, y dolido por el fracaso escribe unas cuartillas que son una muestra de su dolor

por la mala fortuna de esta tragedia y otras de sus obras en cuanto a subir a las tablas:

Esta mi tragedia *Fedra* no me ha sido posible que me la acepten para representarla en un teatro de Madrid. La misma suerte han corrido otros dramas que tengo compuestos y presentados.

Ha habido para ello razones externas al arte y otras internas a él.

Las externas son que ni forma parte del cotarro de lo que se llama por antonomasia los "autores", ni hago nada por entrar en él mediante los procedimientos ya clásicos, y que tampoco me puedo ni debo reducir a perder el tiempo en saloncillos y otros lugares análogos solicitando siquiera con una silenciosa asiduidad a tales tertulias teatrales, un turno para que den al público a conocer mis obras dramáticas.

Agréguese que ni sé ni quiero escribir papeles, y menos cortados a la medida de tal actor o actriz, y más desconociendo, como desconozco, las respectivas aptitudes de los hoy en boga, desconocimiento que no me han de perdonar – o más bien, personas, caracteres-, tampoco puedo ni debo estar dispuesto a modificar y estropear a éstos para acomodarlos, como a un potro, a las condiciones de quien los haya de representar. Son éstos, los actores y actrices, los que en buena ley de arte deben doblarse al carácter dramático.

Hay un perenne conflicto entre el arte dramático y el arte teatral, entre la literatura y la escénica, y de este conflicto resulta que unas veces se impone al público dramas literariamente detestable, entregando su gusto, y otras veces se ahoga excelentes dramas.

Y me parece en la mayoría de los casos un desatino eso de decir de un drama que es excelente para leído, pero poco teatral. Lo que leído produce efecto dramático, cómico o trágico, ha de producirlo si se sabe representarlo.

Y hay que educar al público para que guste del desnudo trágico.

Llamo desnudo en la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad.

Libre primero de todos los perifollos de la ornamentación escénica. (...) (“Prólogo”, *Fedra*).

Estas razones externas muestran el total desacuerdo, más aún, la incompatibilidad de Unamuno con los usos teatrales vigentes. Pero, a su vez, tales razones son consecuencias de lo que él llama razones internas, que no son sino presupuestos de su propia concepción del teatro.

Con *Fedra* Unamuno quiso crear una “tragedia desnuda”. El tema de inspiración clásica nos remite a la obra de Eurípides, si bien el drama de Unamuno está muy alejado del griego, así como de la obra del dramaturgo francés Racine. La *Fedra* de Unamuno es el drama de una mujer moderna, actual, que sólo comparte con la de los dos autores citados la temática del amor prohibido: la mujer, condenada desde Los Principios a ser origen del pecado, arrastrada por “el Fatum” hacia una pasión libidinosa, como lo es el amor que siente hacia Hipólito, su hijastro.

Fedra es alma, un alma que lucha constantemente hasta agonizar, hasta morir. Es la lucha entre la cabeza y el corazón, entre lo que debe ser y lo que realmente es, entre la apariencia y la realidad, o mejor dicho, entre la mentira y la verdad. Fedra es una mujer casada y el deber le impone el respeto a su esposo, pero “qué triste, qué frío es eso del respeto” (Acto Primero, escena I). El mal, que siempre anda acechando, no puede permitir que seamos felices, porque la FELICIDAD no se ha hecho para el hombre, que vive sometido a continuas pruebas y luchas consigo mismo; vivir es sufrir, amar, morir. Por todo ello Fedra se siente arrastrada hacia Hipólito, todo le parece que la empuja hacia él, hasta Pedro, su propio marido. Se trata de la fatalidad del destino o “fatum”, tema clásico por excelencia, de cuyos designios nadie puede huir.

Unamuno no puede concebir la vida de otra manera sino como lucha interna, como sufrimiento y dolor, hasta llegar a la única verdad: la muerte. En

ella Fedra busca su redención, expiar sus sentimientos de culpa, la purificación o catarsis de su alma.

Fedra es la mujer que se juzga a sí misma, se condena y ofrece su vida como sacrificio por “la verdad”.

Al comenzar la obra Fedra nos da muestras de su dolor. Está condenada desde el principio a esa lucha terrible que se debate entre la cabeza y el corazón; por muy poderosas que sean las razones de aquella el corazón siempre tiene más fuerza, es más rebelde:

Eustaquia: Pero qué, ¿no se te quita eso de la cabeza, Fedra?

Fedra: ¡Ay, Eustaquia! Si hubiese de ser de la cabeza sólo, ya se me habría quitada; pero...

Eustaquia: El corazón es más rebelde, lo sé. (Acto primero, escena I).

El recuerdo de su madre, que asoma también desde la primera escena del acto primero, resulta de gran importancia. Fedra está condenada a seguir los pasos de sus antepasados, es como si el mundo fuera una reiteración constante, el dolor se hereda de padres a hijos; pero Fedra no puede ya más con esa congoja de tener que callar lo que siente, tiene ganas de gritar a los cuatro vientos, ya no le importa nada, está dispuesta a todo, porque se siente culpable:

Fedra: ¿Culpable? ¿Qué es eso de amor culpable? Si es amor, no es culpable, y si culpable...

Eustaquia: Claro, no es amor (Acto primero, escena I).

Tan culpable, que ni siquiera se conoce así misma: “No soy yo” (Acto primero, escena I). Surge en este punto el tema de la identidad, de “la otredad”, que tanto gustaba a Unamuno y que desarrolla en varias de sus obras: ¿Quiénes somos realmente?, ¿cómo encontrarnos a nosotros mismos en medio de esta batalla que es la vida donde todo se nos muestra confuso, como

un misterio indescifrable, como un enigma?

Es Pedro quien favorece la situación de que Fedra se declare a Hipólito. Él le pide que le hable a su hijo de encontrar una mujer con la que casarse, tener hijos... y se lo pide a ella, que desea a Hipólito con toda el alma como nunca podría desearlo a él, a ella cuya sola idea de pensar que Hipólito pueda ser de otra la mataría. Decidida a sacar afuera los fantasmas que la ahogan, no pudiendo guardar por más tiempo una verdad que tarde o temprano tenía que salirse si no por la boca, por los ojos, por cualquier parte, se declara a Hipólito:

Fedra: Sí, que brote en palabras el secreto de mis besos. Todo era hasta romper el nudo que ligaba mi lengua; ahora todo está claro y me siento libre, libre de un tremendo peso; ahora respiro...

Hipólito: Ahora empiezas a ahogarte, madre, y ahogarme...

Fedra: De ti, sólo de ti depende, Hipólito. ¡Quiero ser tuya, toda tuya!

Hipólito: ¡No, lo que tú quieres es que sea tuyo yo! (Acto primero, escena I).

Hipólito, modelo de hijo, siempre fiel y respetuoso con su padre, la rechaza: “estás loca, madre, loca perdida, y tu locura es contagiosa. (Acto primero, escena I).

El acto primero termina en la escena IX en la que aparecen solos Fedra y Pedro. Éste recrimina a su mujer el hecho de no haber convencido a Hipólito: “Tu eres de las que consiguen cuanto se propone” (Acto Primero, escena IX). Pedro atribuye la poca voluntad de Fedra a posibles celos de que entre otra mujer en la casa. Está ciego, tiene una venda que le impide ver la verdad, aún cuando ya en la escena segunda Fedra había confesado abiertamente su amor por Hipólito: “¡le quiero, sí, le quiero con toda mi alma!”, confesión que éste no pudo entender, tal vez, porque a veces no es que las cosas no estén claras sino que nos empeñamos en no querer verlas; si bien siempre hay quien las

vea por nosotros, como ese personaje, Marcelo, amigo de la familia, que entra en la escena V del acto primero y al que Fedra tiene miedo porque parece saberlo todo: “Hay secretos que se revientan por los ojos” (Acto Segundo, escena VIII). El propio Hipólito antes de que Fedra le declare sus sentimientos ha observado algo extraño en ella: “hace algún tiempo me das miedo” (Acto Primero, escena III). Más tarde, al finalizar el acto II su sirvienta Rosa le dirá: “Sí, ya he notado que la señorita se está volviendo otra (...) Por Dios, que me da miedo! “ Y es que “la verdad” no puede permanecer oculta durante mucho tiempo, contra ella no hay mentira que por mucho que dure, no acabe siendo destruida.

En el acto segundo se nos presenta a una Fedra cada vez más consumida por su dolor, una Fedra que va poco a poco agonizando a lo largo de la obra hasta morir en el acto tercero:

Eustaquia: Te veo enflaquecer

Fedra: ir muriendo (Acto segundo, escena II).

Las afirmaciones que Unamuno pone en su boca: “no sé que hacer para defenderme” (Escena I), “no puedo vivir ya más así” (Escena II) nos dan la imagen de su derrota. Fedra tenía que hacer algo, sentía el deseo de luchar por esa pasión, que poco a poco a lo largo de la obra, de su vida, la va matando, y comete el error de sembrar una mentira, con la que no sólo no conseguirá a Hipólito, sino que además la convertirá a ella en un obstáculo mayor entre el padre y el hijo. Su trampa se volverá contra sí misma. Fedra hace creer a Pedro que es Hipólito el que la persigue a ella e Hipólito, por respeto a su padre no se defiende, callando aquello que siempre acabará por salir a la luz, la verdad.

Surge de nuevo el tema de la culpa y esta vez es Pedro quien lo plantea en el monólogo de la escena octava (acto II) preguntándose: “¿Qué es ser culpable?”:

Pedro: ¿Quién tiene la culpa; Fedra quién? ¿Él? ¿Tú? ¿Yo?
 ¿Quién sabe de culpas? ¿Qué quiere decir culpa? ¿Qué es culpable di?

Fedra (mirando al suelo) No sé...

Pedro: ¿no sabes lo que es culpa? ¡Fue la mujer, la que introdujo la culpa en el mundo! (Acto Segundo, escena IV).

La fatalidad está presente durante todo el drama. La idea de la mujer como fuente del pecado nos remite a los orígenes, al principio, así está escrito en las líneas del destino, así tiene que ser: “Te quise desde antes de conocerte” (Fedra, escena III).

Fedra no podía amar a Pedro, lo quería como a un padre; sin embargo Hipólito era de su edad, joven, fuerte, amante de la naturaleza, lleno de ese aire salvaje de los montes que la llenaba toda de pasión. Hipólito es el deseo, la manzana prohibida y como todo lo prohibido es siempre más codiciado.

Cabe destacar la presencia de Marcelo otra vez en la escena IX. Pedro, al igual que Fedra, teme que su amigo lo sepa todo. El propio Marcelo confiesa: “Demasiado sé con no saber nada”. Todos sentimos miedo de que los demás descubran nuestros secretos más íntimos, nuestros enigmas:

Marcelo: Enigmas los tuyos, Pedro. Y te dejo. Donde hay enigmas sobre yo; soy incompatible con la esfinge (...)

Pedro quiere salvar su honor, el honor de su casa a toda costa, “¡pero es imposible ocultar la verdad!” Tiene como Fedra el sentimiento de delatarse a sí mismo: “Yo misma me delato” (Acto segundo, escena III).

Al finalizar la obra encontramos una Fedra moribunda esperando el último beso, el primero, el beso de Hipólito que no será ya el beso carnal del deseo, de la pasión que nos destruye como la ha destruido a ella lentamente desde el principio. El beso que espera Fedra es el de la purificación, el de la salvación de su alma. Fedra busca expiar sus culpas, de sus mentiras, dejando con su muerte el testamento de “la verdad”, para que Pedro e Hipólito puedan seguir siendo padre e hijos, ya que ella no era más que un obstáculo entre los dos. Fedra que no ha sabido vivir, ha sabido morir como una santa, como una

mártir en honor a “la verdad”.

Unamuno coincide con Valle- Inclán en que ambos fueron expresiones de crisis en un momento en que la Restauración se empeñaba en demostrar lo contrario. Negaron ajustarse a las formas teatrales dominantes y lo pagaron con no estrenar o, en todo caso, estrenar muy poco. Juan Barco en su correspondencia con Unamuno le señala la falta de respeto de sus textos con las normas teatrales. Resulta representativa la carta de Unamuno a Ernesto A. Guzmán:

Mis batallas en el teatro merecerán todo un capítulo. Tengo tres dramas, dos en tres actos y uno en uno. Y lucho con cómicos y danzantes... Mas por mi parte les he hecho saber que no escribo a la medida de sus gustos o de sus habilidades. Para esta labor de confección dramática ahí está Marquina, que recorta papeles a la medida y talla de la Guerrero. Vea usted, pues, la batalla en que me he metido (Monleón, 1971 b: 143).

No existe mayor satisfacción para un dramaturgo que ver su obra sobre las tablas y Unamuno quiso siempre que sus obras se representasen sobre un escenario, por unos actores y para un público; pero su “oposición ideológica” hacia ese sector social que configuraba el teatro, hizo que le saliera “un teatro distinto”, un teatro cuya crítica y cuyo autor acababan finalmente conviniendo en que no es teatral (Monleón, 1971 b: 143).

Con Unamuno y Valle- Inclán se puede afirmar que comienza verdaderamente la historia moderna del teatro español:

Ni España, como conjunto nacional dirigido por la coalición oligárquica nobleza- burguesía, ni los autores dramáticos del momento, así como la estructura del teatro español, podían soportar, ni, mucho menos reconocer la importantísima producción dramática de autores como Miguel de Unamuno o Ramón de Valle- Inclán. (...) Ni don Miguel ni don Ramón se merecieron la España de la Restauración, ni, a su vez aquella España, supo honrarse con uno y otro talento creador (Berenguer, 1980: 69).

Alfredo Marquerié en “Veinte años de teatro en España” habla de la poca importancia de los hombres del 98:

la generación del 98, casi con la sola excepción de Benavente, emanaba un tufo agónico y pesimista o se encontraba en la torre de marfil de unos preciosismos o barroquismos que la confinaron en los cementerios de las minorías. Sus escritores, admirables y estimables ciertamente, no llegaron a prender en el gran público y las tiradas de sus libros fueron siempre cortas. Cuando alguno de esos escritores estrenó esporádicamente una obra teatral no llegó a conocer la amplitud del éxito rotundo o en la mayoría de los casos fracasó estrepitosamente (Monleón, 1971 b: 12).

Monleón afirma lo discutible de este texto si pensamos que entre los del 98 estaba Valle- Inclán, el más grande escritor teatral español, y que “el denunciado tufo agónico y pesimista”, tan molesto para “el gran público”, algún fundamento debía de tener “cuando la historia de España está a punto de exigir un millón de muertos” (Monleón, 1971 b: 12).

Frente a la dramaturgia que tenía lugar en el primer cuarto del s. XX la figura de Valle- Inclán ocupa un lugar especial para la renovación del teatro contemporáneo. Si algo define su teatro es precisamente su constante voluntad de renovación formal y temática. Su dedicación a la literatura fue absoluta, sin que nada pudiera detenerle, y su obra dramática supuso una verdadera revolución en la historia del teatro español contemporáneo, abriendo el camino hacia el teatro actual. Esta dramaturgia constituye en su esencia “la invención de un teatro” (Ruiz Ramón, 1973: 93). No había vuelto a darse en España desde *La Celestina* y el teatro del siglo de Oro una creación teatral de tan poderosa fuerza y sustantiva novedad en forma y significado (Ruiz Ramón, 1973: 93).

En este trabajo pretendemos adentrarnos en ese fascinante y mísero mundo de sombras que ofrece Valle- Inclán (1866- 1936) en su primer esperpento titulado *Luces de Bohemia* (1920), que resulta paradójico con respecto a las luces que se anuncian en la obra. Un mundo de miseria y dolor para cuya comprensión hay que tener en cuenta la situación política y social

que se vivía en aquel momento. 1896 y 97 son años decisivos en los que el autor se lanza al mundo de la bohemia madrileña, “años de amenaza de un siglo nuevo con signos muy diversos, en los que tantas fantasías se han quedado perdidas en las inacabables tertulias de los cafés” (Zamora, 1991: 10). Son tiempos difíciles para los jóvenes literatos, “intelectuales sin dos pesetas” (escena II: 60), que luchaban por abrirse camino hacia la fama y la gloria. Fue precisamente en una de esas tertulias, en el año de 1899, en la que tuvo lugar el desgraciado lance con Manuel Bueno, del que Valle recibió un bastonazo en el brazo izquierdo, que le hundió el gemelo de su camisa en la muñeca y, como consecuencia de una infección mal curada, sufrió la amputación del brazo izquierdo.

Aunque no se puede hablar de teatro noventayochista es ésta la cronología que corresponde a Valle. Con los esperpentos el dramaturgo pasa:

del jardín umbrío y de las evocaciones medievales trágicas, a sus muñecos de cartón pintarroteados, cómicos unas veces, casi siempre macabros o sangrantes, de un humorismo entre sombrío y caricatural, de gran guiñol de bajos fondos o de parodia terrible (Valbuena, 1956: 600).

Bajo el nombre: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* reunió varias de sus farsas trágicas en las que se observa su gusto por temas “obsesivos de misterio, de juego alucinante, de danza de la muerte”. La tierra, la aldea, el dolor y la carcajada frenética, lo desgarrado y lo supersticioso, alternan en obras macabras como *El terno del difunto* o de pasiones disparatadas en *La cabeza del Bautista* (Valbuena, 1956: 600). A través de la caricatura trágica y el desgarrado macabrisimo, así como por el humor atormentado y “granguiñolesco de su Retablo” se libera de la decadencia sentimental de fin de siglo, si bien hay que decir que desde su etapa modernista hay en él una gran potencia y realización auténticamente dramática.

La cristalización de la obra de Valle fue el esperpento. Con *Luces de Bohemia* nace a la vida literaria este nuevo término retórico, que es, al mismo

tiempo, una forma dramática y una visión dramática del mundo, cuyos elementos aparecían ya en sus obras anteriores. El esperpento es algo más que un simple cambio de estética y en ello insisten algunos críticos como Carlos Álvarez Sánchez:

en contra de opiniones como la del profesor Díaz Plaja y otras, pienso que si por estética se entiende una forma particular de expresión literaria, una concepción metodológica de la obra de arte, el esperpento puede ser, en principio, eso, pero quizá sea también un método fundamentalmente crítico de comunicación; un método fustigador contra una determinada sociedad (Álvarez, 1976: 9).

El esperpento será un nuevo modo de mirar el contorno desde la literatura. *Luces de Bohemia*, primer esperpento de Valle, aparecido por vez primera en la revista *España* en 1920 y en libro en 1924 con significativas variantes, arremete contra toda una sociedad, realizando una fuerte crítica colectiva.

Refiriéndose al esperpento se habla de la multiplicación de los puntos de vista y de las interpretaciones de la esencia, forma, sentido y significado del esperpento. Se habla de distanciamiento, tragedia grotesca, compromiso con la realidad, evasión, teatro antitrágico, teatro del absurdo, visión degradadora, visión descualificadora, expresionismo, desmitificación, teatro de denuncia, de protesta, extrañamientos... A continuación citaremos dos textos imprescindibles en los que Valle expone su teoría sobre el esperpento; el primero de ellos pertenece a su obra *Los cuernos de Don Friolera*:

... La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentran en la Biblia. La crueldad shespiriana es magnífica porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos de Torquemada: es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como *La Iliada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática (Valle- Inclán,

2002).

El fragmento, que a continuación reproducimos, corresponde a la conversación de Max con don Latino en la escena XII de *Luces de Bohemia*:

Max: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

Don Latino: Una tragedia, Max

Max: ¡La tragedia nuestra no es tragedia!

Don Latino: ¡Pues algo será!

Max: El esperpento.

Don Latino: No tuerzas la boca, Max.

Max: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

Don Latino: ¡Estás completamente curda!

Max: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

Don Latino: ¡miau! ¡Te estás contagiando!

Max: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

Don Latino: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

Max: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

Don Latino: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

Max: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Don Latino: ¿Y dónde están los espejos?

Max: En el fondo del vaso.

Don Latino: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

Max: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

(...)

El esperpento presenta al espectador la realidad en que vive, pero de una manera deformada, la transforma por completo, produciendo el efecto de lo increíble, ante el cual el espectador se queda atónito. El mundo es un absurdo, idea que manifiesta su disconformidad con la sociedad que lo rodea. Puesto que la sociedad burguesa y oficial es, desde la perspectiva de Valle- Inclán, un mundo distanciado y extraño al que no le ve sentido, ha de percibirlo como un absurdo, como un mundo en el que divergen lo que es y lo que se aparenta ser o se cree ser, un mundo dominado por la contradicción entre la exterioridad y la interioridad, entre la tragedia y la farsa, entre lo inauténtico y lo auténtico, huero y falso. La forma lógica de expresar literariamente tal mundo es la grotesca y dentro del género grotesco Valle- Inclán inventa el esperpento. Su estética consiste en “una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contar historias de los vivos” (Valle- Inclán. 2002). El género en cuestión viene a ser la transposición grotesca de una sociedad grotesca, en la que se muestra la misma contradicción tensa que ofrece el objeto.

El esperpento dentro de la historia del teatro español cumple en su forma y en su significación el papel de redentor del teatro, a partir de una fecunda visión dramática de la realidad, siendo la obra dramática de Valle de una gran importancia dentro del teatro contemporáneo y aportando una gran originalidad al teatro español del momento.

A continuación realizaré una reflexión personal, pero al mismo tiempo objetiva y coherente, sin falsear la realidad, acerca de ese mundo de sombras que se nos presenta en *Luces de Bohemia*, primer esperpento de Valle- Inclán.

En su obra, Valle nos invita a pasear por el oscuro mundo de la marginación y la miseria, mostrándonos una realidad cruel, desprovista de palacios y princesas modernistas y de los tópicos costumbristas del teatro de Arniches y de los Álvarez Quintero; una realidad grotesca, cruel, irónica, injusta, en definitiva, deformada o utilizando la terminología valle- inclenesca, esperpéntica, pero que se corresponde con la verdad histórica, con la verdad vivida del momento; su objeto no es falsearla, sino denunciarla, presentándola en toda su crudeza, realizando, para su cometido, una crítica absoluta y total de la que no se salva nadie.

En la escena I la acción transcurre en una hora crepuscular, hora del atardecer, romántica y bohemia, es la hora en que el hombre se siente más cerca del abismo, al borde de la nada. Un guardillón angosto, un hombre ciego, una mujer “pelirrubia, triste y fatigada” se nos presenta en la primera acotación escénica, observándose en todo ello un cierto decadentismo. El hombre, Max Estrella, “máxima o mayor estrella, para que quede valorada su condición de poeta y su honrada rebeldía”, aparece descrito como un “hiperbólico andaluz”, poeta de odas y madrigales. Es un poeta ciego y arruinado, pero dotado de esa grandeza que sólo poseen los héroes clásicos. Su ceguera nos recuerda a Homero y su hermosa barba con mechones de canas, su cabeza “rizada y ciega”, de un carácter “clásico- arcaico”, recuerda a los Hermes. La nota más característica de su personalidad es su rebeldía y su inconformismo con ese mundo que le tocó vivir, podríamos decir, recordando las palabras del maestro del Modernismo, Rubén Darío.¹² Es un personaje grandioso, que posee también una gran rebeldía, que se manifiesta en su sentimiento de dolor ante la injusticia de la realidad española, como ejemplo de ello nos pueden servir sus palabras en la escena XI, donde manifiesta algo más que su solidaridad ante la muerte del preso y del niño su rabia y su impotencia:

¹² Rubén Darío expresa este inconformismo con el tiempo que le tocó vivir en el prólogo de *Prosas Profanas*.

Max: Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos, peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.

Rabia y vergüenza son los sentimientos de este poeta ciego, cuyo defecto físico no le impide ver ese mundo acanallado que le rodea, ante el que expresa “su dolor y su impotencia”. El inconformismo de Max, podemos afirmar, que es el del propio Valle- Inclán, quien pone en boca de su personaje sus propios sentimientos.

Max es un bohemio, un genio, esa estrella resplandeciente, que, al mismo tiempo, tiene “la mala estrella de vivir y morir en la miseria”, tal vez, porque como afirma Don Latino, nunca tuvo “el talento de saber vivir”:

Max: Yo nunca tuve talento. ¡He vivido siempre de un modo absurdo!

Don Latino: No has tenido el talento de saber vivir.

Max: Mañana me muero, y mi mujer y mi hija se quedan haciendo cruces en la boca (Escena III).

Estas palabras de Max se cumplen al final de la obra. Efectivamente el poeta muere y su muerte se lleva a cabo de un modo esperpéntico, indigno a su condición de “héroe clásico”; así mismo su mujer, “madama” Collet, y Claudinita, su hija, por miedo a quedar solas en la miseria, ejecutan el proyecto de suicidio colectivo propuesto por Max al comienzo de la obra.

Max Estrella no es más que “el dolor de un mal sueño”, que cansado de rodar y beber se queda sin capa, sin dinero, sin lotería, sin nada, porque su

sino es sufrir, como sufrieron muchos, la injusticia de esa España que no valora el talento ni el ingenio, porque en esta tierra “el mérito no se premia. Se premia el robar y ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo”. Y Valle hace una crítica de ello en su obra, que podemos ejemplificar con la respuesta de Max a Dorio cuando éste en tono de burla le propone presentarse a un sillón de la Academia:

Max: No lo digas en burla, idiota. ¡Me sobran méritos! Pero esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento. Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundo. ¡El Buey Apis me despide como a un criado! ¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones del cotarro académico! ¡Muera Maura!
(Escena IV).

Max es consciente de su talento y consciente también de que jamás podrá triunfar porque en esta tierra el triunfo no se le otorga al mejor.

No olvidemos que la figura de Max Estrella tiene su correlato en la realidad con la de Alejandro Sawa, escritor que murió, ciego y loco, en Madrid en el año de 1909. Abundantes testimonios de sus contemporáneos nos revelan datos referentes a su aspecto personal, su imponente barba, porte de señorío, conversación arrolladora y deslumbrante. La muerte en la miseria de este sevillano grandilocuente, hiperbólico, envenenado de literatura y de bohemia, debió conmover a los jóvenes literatos que luchaban denodadamente por la fama literaria.

Se nos presenta en esta obra una España negra y caricaturesca que desprecia el ingenio y explota a los intelectuales. Recordemos la situación desesperante de Max en la primera escena:

Max: ¡Collet, mal vamos a vernos sin esas cuatro crónicas!
¿Dónde gano yo veinte duros Collet?

Madama Collet: Otra puerta se abrirá.

Max: La de la muerte. Podemos suicidarnos colectivamente.

(Escena I).

El tema de la muerte aparece, por primera vez en la obra, en boca de Max; concretamente el suicidio colectivo es un tema muy romántico, que se dejaba sentir ya en el sentimiento prerromántico del XVIII; póngase de ejemplo, *Las noches Lúgubres* de Cadalso:

Tediato: ¡Que poco me esperabas aquí! Tu hijo te dirá dónde le he hallado; me ha contado el estado de tu familia. Mañana nos veremos en el mismo puesto para proseguir nuestro intento, y te diré porqué no nos hemos visto esta noche hasta ahora. Te compadezco tanto como a mí mismo, Lorenzo, pues la suerte te ha dado tanta miseria y te las multiplica en tus deplorables hijos... Eres sepulturero... Haz un hoyo muy grande, entiérralos todos ellos vivos, y sepúltate con ellos. Sobre tu losa me mataré y moriré diciendo: aquí yacen unos niños tan felices ahora como eran infelices poco ha, y dos hombres, los más míseros del mundo.¹³

El suicidio colectivo se manifiesta como una expresión de odio a la vida que es mísera y terrible. Frente a éste tenemos el suicidio por amor excesivo a la vida, al que se refiere también Max, cuando afirma que los jóvenes “se matan por amar demasiado a la vida”. Este otro modo de entender el suicidio nos remite a la filosofía de Shopenhauer, donde otorgarse uno la muerte, hecho que sólo corresponde a la mano de Dios, se entiende no como hastío sino como afirmación vital. Será, sin embargo, el modelo que propone Max el que lleven a cabo su mujer y su hija, Claudinita, al verse desamparadas y solas, en la miseria.

Resulta interesante también para caracterizar la figura de Max la alucinación que sufre en esta primera escena. Su carácter de poeta ciego y visionario nos remite al mundo clásico, recordemos la figura de Edipo Rey, sólo los ciegos pueden ver más allá, hasta donde no alcanza la visión física:

¡Espera, Collet! ¡He recobrado la vista! ¡Veo! ¡Oh, cómo veo!
¡Magníficamente! ¡Está hermosa la Moncloa! ¡El único rincón

¹³ Estas palabras de Tediato corresponden al final de la “Noche Segunda” de *Las noches lúgubres*. Véase Cadalso [1995]: *Las noches lúgubres*, Joaquín Arce (ed.), Madrid, Cátedra.

francés en este páramo madrileño! ¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos!

Esta alucinación dura poco, inmediatamente Max exclamará: “¡Otra vez de noche!” Nos remite a París, a Francia, que tan importante habían sido para los modernistas de principios de siglos: Verlaine, Baudelaire..., recordemos los versos de Rubén Darío, donde afirmaba amar más que “la Grecia de los griegos, la Grecia de las Francias”, el mundo del champagñe, fiestas galantes, la persecución de la Belleza..., pero en el que Max no puede permanecer mucho tiempo sin volver otra vez a su ceguera. En la obra la presencia del Modernismo cobra vida con los modernistas, que llaman padre a Max. Son intelectuales como él, pero con los que Max Estrella no se identifica. Es en la escena IV donde aparecen “los epígonos del parnaso modernista”, descritos con cierto tono humorístico: “unos son largos, tristes y flacos, otros vivaces, chaparros y carillenos”. Ante las palabras de Dorio de Gadex: “¡Maestro, usted no ha temido el rebuzno libertario del honrado pueblo!”, Max exclamará: “¡El épico rugido del mar! ¡Yo me siento pueblo!” Mientras Dorio afirma: “los poetas somos aristocracia”, Max dirá:

Max: Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos. ¡Eso sí, mejores que los que hacéis los modernistas (Escena IV).

En la escena undécima Max volverá a llamar a los poetas y a sí mismo: “canallas”.

Frente a un teatro costumbrista, centrado en los contenidos, el teatro de vanguardia prestará mayor atención a la escena. El teatro de Valle- Inclán cada vez se hace más “inestrenable”, alejándose de los modelos benaventinos. En la base de la evolución hacia el esperpento está su proceso político y, desde luego, su oposición a la dictadura de Primo de Rivera “es el correlativo ideológico del punto álgido de su revolución estética” (Monleón, 1971 b: 142).

A través de la lectura de *Luces de Bohemia* encontramos las preocupaciones de Valle- Inclán como dramaturgo y escritor de su tiempo,

donde lo que sobresale es su deseo de renovación. A un mundo caricaturesco lleno de dolor y de miseria, inhumano, donde no existe la solidaridad, ni el dolor por el prójimo, grotesco en todos los sentidos, porque España no se salva ni en la más altas concepciones como la religión y la Fe, hay que pintarlo con una estética sistemáticamente deformada, que corresponda a esa realidad, y esa estética es la que Valle- Inclán bautiza con el nombre de “esperpento”. Pero en realidad la visión caricaturesca y grotesca del mundo no es nada nuevo, pues los orígenes se remontan a obras muy anteriores, pensemos, por ejemplo, en *El Quijote*, donde los críticos señalan el origen del esperpento, o en una obra francesa del XVIII como es el *Ubú Rey* de Alfred Jarry, donde se nos presenta una visión grotesca de la realidad.

Junto a Unamuno y Valle- Inclán no podemos olvidar otros nombres que sin llegar a la maestría de Valle ni a la densidad ideológica de Miguel de Unamuno pretendieron abrir un nuevo cauce en el teatro del momento. Nos referimos a autores como Azorin, Ramón Gómez de la Serna y Jacinto Grau.

Gómez de la Serna (1888- 1966) escribió una abundantísima producción literaria. Su teatro se sitúa, sobre todo, en su época juvenil, apareciendo muchas de sus obras en la revista *Prometeo*, en la que firmó numerosos de sus escritos bajo el pseudónimo de “Tristán”. En los años comprendidos entre 1909- 1912 publicó diecisiete piezas dramáticas, la mayoría escritas en un acto: *La utopía*, *Beatriz*, *Desolación*, *Cuento de calleja* y *El drama del palacio deshabitado* (1909), *El laberinto* y *La bailarina* (1910), *Los sonámbulos*, *Siempre viva*, *La utopía* (segunda versión), *Tránsito*, *Fiesta de dolores*, *La corona de hierro*, *La casa nueva* y *Los Unánimes* (1911), *Teatro en Soledad* y *El lunático* (1912).

En 1912 interrumpió su producción dramática volviendo a ella de nuevo años más tarde, concretamente en 1929 se produjo el estreno y la publicación de *Los medios seres* y, finalmente, tuvo lugar en 1935 la publicación de su última obra: *Escaleras*.

Si es cierto que la producción de Gómez de la Serna es de las más

endeble de este grupo de innovadores, también es cierto que supone un intento más de renovación. Su interés es sobre todo documental, siendo sus temas preferidos el erótico y la crítica de ciertas convenciones, que generalmente suelen aparecer juntos.

La obra dramática de Jacinto Grau (1877- 1958) se caracteriza especialmente por su disconformidad. Grau, como los autores citados anteriormente, criticó el teatro español de su tiempo, oponiéndose a su carácter comercial, industrial e intrascendente. Muchos de los prólogos de su producción exponen sus principios estéticos. El teatro de Jacinto Grau es poco conocido; entre sus obras destaca *El señor Pigmalión* (1927), en la que este autor ensayó diversas formas dramáticas y temas distintos.

Algo importante en Jacinto Grau fue su clara voluntad de superar la escena naturalista mediante la restauración de la tragedia. Entre sus tragedias citamos:

- *Entre llamas*, en la que nos presenta a un protagonista, Florencio, que es un ser deforme, pero que por su alma se siente superior a todos los que le rodean.

- *El conde Alarcos*, basada en el romance que lleva el mismo nombre y de la que debemos destacar su lenguaje poblado de arcaísmos.

- *El pródigo*, pieza de gran belleza en la que el autor combina el tema del hijo pródigo, el de Fedra, el de Sara (mujer estéril) y el tema de Job.

Jacinto Grau se interesó también por la figura de “don Juan” componiendo dos obras centradas en este personaje, en las que se funden lo grotesco y la fanfarronería: *Don Juan de Carillana* (1913) y *El burlador que se burla* (1930).

De 1929 a 1945 compuso Grau una serie de obras que se encuadran dentro del tema del “superhombre y el destino”. En ellas el hombre y la mujer son seres fuertes y superiores al resto de los mortales. El secreto reside en “el

culto al yo”, de esta forma “el egoísmo absoluto” se nos presenta como la mejor fuente de poder. La forma dramática en estas piezas corresponde a una sucesión de cuadros, retablos, estampas, momentos en los que siempre están presentes el Destino, la Ilusión y la Muerte. Se trata de obras como: *El caballero Varona*; *Los tres locos del mino*, *La señora guapa* y *La casa del diablo*. En todas ellas se observa la influencia del expresionismo alemán en esa sucesión de “momentos” en lugar de un encadenamiento lógico de la acción; en la despersonalización de los personajes, algunos de los cuales ni siquiera llevan nombre propio (El Novio, La Novia, El Marido...); en la utilización simbólica de los colores (Figura azul, Figura roja); en la importancia del “yo” y del Destino.

La utilización de la técnica expresionista le llevará a escribir la mejor de sus farsas titulada: *En el infierno se están mudando*. Se trata de la última obra de Grau terminada el año de su muerte, dividida en tres retablos, donde se plantea la crisis del gobierno capitalista. En esta pieza Grau consigue crear una obra más compleja y rica en contenido donde su disconformidad da lugar a un teatro comprometido y testimonial.

Otras de sus farsas son: *Las gafas de don Telesforo* y *Bibí Carabé*. En la primera, de gran eficacia dramática, la ilusión humana juega un importante papel de redentor dentro de una sociedad científica y mercantilizada. La segunda constituye todo un alegato contra las formas inauténticas de la existencia que si llevan al éxito destruyen al hombre.

Azorín intentó la renovación de la escena española con un drama que él llamó “superrealista”. Lo que buscaba Azorín no era otra cosa sino la superación del costumbrismo que dominaba la escena española. El ensueño, el misterio, la alucinación de la muerte y el más allá, la fusión de la vida literaria con la real son las notas que caracterizan el superrealismo de Azorín. Sus primeras obras, *Old Spain*; *Brandy* y *Comedia del Arte*, se caracterizan por esa lentitud propia del Azorín del detalle, de la página elaborada, que las hace trabajosas en cuanto a su puesta en escena. El verdadero logro teatral de Azorín lo constituyen dos obras: La trilogía en miniatura *Lo invisible* y el auto

Angelita.

El teatro de todos estos autores, que se encuadran dentro del grupo de “innovadores”, es un teatro nuevo y distinto, motivos por los que fue inaceptado, acabando en el fracaso. Como consecuencia de este fracaso el teatro español perdió la oportunidad de situarse entre los mejores puestos del teatro europeo.

1.5. Tendencias teatrales del 27

Pedro Salinas encabeza junto con Jorge Guillén primero y más tarde con Gerardo Diego y Dámaso Alonso, el nuevo grupo poético –de poetas y críticos– surgido entre 1920 y 1925, tras la liquidación definitiva del Modernismo. La nueva actitud poética de estos autores se expresa en el intento por fundir el espíritu contemporáneo con el espíritu y formas de la tradición clásica española “en su doble herencia de tradición popular y culta”. Actitud que influirá en poetas como Federico García Lorca y Rafael Alberti (Río, 1976: 15- 16). Nos referimos al grupo del 27, del que Pedro Salinas era respetado, junto con Jorge Guillén, por “lo que realmente era: un hermano mayor de generación” (Alberti, 1975: 213). José Moreno Villa dijo que los poetas en los últimos tiempos habían aparecido por parejas: Machado y Juan Ramón, Salinas y Guillén, Lorca y Alberti, Prados y Altolaguirre, pero él, como también León Felipe, había venido solo. De esta observación Rafael Alferti opina que el emparejamiento más perfecto es el de Salinas- Guillén, los dos poetas castellanos, entre los que hubo una más que importante amistad (Alberti, 1975: 212- 213).

En la tercera década del siglo XX se sitúa este grupo de grandes escritores cuyo valor residió fundamentalmente en “la amistad” que no le pudo arrebatar ni la guerra ni el exilio (Díez de Revenga, 1987: 27- 28). Le unió además un poderoso deseo por lograr una obra perfecta, humana y universal. Según declaraciones de Friedrich (1974) la afirmación de Valéry: “el poema debe ser una fiesta del intelecto” y la de André Breton: “El poema debe ser una derrota del intelecto” son antitéticas en apariencia, pues ambas suponen la superación, por vías distintas, de la inteligencia del realismo burgués. De hecho, las primeras obras del 27 intentaron la superación de un teatro concebido como negocio, dominado por la comedia benaventina, el astracán y el drama modernista, surgiendo como “teatro del imposible”, condenadas a ampliar la línea de Unamuno, Azorín o Gómez de la Serna, escritas, en parte, para ser leídas.

Tanto en el terreno poético como dramático destacó la figura de Federico García Lorca, cuya maestría puede ponerse a la altura de los

dramaturgos europeos, ya que ha logrado hacerse un sitio permanente dentro del teatro internacional. Otros poetas del s. XX que se consagraron al teatro fueron Yeats, Eliot y Claudel. Lorca es el dramaturgo más conocido de España y quien mejor resume la producción dramática de la época hasta 1936. Federico no despreció al público como Valle-Inclán ni se sometió a él como Benavente, intentó formarlo. Quiso que su mensaje llegase a todo el mundo y a ello se debe sus esfuerzos en el equipo teatral universitario de *La Barraca*, siendo consciente también de que el hambre y la miseria no son compatibles con la poesía, de que al pueblo que padece el dolor de la pobreza no puede satisfacerle un mensaje poético:

El mundo está detenido ante el hambre que asola los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio al aire con sus bostezos. Y el rico dice: "¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! ¡Mire, mire usted, el lirio que florece en la orilla!" Y El pobre reza: "Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre". Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro? (García Lorca, Francisco, 1974: 1016- 1017)

Su preocupación, en general, por hacer una obra que llegase a un público amplio cuenta con algunas excepciones como el drama *Así que pasen cinco años*, calificado de surrealista y que requiere la presencia de un público con cierta preparación cultural.

En las declaraciones que Lorca hizo acerca del teatro y de su teatro destacamos esa conciencia suya que caminó hacia un teatro desnudo, cada vez más desnudo y que fuera esencialmente humano. Luis Molero Manglano insiste en la necesidad de desmitificar el mito creado en torno a García Lorca para enfrentarnos con su figura. Critica a aquellos que han querido ver en él la menor implicación política o de compromiso, si lo ven así es porque quieren, pues la obra de Lorca quedó culminada antes de que diera comienzo la guerra

española. Afirmar que se trata de un ataque a la España nacional o al teatro español contemporáneo es falsearla, pues internamente lo que observamos en ella es una temática pura y profundamente humana (Molero, 1974: 276- 290). Para Lorca el teatro debe presentar la realidad de la naturaleza humana despojada de las máscaras de la vida. La cumbre de su obra es, sin duda, *La casa de Bernarda Alba*, que constituye la cima de esa desnudez clásica que tanto perseguía. Leamos algunas declaraciones del poeta- dramaturgo acerca del teatro:

Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la pieza teatral que en el puro poema.

El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía... Creo que no hay, en realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo.

El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos (en García Lorca, Francisco 1974: 972, 982, 1015).

A pesar de que la genialidad de Lorca merece mención aparte, al hablar de las tendencias teatrales de la generación del 27 no nos centramos exclusivamente en su figura ni tampoco nos referimos al grupo de poetas que suelen designarse por tal rótulo, sino a una nómina de autores mucho más amplia, cuya producción, a excepción de García Lorca, rebasa la fecha de 1936, pero que han nacido en los mismo márgenes que abarca tal generación

(1891- 1905) o pocos años después (1910- 1912) y han vivido y experimentado en su juventud un mismo ambiente cultural, compartiendo un espacio de tiempo concreto y una experiencia común: la guerra.

Tres son los rasgos que podemos destacar de la dramaturgia del 27: depuración del “teatro poético”, la incorporación de las formas de vanguardia y el propósito de acercar el teatro al pueblo. Ampliando estos rasgos he llegado a establecer una serie de tendencias de una generación que se caracteriza por la multiplicidad, si bien ésta nos conduce, a veces, a la coincidencia (Diéz de Revenga, 1987: 27- 28).

Algunos dramaturgos del 27 cultivaron un teatro poético, sobre todo en sus primeras composiciones, como continuación de una tendencia que había triunfado durante la primera mitad del siglo de la mano de dramaturgos como Villaespesa y Eduardo Marquina, máximos representantes del teatro en verso. Claros ejemplos de este teatro lo constituyen los dramas históricos de José María Pemán (1897-1981) como *El divino impaciente* (1933), en torno a la figura de San Francisco, *Cuando las cortes de Cádiz* (1934), *Noche de levante en calma* (1935), *Julieta y Romeo*; y *Por la Virgen Capitana* (1940), esta última posterior a la guerra civil.

Federico García Lorca (1898- 1936) compuso también una obra de carácter histórico en torno a la heroína *Mariana Pineda* (1924) con la que obtuvo un gran éxito del que no gozó su primera composición teatral: *El maleficio de la mariposa* (1919), cuyo fracaso dejó hondas huellas en el joven dramaturgo; puesto que, estando relacionada con uno de los movimientos de vanguardia, el Simbolismo, aportó nuevos aires de renovación que el público de entonces no supo entender.

Gran riqueza de elementos poéticos y simbólicos nos ofrece también las tres obras de Alberti (1902- 1999): *La Gallarda* (1945), *El trébol florido* (1940), la única escrita totalmente en verso, y *El adefesio* (1942), esta última emparentada por la crítica con el teatro del absurdo (Ruiz Ramón, 1989: 219).

Las obras que gozaron de menos éxito dentro de esta tendencia fueron aquellas que por un exceso de lirismo se consideraron poco teatrales, así como por encerrar una mayor complejidad e introducir nuevos aires de renovación. Las más aplaudidas como las de Pemán o *Mariana Pineda* de Lorca lo fueron precisamente por su mayor acomodo a los gustos imperantes de un público estancado. José María Rodríguez Méndez, comparando la *Mariana Pineda* de Lorca con la de José María Recuerda en *Las arrecogías en el Beaterio de Santa María Egipciaca de Granada*, insiste en el carácter de estampa popular de la obra de Lorca. Martín Recuerda opone “una heroína política total” a “una heroína pasional”, por encima de todo está el ideal de libertad; mientras que la *Mariana* de Lorca obedece a “una leyenda de amor y muerte” muy propia de su tiempo (Rodríguez Méndez, 1992: 167- 170).

Dentro de esta línea se incluyen también *¿Quién te ha visto y quién te ve, sombra de lo que eras?* (1933- 34) de Miguel Hernández, si bien hay que advertir que se trata de un auto sacramental; las comedias históricas de Joaquín Calvo Sotelo (1905): *Plaza de Oriente* (1947), *El proceso del arzobispo Carranza* (1964) y el intento fallido de Agustín de Foxá (1903- 59) en *Cui- Ping-Sing* por hacer un teatro poético.

La guerra civil, que tuvo sus repercusiones en el resto de las artes, afectó hondamente al teatro, otorgándole un carácter político, comprometido con las causas, y escindido en dos bandos: un teatro social en la zona republicana y el contrarrevolucionario en la nacional (Sevilla, San Sebastián y Zaragoza) donde se originó una serie de obras de escaso valor teatral y literario entre las que se encuentran: *Los que tienen razón* de Joaquín Pérez Madrigal, publicada el 8 de diciembre de 1939, *El compañero Pérez* de Rafael López de Haro, *Romance Azul* de Rafael Duyós, *Y el imperio volvía* y el auto alegórico *Bodas de España* de Ramón Cué y *El viaje del joven Tobías* (1938) de Torrente Ballester, superior a las demás tanto teatral como literariamente.

En el centro Republicano (Madrid, Barcelona y Valencia) se creó el Consejo Nacional de Teatro que presidió Antonio Machado, la Junta de Espectáculos y Nueva Escena, sección teatral de la Alianza de Intelectuales

Antifascista de la cual fue director Rafael Dieste, quien previamente había pertenecido a las Misiones Pedagógicas.

La mayoría de los miembros de la generación del 27 tomó partido al lado de la República colaborando en revistas literarias como *Hora de España* y *El mono azul*. La guerra creó la necesidad de un nuevo repertorio que sirviera a los fines de agitación y propaganda que propugnaban las compañías recientemente surgidas, las cuales pedían obras a los autores e, incluso, se convocaban concursos. En 1938 se creó, a petición del Consejo Nacional de Teatro al Ministerio de Instrucción Pública, las Guerrillas de teatro, compañías volantes de agitación política que llevaban a los frentes, fábricas y, en definitiva, a cualquier punto espectáculos en los que la diversión iba unida a la enseñanza. Se trata de un teatro de urgencia, con fines inmediatos, que se ofreció en unas circunstancias determinadas, sin pretensiones estéticas y sin posibilidad de pervivencia.

Muy aplaudida fue la puesta en escena que Alberti hizo de la *Numancia* cervantina estrenada en Madrid en 1937. Alberti nos ha dejado obras como *Fermín Galán* (1931), *De un momento a otro* (1938- 39) y *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), que se encuadran dentro de esta tendencia que hemos denominado “teatro político”. Además es autor de seis piezas cortas de las cuales cinco son teatro de urgencia o de circunstancia nacido durante la guerra civil: *Bazar de la Providencia*, *Farsa de los Reyes Magos*, *Los Salvadores de España*, *Radio Sevilla* y *Cantata de los héroes de la fraternidad*.

Max Aub (1903- 1972) durante los años que abarcan desde 1936 hasta 1939 escribió y estrenó *El agua no es del cielo* (1936), *la loa Las dos hermanas* (1936) y el auto *Pedro López García* (1936). De estas obras escritas en circunstancias concretas, para un público concreto y de escasa calidad literaria, Max Aub sólo publicó *Pedro López García* bajo el epígrafe: *Teatro de circunstancia* en 1939.

Bajo el título común *Teatro de guerra* (1937) se hallan las cuatro minipiezas de Miguel Hernández (1910- 1942): *La cola*, *El hombrecito*, *El*

refugiado y *Los sentados*, escritas en una sola escena y en prosa, claros exponentes de las ideas de Hernández con respecto al teatro revolucionario:

Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. De guerra a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan, y ahora, en estos momentos de revolución y renovación de tantos valores, más al desnudo y al peligro que nunca (...)

Yo me digo: si el mundo es teatro, si la revolución es carne de teatro, procuremos que el teatro, y por consiguiente la revolución, sean ejemplares, y tal vez, y sin tal vez, conseguiremos entre todos que el mundo también lo sea.

Yo me digo: hay que sepultar las ruinas del obscuro y mentiroso teatro de la burguesía, de todas las burguesías y comodidades del alma, que todavía anda moviendo polvo y ruido en nuestro pueblo. ¡Fuera de aquí, de los ojos y las orejas de aquí, aquellos espectáculos que no sirven para otra cosa que para mover la lujuria, dormir el entendimiento y tapiar el corazón reluciente de los españoles! La gran tragedia que se desarrolla en España necesita poetas que la contengan, la expresen, la orienten y la lleven a un término de victoria y de verdad (Hernández, 1992: 1787- 1788).

A esta línea estética obedecen también algunas composiciones de autores como Ramón J. Sendé (*La llave*), Manuel Altolaguirre (*Amor de madre*, *Tiempo a vista de pájaro*), José Begamín (*El moscardón de Toledo*, *Santiago Ontañón*, *El saboteador*, *El bulo*, *La guasa*), German Bleiberg (*Sombra de héroes*), Antonio Aparicio (*Los miedosos valientes*) y Rafael Dieste (*El Amanecer*, *Nuevo Retablo de las maravillas*).

También podemos citar, aunque no sea obra de propaganda política, el drama político en verso de Concha Méndez: *El solitario*. Otros autores citados

por Manuel Altolaguirre en “Nuestro teatro” son César Arconada, Pedro Garfias, Antonio Porras, Emilio Prados, Herrera Petere y Pla y Beltrán.¹⁴

Todas estas obras tienen en común el mismo tono beligerante, de consignas violentas, la escisión entre buenos y malos, junto con su poca pervivencia.

Durante los años 20 tuvo lugar la aparición de teatros experimentales o independientes a los que ya nos referimos anteriormente en este trabajo. La mayor aspiración de estos grupos era “hacer un teatro abierto a todos, libre, contrario a la doméstica tradicional de nuestros escenarios etc., etc.” (Rodríguez, 1992: 39- 42). Entre la producción dramática de esta generación encontramos algunas obras que entroncan con las tendencias que se estaban dando en Europa, entre las cuales destaca el uso de las técnicas más vanguardistas: formalismo, estilización de los clásicos, farsismo, subjetivismo extremo y satirismo.

Con anterioridad a la guerra civil, en los años que van de 1923- 35, Max Aub escribió: *Crimen* (1923), *El desconfiado prodigioso* (1924), *Una botella* (1924), *El celoso y su enamorada* (1925), *Narciso* (la primera versión en 1927 y la segunda en 1935) y *Jácara del avaro* (1935). Fue Max Aub el primero en dar paso a lo que con posterioridad se denominaría: “teatro deshumanizado”, sometido a un proceso de abstracción que no obedece al empeño estético de crear un arte para una minoría sino al interés por los problemas que realmente preocupaban al arte contemporáneo. Si el Realismo pretendió buscar la verdad, no fue capaz de percibir que ésta no es única, sino que puede haber muchas verdades, siendo multiforme en sí misma. Toda verdad, por objetiva que sea, precisa de una interpretación. Se trata, pues, de un teatro antirrealista que no implica una evasión de la realidad.

A esta tendencia vanguardista pertenecen también los dos criptodramas de Lorca: *Así que pasen cinco años* y *El público*, y las cuatro farsas que se dividen en dos: para guiñol: *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita*

¹⁴ “Nuestro teatro”, *Hora de España IX*, septiembre de 1937.

(1923), *Retablillo de don Cristóbal* (1931) y para personas: *La zapatera prodigiosa* (1930- 34), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931). En sus muñecos Lorca encarna los instintos y pasiones elementales del individuo y la sociedad. Cambiando lo lírico por lo grotesco en sus farsas para personas, probablemente, se dejó influir por los esperpentos de Valle-Inclán, publicados bajo el título *Martes de Carnaval* (1930); pero mientras Valle se propuso disminuir la magnitud humana de sus personajes, mostrando lo ridículo de éstos, Lorca, por el contrario, pretendió transparentar la dimensión trágica de los suyos. De sus farsas para personas destacamos el juego de la danza y la pantomima, la plástica, el movimiento y la gracia.

García Lorca se interesó muy seriamente por el teatro en los primeros años de la República, tras su viaje a Nueva York y su trabajo en La Barraca. Irrepresentables calificó él mismo sus comedias: *El público* y *Así que pasen cinco años* (1931), a las que Ruiz Ramón se refiere denominándolas de criptodramas:

Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años*, va a ser representada por el Club Anfístora. En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas. Escribo cuando me place (en García Lorca, Francisco, 1974: 1016).

El público nos ha llegado fragmentariamente, si bien la composición de esta última fue la primera. Las dos se sitúan en una línea superrealista, obedeciendo a experimentos surrealistas que evidencian el carácter más innovador del autor, en estrecha relación con el teatro breve (1928) que incluye: *El paseo de Buster Keaton*, *La doncella*, *El marinero* y *Estudiante y Quimera*.

En este mismo apartado se sitúa *Comedia sin título* terminada más o menos en 1936 y según Marie Laffranque inacabada como *El público* en doble sentido: textos al que la muerte del autor sorprendió y en el que la línea dramática quedó truncada:

¿Qué representan tales fragmentos y proyectos en total, ni siquiera el volumen de una obra dramática en el contexto general del teatro lorquiano? ¿Qué significaría frente al éxito clamoroso del mismo entre el público español y latinoamericano de los años 30, y a su triunfo actual tanto en los países de habla hispana como en los más fronterizos o marginados de la cultura occidental? Eslabones rotos. Semillas sin florecer. Creación interrumpida. Pero también algo vivo y nuevo para nosotros: un trasfondo real y suficiente para la producción dramática más lograda del poeta; continuación, ora empezada, ora esbozada, de los últimos dramas que llegó a escribir enteramente, y por tanto una nueva dimensión para todo su teatro (Lafranque, 1987: 7- 8).

En el único acto conservado de *Comedia sin título* se advierte un presagio del drama de la guerra, en el cual se funden las audacias formales con la intención de lograr un drama social e incluso didáctico, utilizándose con gran originalidad el recuerdo del teatro dentro del teatro.

El hombre deshabitado (1930) de Alberti constituye también una apuesta por un teatro de innovación. *Auto sacramental sin sacramento* como la llama el autor, obra alegórica con ecos surrealistas, presenta al hombre frente a un Dios absurdo, al igual que en *Sobre los Ángeles*. El tema de la obra tomado de la tentación y caída del hombre se presenta bajo una técnica alegórico simbólica. La crítica coetánea acogió lo que en ella vio de renovación del teatro español. *El hombre deshabitado* supuso un paso adelante hacia esos nuevos horizontes dramáticos, si bien, y a pesar de ello, no fue una buena pieza teatral:

El hombre deshabitado no era, ni mucho menos, una buena pieza teatral. El proceso a la Divinidad en que estriba el sentido final del auto no alcanza suficiente plasmación dramática, ni en el diálogo ni en las situaciones, pese a la belleza poética del uno y al rico simbolismo de las otras, pero belleza y simbolismo de raíz lírica (...) (Ruiz Ramón, 1989: 211- 212).

Como tendencia neo- expresionista en intento de superar las fórmulas establecidas debemos citar a Claudio de la Torre (1987) en su original pieza *Tic- tac* de aire europeo. Sin embargo, posteriormente, como veremos a

continuación, abandonaría estos primeros intentos creando un teatro convencional.

El propio Ignacio Sánchez Mejías (1891- 1934), el torero amigo muerto en la plaza de Manzanares (Ciudad Real) se atrevió a introducirse en el mundo del teatro con una serie de obras clasificadas de experimentos vanguardistas. En 1924 compone *Sinrazón*, estrenada un año después por la compañía Guerro- Díaz de Mendoza. El tema es el de la locura y su tratamiento psiquiátrico por el psicoanálisis. Su segunda tentativa teatral presenta el mundo de los toros en una obra más convencional que lleva por título *Zaya*, la historia de un torero retirado que vive lleno de nostalgia y amargura, con importantes huellas autobiográficas. Su tercera pieza no representada se titula *Ni más ni menos*, de carácter vanguardista.

A pesar de todas estas nuevas propuestas el teatro que triunfó en los escenarios fue de índole comercial, representado por la comedia neobenaventina; es decir, como prolongación del teatro de Benavente, de carácter halagador, acomodándose fácilmente a los gustos del público, no haciendo nada por dirigirlos o modificarlos. En él destacan los ambientes y personajes de clase social burguesa alta o media, que es la que asiste a los teatros. Su temática resulta muy restringida, repetida, sin novedades y de ideología conservadora. Según Ricardo Doménech dentro de esta línea estética se observan dos direcciones: "Comedias de evasión, intrascendentes", de comicidad domesticada, con dosificación de aspectos críticos, en caso de estar presentes, y que resultan en muchas ocasiones piezas rosas de final feliz. La segunda dirección es la que Doménech califica de "drama ideológico", por el que se entiende una ideología de derechas, cuyas notas más evidentes son la exaltación de determinadas instituciones como la familia y el principio de autoridad, la división de la sociedad en clases como algo inherente al orden natural, una abierta confesionalidad católica, el intento de hacer sinónimos catolicismo e intereses de clases y alusiones a la guerra civil con desprecio al vencido (Doménech, 1980: 406- 407). Según Rodríguez Méndez de la lectura del libro de Monleón: *El teatro de la derecha*, citado en la bibliografía del presente trabajo, extraemos la conclusión de que en España sólo es viable un

teatro de derechas, solicitado por la pequeña burguesía, de carácter conservador tanto en las ideas como en las formas (Rodríguez Méndez, 1992: 144). Ni la guerra mundial, ni los campos de concentración nazis, ni la explosión de las primeras bombas atómicas, nada de esto tiene correlato con las obras que triunfaron después de la guerra. Se trata, en definitiva, de un teatro engañoso que confundió la realidad con la apariencia de la burocracia que predominaba en la escena y en la sociedad que prefirió lo fácil y limitado al riesgo que suponía lanzarse a la búsqueda de nuevos caminos que el público que iba al teatro, la media- alta del momento, muy difícilmente aceptaría.

En esta línea estética tenemos que citar a autores como José María Pemán (1898- 1981), quien se había dado a conocer con obras de ideología conservadora como *El divino impaciente* (1933) con la que inició sus primeros pasos u otras como *Cuando las cortes de Cádiz* (1934), *Noche de levante en calma* (1935) y *Julieta y Romeo*. En todas ellas hace clara propaganda de los ideales tradicionales. Escribió comedias históricas en verso como ya mencionamos anteriormente al hablar del teatro poético, en las que destaca: *Por la virgen capitana* (1940); comedias de tesis: *Callados como muertos* (1952); comedias costumbristas siguiendo la línea de los Quintero: *El diario de la tía Angélica* y comedias frívolas donde sobresalen el equívoco moral y los problemas maritales: *Los etcéteras de don Simón* (1958) y *La viuda naviera* (1960).

Otros autores que siguieron esta línea estética son:

Joaquín Calvo Sotelo (1905- 1993), quien compuso la farsa de humor *Tánger* (1945) y la comedia de tipo sentimental: *La visita que no tocó el timbre* (1950); siendo en el drama ideológico donde obtiene sus mayores éxitos; por ejemplo, *La muralla* (1954), desde la que critica las contradicciones de la sociedad católica burguesa. Antes de la guerra había publicado varias obras: *A la tierra, kilómetros 50.000* (1932), *El rebelde* (1934) y *Alba sin luz* (1936).

Juan Ignacio Luca de Tena (1897- 1975), quien en 1935 estrenó *¿Quién soy yo?* con cierto aire pindarelliano y unamunesco, es autor de uno de los dramas más comprometido de la derecha: *El cóndor sin alas* (1951), de un

canto nostálgico a la monarquía: *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1957) y como autor de la típica comedia de humor burgués lo encontramos en *Don José, Pepe y Pepito* (1952).

Agustín de Foxá (1903- 1959) expresa en su *Baile en capitania* (1944) un puritanismo cursilón muy de postguerra. José Antonio Giménez Arnau (1903- 1985) es autor de uno de los textos más virulento de la “guerra fría”: *Murió hace quince años* (1953).

Después de la guerra civil Claudio de la Torre (1895- 1973) escribió y estrenó dos dramas: *Hotel Términus* y *Tren de madrugada* (1946) en los que se tratan problemas relativos a la segunda guerra mundial. Sin embargo en 1947 se produce un descenso de nivel estético en su producción teatral centrándose en la comedia sentimental y de enredo. En 1965 intentó un nuevo teatro más ambicioso con *El cerco*, careciente de consistencia dramática.

José López Rubio (1903- 1996), quien antes de la guerra estrenó *De la noche a la mañana* (1929) y *La casa de naipes* (1930), cultivó principalmente la comedia de evasión, no dedicándose como los anteriores al drama ideológico. El amor se erige como tema central de sus comedias entre las que destacamos: *Celos del aire* (1950 Premio Fastenrath), *El remedio de la memoria* (1952), *La venda y los ojos* (1954); aunque también cultivó el género dramático: *Las manos son inocentes* (1958).

Víctor Ruiz Iriarte (1912- 1982) cuenta con más de treinta estrenos en la escena española, entre los que se encuentran: *Un día en la gloria* (1943), *Esta noche es la víspera* (1958) y *El paraguas bajo la lluvia* (1965).

El teatro neobenaventino se prolonga desde los años cincuenta hasta nuestros días en diversos autores: Edgar Neville, Horacio Ruiz de la Fuente, Julia Maura, Luis Escobar, Pedro Bloch, Julio Trenchas, Torcuato Luca de Tena, Juan Antonio de Laiglesia, Manuel Pombo Anhulo, Emilio Romero, Adolfo Prego, Ana Diosdado y Jaime Salom, incluso en parte de la obra de Alfonso Paso y Antonio Gala (Doménech, 1980: 409- 410).

Como ejemplo de teatro evasivo que sirviera a la diversión sin trascendencia podemos hablar de otra línea estética: el teatro del humor, cuyos mejores representantes son Jardiel Poncela (1901- 1952) y Miguel Mihura (1905- 77). Se trata de obras plagadas de escenas costumbristas y sucesos más o menos inverosímiles, en las que se tiende a la sátira de la sociedad de aquel tiempo. Con la finalidad de producir la risa en ellas se aúnan el juego verbal y el equívoco continuo, la sarta de chistes y situaciones disparatadas.

Los estrenos de *Una noche de primavera sin sueño* (1927), *Margarita, Armando y su padre*, *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932), *Angelina o el honor de un brigadier* (1934) y *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) convirtieron a Jardiel Poncela (1901- 1952) en un excelente comediógrafo. Su teatro pretendía transformar las raíces y motivaciones del humor español basado, hasta entonces, en el sainete de Arniches y la comedia costumbrista. En 1939 estrenó *Carlo Monte en Montecarlo* y hasta su última comedia, *Los tigres escondidos en la alcoba* (1949), Jardiel escribió y estrenó ininterrumpidamente, siendo el autor de moda de un tiempo al que pertenecen obras como: *Eloisa está debajo de un almendro* (1940), *Madre, el drama Padre*, *El amor sólo dura 2.000 metros*, *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Es peligroso asomarse al exterior*, *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942), *Blanca por fuera y Rosa por dentro* (1943), *El pañuelo de la dama errante* (1945), *El sexo débil ha hecho gimnasia* (1946)... Tras la guerra Jardiel prosiguió fiel a sus objetivos de lo inverosímil como demuestra en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936). Otorgó una mayor importancia a la forma de expresar los temas que a éstos mismos; especialmente destaca su capacidad para extraer del lenguaje nuevos e insospechados efectos de comicidad, que con frecuencia le aproximan al actual teatro de vanguardia, particularmente a Ionesco. Gustó de una técnica acumulativa: episodios extraños, desconcertantes, siempre divertidos. Además Jardiel poseía una importante concepción y modo de organizar el espacio escénico, gran audacia y profundo estudio de la escena. Las descripciones que hace de sus escenarios son detalladas y minuciosas, de gran interés técnico. La fascinación sobre los objetos le llevó a una consideración de los personajes también como objetos, carentes de individualidad. La falta de componentes ideológicos en su

teatro le permitió avanzar con la imaginación y libertad en la renovación de nuestro teatro cómico.

Mihura se diferencia de Jardiel en su intento por reflejar circunstancias y problemas de la realidad social, concediendo a sus personajes una rigurosa entidad psicológica. En su teatro se observa una doble vertiente que se debate entre el conformismo y el inconformismo; de esta forma, al lado de obras excelentes en las que mantiene una posición crítica con respecto a la sociedad actual, defiende, en otras, actitudes netamente reaccionarias: *El caso del señor vestido de violeta* y en *Ninette y un señor de Murcia*.

Miguel Mihura simultaneó una intensa actividad como guionista cinematográfico y periodista de humor, siendo fundador y director de *La Codorniz*, semanario de la posguerra. De 1939 hasta 1946 compuso una serie de comedias en colaboración: *¡Viva lo imposible!* o *El contable de las estrellas*, con Joaquín Calvo Sotelo; *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, con Tono; *El caso de la mujer asesinadita*, con Álvaro Laiglesia... Sin embargo, a partir del estreno en 1952 de *Tres sombreros de copa* comenzó a escribir individualmente y, además, de una manera más intensa: *El caso de la señora estupenda*, *Una mujer cualquiera*, *A media luz los tres* (todas estrenadas en 1953), *El caso del señor vestido de violeta* (1954), *Sublime decisión*, *La canasta* (1955), *Mi adorado Juan* (1956), *Carlota* (1957), *Melocotón en almíbar* (1958), *Maribel y la extraña familia* (1959), *El chalé de Madame Renard* (1961), *Las entretenidas* (1962), *La bella Dorotea* (1963)...

De las comedias estrenadas posteriormente sólo *Ninette y un señor de Murcia* (1964) alcanzó mayor interés entre los públicos conservadores, el resto apareció inadvertido: *Milagro en casa de los López* (1964), *La tetera* (1965), *Ninette*, *Modas de París* (1966), *Sólo el amor y la luna traen fortuna* (1968).

Otras figuras de humor son Tono, pseudónimo de Antonio de Lara, nacido en 1896, de cuya amplia producción destacamos: *Guillermo Hotel* y *Francisca Alegre y Olé*; Carlos Llopis (1912- 1971): *Nosotros, ellas y el duende* y *La cigüeña dijo sí*; además de otros autores posteriores como Laiglesia

(1922), Jaime de Armiñán (1927), Juan José Alonso Millán (1936) y, sobre todo, Alfonso Paso (1926- 1978).

Otra de las líneas estéticas cultivadas por algunos autores de este grupo fue el drama. El mejor ejemplo de ello lo constituye García Lorca, autor de *Bodas de Sangre* y *Yerma*, concebidas como parte de una trilogía que su trágico destino le impidió terminar; de forma que la tercera obra de esta trilogía dramática de la tierra española se quedó en un proyecto inacabado: *La destrucción de Sodoma*. Aunque, en principio, parece que tenía en proyecto otra obra: *El drama de las hijas de Loth*, es *La destrucción de Sodoma* la que finalmente constituiría esa tercera pieza (García Lorca, Francisco, 1974: 973). Se trata de composiciones no independientes sino que cada una tendría su autonomía. Por el tiempo en que estaba componiendo *La destrucción de Sodoma* trabajaba en otra obra en la que aseguró haber puesto sus “cinco sentidos”: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, en la que trata “la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedan solteras” (García Lorca, Francisco, 1974: 975). Y finalmente *La casa de Bernarda Alba* constituye el punto culminante de su obra en la que mejor se ve representada el principio de autoridad y libertad.

Max Aub en su etapa posterior a la guerra civil se decantó también por la línea estética del drama: *San Juan*, *El rapto de Europa*, *Morir para cerrar los ojos* y *No*. Escritos entre 1942- 49, son un amplio testimonio del colapso de Europa bajo el nazismo, la guerra mundial y la guerra “fría”. Es autor de otros tres dramas titulados: *Cara y cruz*, en la que continúa la meditación de los hombres del 98 sobre España, *La vida conyugal*, la acción en ésta se sitúa en la dictadura de Primo de Rivera, pero es un drama psicológico centrado en el infierno de la vida conyugal entre Ignacio y Rafaela, y *Deseada*, estrenada con éxito en México en 1952.

Por último, las obras de Pedro Salinas (1981- 1951) y Alejandro Casona (1903- 1965) coinciden en ese choque entre la realidad y la fantasía que podemos considerar como otra línea estética dentro de la producción dramática de esta generación.

Alejandro Casona (1903- 1965) antes de salir de España en 1937 estrenó con éxito obras como: *La sirena varada*, premio “Lope de Vega” en 1934, *Otra vez el diablo* (1935) y *Nuestra Natacha* (1936). Fue director de las Misiones Pedagógicas junto con Rafael Marquina y Eduardo M. Torner. Una vez en el exilio abandonó la línea crítica que apuntaba en *Nuestra Natacha*, caracterizándose las obras de este periodo por un simbolismo que nada tiene que ver con el simbolismo de *La sirena varada*, con el que buscó el aplauso del público burgués: *Prohibido suicidarse en primavera* (1937), *Romances en tres noches* (1938), *Sinfonía inacabada* (1939), *Las tres perfectas casadas* (1941), *La dama del alba* (1944), *La barca sin pescador* (1945), *La molinera de Arcos* (1947), *Los árboles mueren de pie* (1949), *La llave en el desván* (1951), *Siete gritos en el mar* (1952), *La tercera palabra* (1953), *Corona de amor y muerte* (1955), *La casa de los siete balcones* (1957), *Tres diamantes y una mujer* (1961) y *El caballero de las espuelas de oro* (1964), esta última la compuso cuando ya estaba en España.

Pedro Salinas en su exilio americano compuso catorce piezas teatrales, dos en tres actos y el resto en uno solo. Se trata de un teatro intermedio entre el de protesta y el comercial evasivo, donde los ingredientes más importantes son la mezcla de realidad y fantasía, ilusión y costumbrismo. Salinas divide su creación en piezas satíricas y rosas. Éstas últimas aparecen constituidas por *La isla del Tesoro*, *El chantajista*, *El parecido*, *La bella durmiente*, compartiendo todas ellas el amor como tema central. Las satíricas cargadas de ironía y poesía son una defensa contra todo intento de alienación y explotación: *Ella y sus fuentes*, *Sobre Seguro*, *Caín o una obra científica*. Dentro de su teatro en un acto tenemos que citar tres piezas españolas: *La estratoesfera*, *La fuente del Arcángel* y *Los Santos*, mientras que *Judit* y *El Tirano* y *El director* son los títulos de sus dos piezas largas. Todas ellas “en una línea de claro impulso renovador” (Cortés, 2000: 21).

Como conclusión destacamos la diversidad de líneas estéticas de un grupo que se caracteriza por la variedad, que se debate entre la tradición y el futuro en un tiempo convulso e inestable en el que se hacía necesario elegir un camino, a veces, arriesgado. Subrayamos también la crisis de nuestro teatro,

su inferioridad con el resto de actividades artísticas, en relación a la actividad teatral realizada en el extranjero. Las explicaciones a esta crisis son diversas:

Pedraza y Rodríguez, al igual que Ángel Berenguer buscan los orígenes de este aislamiento en la primera guerra mundial. Kandisky incorpora este concepto a otra crisis de peores consecuencias, la del espíritu, “fruto de las más estrechas ideas materialistas (...) que convierten al hombre en una máquina de digerir, que le priva de la cultura del espíritu”. También Salinas y Torrente Ballester muestran estas inquietudes (Cortés, 2000: 15- 20).

En referencia a los motivos que condujeron a esta situación teatral, Max Aub habla de “la incipiente conciencia liberal”, “la falta de conciencia artística que genera una esencial confusión” y “la ausencia de una minoría que apoyase el teatro de vanguardia”. Valbuena Prat, Pedraza y Rodríguez o Mariano de Paco lo achacan al auge del cine y del fútbol como espectáculos de mesa, las condiciones difíciles en las que trabajan los actores y el comercialismo de las empresas teatrales. Castellón se refiere a la falta de inquietud estética del público español y Soldevilla Durante advierte el rechazo del teatro como actividad aglutinadora de una colectividad; función asumida por el teatro perfectamente en el siglo de oro, en el clásico francés o en la tragedia griega (Cortés, 2000: 15- 20).

1.6 Pedro Salinas y el teatro, desde dentro

Pedro Salinas (1892- 1951), poeta y crítico español, estudió Derecho y Filosofía y Letras, fue lector de español en la Soborna (1914- 17) y en Cambridge (1922- 23). La guerra civil de 1936- 39 originó su alejamiento definitivo de España. Fue profesor en el Wellesley Collage, en Puerto Rico y en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore. Sin embargo, más allá de su faceta como poeta, crítico y profesor, en este trabajo haremos un recorrido por el alma teatral del poeta: cuándo, por qué y en qué manera surge su interés por el teatro, una nueva faceta que nos lleva a descubrir a un Pedro Salinas, dramaturgo.

El gusto y el interés por el teatro fue una constante en la vida del poeta; nuestro mi acuerdo con Pilar Moraleda cuando dice que “sus catorce piezas teatrales no son incursión en terreno ajeno, sino producto de una vocación dramática profunda y tempranamente sentida, aunque de realización tardía” (Moraleda, 1993: 162); ya que se desarrolla en el último cuarto de su vida. Pero no es la vocación lo que surge, como afirma Ruiz Ramón, en estos últimos años, sino su realización (Ruiz Ramón, 1979: 189).

Las razones por las que Salinas escribe teatro lejos de ser algo extraño es, más bien, un nexo de unión con otros poetas del grupo del 27; puesto que la poesía no es la única ocupación literaria de estos escritores, aunque sí la cualidad que los define. Varios de ellos se dedican a la docencia, a la crítica literaria, al ensayo o al teatro; con respecto a la actividad dramática citemos a García Lorca, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, discípulo de Salinas en Sevilla, Gerardo Diego o Rafael Alberti (Moraleda, 1993: 9). También hay que citar a otros escritores no ya poetas, sino narradores, que sintieron la vocación del teatro; cítense Max Aub o José Ramón Sender.

Estas cuestiones las iremos desarrollando en las distintas etapas que de acuerdo con Eric Bou y Soria Olmedo podemos establecer en la vida del hombre y poeta que fue Pedro Salinas. Concretamente Enric Bou y Soria Olmedo establecen ocho etapas en la vida del autor según su lugar de

residencia, que son las que vamos a seguir a continuación: 1891- 1914: Madrid; 1914- 1917: París; 1918- 1927: Sevilla; 1927- 1936: Madrid; 1936- 1940: Wellesley (Boston); 1940- 1942: Baltimore; 1943- 1946: Puerto Rico; 1947- 1951: Baltimore (Bou, 1992: 21- 160). Haremos un recorrido por cada una de ellas centrándonos en la vocación teatral de Pedro Salinas: qué importancia tiene el teatro en cada una de estas etapas para el autor y cómo se va desarrollando su vocación por el teatro, cuándo y por qué se decide a lanzarse a la aventura teatral.

Los primeros años de su vida transcurren en su ciudad natal (Madrid: 1891- 1914). Durante su infancia Pedro Salinas acudía al teatro algunos domingos acompañado de sus abuelos y tíos, quienes les invitaban en muy contadas ocasiones. Es decir, no fueron muy frecuentes esas citas con el teatro, pero sí lo suficientemente intensas para que pervivieran con gran ternura entre los recuerdos del poeta adulto (Salinas, 1984: 232).

Las cartas a su novia Margarita Bonmatí que comprenden los años de 1912 a 1915 nos ofrecen una rica información sobre la actividad de Salinas en aquellos años juveniles.

En el verano, junto a sus tíos y a su madre, puesto que su padre había muerto cuando Salinas contaba con seis años de edad, solía pasar uno o dos meses fuera de Madrid. En 1911 fue a veranear a Santa Pola, en el sur de Alicante. Allí fue donde conoció a Margarita, el día de Santa Magdalena, el 22 de Julio, en casa de unos amigos, Los Herrera (don Adolfo y doña Magdalena). Ella pertenecía a una familia del campo alicantino, establecida en Argelia, pero todos los veranos regresaba a su tierra. Fue el verano siguiente, el 4 de Septiembre de 1912 cuando se hicieron novios (Salinas, 1984: 12- 13). Aquellos veranos en Santa Pola acercan a Salinas a un teatro de verano, popular con motivos de las fiestas. Sabemos que Salinas acude a algunas representaciones teatrales festivas junto a su novia en las vacaciones de verano de 1912 en Santa Pola. El teatro junto con las fiestas es para Salinas “un semillero de vanidad y ligereza” del que se aparta el alma pura de su novia,

así lo expresa en la siguiente carta a Margarita fechada un año después en Madrid, 1913:

Mi Meg, tú apenas conoces el teatro, las fiestas, todo ese semillero de vanidad y ligereza; y cuando yo he tomado tu alma he cogido una rosa de un jardín secreto, de un parque donde todos la ven (Salinas: 1984: 72).

Así mismo, en otra carta en la que prepara su viaje a Argel y su encuentro con Margarita hace referencia a los vestidos de verano de su novia, a las fiestas y al teatro:

No quiero cerrar la carta sin hablar otro rato contigo. Decías que te ocupabas algo de tus toilettes para parecerme bien guapa. Je te ferai mes compliments pour tes toilettes. Sais tu, Je le aime surtout par sa simplicité. Tus vestidos del verano eran sencillos : eso me agradaba mucho, ya ves, hasta el del teatro me encantó por su sencillez, más que el del día de la fiestas, además me gustas más sin sombrero, me pareces más mía (Salinas, 1984: 88).

En la carta del 19 de Julio de 1913, desde Santa Pola, insiste en las fiestas y hace alusión a un teatro de verano:

Mañana empiezan las fiestas: gritos, polvo, gente. Yo tiemblo ante ellas. Se abrirá un teatro de verano. Esto está más cómico que nunca. Si tuviera ganas de reír, tengo aquí bien motivo de risa (Salinas, 1984: 94).

Pedro Salinas acude también a alguna representación teatral junto a sus tíos en aquel verano de 1913 en Santa Pola:

Yo ayer estuve en los toros, que no resultaron demasiado salvajes: señoritas de la localidad se pusieron mantillas, tu amiga la Belda entre otros: yo me reí un poco: ya verás, Meg, cuando vayamos a Sevilla cómo se ponen la mantilla las sevillanas. Por la noche fui con mis tíos al teatro, y jamás he visto cosa tan necia, insulsa y sin gracia: saqué de allí una impresión de tristeza y mal humor que aún me dura (Salinas, 1984: 102).

Por esta época se despierta en él un interés por la ópera, así lo manifiesta a su novia desde Madrid, año de 1913, describiendo su vida reposada y lejos de la Bohemia:

¿Qué te parece todo esto? No voy al teatro: me aburren los vaudevilles y las zarzuelas de género chico. Pronto se inaugurará la ópera: allí si iré algunas noches. Ya te he contado todo lo que hago (...) (Salinas, 1986: 116- 117).

En estas fechas comienzan sus primeras colaboraciones en la revista *España*, coincidiendo con la entrada en la dirección de la revista de Araquistain, de ideología socialista. En esta redacción se reunía un círculo de intelectuales importantes, destacamos su amistad con Díez Canedo y Ortega y Gasset, en el que se discutía la importancia del cine sobre el teatro y las distintas corrientes poéticas (Salinas, 1986: 259). Su preocupación por el momento crítico que atravesaba el teatro lo expone en la siguiente epístola con fecha de 3 de octubre de 1915 (Madrid):

Mi Meg, no, no has hablado mucho en tu carta del teatro, has hablado bien. Precisamente, anoche en la redacción de *España*, adonde voy algunas veces, se habló de teatro. Enrique decía, medio en broma medio en serio, que a él no le gustaba ya más que el cinema, y el drama policiaco en el teatro. Ortega dijo que acaso en este último se abría un camino, y que según él se debía hacer un teatro barroco, de acción. De todos modos estuvo de acuerdo en que el arte dramático pasa por un momento crítico: yo estoy casi de acuerdo con Enrique en decir que me gusta más el cine, a veces, que todos los repetidos clichés de Donnay, Hervieu, Bernstein y aun de Porto- Riche y de Curel. Pero claro es que eso no quiere decir sino que el cine nos da una forma dramática, no el drama aún. Generalmente en los films el asunto es ridículo, pero hay algo en la manera de desarrollarlo que atrae. Ahí hay que buscar acaso. Esto del teatro es lo más difícil de augurar de todo, pues como en ese arte lo individual y lo social se unen, es más complicado que otro cualquiera (Salinas, 1984: 259).

El hallazgo de una temprana vocación dramática puede situarse en París, en sus años de juventud (1914- 1917), nueve años antes de la

publicación de *Presagios*, su primer libro de poemas. Obsérvese la siguiente carta a su novia fechada en septiembre de 1915: “sabrás que estoy escribiendo un drama fantástico. He hecho el primer acto ayer. No sé si lo acabaré [...] Mi drama es una cosa muy rara, probablemente absurda y mala. Ya lo verás, si lo acabo” (Moraleda, 1991: 22).

Pero la obra de la que habla el poeta a Margarita quedó abandonada y ese entusiasta impulso vocacional permanecerá soterrado durante veintiún años (Moraleda, 1991: 22- 30).

Una tarde de Domingo en el teatro en París evoca para el poeta la nostalgia de aquellas tardes de su infancia junto a sus tíos y abuelos, nostalgia que expresa a su novia en la siguiente carta desde París (1915):

Margarita mía, hoy domingo, por la tarde he estado en el teatro. No sabes estas palabras <<teatro... domingo por la tarde...>> el encanto que tienen para mí: es un encanto de mi infancia, un rosario de recuerdos de niñez: mis diez años reviven, pensando en aquella vida de niño triste y solitario que algunos domingos iba al teatro con sus tíos o sus abuelos. ¡Es toda una época de mi vida! A veces una palabra, una frase, nos recuerda mejor que toda una descripción un periodo de la vida. Así esta tarde pensaba yo en aquel niño, enfermizo, tímido, solitario que era yo, y en aquellos domingos por la tarde que me aparecen a lo lejos como algo de una brillantez y alegría inimitadas. Mira tanto es así, que después cuando he tenido uso de razón, ya no he querido ir al teatro por la tarde, porque me parecía triste: ir solo, a donde yo iba con los míos, como un niño, me daba una sensación de tristeza, de nostalgia. Por eso hacía ya mucho tiempo que no iba a mi matinée (Salinas, 1984: 232).

En París acudió a la Comédie Française y a través de esta carta a su novia (París 1915) conocemos su valoración crítica de las dos obras representadas: *Tartuffe* de Molière y *Les jeux de l’amour et du Hazard* de Marivaux:

Hoy he estado en la Comédie Française, con mi amigo Barga: quería ver *Tartuffe*: y al pasar esa tarde en el teatro **he vuelto a acordarme de mi niñez** no ya con tristeza, sino sonriendo con

cariño, y este recuerdo, Margarita mía, puro y sonriente, quiero ofrecértelo esta noche, recuerdo de cuando yo era un niño rubio y silencioso que empezaba a soñar... He visto, como te digo, el magnífico *Tatuffe* de Molière. Yo creo que Molière es el dramaturgo francés más grande, y el único que puede a veces compararse con Shakespeare: tiene mucha más vida y más calor humano que los fríos y serenos Racine y Corneille. Por descontado, claro, que me ha gustado mucho la representación: luego han dado <<Les jeux de l'amour et du hasard>> de Marivaux, una comedia de la cual lo más bonito es el título. Al lado del fuerte y humano Molière no podía sostenerse esta pieza frívola, pueril y sosita, muy del gusto francés, aunque hábilmente hecha. El teatro estaba lleno de gente, como si no hubiera guerra, de esta **gente sencilla y burguesa** de los domingos por la tarde. Margarita mía, ¡cuántas emociones nos esperan cuando estemos juntos, cuando vayamos viendo poco a poco, todo lo que nos haga recordar cosas gratas o ingratas del pasado, y ofrecérmolas uno al otro, en un día actual y sonriente! Mi Margarita, te deseo a mi lado cada vez con más ansia (Salinas, 1984: 282- 283).¹⁵

A parte de sus comentarios acerca de las obras representadas, merecen ser subrayados en este texto los recuerdos infantiles que el teatro le evocaba y la referencia al tipo de público que acudía al teatro: “gente sencilla y burguesa”.

En resumen, de algunos fragmentos de estas cartas a su novia deducimos que el teatro estuvo presente en la vida de Salinas desde su infancia, que estaba al tanto de la situación del teatro en aquellos momentos, que frecuentaba ámbitos teatrales como el Teatro de la Comedia en Madrid o la Comédie Française; así como podemos leer sus pensamientos acerca de ciertas representaciones teatrales y comprobar que ya existía en él la iniciativa de escribir teatro. No podemos hablar de una vocación tardía; el teatro, no es “un apéndice” de su poesía sino que “ambos junto con la prosa crítica y la de creación conforman un universo poético” (Moraleda, 1993: 162).

¹⁵ La negrita es mía.

Sevilla (1818- 1926) marcó profundamente al poeta, tanto es así que Vicente Aleixandre habla de aquel madrileño que le traía, “asociaciones sevillanas”:

Este madrileño, de poesía toda dibujo y nada color, me traía a mí asociaciones sevillanas, cuando le veía. Él, deshecho de figura, gordón y pesado, se fue a Sevilla y volvió recogido y erecto, cuidado y preciso, con una nueva armonía corporal, casi enjuta, y hasta con un humor finísimo que, ahora sí, tenía color: un color dorado, pálido, centelleante a un posible sol escondido; precisamente el color de la “manzanilla” (Aleixandre, 1977: 64).

En sus años sevillanos (1918- 26), concretamente en el año de 1920, aparece su traducción de las comedias de Alfred Musset: *Los caprichos de Mariana y otras comedias* (Salinas, 1981: 39), de los cuales afirma el poeta en el prólogo:

La única ley de esas obras: el capricho de la fantasía. Y sobre ese fondo irreal deambulan sus personajes, figuras de hombre y de mujer que salen a la escena llevando graciosamente, como una anforilla, una pasión ingenua y conmovedora (Salinas, Solita: 1988, 28)

Leamos las siguientes palabras de su alumno Enrique Canito, en las que recuerda con cariño la diferenciación que hacía Salinas entre la vida de las universidades americanas y la latina, tomando también como elemento diferenciador las representaciones teatrales:

Y nos contaba la vida en los colegios de Oxford o de Cambridge, sus ceremonias emotivamente anacreónticas, sus competiciones deportivas, **sus representaciones teatrales** en latín o griego; y nos hacía ver los diferentes caracteres de la Universidad latina, o la Universidad alemana... entonces nos entristecía por comparación la vida casi meramente burocrática de la nuestra, sin apenas interferencia con el mundo más allá de sus muros (Canito, 1952: 5).¹⁶

¹⁶ La negrita es mía.

A través de una carta de Jorge Guillén a su esposa Germaine fechada el 17 de Junio de 1924 tenemos noticia de una cena en el café de la Bolsa de Madrid en la que se reunieron Claudio de la Torre, Guillén, Lorca, Salinas y Fernández Almagro. En aquella tertulia Lorca les leyó o mejor dicho, siguiendo a Guillén, les representó *Los títeres de cachiporra*:

una farsa de guiñol [...] con personajes populares andaluces. ¡Cuánto sentí varias veces que no lo escucharas! Estupendo, perfecto: la Petrouschka, que busca el arte moderno sin haber encontrado; lírica muy musical, cómica, [...] dramática, abundante de invención [...] popular, andaluza, con una savia, como una fuerza extraordinaria. Lorca la lee como asumiendo todos los papeles de una compañía y de una orquesta (Salinas, 1988 a: 17).

Esta lectura será recordada por Salinas en la siguiente postal a Federico García Lorca, preguntándole, además, al poeta granadino por otra obra suya: *Mariana Pineda*:

[Tarjeta postal:]
Sr. D. Federico García Lorca
[tachado:] Acerca del Casino Granada
[De otra mano:] Asquerosa

Zarauz 15 [julio, 1924]

QUERIDO FEDERICO: Muchas gracias por su recuerdo. Estoy en esta playita vasca pasando el verano con los míos. ¿Qué hace V.? Cuénteme qué tal lo pasó J. R. en esa y a más de eso todo lo que V. quiera. Se admiten además en la carta poesías, dibujos, etc., con abierto corazón ¿Y *Mariana Pineda*? Recuerdos al inolvidable Cristobicas y un abrazo de

SALINAS

Conde De Clero, Zarauz (Guipúzcoa) (Salinas, 1988 b: 12).

Solita Salinas defiende la responsabilidad que la relación con García Lorca tuvo en la escritura teatral de Pedro Salinas (Moraleda, 1991: 22). Pilar Moraleda sugiere también la probabilidad de que Lorca incidiera en su vocación dramática, puesto que el poeta granadino solía leer sus piezas teatrales en

casa de Salinas (Moraleda, 1991: 22). Aunque en opinión de Carmen Pérez Romero la afirmación de que la relación con García Lorca le llevara a escribir teatro “parece sólo parcialmente válida porque considero que hay mucho de expresión dramática en la producción lírica saliniana y, en el conjunto de su producción lírica, se detecta una marcada tendencia hacia el uso del diálogo”. (Pérez, 1995: 17); es decir que es algo que parte de sí mismo e irradia de su propia escritura.

Tras nueve años de residencia en Sevilla, en los años de 1926 hasta 1936 se establece en Madrid, calle príncipe de Vergara. El verano de 1927, desde finales de Julio, transcurre en Altet junto a su familia, en la finca de “La cruz”, de don Vicente Bonmatí, padre de Margarita. En el mes de agosto asiste junto a su amigo Juan Guerrero a la representación del Misterio con motivo de las fiestas de Elche, que compara irónicamente con la pieza de Azorín: *Brandy, mucho Brandy*, estrenada en 1927 y calificada de superrealista:

El día de la *festa* de Elche vino Guerrero de Torrevieja, comió con nosotros en el campo y por la tarde fuimos a la representación. No es tan superrealista como *Brandy, etc.*, pero no está mal (Salinas, 1992: 73).¹⁷

El 12 de octubre de 1927 en el teatro Fontalba (Madrid) se estrena *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. Salinas está al tanto de los comentarios, “en su mayoría adversos”, y asiste al banquete en homenaje a Federico García Lorca, que se clausuró con una recitación final y exitosa, como siempre, del poeta granadino:

Siguen los comentarios al estreno de Federico. En su mayoría adversos. El sábado banquete (Salinas, 1992: 75)¹⁸

El banquete a Federico. Eso, lo que se anunciaba: banquete, malo, *Gaceta Literaria*, peor, Federico, bien. Gente muy varia: Baquero, Américo, ¡Borrás! Recitación al final, con el éxito de

¹⁷ Carta fechada el 13 de septiembre de 1927, desde Altet.

¹⁸ Madrid, 21 de octubre de 1927.

siempre. Y ahora a esperar el comentario y la condenación de J. Ramón (Salinas, 1992: 76).¹⁹

Siempre preocupado por el destino de sus amigos en la carta a Jorge Guillén, 11 de Abril de 1930, se muestra al tanto de la estancia de Federico en Cuba invitado por la Institución Hispano cubana de cultura,²⁰ así como del éxito en las Palmas del estreno de *Tic- Tac* de Claudio de la Torre:

Federico ya en Cuba, según me cuentan dedicado a dar recitales de sus poesías y de algunas pocas, ajenas, en una compañía de teatro. Claudio en Las Palmas donde se ha estrenado con gran éxito *Tic- Tac* (Salinas, 1992: 105).

En esta misma carta informa a su amigo sobre su primer proyecto de teatro: *La cama del matrimonio*, junto con un tomito de poesía: *Fábula y signo*, no publicado hasta el año próximo (Ruiz Ramón, 1991: 20):

(...) Y casi lo necesario para dar otro pequeño tomo de poesías si tuviese tiempo de encerrarme quince días y corregir unas cuantas cosas. Me lo editaría Plutarco, sería un poco más breve que los otros, y su título (allá va) *Fábula y signo* (Maurer, 1988: 299).

Y este verano además de dirigir, "more solito", el curso de aquí, tengo un cursillo de diez conferencias en Santander, mes de agosto, "pleine saison", que me permitirá un veraneo de dos semanas allí. Como ves, muy mal. Conferencista, profesor, todas esas cosas que uno no querría ser. Y lo otro, donde esté, esperando, si espera. Hace dos meses tengo perfectamente planeado mi primer proyecto de teatro, una hermosa obra en tres actos titulada *La cama de matrimonio*. (Título inevitable, creo). Y casi lo necesario para dar otro pequeño tomo de poesías si tuviese tiempo de encerrarme quince días y corregir unas cuantas cosas. Me lo editaría Plutarco, sería un poco más breve

¹⁹ Madrid, 25 de octubre de 1927.

²⁰ Según la revista *Advance* (La Habana: 15 de Enero de 1930 ("Presencia de García Lorca")) dio un recital de canto y otro de sus últimos poemas en el estudio de Jaime Valls.

que los otros, y su título (¡allá va!) *Fábula y signo*. Dime qué te parece con toda sinceridad. Y nada más (Salinas, 1992: 108)

Días más tarde se queja de la falta de tiempo para llevar a cabo esa obra de título inevitable, *La cama del matrimonio*, planeada, pero todavía sin una sola palabra de diálogo, sin nada de ejecución:

Y en tal caso, llegado Octubre no tendré ya más escape que el retorno a Sevilla y el abandono de Madrid y sus prebendas, o la excedencia forzosa. (Claro es, como te decía en mi otra, dejándote antes “colocado” en Sevilla a ti.) Dudo mucho ante ese dilema posible. Madrid es muchas cosas: para Margarita, para los chicos y también para mí. Sevilla en cambio es doce horas libres al día. Y en esas doce horas, quién sabe. Poemas, novelas, teatro, todo lo apuntado, lo deseado y que no puede lograrse por falta de tiempo, aquí. Ya ves esa obra de teatro del título inevitable. Planeada, pensada, escrito el desarrollo, pero sin una sola palabra aún de diálogo, sin nada todavía de ejecución. Necesitaría un mes enteramente libre y por ahora ese mes es el que hace el número 13 del año (Salinas, 1992: 108)²¹

1930 es el último año de la Dictadura del General Primo de Rivera. La falta de tiempo y de dinero, el agobio por la baja calidad de la vida cotidiana de Madrid y la desolación del panorama colectivo a nivel nacional le llevarán a un estado de ánimo en el que nada es posible:

¡Además está tan poco grato el ambiente de Madrid! (...) Sí, la vida de Madrid es la vidita de Madrid, pequeñez, agitación, malas pasiones, envidiejas. (...) Y luego la desolación del panorama colectivo español (...) Eso es lo que los políticos llaman el noble pueblo español. Tú, claro, desde lejos te interesarás por estas cosas. A mí me producen un asco imponderable. Y sobre todo un asco de resultados inhibitorios inmediatos. (...) Así que no sé si podré volver sobre *Fábula y signo*. Y menos aún tocar mi hermosa obra de teatro. Aparte de que me falta, y eso es lo peor de todo, gana y gusto. Tengo la cabeza llena de otras preocupaciones: mi situación académica en octubre, la cuestión de la *Historia de Calpe*, en fin de cosas

²¹ Madrid, 30 de abril de 1930.

importantes prácticamente, y que no sé cómo se van a resolver (Salinas, 1992: 113- 114)²²

En la carta a Jorge Guillén de 12 de Noviembre de 1930 (Madrid) comenta su candidatura a la Sociedad de Naciones, lo cual supondría residencia en Ginebra, y se vuelve a quejar de la falta de tranquilidad en Madrid, agitación, malestar, que le impiden retocar *Fábula y signo* y continuar sus “proyectos dramáticos”. Obsérvese que utiliza el plural:

Comprenderás que con todo [esté] “distráido”. Lamentablemente distraído. No he aumentado ni retocado un solo poema de *Fábula y signo* a pesar de tener algunas notas. **Mis proyectos dramáticos**²³ esperan, también. Razón de más para escaparme de todo esto, para buscar lo que no tendré en Madrid nunca. He echado mis cuentas y son así: Ginebra o Murcia, ¡Sí, no te asustes! Todo se explicaría si llega el caso (Salinas, 1992: 113-114).

En este periodo madrileño señalamos una conferencia sobre teatro leída en la Universidad de Madrid y fechada por Maurer sobre 1930. En ella Salinas distingue cuidadosamente entre “la política de personas” y la que pretende contribuir a la reforma cultural de la sociedad. Todo el mundo debe “hacer política”:

pero política en su sentido más amplio, política de educación, política de capacitación, no política estricta de carácter administrativo, ni política de personas... Todos debemos aportar toda nuestra fuerza para renovar radicalmente el nivel de la vida en España (Maurer, 1988: 308).

Con respecto a sus proyectos en Ginebra es él mismo quien finalmente decide no ir:

Hoy está todo resuelto. No voy a Ginebra, por propio y voluntario desistimiento de última hora, cuando ya había sido convocado

²² Madrid, 6 de Junio de 1930.

²³ La negrita es mía.

para una entrevista el Jueves 15 allí. La decisión me ha costado mucho. Pero por hoy creo que hago lo mejor.

Estos últimos tiempos me los ha acaparado todo el famoso asunto ginebrino. No he tenido tranquilidad para pensar, para hacer nada. Apenas tomaba una resolución y empezaban a ponerse en pie las fuerzas defensivas de la contraria. De modo que desde el punto de vista del trabajo, y casi, casi, del gusto estos dos meses merecen ser borrados, tachados con lápiz azul, olvidados. Y por eso no te contaré nada de ellos, en mí (Salinas, 1992: 121).²⁴

Habla también en esta epístola de la literatura dramática joven, del estreno de Federico García Lorca, el cual resultó bien, pues se ganó el gusto y entusiasmo del público; al tiempo que hace una crítica de *La zapatera prodigiosa*, estrenada el 24 de diciembre de 1930 por la compañía de Cipriano Rivas Chérif con Margarita Xirgú y a *Santa Casilda* de Alberti (Salinas, 1992: 121).

La situación de España por aquellos años definida por “la confusión, incertidumbres, nerviosidad y asco”; así como “el jaleo político” inciden en su múltiple labor de escritor:

En suma chico, esto es todo confusión, incertidumbres, nerviosidad y asco. Feliz tú, a pesar de los españoles de Oxford. Puedes figurarle lo mal que habrá caído todo esto en un momento para mí tan feliz psicológicamente como era la liberación de Ginebra. Entreví uno de esos espacios libres, un hueco por donde me iba a lanzar más animado que nunca: poesías, comedia, no sé. Y de pronto el terrible jaleo político (Salinas, 1992: 31)²⁵.

²⁴ Madrid, 11 de Enero de 1931.

²⁵ El 18 de febrero de 1931 se formó el gobierno del almirante Aznar, el último de concentración monárquica (Salinas, 1992: 30).

En la carta con fecha de Madrid, Sábado, 21 de Febrero de 1931, alude a Valbuena Prat, Catedrático de Barcelona y a su obra *Literatura dramática*. Menciona también el estreno de “El hombre deshabitado” de Alberti, anunciado para “el jueves próximo”; concretamente se estrenó el 26 de Febrero de 1931 con la actriz mexicana María Teresa Montoya, al cual asistirá, esperando todo un escándalo, y una representación de títeres en la Sociedad de cursos (“La historia del soldado” de Stravinski, con decorados de José caballero y del propio Lorca):

En cuanto a la vieja poesía, ya no es lírica, es dramática. Alberti estrena el jueves su *Hombre deshabitado*. Se espera escándalo. Quizá no sea más que un fracaso. Yo voy a ir al ensayo pasado mañana. Ya te diré, Federico siempre huido, entre esos amigos *du côte de Charlus*. Ha puesto un pequeño piso, y prepara una representación de títeres en la Sociedad de Cursos (Salinas, 1992: 133)

El agobio por el tema político es reiterativo en todo el epistolario. Desde Madrid, el 2 de Abril de 1931 se queja a su amigo de esa invasión de la política en la realidad presente, la política lo invade todo, hasta la poesía y la amistad:

Todos estos meses han sido muy fastidiosos. Causa: LA POLÍTICA. Así, con todas las mayúsculas y espacios posibles. No se puede vivir. (...) Se acabó ya todo el interés por las actividades espirituales que no desemboquen de modo inmediato en lo que ellos llaman política (...) La política es el verdadero gas asfixiante de nuestros días. Y hay que hacerse perdonar como un delito de deserción, como una incalificable cobardía al escribir versos, o al comentar a Dante, por ejemplo. <<El destino es política>>, dijo el papa. Total, la vida imposible. Porque ese terrorismo de la política, ese pistolero social llega a todas partes, lo invade todo. Tú ya sabes mi tesis: poco importa lo demás con tal que no me toquen poesía y amistad. Pero también ahí llega. Desprecio total del ejercicio poético o simplemente literario. <<Hoy no interesan esas cosas>>, dirán los editores. Y división de las gentes en derechas e izquierdas con el peor espíritu de partido y de banda. También los amigos están tocados. (...) (Salinas, 1992: 134- 135).

La política implica en la mayoría de los casos una baja calidad espiritual, que conduce a lo ordinario, lo plebeyo y a las ideas baratas:

Como tú comprenderás, mi posición no ha cambiado nada. Sigo sintiendo la política, dispuesto (mal necesario) a intervenir en ella con mi nombre y situación definidas (republicano sin fe, antimonárquico convencido), pero sin que dentro de mi valoración interna de las cosas de este mundo haya ascendido la política ni un grado en mi estimación. Sigue pareciéndome, tal y como hoy se exige en España, una cosa inferior, propia de la gente de baja calidad espiritual. Pero, y aquí viene lo nuevo, lo que me subleva es la pretensión de reducir la vida, nada menos que la vida, a esa actividad política, con desdén del resto (el *resto* mío es lo político), y lo que más grave, con la afirmación imperial e imperiosa de su ejercicio so pena de señoritismo o frivolidad. Yo no digo que la política no sea a veces sacrificio, abnegación. Pero otras muchas es pereza, facilidad, abandono a lo más tópico y vulgar de todo. Diga el papa lo que quiera siempre será más fácil escribir un artículo sobre Cambó que sobre Kant. Siempre será más cómodo insultar a Alberti, pongo por caso, como hace Espina, que escribir veinte poemas. Por eso detrás de esa formidable farsa de la política como imperativo, de hoy, veo un terrible rebajamiento espiritual, una invasión de plebeyismo, de ordinariedad, de lugares comunes e ideas baratas (Salinas, 1992: 131).

Previendo en el ambiente la llegada de una guerra civil, manifiesta sus ganas de irse fuera de España:

Con mucho gusto me iría a vivir fuera de España. Es ya un deseo, quizá sea pronto un propósito. Estamos hoy en España en un estado espiritual de guerra civil. Y creo que pronto se llegará al estado real (...) Este Gobierno está ya gastado y desacreditado. El conflicto escolar se presenta como muy grave. La crisis de autoridad es absoluta. Preveo para antes de tres meses la república, traída, como desde el primer momento, por la contumacia del monarquismo. Pero es entonces cuando la situación se hará más grave. Esa república no tiene viabilidad, no por sus amigos ni por sus enemigos (Salinas, 1992: 136).

Viajero incansable, desde Madrid 8 de Junio de 1931, cuenta su regreso de un gran viaje por Europa:

Ya sabes cuán grande es mi debilidad por los viajes: cómo me animan, me inspiran, me transforman en otro ser con el que vivo perfectamente a gusto. Así siempre. El viaje es de las grandes cosas que no me defraudan nunca. ¡Con decirte que en éste no me ha defraudado ni siquiera Italia! Todavía estoy un poco *groggy*, de los innumerables *golpes de ciudades* que he tenido que encajar. (...) Por el momento te daré sólo el itinerario con lugares de estancia y parada: Génova, Milán, Verona, Trieste, Budapest, Viena, Munich, Strasburg, París (Salinas, 1992: 127).

Se conservan postales enviadas desde Venecia (19- V- 1931) y Múnich (27- V- 1931). El punto más lejano fue Budapest, donde Salinas representó al centro de Estudios Históricos en el I Congreso Internacional de Historia Literaria. En cuanto a noticias teatrales comenta el desastroso estreno de *Fermín Galán*, estrenada el 1 de Junio de 1931 con Margarita Xirgú, dirigido por Cipriano Rivas Chérif:

Los hay que se resignan a desaparecer de la cartelera. Estrenan *Fermín Galán*. ¡Que desastre, chico! Reinaba tal unanimidad en la cesura que yo fui, anteanoche, al teatro esperando que me gustara. Pero pronto se me pasó. ¡Que esperanza, che! La obra es una hábil combinación de Komintern, Dicenta, Baralt y pseudo Alberti. Y lo peor es que no se ha equivocado, como dicen los cándidos. Ha ido a eso, nada más que a eso, con un cinismo y una desvergüenza superangélicas (Salinas, 1992: 138).

El 2 de Julio de 1931 vuelve a manifestar su repulsión por la política que lo invade todo:

Ya lo ha proclamado Ortega: el destino es política. Eso es lo que se respira, se ve, se oye, se siente por todas partes. Política en forma nobles e inmundas, en extractos exquisitos o en dosis y proporciones nauseabundas (Salinas, 1992: 139).

E informa acerca de Rafael Alberti, quien marchó a Alemania para conocer el teatro social de Piscator:

Los amigos aquí andan dispersos o distraídos. Alberti revolucionario ful, se ha ido a Alemania a estudiar el teatro

social. ¿Piscator? El verdadero piscator es ese niño del puerto (...)(Salinas, 1992: 140).

Efectivamente, Rafael Alberti y María Teresa León viajaron pensionados por la Junta de la Ampliación de Estudios para conocer el movimiento de Edwin Piscator (1893- 1966), director de la Volkbühner berlinesa, cuyo *teatro político* se tradujo en España en 1931 (Salinas, 1992: 598- 599).

El día 3 de Septiembre de 1932 vuelve a mencionar en plural sus proyectos teatrales, sin especificar un título concreto:

no he podido aún escribir una sola línea de las cosas dramáticas que tengo embotelladas hace tanto tiempo y que me tientan tan poderosamente. ¿Será esta cola de quince día que me queda en el campo decisiva? Me temo que no (...) En el fondo hay miedo, temor por lo menos a aventurarme por ese campo, tan poco conocido para mí (Salinas, 1992: 149- 152).

Será al finalizar el mes de Enero de 1936 en la posdata de otra carta a Guillén cuando informe a su amigo acerca de su primera obra teatral terminada: “Ah, en los ocho días que pasé en Alicante terminé *El director*. Pero luego no he podido ni releerlo ni ponerlo en limpio. ¡Dios sabe lo que habrá salido” (Salinas, 1992: 169).²⁶

Pese a que existen testimonios epistolares de algún proyecto previo, su primera obra teatral no la escribe hasta 1936. Estamos hablando obviamente de *El director*, drama en tres actos, que su autor pensó estrenar el otoño de ese mismo año. Sin embargo, a consecuencia de la guerra civil y del exilio, el estreno no llegó a realizarse y su autor no escribirá más teatro durante un periodo de siete años. Hay que decir también que cuando escribe su primera pieza teatral ya es un poeta consagrado del grupo del 27 y que en 1936 publica también *Razón de amor*, su segundo libro lírico, coincidiendo con la finalización de *El director* (Moraleda, 1991: 22).

²⁶ 22 de Enero de 1936.

En esta primera obra suya optó por un género teatral clásico en la historia del teatro español, aunque adaptado a la época contemporánea, el auto- sacramental. Con ello sigue la tendencia de otros autores, que en la década de los años 30- 40 y en los años inmediatamente anteriores, optan en algunas de sus obras por el género del auto- sacramental o bien presentar rasgos próximos a éste en esa fusión entre tradición y novedad, obsérvese el siguiente listado siguiendo a Catalina Cortés Ruiz (Cortés, 2000: 55- 56):

Anteriores a la década de 1930- 40, es decir a la fecha de composición de *El director*:

Max Aub: *Narciso*, escrita en 1927.

Claudio de la Torre: *Tic, tac*, 1926.

Sánchez Mejías: *Ni más ni menos*, posterior a 1928.

Entre 1930- 40, década en que apareció esta obra de Pedro Salinas:

Azorín: *Angelita*.

Rafael Alberti: *El hombre deshabitado*.

Miguel Hernández: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que era*, 1934.

Pedro Salinas: *El director*, 1936.

Max Aub: *Pedro López García*, 1936.

Torrente Ballester: *El casamiento engañoso*, apareció en 1939, pero fue escrita con anterioridad.

Otras piezas dramáticas en relación al auto- sacramental son:

Ramón Cué: *Y el imperio volvía*.

Ramón José Sender: *La casa de Lot*, publicado en Inglaterra y Holanda y del que no se sabe nada salvo que pertenece al teatro de la Guerra Civil.

Manuel Altolaguirre: *Ni un solo muerto*.

Pedro Salinas: *Los santos*.

Catalina Cortés excluye *El viaje del joven Tobías* de Torrente Ballester, que Mariano de Paco cita en su artículo: *El auto sacramental en los años 30* (Paco, 1991: 269).

- ¿*El casamiento engañoso* tiene alguna relación formal o temática con otras obras.

- T.B: No, ninguna: lo que sí puede observarse es una semejanza con *El viaje del Joven Tobías*, pero únicamente desde el punto de vista del lenguaje. Sin embargo una y otra proceden de modelos diferentes (Cortés, 2000 a: 56).

1928- 1936 supone un periodo de pluriempleo, Centro de Estudios Históricos (Junta para la Ampliación de Estudios), Patronato de Turismo, Cursos para Extranjeros (que dirige y enseña), Vocal de las Misiones Pedagógicas y de la Biblioteca Nacional, *Índice Literario*, Secretario de la Universidad Internacional de verano en Santander, fundada a instigación suya.

En 1931 aparece en *La tierra* el manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República firmado entre otros por Ortega y Gasset, Marañón, Pérez de Ayala y un largo etcétera presidido por Antonio Machado. Entre las aspiraciones reformistas de la República está “la socialización de la cultura”. Las primeras medidas adoptadas consistieron en la supresión de la obligatoriedad de la enseñanza religiosa, la duplicación de las 32680 escuelas existentes y la ampliación del número de maestros, el establecimiento de bilingüismos en las escuelas catalanas, la creación de las Misiones Pedagógicas y de la Barraca. Una serie de reformas educativas con el objetivo de extender la cultura a las clases populares urbanas y rurales, extirpar el analfabetismo en campos y ciudades y avanzar al proceso de secularización. Destacamos la participación de Salinas en las Misiones Pedagógicas, las cuales intentaron llevar este ideal a la práctica mediante una actividad múltiple que comprendía desde las bibliotecas circulantes, sesiones de cines, organización de lecturas, conferencias y una aproximación a la música y a la pintura por medio del Museo Itinerante con copias de las obras del Museo del Prado. Estaban dirigidas por un patronato encabezado por Cossio y en el que se encontraban entre otros Antonio Machado, Pedro Salinas, Esplá y Barnés. El coro y el teatro de pueblo, creado por el Decreto del 29- V- 31 (Cortés, 2000: 24- 25), formado por estudiantes que recorrían en verano diversos pueblos representando obras clásicas, estaba dirigido por Alejandro Casona y Eduardo

MTorner, mientras que el museo circulante estaba a cargo de Luis Cernuda, Rafael Dieste y Sánchez Barbudo, entre otros (Fernández, 1993: 1- 2).

En la primavera de 1933 viaja durante diez días a París y en su descripción de sus vacaciones no falta la asistencia al teatro:

He pasado diez días en París. Mal. La primera semana con Eusebio y amigos, en la vida del paleta español en París. Y lo demás, nada. Por primera vez ha sido París para mí la ciudad sin magia. He visto amigos. Juan, Matilde, Claudio y Mercedes, he comido en buenos restaurantes, **he ido al teatro**²⁷ y otras “boîtes” y en todo eso me he encontrado perfectamente “dégonglé”. Mala prueba. Pienso que he llegado ya a tal vicio del trabajo, a tal estupefacción de lo diario que cuando me falta la dosis de morfina- quehaceres me encuentro vacío.²⁸

En el verano de 1933 Salinas fue a Santander como profesor de un curso de verano de la sociedad Menéndez Pelayo, dirigido por Miguel Artigas (Salinas, 1992: 570). Ese mismo verano, concretamente el 15 de Agosto de 1933, la Barraca,²⁹ recorriendo los caminos de España en “popular cruzada de la cultura”, llegó a Santander con una serie de actuaciones programadas dentro de los actos culturales de la Universidad Internacional de Verano a la que asistieron profesores y alumnos. Federico García Lorca disfrutó durante aquellos días de constantes relaciones con sus amigos profesores como Dámaso Alonso, Jorge Guillen y Pedro Salinas:

Los curiosos carteles de unos universitarios faranduleros que, con el nombre de “La Barraca”, estrenaban en la ciudad el

²⁷ La negrita es mía.

²⁸ Carta fechada el 6 de Mayo de 1933. Los amigos a los que se refiere Salinas son: Jean Cassou, Matilde Pomès, Claudio de la Torre y Mercedes Ballesteros Gaibrois (Salinas, 1992: 153).

²⁹ La Barraca dirigida por García Lorca cumplió un principal papel con el fin del ideal republicano de socialización de la cultura. En ella participaron estudiantes voluntarios de la Federación Universitaria Escolar (F.U.E.). Su primera gira tuvo lugar en Julio de 1931 y funcionó hasta 1937. Representó también a los clásicos, e igualmente realizó un homenaje a Antonio Machado en Madrid en 1933 en el que Lorca Leyó “La tierra de Alvargonzález”.

teatro clásico de su programa, que daban a conocer por los pueblos de España, al igual que el teatro estudiantil de las Misiones pedagógicas que dirigía Casona. Aquellos jóvenes de ambos sexos, en su mayoría estudiantes de filosofía y letras, llevaban sobre los monos azules de ellos y los vestidos de redondo cuello blanco de las mujeres, la escarapela que mostraba como distintivo una máscara y un rostro enmarcado en la simbólica rueda del carro de la farándula (Mandariaga, 1981: 101- 104).

La Barraca actuó tres días y no cuatro como tenía pensado, por un accidente de carretera: “Se eligió como emplazamiento idóneo el espacio situado entre los cuerpos del edificio de las caballerizas, que servían entonces como principal residencia de los estudiantes Becarios” (Mandariaga, 1981: 104).

El 15 de Agosto representaron entremeses de Cervantes: *Los dos habladores* y *La guardia cuidadosa*, *La cueva de Salamanca*. El 17 de Agosto: *Fuenteovejuna* y la tercera y última representación se dio el 18 de Agosto con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

En lo referido a la actividad teatral de los escenarios madrileños de aquellos años es bastante considerable por lo que a cantidad se refiere desde la comedia benaventina, el teatro cómico tradicional y el teatro poético hasta lo que Díez Canedo denominará “elementos de renovación” (Díez Canedo, 1968: 44- 64). En esta renovación se incluyen Unamuno: *Sombra de sueño* (1930), *El otro* (1932); Valle- Inclán: *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, *El Embrujado*, ambas representadas en 1931; Ramón Gómez de la Serna: *Los medios seres*, (1929); entre los más jóvenes también se encontraba Alejandro Casona: *La sirena varada* (1934), *Otra vez el diablo* (1935) y *Nuestra Natacha* (1936); Alberti: *El hombre deshabitado* (1931) y *Fermín Galán* (1931); Lorca: *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera* (1935) (Ruiz Ramón, 1991: 20).

Pedro Salinas estaba al tanto de todo este ambiente teatral. En los años de 1933- 36 dedica varios capítulos al teatro que se publican en *Índice Literario*, dos de ellos dedicados a Unamuno, uno a Arniches y otro a Lorca (Salinas, 1983: 99- 164). Estos artículos son un manifiesto de las ideas de su enfrentamiento con el fenómeno teatral. Importante es la reflexión sobre el estreno teatral de *El Otro* de Unamuno en el Teatro español el 14 de diciembre de 1932, distinguiendo en la literatura dramática del momento lo que él llama una zona de luz y otra de sombras:

Hay en la literatura dramática española dos zonas de producción netamente distintas: la zona de luz y la zona de sombra. De luz pública, se entiende. Dramaturgos como Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, etc., por una perfecta adecuación, quizá lograda a fuerza de costumbre, entre sus obras y el público más extenso, viven plenamente en la primera de esas zonas. Pero otro grupo de escritores, en ningún caso menos valioso que ellos, y que en otros géneros de creación artística logran la cima de la difusión y el éxito posible en España, se mueven, sin embargo, en cuanto a su labor dramática se refiere, en una zona de sombra, y sus obras de teatro salen rara y difícilmente de ellas para asomarse a la única publicidad cabal para una obra dramática: la representación. Así, Unamuno, Valle- Inclán, Azorín, autores todos ellos de dramas y comedias que sólo al amparo de lo circunstancial, y por breve espacio de tiempo tuvieron corporeidad escénica. Unamuno ha salido recientemente de esa zona en que la escasez de curiosidad artística española sujeta a esos autores, con una obra estrenada en el teatro Español el día 14 de diciembre de 1932, con gran éxito (Salinas, 1983: 99) (En. 1933)

“La clarividencia” de estos comentarios críticos sobre el teatro de los años 30 (Valle- Inclán, Unamuno o García Lorca) demuestra un marcado interés por los intentos de renovación del teatro español en esa década, pero no se trata sólo del interés del estudioso sino del creador: “en realidad Salinas sólo necesitaba un estímulo para asomarse de nuevo, y ahora ya definitivamente, al campo de la creación dramática” (Moraleta, 1991: 22).

En Octubre de 1934 se refiere a la aparición impresa de otra obra de Unamuno: *El hermano Juan* o *El mundo es teatro* que “Todavía no se ha representado”. En el mes de Agosto Unamuno dio una lectura comentada de su comedia ante un auditorio juvenil, en el Aula Máxima de la Universidad Internacional de Santander. Según Pedro Salinas Don Juan es para Unamuno el personaje más eminentemente teatral, Don Juan sueña puesto que soñar es representarse (Salinas, 1983: 107) (Octubre 1934).

Interesante es el artículo dedicado a Arniches en Mayo de 1933 en el que Salinas afirma haber “dos procedimientos para encararse con esa masa que es el público: 1ª halagarle los gustos hechos, adular sus opiniones sabidas, 2ª imponerle genialmente gustos nuevos” (Salinas, 1982: 120- 124).

Además en el citado artículo establece dos zonas en el teatro, autores procedentes de las letras puras y productores teatrales directos. Los primeros expresan una personalidad literaria ya apuntada o formada en otros campos (Benavente, Unamuno, Valle- Inclán, Azorín); de forma que se establece una dicotomía entre autores cultos y populares. Para Salinas, Arniches no procede de las letras puras. Nos tenemos que remontar al género chico, cuyas obras “traen un teatro de costumbres, de inspiración directa de la realidad ambiente, de transcripción fácil y elemental de sus datos (...)”, en el que la sociedad se convierte en modelo de arte. Se trata de “un popularismo elemental primario, de organización muy simple” (Salinas, 1983: 121- 122). Arniches era el benjamín del género chico en competencia con un Luceño o un Ricardo de la Vega. Es el momento de sus obras en un acto, acompañadas de trozos musicales, de las zarzuelas y los sainetes líricos; menciona como ejemplo *El Santo de la Isidra*, en la cual destaca lo típico madrileño, gentes del pueblo expresándose en un lenguaje lleno de saber y de plástica, abundante en giros caricaturesco. Cuando este género languidece en 1910, Arniches desarrolla el sainete extenso y la farsa grotesca:

No hay en la segunda etapa artística de Arniches mayores datos de observación, mayor destreza dramática ni fuerza expresiva que en la primera. Lo que sin duda le eleva sobre ella es una concepción de lo dramático más amplia y profunda y en un

sentido de la construcción más completo y delicado. *La diosa ríe* es una tragedia grotesca, con tema y gente del día (Salinas, 1983:123).

En definitiva, Salinas reconoce el valor de este dramaturgo al que se le ha concedido “la estimación literaria” que antes estuvo reservada solamente a “autores de procedencia elevada”. Arniches figura “en la primera fila de nuestros dramáticos contemporáneos” (Salinas, 1983: 184). Y no sólo lo reconoce sino que en su propia dramaturgia encontramos paralelismos entre *El santo de la Isidra* y la obra de ambiente más popular de Salinas, *La estratoesfera*. En ambas el escenario de la acción es un lugar humilde, la plazuela de los barrios bajos; el puente de Toledo y la pradera de San Isidro en *El santo de a Isidra* y una taberna del barrio de La Guisandera en *La estratoesfera*. Otra coincidencia es la clase social de los protagonistas, gente humilde y sencilla, representada en la obra de Arniches por: Eulogio (un zapatero), unas cuantas vecinas castizas y Venancio (un panadero); y en la de Pedro Salinas por: Felipa, una muchacha humilde que sirve de lazarillo, el tío Liborio (un viejo vendedor de lotería), un tabernero y obreros. Los paralelismos también se ofrecen en el conflicto sentimental que constituye el eje de la acción: La Isidra es engañada por Epifanio, defendida por el honrado muchacho Venancio a quien la joven corresponde con su amor. Del otro lado, Felipa es seducida y engañada por César del Riscal, protegida y amparada por un poeta (Álvaro) a la que la muchacha muestra sinceridad y gratitud. Finalmente, el lenguaje empleado por Salinas semeja el tono de Arniches en la representación del habla de los barrios populares madrileños. Rodríguez Richart menciona algunas de estas características:

- Pronunciación az inicial de palabra (en vez de su pronunciación correcta “ad”): adversario “adversario”.
- Cambio por z (interdental fricativa sonora) de diversas articulaciones consonánticas, en posición final de sílabas, seguidas de consonantes: g, k, b: dizna, téznico, inteleztual, hartodidazto, ozjetiva...

- D final pronunciada z relajada: saluz, tez, Jolibuz. En un estadio más avanzado, puede quedar reducida a cero: usté, misté, mercé, verdá.
- Pérdida de d en la terminación – ado del participio de algunos sustantivos y adjetivos sustantivados, y que, por analogía, se extienden en alguna ocasión a la esfera del participio en –ido: - mojao, pelao, disparao, lao; Virgen de los Desemparaos, tenío, sío etc-
- Equivalencia acústica de la oclusiva (o fricativa) bilabial sonora be con la oclusiva (o fricativa) velar sonora que: agüelo, güeno.
- Formas de primera persona del plural de perfecto débil con una vocal analógica (tomada de la primera persona del singular) en vez de la etimológica: entremos (por entramos)
- Dos vocales formando hiato – que puede ser causado por pérdida de una consonante- siendo iguales, se reduce a una sola: ná, tó, cabeza, puén...
- Pérdida de la velar fricativa sonora en casos como “migaja” = miaja.
- Pintorescos casos de prótesis; enblasfemes, desarrimes, ajúntame, desaparte... y de aféresis: ciclopedia, tratoesfera.
- Etimología popular: menuto “minuto”.
- Homofonía: hartodidazto...

Estas mismas características se observan en el habla de otros personajes populares en otras de sus obras como *Los Santos* Doña Cátula en *La fuente del Arcángel*.

Estamos de acuerdo con Rodríguez Richart cuando tras establecer la semejanza entre los dos autores, quedando patente la influencia que Arniches ejerció en Pedro Salinas, matiza que más allá de todo ello está la inconfundible personalidad de la esencia del poeta Pedro Salinas, quien apuntaba a algo mucho más elevado que a un realismo costumbrista, más ambicioso Salinas pretende “fabulizar la realidad”, “transfigurar la vida real inmediata convirtiéndola en poesía dramática” (Rodríguez, 1960: 413).

De los estrenos a los que Pedro Salinas pudo asistir en Madrid en 1930 y 1936, elegirá escribir sobre *El Otro* y *Bodas de sangre*. Privadamente, en la intimidad de sus cartas a Guillén, escribe sobre *La Zapatera prodigiosa* (1930), de Lorca y *Fermín Galán* de Alberti (1931), por las que no manifiesta ningún entusiasmo. La farsa de Lorca le parece “cosita fácil, entretenida, con mucho color local, gracejillos etc., pero sin ninguna altura” (Salinas, 1992: 122- 124).³⁰

Años más tarde en Febrero de 1943, en Baltimore, con ocasión de la representación de *La Zapatera prodigiosa* en el Playshop, leerá en inglés “unos recuerdos de Federico” (Salinas, 1992: 306)³¹ en los que no sabemos si mencionaría los del estreno de la farsa en Madrid. Según Ruiz Ramón no conocemos ningún escrito en el que Salinas recogiera lo leído en aquella ocasión (Ruiz Ramón, 1991: 22).

Su decisión de dejar España en 1935 se debe a la oferta recibida en Noviembre del Wellesley College Massachusetts para el curso 1936- 37 (Barrera, 1993: 190). Por aquellas fechas confiesa el autor que ya había escrito un drama y nos cuenta las dificultades de su salida de España:

lo llevaba en la maleta. Mi manuscrito atrajo la atención de los milicianos: se trataba de un drama místico, simbólico. ¿Cómo explicarlo al miliciano? Por un momento creí que acabaría en la cárcel, pero por fin el drama pasó la inspección (Madariaga, 1981: 287- 289).³²

Este drama que menciona Pedro Salinas es *El director*, su única pieza teatral hasta entonces conocida tan sólo por unos cuantos amigos:

para todos los demás era el poeta Salinas, el crítico, el profesor... no el dramaturgo Salinas. Al contrario que Alejandro

³⁰ Madrid, 11 de Enero de 1931.

³¹ 28 de febrero de 1943.

³² En estas páginas Benito Madariaga y Celia Valbuena exponen el “Guión de la charla de Pedro Salinas dada en Widdlebury, Vermont, a las antiguas alumnas de Wellesley Collage”, traducido del inglés por Solita Salinas (Madariaga, 1981: 287- 289).

Casona, o que Rafael Alberti, Max Aub, Grau o Bergamín, él salió al exilio sin haber estrenado ni publicado en España su primer drama (Barrera, 1993: 172).

El 22 de Enero de 1936 comenta a Guillén en la posdata los ocho días que pasó en Alicante, en los cuales terminó *El director*:

Estaré en París del 25 al 26. En Londres del 27 [de] Enero al 5 o 6 de Febrero. Luego en París hasta el 10. Señas:

Cumberland Hotel	Palais d'Orsay
Marble Arch	París
London. W.I.	

Ah, los ochos días que pasé en Alicante terminé *El director*. Pero luego no he podido ni relleerlo ni ponerlo en limpio. Dios sabe lo que habrá salido. (...) (Salinas, 1992: 168- 169).

En la carta de Madrid, 19 de Marzo de 1936, trata acerca del tema de lo social y los escritores del momento, se refiere a un drama de Federico, alusión al *Drama sin título*, y a su decisión de marchar al Wellesley Collage; calificando el ambiente hispánico de hostil, considera el viaje como única salvación:

Mucho me temo que Federico en su carrera de noble emulación con Rafael caiga también en el garlito <<social>>. Ya parece que ha escrito un drama comunistísimo para no dejarse pisar. (...) A todos ellos les tiene trastornado lo que ellos denominan lo social. (...)

Me voy el año que viene, en Septiembre a Wellesley Collage, Boston, como Visiting Profesor, para todo el curso. (...) Pero conoces mis ilusiones por ir a América, y no puedo ir en mejores condiciones que las que me ofrecen. Va a ser un año, de descanso, de cambio, de alejamiento de esta olla de grillos rabiosos, estupendo. Porque aparte del atractivo de América me encanta el poder salvarme de este ambiente hispánico, cada día más envenenado, más sembrado de odios y rencores, más hostil a los gustos nobles y al trabajo alegre. Yo tengo la impresión de que todo va ¡aún! a empeorar, y ese viaje es una verdadera salvación, yo así lo siento. No sabemos todavía lo que haremos, de planes familiares. Lo más probable [es] que Margarita venga conmigo, todo el tiempo, o parte y los chicos se queden aquí, por sus estudios, y por los gastos. ¡Se admiten enhorabuenas! (Salinas, 1992: 172).

Cuando abandonó España en su maleta llevaba la pieza *El director*. En otoño de 1936 Margarita le pregunta por ella y en su contestación en la carta del 21 de diciembre Salinas se queja del nombre que en España le abre las puertas y que ahora ha perdido (Newman, 1983: 212).

En el Wellesley (Boston) transcurrieron los años de 1936 a 1940. Las cartas de 1936 a Margarita Bonmatí escritas durante su primer año en Norte América, muestran como ya entonces estaba interesado no sólo por escribir teatro, sino porque este fuera representado; diversos viajes a Nueva York así lo demuestran (Bou, 1991: 16). A mediados de Enero de 1937 viaja a Nueva York para hablar con Mildred Adams, amiga de Federico García Lorca e intentar convencerla para que represente su teatro (BOU, 1992: 90) Salinas siempre quiso ver sus obras sobre las tablas porque es la única forma de comprobar su existencia real (Torre, 1976: 10).

La nostalgia por España, los amigos, el dolor de la despedida son puestos de manifiesto en la siguiente carta a Jorge Guillén, con fecha de 8 de Marzo de 1937:

Yo vivo como en una pesadilla. Me duele todo lo de España; lo nacional, lo general, lo primero (...) ¡Pero cuánto me tortura la idea del grupo de amigos, deshecho, Dios sabe para cuándo! Este verano, una tarde, en la Magdalena, sentado con Margarita en el prado, una de esas tardes estupendas de allí, tuve una sensación que no olvidaré nunca; la despedida. Me di cuenta de que estábamos despidiéndonos de algo, de muchas cosas, de una vida que ya no podría volver. Ni el país, ni Madrid, ni la gente, volverán a ser lo mismo. Nuestra vida, fatalmente está escindida en dos pedazos: el de ayer sabemos cómo fue, y del de mañana no sabemos nada. Pero por eso mismo yo me aferro a lo único que no puede naufragar jamás: a los seres queridos siempre y para siempre. Hay una cosa que no se puede llevar la guerra, o por lo menos que a mí no me puede llevar: la verdad, la necesidad y la voluntad de la amistad, y el compañerismo y el cariño (...) Le aseguro a usted que cuando acabe la guerra no veo más terreno firme sobre el cual reanudar la vida que ése: los afectos primarios e inquebrantables. Sé que algunos amigos

fallarán. Pero creo conocer también a los que no fallaremos (Salinas, 1992: 178- 179).

En lo referido al teatro, el 26 de Septiembre de 1939 refiere a Jorge Guillén su asistencia al estreno de “dos pamplinas” de Jarnés, probablemente se refiere al melodrama *Cardenio*, México, 1940:

Jarnés resbaladizo, apartado de todos, metida ya la cabeza y el estilo en periódicos mejicanos en donde adula sin tasa a todos los escritores del país, cuando no exalta al Ortega remoto y siempre amado. Asistí a dos pamplinas suyas. No le he visto más (Salinas, 1992: 205).

El 3 de Febrero de 1940 desde Baltimore escribe a su amigo Guillen acerca de esa España dominada por la dictadura y la censura, convertida en lo que Valle- Inclán denominó “esperpento”, alegrándose de haber escapado de todo eso (Salinas, 1992: 218- 219). Al mismo tiempo, que al final de esta carta hace referencia a una petición de Jorge Guillén sobre una obrita cómica, citando a autores del teatro más convencional español como Los Quinteros, Arniches o Benavente:

Lo de la obrita me sume en un mar de dudas. Arniches es imposible, por el habla. Los Quintero, poco menos. Como no voy a la biblioteca por estos días, por la pierna, no he podido dar un repaso a las obras de teatro que tenemos allí. Pero me temo que lo más próximo a lo que deseas sean los Quintero. No tenemos cosas peores. Ojearé algunos tomos, y te diré si saco algo. Y preguntaré a Anita Oyarzábal, que suele saber de estas cosas. Supongo que quieres una cosa breve, en un acto, ¿no? ¿Has visto a Benavente? Lo miraré (Salinas, 1992: 219).

Jorge Guillén se muestra de acuerdo con su amigo en la suerte de estar fuera de España, una España que “da miedo”, destrozada, decadente y esperpéntica, sin faltar la nostalgia del desterrado (Salinas, 1992: 220- 221).

En estas fechas Pedro Salinas se encontraba dudoso con la publicación de sus ensayos de literatura contemporánea, en el que no falta uno dedicado a Arniches y su teatro:

Ando muy dudoso con la publicación de mis ensayos sobre literatura contemporánea. Por lo pronto el proyecto de libro sería este: Dos ensayos sobre la generación del 98 y el modernismo. Dos sobre Unamuno. Uno sobre Antonio Machado y otro sobre los cuadernos de J.R.J. **Teatro de Arniches**.³³ Y después los nuestros: Ramón, Begamín, tú, Alberti, Lorca, Aleixandre y Cernuda. ¿Qué te parece? (Salinas, 1992: 229).³⁴

En Baltimore hizo amistad con Miss Eleanor Turnbull, quien pasando de los sesenta años aprendió español para traducir su poesía, y con su hermana Miss Crace, escultora, a quien dedicó su poema “santo de palo” (Solita, 1976: 38). Salinas reconocía en una carta a Gerardo Diego fechada hacia 1944 que Miss Turmbull poseía “además del conocimiento del castellano una delicada sensibilidad para la poesía” (Salinas, 1996: 197- 98).

Pedro Salinas sintió la soledad del destierro, la nostalgia por la vida de España, la compañía de los viejos amigos, así lo recuerda su hija:

Procuraba ahuyentar la nostalgia de la lengua hablada, leyéndonos obras de Arniches, oyendo discos de chelito o antiguos chotis como “el Cipriano” o “el Estanislao”. Recuerdo algunas frases lapidarias que le causaban gran regocijo. De *Los ateos* de Arniches la conversación entre dos obreros sobre la creación del mundo. Uno dice “el mundo sale del caos”, y al preguntarle el otro qué es el caos, replica: “la nada flotante”. Otra la del chotis “Estanislao”, el piropo que le dirigen “toas las mujeres ensusiasmás: Estanislao, tus ojos submarinos m`han torpedeao (Solita: 1976, 39).

Fue la lucha contra la soledad del destierro y la añoranza del idioma lo que le llevaba al teatro de Arniches, que él mismo reseñó en índice literario (Bou Eric, 1992: 238).

³³ La negrita es mía.

³⁴ Carta de 16 de marzo de 1940.

En la carta de 19 de Marzo de 1940, desde Montreal, Jorge Guillén le aconseja suprimir a Arniches de dos artículos para México:

La serie de artículos -¿para México?- sería acaso más coherente si suprimieras a Arniches. Lo digo sólo por razón de unidad. (El suegro es, por ejemplo, muy superior al político. ¡Y tan político! Así quedaría un grupito de poetas. ¡Lástima que no vaya incluido nuestro Miró!(...) (Salinas, 1992: 231).

Por estas fechas, Salinas está al tanto de los rumores sobre Cipriano Rivas Chérif y la pena de muerte; no se resignaba a creer en los comentarios que afirmaban la ejecución de Cipriano Rivas Chérif y la terrible tortura a la que antes habría de haber sido sometido.

Ciertamente el 10 de Julio de 1940 fueron detenidos por la Gestapo en Francia Cipriano Rivas Cherif, Montilla, Miguel Salvador, Teodomiro Menéndez y Francisco Cruz Salido, y devueltos a España. El 13 de Junio coincidieron en prisión con Luis Companys, también apresado en la Francia ocupada. Companys, presidente de la Generalitat de Catalunya fue fusilado en septiembre, y el 9 de noviembre, Zugazagoitia y Cruz Salido. A los demás les fue conmutada la pena de muerte (Salinas, 1992: 240- 241).

Estos hechos hacen más intenso el dolor de Salinas por el mundo, ese mundo que le hace sentirse cada día “más desesperado y más firme en su odio absoluto por el nazismo y fascismo, un odio creciente e inagotable” (Salinas, 1992: 241). Esta enorme preocupación por lo que ocurre en el mundo es algo que le “descentra”, que le tiene en un “estado medio de excitación, medio de inercia”, afectando a su trabajo:

Trabajo poco, no tengo ganas, me distraigo tontamente. Siento acercarse más y más esa terrible presencia incorpórea de la tragedia, y meterse en mí, y entre lo mío (Salinas, 1992: 245).³⁵

En estos años hizo varios viajes a México (1938, 1940); Colombia, Ecuador y Perú (1947), invitado a dar conferencias. Su reacción ante

³⁵ Véase la carta escrita desde Baltimore, 29 de octubre de 1940.

Hispanoamérica la resume una tarjeta que se hizo imprimir en México: "Pedro Salinas, el extranjero en su patria" (Salinas, Solita: 1976, 39).

Solita Salinas recuerda como su padre y otros profesores durante su estancia en EEUU pasaban parte de sus vacaciones de verano en la Escuela Española de Middlebury College en las montañas de Vermont. El director de esta escuela, Juan Centeno, fue gran amigo de Salinas. En este centro de estudio excepcional se reunían buenos amigos y compañeros de letras, españoles como Fernando de los Ríos, Américo Castro, Enrique Díaz Canedo, Tomás Navarro Tomás, Francisco García Lorca y también hispanoamericanos: Mariano Picón Salas, Jorge Manach, Octavio Paz, Eugenio Florit. Muchos iban con sus familias. Allí se dio la boda de Francisco García Lorca y Laura de los Ríos.

Solita evoca aquella naturaleza de prados verdes y floridos donde se hacían excursiones, se jugaba al ajedrez y se representaban obras de teatro, a veces escritas por los mismos profesores, habla de una comedia inventada por su padre, Enrique Canedo, Joaquín Casaldueiro y Augusto Centeno: *El triunfo de doña gramática* (Bou, 1992: 237).

Recuerdo como la gozaron mi padre, Enrique Díez- Canedo, Joaquín Casaldueiro y Augusto Centeno, inventándose una comedia titulada *El triunfo de doña Gramática*, entre cuyos personajes figuran "Por", "Para", "Ser", "Estar", "la Modisima, criada respondona", "Don Diccionario", "Indicativo", "Subjuntivo" y "cláusula" (Solita: 1976, 40).

En la colección de *Papeles de Salinas* en la Houghton Library de Harvard University hay varias carpetas que contienen hojas a mano y a máquina, con esbozos, sumarios de conferencias, apuntes y notas de cursos sobre teatro clásico español preparados por Salinas en la década de los 40 en el Wellesley College, John Hopkins University o en la Escuela de Verano de Middlebury College y la Universidad de Puerto Rico. Muchas de esas hojas son notas de lectura generalmente a mano, difíciles de descifrar por su enrevesada escritura. Hallamos en ellas notas de textos concretos como *El burlador de*

Sevilla, La vida es sueño, La Celestina, La estrella de Sevilla, Casa de dos puertas, La viuda valenciana, El Mágico prodigioso (Ruiz Ramón, 1993: 175).

Estos textos no están publicados. Sus anotaciones podrían antologizarse en tres secciones, una general, muy breve: ideas sobre la Comedia; otra más larga: lecturas concretas de textos clave: *La estrella de Sevilla, El médico de su honra, La vida es sueño, Casa con dos puertas...* Una tercera sección podría albergar sus proyectos de ensayo sobre don Juan y sobre el criado/ gracioso, los cuales podría, de haber tenido más tiempo, haberlos convertido en libro como su *Jorge Manrique* o su *Rubén Darío* (Ruiz Ramón, 1993: 179)

En 1940 no se había producido todavía la explosión de nuevas lecturas críticas de nuestro teatro clásico que empezará a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta con los trabajos de la llamada escuela anglosajona (Wilson, Parker, etc.) (Ruiz Ramón, 1993: 177). Acerca de obras como *La estrella de Sevilla* o *La vida es sueño* atendiendo a cuestiones implícitas de dramaturgia del texto, Salinas es muy consciente con los problemas de aspectos de su construcción como texto teatral, problemas y aspectos hoy comunes, pero no entonces, los cuales están estribados en principios de lectura procedentes del estructuralismo o de los estudios de semiótica teatral o de sociocrítica de la producción/ recepción de las últimas dos décadas (Ruiz Ramón, 1993: 178)

En “Defensa de la lectura” (1948) afirma que “Todo escrito lleva consigo, dentro de él, no fuera como algunos creen, y sólo se le encuentra adentrándose en él y no andando por las ramas” En alto grado estima esa “conciencia de lector, personal y libre” (Salinas, 1983: 336). De acuerdo con Ruiz Ramón estas reflexiones resultan impresionantes y absolutamente nueva en la década de los años 40, además “estos escritos nos muestran un Salinas lector de teatro clásico español” (Ruiz Ramón, 1993: 180- 185).

Ruiz Ramón se refiere a Salinas como autor de piezas teatrales, aunque escritas en régimen de marginada soledad, y al sentido interior de los proceso de configuración del texto dramático como texto funcionando en el espacio y en el tiempo, con personajes que no son percibidos como entes de papel y

palabras, sino como sujetos dotados de cuerpo, gesto y movimiento (Ruiz Ramón, 1993: 178).

Con respecto a su creación dramática en una carta dirigida a Guillermo de Torre (Baltimore 8 de Enero de 1941) afirma tener dos dramas “hechos en la cabeza, enteramente contruidos”, al mismo tiempo que expresa un cierto tono desolado relacionado con la no representación de *El director*, el cual tampoco se decide a publicar (Salinas, 1990: 3).

En varias ocasiones, sobre todo a lo largo de 1942,³⁶ menciona el proyecto de un nuevo drama que tiene terminado en la cabeza, y que me gustaría escribir (Salinas, 1992: 271),³⁷ sin especificar “los famosos dramas” que planea (Salinas, 1992: 279).³⁸ Hasta Diciembre no dice haber podido “acabar una primera versión de una cosa de teatro, corta en un acto... Voy a ponerme a leerla con cuidado, a ver si la termino antes de Navidad y si puede proceder a la solicitud de tu audiencia para las vacaciones” (Salinas, 1992: 294- 296).³⁹ En Febrero de 1942 asistió al Playshop donde dieron *La zapatera prodigiosa* de García Lorca y él leyó unos recuerdos en honor a Federico (Salinas, 1992: 306).⁴⁰ En la carta de despedida de Guillen desde Wellesley, el 16 de Agosto, deseándole buen viaje a Puerto Rico menciona el título de la obra, leída ya, y de otra proyectada: “Otro encargo: escribe *La Bella Durmiente* (Nos gustó mucho *El Parecido* (Salinas, 1992: 308).

³⁶ Los años a los que a continuación nos referimos 1940- 1946 transcurren en Baltimore (1940- 42) y Puerto Rico (1943- 46).

³⁷ Carta a Jorge Guillén con fecha de 4 de enero de 1942.

³⁸ Baltimore, 23 de mayo de 1942.

³⁹ 11 de diciembre de 1942.

⁴⁰ 28 de febrero de 1943.

Establecido en Puerto Rico donde permanecerá durante tres años (1943- 1946) finaliza la composición de *La Bella Durmiente*:

(...)Otra piececita de esas que escribo ahora, titulada *La Bella Durmiente*. La terminé hace dos semanas, pero como vinieron luego esas otras cosillas de que te acabo de hablar, no he tenido tiempo de repasarla, corregir lo necesario y ponerla en limpio. Me ha divertido escribirla. Es más larga que las otras dos, *El parecido* y *Ella y sus fuentes*, pero en un acto solo (Salinas, 1992: 315).⁴¹

Dos meses después, tras terminar su largo poema “Cero” y mientras está escribiendo los primeros poemas de *El Contemplado*, termina su primera versión de otra pieza en un acto, *La isla del tesoro*:

He terminado cuatro poemas, breves en comparación con el otro, más. Pertenecen a esa serie que llamaré, creo, *El Contemplado*. Temas de mar, que es naturalmente el aludido en el título. Sigo trabajando en esa colección. Y he acabado, por lo menos en la primera versión, otra pieza en un acto. Se llamará, si no cambio de opinión, *La isla del tesoro*, para evitar toda originalidad. Y si cambio de opinión podría llamarse *Reserva absoluta*. No sé. Tengo ya otra de esas piecitas pensadas, y si no fuera por las clases ya estaría puesto a ella. Me divierte una enormidad esto de escribir teatro ¡Suponiendo que sea teatro, lo que resulta! ¡Cuántas veces recuerdo a Blas Ramos en su célebre frase de ¡<<Si no fuera por esta condenada horita de clase!>> Estoy tan contento de escribir, esta temporada, que la clase me estorba. Aunque por otro tenga sus compensaciones. ¡Figúrate que ahora ando en los “Autos sacramentales” de Calderón! ¡Es como para dejar de escribir uno! (Salinas, 1992: 320).⁴²

Desde Wellesley, el 5 de Marzo de 1944 Jorge Guillén habla de la tensión dramática que se acusa en el poema “Cero” y se mantiene desde el principio (Salinas, 1992: 322).

⁴¹ San Juan, 6 de noviembre de 1943.

⁴² San Juan, 12 de enero de 1944.

Entre Enero de 1944 y febrero de 1945 continua su “manía” de escribir “piececitas”⁴³ y compone otras tres piezas cortas, enviando a Guillén el 14 de febrero la lista de producciones teatrales en un acto que enumera en el siguiente orden: *Ella y sus fuentes*, *El Parecido*, *La Bella Durmiente*, *La isla del Tesoro*, *La cabeza de Medusa*, *Sobre Seguro*, *Caín o una gloria científica*. (Salinas, 1992: 346).⁴⁴ Manifiesta Pedro Salinas un claro desinterés por la publicación de sus piezas, mientras lamenta no poder dar una lectura pública de ellas:

La familia está justamente alarmada. Pero eso no indica mi perfecta indiferencia por la “publicidad”, ya que no es probable que nadie se entere de eso que escribo, sino unos poquísimos. Lo que me enfurece, literalmente, es no poder dar lecturas, ahí, en Weston Road, como aquella que di una vez. ¡Es el más codiciado, soñado escenario! (Salinas, 1992: 346).⁴⁵

Insistirá en este tema, sin recoger las repetidas alusiones de Guillén con respecto a la conveniencia de publicarlas, sin decidirse tampoco en enviar alguna a Margarita Xirgú. Observemos la siguiente carta de Jorge Guillén:

Tu última carta se refería a tu actividad de poeta dramático. ¡Magnífico! Siete piezas, siete títulos. ¿Y por qué no comenzar tu Teatro en varias series? Por otra parte, la actriz <<chilena>> – como decía un periódico- M.X. ¿no podría representar alguna de esas obras? ¿Por qué no le mandas algún acto a la Xirgú? (Salinas, 1992: 347)⁴⁶.

El 8 de mayo de 1945 anuncia Salinas dos nuevos títulos: *Judit y el dictador*, en tres actos, cuyo título definitivo será *Judit y el Tirano*, y *La estratosfera. Vinos y Cervezas*, un sólo acto situado en una taberna de la Guindalera:

⁴³ San Juan, 14 de febrero de 1945.

⁴⁴ San Juan, 14 de febrero de 1945.

⁴⁵ San Juan, 14 de febrero de 1945.

⁴⁶ Arlington, 17 de marzo de 1945.

Otro dramita, en tres actos: *Judit y el dictador*. Y otro en un acto, que me he divertido horrores en escribir (acabado hace cuatro días), *La Estratosfera. Vinos y Cervezas*. En un solo acto, situado en una taberna de la Guindalera. Me he soltado el pelo madrileñista. ¡Ay lo que daría por poder leéroslo! (Salinas, 1992: 353).

Jorge Guillén insiste en animarle en que publique sus obritas teatrales, al mismo tiempo que plantea el tema de la dificultad de llevarlas al teatro en un país extranjero:

¡Cuánto agradeceríamos que nos enviaras alguna de esas <<piececitas>> -por ejemplo *La estratosfera!* Piececitas que debieras publicar, porque ¿cómo vas a llevarlas al teatro si seguimos en el extranjero todavía un lustro o dos más? (Salinas, 1992: 354)

El desprecio por la guerra y todas las excusas y literaturas que se inventan para justificar el crimen será motivo temático de otras de sus obras, *Caín o una gloria científica*, que trata acerca de la bomba atómica y la humanidad:

(Cada vez abomino más y más de todo lo que huelga a guerra, servicio militar y compañía. Y de todas las excusas y literaturas que se inventan para justificar el crimen). (...) No sé si recordarás que en la lista de piezas de teatro en un acto que te mandé hace tiempo había un título: *Caín o una gloria científica*. Pues es precisamente lo de la bomba atómica. Siento no haberlo publicado, porque se creará que se me ocurrió por un suceso de actualidad y no por un pensar del presente. Te aseguro que desde que me enteré de la invención y uso de tal bomba, me siento como avergonzado y disminuido en mi calidad de humano. Sí, la guerra ha terminado, pero antes de morir se deja puesto ese huevo monstruoso, del que pueden salir horrores nunca vistos. Por otra parte, el invento es exactamente lo que había de esperar, es el coronamiento de la época más estúpida de la historia humana (Salinas, 1992: 356- 357)⁴⁷.

⁴⁷ San Juan, 28 de agosto de 1945.

Salinas se sintió feliz frente al mar y el paisaje de Puerto Rico, cuyo clima tropical, fiel a su hermosura resultaba un verdadero jardín en medio del “horror mundial” (Llorens, 1971: 4). En ese mundo “sin otoño y sin ceniza”, que devolvía a la claridad y Belleza fomenta su actividad teatral; así lo muestra la siguiente carta dirigida en 1945 a Jorge Guillén: “Sigo con mi manía, es decir, escribiendo piecitas. He terminado otras dos...” (Bou, 1992: 125).

A Final de Enero de 1946 menciona el final de “otra piecita de teatro (...) situada en un pueblo andaluz, por cierto”, titulada *La fuente del ángel* (título definitivo: *La fuente del Arcángel*) (Salinas, 1992: 373).⁴⁸

Desde Wellesley, el 16 de Febrero de 1946 Jorge Guillén escribe a su amigo Pedro Salinas, alegrándose por la libertad de la que goza en Puerto Rico, lo cual conlleva a ese régimen de “la más feliz fecundidad literaria” de su vida, en lo que destacamos dos volúmenes, “por lo menos”, de teatro:

Tres libros de versos, dos volúmenes –por lo menos- de teatro, varios ensayos, un libro de crítica y otro en muy avanzada preparación. Y el mar, el sol, el ambiente de tu idioma... (Salinas, 1992; 374- 375).

El 7 de Abril de 1946, Pedro Salinas comunica a su amigo Jorge Guillén su próxima marcha de Puerto Rico, decisión nada fácil: “nos volvemos al Norte, después de largas dudas”. La tristeza, “la pena”, con la que abandona Puerto Rico encuentra su consuelo en “las noches de lectura de teatro”, con las que piensa “propinar” a sus amigos y familiares: “Pienso caer con todos mis dramatismos inéditos sobre esa casa, la única” (Salinas, 1992: 384).

En una carta de Mayo de 1946 menciona el proyecto de una piecita sobre un episodio de la guerra de España, inventado claro, que se llamaría *Los Santos*. Insiste otra vez en sus ansias de leer sus nuevas producciones teatrales:

⁴⁸ 28 de enero de 1946.

Ahora como tengo un mes sin trabajo, el curso acaba la semana que viene, voy a ver si escribo una piececita sobre un episodio – inventado, claro- de la guerra de España, que se llamaría *Los Santos*. No sé si te dije que tenía otra comediella nueva, *La fuente del ángel*, que no he leído aún a nadie. ¡Figúrate cómo voy a llegar a los Estados Unidos, cargado de inéditos, y ansioso de lectores –quiero decir de vuestra audiencia (Salinas, 1992: 389).⁴⁹

Lectura que hará en Wellesley en Julio, y que es recordada por Jorge Guillén en la siguiente epístola:

Tus lecturas dramáticas nos supieron a muy poco. *Ardo* en impaciencia de conocer la “Obra completa” de estos tres años – sin olvidar a los dos <<compañeros>>, Jorge Manrique y Rubén Darío (Salinas, 1992: 392).⁵⁰

En la carta de 29 de Septiembre de 1946 Jorge Guillén le comunica el interés de Margarita Xirgu por su teatro y le anima a seguir escribiendo teatro. Para Guillén el teatro de Salinas en el año de 1946, tres años antes del estreno en Madrid de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo y dos después del *Adefesio* de Alberti en Buenos Aires, es “la única novedad importante de la poesía dramática española”:

Vengamos a las obras mayores. Tu teatro, ante todo. ¡Cuánto nos ha gustado! Para mí es la única novedad –y novedad importante- de “la poesía dramática” española. Tienes que <<movertte>> y ponerte en relación con cómicos y danzantes. Amado Alonso –ya te hablaré de él- me ha dicho que la Xirgu está *muy interesada* y de veras esperando que le envíes alguna comedia. ¿Por qué no lo haces? *Judit y el tirano* a mí me parece precioso; pero no creo que convendría empezar con ese drama, expuesto a no ser entendido por el público inteligente, es decir, con una conciencia política. Ningún <<hombre de partido>> admitirá esa versión del Tirano, sólo admisible y admirable para el <<hombre entero>> -según el retruécano de don Miguel. En

⁴⁹ 10 de mayo de 1946.

⁵⁰ 21 de julio de 1946.

suma ¡acuérdate de la Xirgu! Y sigue, sigue escribiendo teatro – y en esa misma dirección: la obra maestra (Salinas, 1992: 398).

Desde Wellesley, octubre de 1946, Jorge Guillén vuelve a animarlo para que saque a la luz su teatro:

Si los teatros españoles no se despejan pronto, ¿por qué no ir publicando tu teatro? La etapa actual es preciosa: ¡la del bululú! ¿Piensas, por fin, en enviar algunas obras a la Xirgu? De un modo o de otro, saca tu teatro del mundo. No se percibe -otra cosa importante- en el horizonte hispánico (Salinas, 1992: 400).

Pedro Salinas responde a su amigo Jorge Guillén informándole de otra lectura exitosa dada en Princeton, comunica también que no ha vuelto a escribir ni una sola línea de teatro más por esas fechas e informa sobre el entusiasmo de Américo Castro que “dictaminó” que el teatro es lo mejor que él había hecho hasta entonces; así como Carmen Castro le anima a representarlas en Madrid, a lo cual él se niega por no someterse a la censura:

De teatro tampoco he vuelto a escribir una línea, aunque sigo dando vueltas a dos cosas, en la cabeza. Ah, leí en Princeton tres actos, y la concurrencia quedó entusiasmada. Ya me va escamando tanto éxito de lectura. Américo dictaminó que el teatro es lo mejor que yo he hecho, con la acostumbrada fórmula de <<...claro su poesía está muy bien, pero esto...>>. Tanta *generosidad* de juicio me abruma. A Carmencita se le ocurrió que en Madrid tendrían un éxito grande y que... Yo tuve que decirle, claro, que mientras los angloamericanos gobiernen allí, so caca de Franco, no estrenaré. A la chica le gustaron mucho, tanto como a su padre. Salí, chico, como “enhiesto pavón”. Castro dice que debo publicarlos, que no tengo derecho ni razón, en no publicarlos; y que así empezarán a hacer efecto, a su modo, y acaso se abrieran camino, ellos solos, hacia la representación (Salinas, 1992: 4).⁵¹

En esta misma epístola se refiere a un artículo largo de un periodista, René Marqués, que le enviaron de Puerto Rico. Se trata de una *interview* a Cayetano Luca de Tena, hermano de Juan Ignacio Luca de Tena, director

⁵¹ Baltimore, 26 de octubre de 1946.

artístico del Teatro Español. Por las contestaciones acerca de que “no hay actrices ni hay actores, que no hay actores nuevos de valor, que todo son imitaciones benaventinas o quinteriana”, Pedro Salinas lo califica de “descaradillo con ganas de ser moderno, y nada adulator del régimen” (Salinas, 1992: 405).

De esta forma, Salinas reemprende la creación dramática hacia 1943 en su transtierro norteamericano, privado del público natural para su teatro, el público español. De las trece obras que escribe en el exilio, más de la mitad se concentran en esos tres años en la isla caribeña (1943- 1946). A Américo Castro desde San Juan de Puerto Rico (6 de Enero de 1946) escribe:

Mis ideales, más ahincados cada día, son tiempo y calma. Por eso, quizá me encuentro bien aquí, ya que ninguna de esas dos cosas me faltan. He escrito más cosas de teatro, por puro gusto y diversión, tengo un libro de poemas acabado, y otros ensayos sueltos (Salinas, 1991: 38).

Obsérvese el siguiente fragmento de una carta a Guillermo de Torre fechada en San Juan, el 11 de mayo de 1946:

Sí he pasado aquí tres años –hasta hace dos meses que empecé a sufrir unos cuantos alifafes encadenados- muy felices. Tenía admirables mar y cielo entre los que vivir, tiempo libre, es decir tiempo espacioso, y no el tiempo apresurado de antes. Puerto Rico es como una primavera natural constante. No he tenido que cerrar la ventana para dormir más de ocho o diez noches. He vivido en una especie de verano prolongado o vacación con gotas de trabajo fácil. Y lo más gracioso es que la reputación del trópico, el invitar a la inacción, en mi caso han fallado. Porque nunca había escrito tanto y con tanta regularidad como en estos tres años. Y, lo que es más importante, con tanto gusto. ¿No sabe U. que ahora, en plena quincuagena, estoy pasando un espléndido sarampión dramático? Al venir aquí traía un drama en tres actos y dos comedietas en un acto. Aquí he escrito otro drama de la misma extensión, y siete piecitas cortas en un acto. ¿Concibe V. *actos* más gratuitos? Porque claro, ni se han representado, ni creo que se representen hasta las calendas griegas porque aquí no hay teatro. Es decir escribo esas cosas por el puro gusto de escribir, sin mezcla de mal

alguno. Cierta vez se me ocurrió mandar algo para la Argentina, por si a la Xirgú, o a cualquier otra compañía le daba la ventolera de probar, pero sabe V. que mi pereza se atraviesa por fortuna, ante muchas de mis más insensatas resoluciones. Y no lo hice. Lo único que siento es que como no he visto representar nada mío, no puedo saber si existe, dramáticamente, o no. Pero por lo pronto sigo escribiendo (Salinas, 1990: 6).

El 5 de Febrero de 1947, establecido ya en Baltimore (1947- 1931) informa Salinas a su amigo Guillén que lo que realmente quisiera hacer ahora es:

una o dos piecitas nuevas de teatro que tengo ya pensadas, y están a punto de caramelo. Como ves no hay autor más desinteresado del futuro de sus obras. Espero ponerme a ello con cierta curiosidad porque no sé cómo se me dará aquí la vena dramática (Salinas, 1992: 412).

El Domingo, 9 de Febrero de 1947 en su respuesta Jorge Guillén le anima a que siga escribiendo y ponga en marcha su teatro, pues en su concepto él es “la única realidad (presente para nosotros, futura para el público) del teatro español” (Salinas, 1992: 414).

Desde New Haven, 20 de Marzo de 1947, Jorge Guillén menciona la publicación de su teatro: “Pero el verdadero bombardeo va a ser el tuyo: la publicación casi simultánea de tus ensayos y tus estudios –sin contar con tu teatro” (Salinas, 1992: 418).

Desde Baltimore, lunes, 16 de Julio de 1947 Pedro Salinas comunica a su entrañable Jorge Guillén la finalización de otra pieza: “Terminé la otra piecita que se llama (no es definitivo) *El chantajista o la invención de Romeo*. Con eso se me rodea la docena de piezas breves” (Salinas, 1992: 421).

Los tres últimos años de su vida, son años de proyectos o propuestas de escenas, sobre todo desde su viaje de conferencia a Colombia y Perú en Septiembre de 1947.

En Bogotá asiste a representaciones de *Bodas de sangre* y *La Casa de Bernarda Alba*, en las que pronunció unas palabras a petición del director Cibrián, con ocasión del estreno de *Bodas de sangre*; así como pudo ver dos obras de los Quinteros en el teatro Colón: *El genio alegre* y *Tambor de Cascabel*. Se muestra muy escéptico con la posibilidad de estrenar *La isla del tesoro*, que ha leído el director de la compañía que montó *Bodas de sangre*, los Cibrián, ya que la compañía tiene que hacer un repertorio para gustar al público. Salinas es consciente de la distancia entre el tipo de teatro que escribe y el público al que las compañías teatrales se dirigen (Salinas, 1992: 425).⁵²

A fines de ese año de 1947 y principios del 48 aprovechando su estancia en Europa, Guillén gestiona en París la traducción y difusión francesa del teatro de Salinas, cuyos textos están a manos de Marcelle Auclair, interesada en *Los Santos* y *Judit*, cuya intención es primeramente publicar las comedias (ante todo *Los Santos*), probablemente, en la revista de *Élite*. Seguidamente, recomendadas por esa “élite”, serían lanzadas a un primer público, con la intención de que se representaran más tarde (Salinas, 1992: 430).⁵³ Desde Baltimore el 3 de Enero de 1948 Salinas agradece a su amigo sus gestiones en las cosas de teatro, pero prefiere ver sus obras sobre las tablas antes que impresa y también le disgusta verlas en francés antes que en su idioma:

Mi querido Jorge: Gracias por tu gestión con mis cosas de teatro. No sé que decirte. Y a sabes que mi ilusión era que aparecieran donde el teatro debe aparecer: en las tablas, a jugarse su suerte. En esa vía de la traducción en una revista, hay varias cosas que no me gustan: el ver la comedia impresa en francés, antes que en su idioma, lo cual sería un ideal para un hispano- americano, o un Grau, o un Aub, no para mí. Y luego, que a mí, por el contrario, se me imagina como un cumplimento imperfecto de su destino. Pero... ¿no valdrá más aceptar esas explicaciones –no muy convincentes de M. Auclair- y someterse al que ahora es uso corriente? Vacilo entre seguir con mis obras en el cajón, en espera de suerte mejor, o aceptar lo que propone la dama.

⁵² Lima, 14 de septiembre de 1947.

⁵³ Carta de Jorge Guillén, fechada el 23 de diciembre de 1947.

Tampoco me gusta que sea *Los santos*, precisamente, la primera. La obra no es, a mi juicio, inferior a las otras, no; pero me temo que en el motivo de la preferencia pueda entrar lo que tanto nos repugna a ti y a mí, la explotación del tema de la guerra de España para el público llamado de izquierdas, el confusionismo cultivado hoy día por los comunistas con poetas, por lo demás tan auténticos y valiosos como Federico, Neruda, Alberti, y con otros tan secundarios como ese tu homónimo Nicolás Guillén, que ahora acaba de dar la vuelta al ruedo de las Américas, patrocinado por los comunistoides de esos países. En resumen, haz lo que quieras, con las obras, como si fueran tuyas. (Qué más quisiera yo!) Tú estás en condiciones de apreciar mejor lo que las circunstancias de ahí aconsejan. Y muchas gracias por todo (Salinas: 1992, 433).

En esta misma carta menciona los deseos de Claudio, el hijo de Jorge Guillén, de dar una obrita suya en Harvard:

También es una de esas propuestas medio satisfactorias, sólo, en cuanto que el público entendería a medias, en el mejor caso, y por consiguiente, lo que a mí me interesa, que es observar el efecto de la pieza en el público, no se lograría sino imperfectamente. Pero creo que se arreglará. Le daré una pieccecita nueva, que tú no conoces: *Chantaje*. No me gusta el título, por que le falta de español. ¿Pero cómo decirlo? Es eso, la obra en su sentido profundo. Sería fácil de representar porque no tiene más que dos personajes (Salinas, 1992: 434).

Ante las objeciones de Salinas, Marcelle Auclair conviene en intentar primero la representación de las traducciones, según se esta haciendo con *Así que pasen cinco años* de Lorca:

Volví a ver a Marcelle Auclair. Le transmití, filtradas, tus explicaciones y tus dudas. Convino en que sería mejor intentar primero la representación de las traducciones. Esto está haciendo con *Así que pasen cinco años*, obra difícil de colocar, a pesar del gran nombre de Federico en París –tan conocido como Marshall y Molotof. Marcelle Auclair me dijo que se pondría pronto a traducir *Los santos* y *Judit*, y que te escribiría. Se me ocurrió pensar si los otros manuscritos que ella tiene podrían ponerse en manos de otros amigos nuestros –Cassou, Matilde,

etc. Pero creo que M.A., quiere ser la primera persona que introduzca tu teatro en Francia (Salinas, 1992: 437).⁵⁴

Así mismo Guillén le comenta su encuentro en casa de Marcelle Auclair con dos muchachos chilenos, Pedro Othons y Fernando Dehesa a los cuales “los vuelve locos la idea de montar una obra suya: quedaron en que te escribirían. Pero... ¡Oh palabra latina, oh formalidad hispánica! Ya sabes a qué atenerte sobre este punto” (Salinas, 1992: 437).⁵⁵

El 28 de Marzo de 1948, Salinas se lamenta de no haber recibido noticias de Marcelle Auclair: “de Marcelle Auclair no he tenido noticia alguna; mucho me temo que no quede en nada eso, sobre todo en cuanto tú, mi valedor regreses” (Salinas, 1992: 441).

Desde Princeton el 3 Mayo de 1948, Guillén le responde que vio a Marcelle Auclair, la cual tiene intención de escribirle y de estrenar *Los santos* en la misma función de *Así que pases cinco años*:

Querido Pedro: He vivido con tal atropello durante las últimas semanas en París que no tuve ni la hora libre para contestar a tu última carta. Vi de nuevo a Marcelle Auclair; acababa, según ella, de escribirte: intentará estrenar *Los santos* –acaso en la misma <<función>> que incluya *Así que pasen cinco años*. Todo ello se hará algún día, sabe Dios cuándo (Salinas, 1992: 441).

El Miércoles, 12 de Junio de 1948, Baltimore, cuenta Pedro Salinas a su entrañable Jorge Guillén la visita de Dámaso Alonso, el cual le dijo “cosas muy sensatas” sobre su teatro y a quién leyó cinco obras en un acto. Dámaso le habló de la dificultad de ponerlas en escena: obstáculos que debiera saltar, dificultad de encontrar una compañía ideal y el público:

Es difícil porque para ello habría que saltarse una serie de obstáculos, de costumbre, rutina, etc. Uno, el uso de que las funciones sean invariablemente en tres actos o dos largos, y la

⁵⁴ De Guillén a Salinas, París, 26 de febrero de 1948.

⁵⁵ De Guillén a Salinas, París, 26 de febrero de 1948.

resistencia a montar un programa a base de tres obras diferentes, con escenarios y estudios de papeles distintos. Eso es muy de verdad, en las costumbres de nuestras compañías de teatro, siempre abrumadas por tener que dar dos representaciones diarias, y que buscan lo menos trabajoso. Y otro que esas cosas más, para lograr plenitud de efecto, han de representarse a la perfección, y por actores con cierto sentido de matices y finuras que no se suelen encontrar. Y por último, el público que no entendería ciertas cosas (Salinas, 1992: 443).

Dándole la razón a Dámaso Alonso decide que sus obras sigan en la espera de esa compañía excepcional o a que cambie el mundo teatral:

Todo eso es muy cierto. ¿Consecuencia? Pues que sigan como hasta ahora, en espera de lo muy poco de esperar: que aparezca la compañía excepcional, o que cambie el ambiente del mundo teatral. La culpa me la tengo yo, por haberme metido en éstas. Como la opinión de Dámaso me parece muy justa, ya el objetivo capital de mi viaje, procurar el estreno, deja de aparecérseme prometedor. ¿Y para qué voy a ir? ¿Para volver desanimado, después de oírme decir eso de <<son muy finas, pero no de público>> y tranquilos de la misma especie? Stendhalizado, con la modestia que me cumple, habrá que decirse, poniendo un plazo más corto –también por modestia– que hay que aguardar al público y al teatro de 1980. ¡Pero para entonces ya estarán anticuadas! (Salinas, 1992: 443- 444).

Un tono poco entusiasmado se deduce en otra carta fechada en Durham, el 18 de Julio de 1948, dirigida a Guillermo de la Torre:

Yo estoy un poco cansado de tanto publicar este año (¡pura casualidad!) y de tan poco escribir. Ya he cortado mi vena dramática, por algún tiempo, en vista de la falta de salida de esa producción. Veremos si se estrena algo en París, y eso me anima (Salinas, 1990: 9).

Pero esas piezas no se representaron apenas o lo hicieron en un ámbito muy restringido. Las pocas obras salinianas representadas fueron puestas en escena por compañías de aficionados o bien por grupos universitarios; de

hecho la primera vez que sube a escena una obra suya en España es a cargo del grupo “Escenario” en el teatro María Guerrero (1952).⁵⁶

Animado por su esposa Margarita leerá *Morts San Sepulture* de Sastre (Salinas, 1992: 446),⁵⁷ la cual le recordará a su obra *Los santos*, aunque le gusta más la suya:

Leí *Morts sans sépulture* de Sartre que, dicho sea con el debido respeto al fenómeno, me recordó un poco *Los Santos*. Aunque, incurriendo en las iras del existencialismo universal, te confieso en voz muy baja, que me gustan más los míos. Es un drama brutal, muy impresionante, y que me gustaría ver (Salinas, 1992: 448).

Pedro Salinas discrepa con Dámaso Alonso en la creencia de un solo teatro, y un solo público, el pueblo; él cree en lo que denomina “diferenciación de los públicos”:

No sé si te habrá dicho algo de lo que opina de mi teatro. Eso fue uno de los temas de discusión: su creencia de que no hay más que un teatro, y un solo público, el pueblo; y que el escritor debe buscar el modo de llegar a él, honradamente, claro. Yo discrepo: creo en la diferenciación de los públicos, como la hay en poesía o novela. Si se aprecia menos el teatro, si apenas existe aún, es por causas materiales, externas puramente. Yo no escribo mi teatro para nadie; exclusivamente; creo que sin ser ni mucho menos para el pueblo, habrá algunas zonas de gente a quienes le guste. Muy difícil encontrarlas, pero la simple fe en su existencia hipotética me basta para creer que no estoy dando voces en desierto. Por lo demás le gustó lo que leí, tanto a él como a Eulalia (Salinas, 1992: 471).⁵⁸

⁵⁶ *La fuente del arcángel* se había representado el 16 de febrero de 1951 en Nueva York y *Judit y el tirano*, el 5 de junio del mismo año en La Habana.

⁵⁷ Epístola a Jorge Guillén fechada en Dirham, Carolina del Norte, domingo 27 de julio de 1948.

⁵⁸ Baltimore, 15 de diciembre de 1948.

A pesar de la diferencia de opinión en ese punto a Dámaso Alonso le gustó su teatro.

Para Américo Castro el teatro es “la forma de suprema realización” para Salinas, comparándolo con Lope de Vega. Jorge Guillén desde Columbus, 20 de Diciembre de 1948, escribe a Salinas sobre Américo Castro y su obra “España en su historia”, en el cual no mencionó a Salinas:

<<En mi libro tal vez debí citar el nombre de Salinas, por cuya poesía tengo la mayor admiración... No cité a Salinas porque no me venía al caso particularismo que me importaba: el extremismo hispánico entre los límites de la literatura sin pulpa empírica de la persona y la literatura adherida a la tierra con conexiones de experiencia corporal (su “Círculo” de usted y los romances gitanos de García Lorca; *Soledades* y Lope de Vega, etc) El arte de Salinas (nunca he escrito sobre él, porque yo no soy comentarista de poesía actual sino muy casualmente), tiene la gracia de abrazar ambas vertientes. Por eso tal vez tenga en el teatro la forma de suprema realización para él, en la cual pudiera reducir a unidad armónica las dos personas que bulle en él, y le inquietan la vida. Salinas se encuentra frente a un horizonte que fue el de Lope de Vega (Salinas, 1992: 473).

En opinión de Américo Castro el teatro de Salinas es “la primera forma de arte fino, exquisito en ese género desde los años áureos”:

Don Américo me escribía con fecha 25 de Diciembre: “Me habla usted de don Pedro, y yo le diría en inglés you’re telling me”. Hace unos días fui a verle justamente por saberle el más leal e invariable de los amigos, sin hieles ni envidias. Y más adelante: “Don Pedro está en un momento de tal plenitud que el riego para él es desbordar sus aguas. Su teatro, insisto, se lo he dicho una y otra vez, es la primera forma de arte fino, exquisito en ese género desde los años áureros. El dice Don Álvaro. Hay en éste mucho de receta romántica, se trata de otra cosa. Salinas debiera meter en el teatro sus posibilidades célico- terrestres; no cabe en la lírica (infinita, pero en otra dirección) la textura de la experiencia empírica, e inmediata, con las trascendencias poéticas (...)” (Salinas, 1992: 482).⁵⁹

⁵⁹ De Jorge Guillén, 26 de enero de 1949.

Con respecto a su labor de novelista, desde Baltimore, 27 de Febrero de 1949, Salinas se queja de no saber novelar, lo suyo es “recrearse en las palabras”, o lo que es igual: el teatro y los versos:

Creo que no sirvo para novelar, verdaderamente; lo que me gusta es escribir, recrearme con las palabras. En fin, veremos. Y lo peor es que no cabe consejo, porque me resisto a leer una página a nadie ni siquiera a ti, mientras no acabe. Total, si sale una facha daré un año por perdido, y me volveré a mi teatro y a los versos (Salinas, 1992: 483).

En 1949 realizó un viaje a Europa, “un viajecito de verano” como cuenta a su amigo Dámaso Alonso en la siguiente carta, en la que destacamos su estancia en París, donde afirma haber visto mucho teatro “desde la comedia altiva a la que pesca en vanguardia”:

... Pero, en fin, que me quiten lo bailado. Lo bailado es el viajecito del verano, que salvo por la terrible omisión (España), nos salió redondo. Margarita se portó bravamente, y vimos una cantidad de museos, monumentos y paisajes en el país del arte, que no cabe más. La estancia en París y Argelia con sus hermanas fue una alegría sin par. Yo la recogí en Argel, y de allí nos fuimos a Nápoles, en avión, y luego p´arriba. Para mí, la gran novedad fue Padua y Vicenza, que no conocía. Pero no; en Italia todo está más nuevo cada día, esa es la verdad. En París vi mucho teatro, desde la Comedia altiva a la que pesca en vanguardia... Y me volví más convencido que nunca de los nuevo que es el viejo mundo... (15 diciembre 49) (Alonso, Dámaso: 1975, 208- 209).

En una carta anterior a Jorge Guillén (Baltimore, 4 de Octubre de 1949) menciona sus noches de teatro y cine en París:

Hemos ido al teatro o al cine, casi todas las noches, yo con mi avidez de paleta. Desde *L'avare*, a la engolada y grotesca españolada de Montherlant,⁶⁰ que me hizo reír. He visto cosas

⁶⁰ Seguramente *La maître de Santiago* (1947). Véase nota al pie de página en Salinas, 1992: 510).

de Annouilh y de Salacrou que no conocía; la *Online* de Giradoux, y *Les mains sales* de Sartre (Salinas, 1992: 510).

En la posdata de una de las cartas a Jorge Guillén (11 de Junio de 1950) le pide a su amigo que comunique a su hijo, Claudio Guillén, que necesita sus traducciones de teatro y los manuscritos originales en español, pues “quiere verlos un chico que hace teatro aquí y me los tienes pedidos repetidas veces” (Salinas, 1992: 534).

El 15 de Junio de 1950 (Wellesley) Guillén le habla de la revista *Índice*, en la cual publicaban muchos emigrados y en la que aparece un retrato suyo junto a su poema “Cero”. En lo referido a su petición en la carta anterior acerca de su teatro, sabemos que le envió sus obras con Solita Salinas.

En la carta a Jorge Guillén desde Baltimore, 19 de Junio de 1950, se lamenta del vacío editorial y manifiesta su intención de publicar su teatro, negándose a hacerlo en España por el problema de la censura, haciendo una crítica de las antologías en *este país*; ignorantes de lo español, en concreto al “Good reading”, a cuya cabecera del teatro moderno ponen al niño Eugenio O’Neir y ni siquiera se da cuenta de que haya existido teatro clásico español (Salinas, 1992: 536):

No hago más que acabarlos y ya me encuentro con el vacío editorial. ¡Al cajón! Con las obras de teatro; que, calculaba estos días, repasándolas, de decidirme a publicarlas, me darían, sin publicarlo todo, sino lo que ya considero acabado, cuatro volúmenes. ¿Hay editor en el mapamundi capaz de la aventura de editarme esos cuatro tomos, más el de cuentos, más el tomito de poemas, que casi he olvidado? En fin, lamentaciones de Jeremías, aunque ésas se editaron. ¡Me hace gracia Edith! ¿De modo que nosotros deberíamos publicar en España? Ya le diré cuatro cosas. Es decir estar a salvo de la opresión general y material, y poner a disposición de la opresión espiritual – representada en la censura triple- lo que a uno le sale de dentro. Qué más quisiera yo que ver las cosas de manera tan acomodaticia. Entonces ya tenía resuelto el problema ése, de las líneas anteriores (Salinas, 1992: 536).

El 3 de Octubre de 1950, Salinas informa a Guillén sobre la intención de Laura de Los Ríos de dar una pieza suya en Barnard, al mismo tiempo que insta a su amigo para que se acuerde de él en caso de encontrar una compañía de teatro:

Hoy me ha escrito Laura que quieren dar una pieza mía en Barnard; programa, *El otro* de Unamuno, y mi *Fuente del Arcángel*. Lo hacen muy bien, parece. Aquí Scrimger anda traduciendo dos, para ver si las ponen en ese teatrillo de aficionados, que es de gran decoro literario, aunque muy pobre de medios. Si tú ves por ahí algunas de esas compañías de teatro que haga cosas buenas, y crees que se podría intentar algo, no me olvides, en mi teatro, por supuesto (Salinas, 1992: 542).⁶¹

En su estancia en México sabemos que vio el *Tenorio*, representada a su juicio por actores malos, sobre todo el que hacía de don Juan, si bien le pareció curiosa la representación con escenarios giratorios. También asistió a *Cocktail Party* de TS Eliot, mucho más teatral que en la lectura:

Y anoche, en Bellas Artes también, vimos el *Tenorio*. Los actores, malos, sobre todo el que <<deshacía>> el don Juan. Pero la presentación, curiosa, con escenario giratorio, no estaba mal. También asistí al *Cocktail party* de T.S. Eliot, mucho más teatral de lo que parecen en la lectura. Pero ¿el público percibe el verso? Ese verso tan exquisitamente prosaico, que existe para el autor y el lector, ¿tiene valor “funcional”, es perceptible en la escena? (Salinas, 1992: 544).⁶²

Los amigos intentan convencerle para que proponga a la sudamericana su teatro, a lo cual él se decide no siendo aceptado, debido a la dificultad de las editoriales y falta de papel. Pero su depresión por no encontrar quién le publique no obstaculiza sus ganas de escribir. A pesar de todo, seguirá dando lecturas de su teatro y cuentos a los amigos. Carmencita, la hija de Américo Castro, le pide tres copias del *Chantajista*.

⁶¹ Se trata de John Olon Scrimger, hombre de teatro de Baltimore.

⁶² México D.F. 2 de noviembre de 1950.

Salinas comunica a Jorge Guillén, en la misma carta antes citada, la representación de *La Fuente del Arcángel*, que tendrá lugar en Nueva York, y, probablemente, *Judit* o dos piezas cortas en la Habana, en el patronato de turismo; así como *Ella y sus fuentes* en el *Play Shop* de Hopkins en Baltimore durante el mes de Abril:

Del teatro ya está convenido que se presenta en New York *La fuente del arcángel*; en la Habana es probable que den *Judit* o dos piezas cortas, en el Patronato del Teatro, que es muy buena compañía- teatro club. Y aquí, en Baltimore, darán en abril, en el *Play Shop* de Hopkins, *Ella y sus fuentes*. (La traducción de Steve y su tío: díselo, aunque le voy a escribir a él para agradecerle ésa y otras cosas, como le es debido.) Y quizá otras dos, que me está traduciendo un chico que dirige los Colony Players. Lo de New York saldrá bien; lo dirige Laurita. Y a la Habana iré, si me estrenan, con tal de que me proporcionen unas conferencias que me sufraguen los gastos. Pero aún no hay nada seguro, de la representación. Te agradezco tus gestiones por ahí, a favor de mi teatro. Por el momento estoy sin copias, de casi nada. Y en el mayor, máximo, de los secretos, te diré que me hace gracia dejar los originales en manos que no sean de confianza absoluta (Salinas, 1992: 548).⁶³

Jorge Guillén (Wellesley, 14 de Febrero de 1950) comenta a Salinas la visita de Luís Cernuda, quién le leyó el *Cesar*, monólogo dramático (Salinas, 1992: 519). Trata también el doloroso tema del destierro, lo cual supone para la actividad dramática de Pedro Salinas, la casi imposibilidad de ver estrenada sus obras:

De ese destierro, de esa falta de tierra provienen muchos males particulares. En tu caso de dramaturgo, la casi imposibilidad - ¡casi!- de ver representadas tus obras. (¡Cuánto la habría gozado yo, amigote del autor, en los estrenos de esas obras en Madrid, en el otro Madrid! ¡Entre bastidores, palcos, camerinos!) ¡Y tú –tiene razón Margarita- enamorado de la Primera Actriz! No haré nunca el poema de la Gran Actriz -¿acaso en *Clamor?*-, una de las más reales encarnaciones del mito de Venus. Pero, aparte de esa casi incompatibilidad entre el destierro y el teatro –

⁶³ 11 de Noviembre de 1950.

mejor dicho, las tablas-, el resto de tus obras no puede causarte más que satisfacciones –dentro siempre de la modestia de nuestra situación hispánica, modestia que agrava el desorden implicado por la vida fuera de la patria y del idioma, es decir, de los países en que nuestros textos se consumen y consuman. Y sobre todo: ¿qué es el Éxito, Musas balzacianas? (Salinas, 1992: 520).

Guillén reconoce la plenitud creadora de su amigo de estos últimos años, y es ahí donde encuentra ánimo y consuelo (Salinas, 1992: 520).

El Chantajista será la última obra teatral que escriba Pedro Salinas, pero no la última pensada ni proyectada. En Marzo de 1950 escribe:

Yo no hago nada. Estoy un tanto desalentado, y esperando. Además tengo por delante ese libro para Robredo, que he de hacer por dinero, y nada más. ¡Y si vieras cómo se me resiste ese tipo de trabajo, y más cuando me rondan por la cabeza muchos temas nuevos! (dos tengo, completitos, de dos piezas de teatro) y se me van las ganas hacia ellos. Pero estoy muy mal de dinero, y no tengo otro remedio que ponerme a ese trabajo ahora y dejar lo de mi gusto a un lado (Salinas, 1950: 791- 792).

Dámaso Alonso enumera las obras publicadas por Pedro Salinas en su artículo “Con Pedro Salinas”, apuntes escritos en marzo de 1951. De este listado deducimos que hasta 1951 todavía no había publicado teatro, sólo traducciones de Alfred de Musset, Marcel Proust y Henri de Montherlant (Alonso, Dámaso: 1975, 697- 98).

El 1 de Enero de 1951 desde México Jorge Guillén le responde a Salinas sobre las gestiones de su teatro, le gustó mucho *Judit*, que sólo se la había oído leer antes al poeta, calificándola de “¡Maravilloso cuento” y cuyo manuscrito entregó a Pilar Crespo, joven actriz, pero las cosas de teatro iban despacio, sobre todo en México (Salinas, 1992: 553- 554).

El 3 de Febrero de 1951 se leyó en México *Judit y el tirano*, lectura exitosa de la que informa entusiasmado Jorge Guillén a su amigo Salinas:

Pero tardo demasiado en decirte lo que más me importa. El 3 de Febrero fue leído tu drama *Judit y el tirano* –en una velada bastante solemne. Se anunció la lectura por invitaciones que firmamos la actriz Pilar Crespo y yo. Oyentes: 23. Lectores: del primero y tercer acto, José Luis Martínez, del segundo Celestino Gorostiza. Entre los oyentes, Agustín Lazo. Local: en una sala de estudio de una artista fotógrafa muy buena y conocida, Lola Álvarez Bravo (que, por cierto, me ha hecho una veintena de retratos magníficos). La obra fue escuchada con gran interés, precedido por un gran respeto. ¡México te admira! En suma, fue un éxito de lectura. Gorostiza, uno de los que allí montan y dirigen comedias, parecía muy decidido a vencer las innumerables dificultades que presenta la nueva tentativa teatral en México. Pilar Crespo, la posible Judit, se presenta ya con un entusiasmo heroico, dispuesta a morir en la demanda (Salinas, 1992: 555- 556).⁶⁴

Hasta el 16 de febrero de 1951 no tiene Salinas ocasión de asistir por primera y última vez a una representación suya: *La fuente del Arcángel*. La enfermedad de la que muere en Boston en diciembre de ese año le impedirá trasladarse a Cuba para asistir al estreno en mayo de *Judit y el Tirano*, la que más ganas tenía de ver. Las tres piezas: *La cabeza de Medusa*, *La Estratosfera*, *La Isla del Tesoro*, publicadas en libro por *Ínsula* en 1952 saldrían a la luz demasiado tarde también.

Fuerza importante que impulsó su actividad de dramaturgo fue la puesta en escena de dos de sus obras: *La fuente y el Arcángel* y *Judit y el Tirano*. 1951 fue, sin dudas, para Salinas el año del teatro; se le “rinden las escenas” como él mismo comenta a Ferrater Mora en la siguiente carta:

Sabrá V. Que si se me niegan las prensas, en cambio se me rinden las escenas. A mediados de febrero estrenan en New York, el grupo dramático de Barnard College, una de mis piezas: reparto ilustre, la mujer de del Río, Concha García Lorca, Dacal, etc. Y en esta urbe, unos –ni que decir tiene- infelices, que responden al nombre de Colony Players, darán dos obras en

⁶⁴ Martes, 20 de febrero de 1951, Berkeley, California.

inglés: y otra el Playshop de Hopkins. No queda ahí la cosa: el Patronato del Teatro de la Habana, que se rumorea pone muy bien las obras, es muy probable que dé un programa mío en abril o mayo. Y Guillén, que anda aún hasta fin de mes por Méjico, me pidió la acreditada Judit, con destino a una compañía nueva que va a formarse. Por supuesto, dada la alta calidad literaria de mi teatro, que no se rebaja a las tablas comerciales, todo será en espectáculos de arte y sin cobrar una gorda. “Jacinto y yo somos así señora” que dijo uno que cobraba mucho, por el teatro, poco más menos. Ya se habla de una campaña de containement de mi teatro, paralela a la llevada con tanto tino, éxito y economía, contra el otro peligro mundial, el comunismo. Hasta se dice que la presencia de mis nietos en esta casa es un manejo de los defensores de la dignidad del hombre (tan atacada por Stalin y por mí), que saben muy bien que el modo más seguro de contener mis ansias escritoras es ponerme al lado a estos dos leones, que se bastan y sobran para emplear todas mis energías. Se tema sobre todo la penetración de mi teatro por América Latina, con las desastrosas consecuencias que se seguirían para la United Fruit Company, ya que gran parte de los productos agrícolas se me ofrendarían en la escena. [A]. Ferrater Mora, 11/ 1/ 1951.

La fuente del Arcángel fue montada por el grupo Dramático del Departamento de Español de Barnard College (Nueva York), el Viernes 16 de Febrero de 1951, junto con *Ligazón de Valle- Inclán* y *El fandango del candil*, de Ramón de la Cruz, con el siguiente reparto de actores no profesionales, entre los que figuraban Isabel y Concha García Lorca: Estefanía (Conchita García Lorca de Montesinos), Claribel (Carmen del Río), Cástula (Isabel García Lorca), Doña Gumersinda (Amelia Agostini del Río), D^a Decorosa (Cocha Fernández Montesinos), D. Sergio (Francisco Carvajal), Juanillo, el Alcalde (Anibal Cosio), El Padre Fabían (Eugenio Florit), El caballero Florindo y el Arcángel (Ernesto Guerra Da Cal), Honoraria (Graciela Valenti), Angelillo (Manuel F. Montesinos) (Bou, 1992: 154).

Dámaso Alonso da cuenta de la noche del estreno:

NOCHE DE ESTENO: HISPANISTAS EN NUEVA YORK

El teatro es el de la Universidad de Columbia, y los actores pertenecen al grupo dramático del departamento español de Barnard Collage. La sala está brillante.

Lo primero que veo es un gran esfumado: Montesinos, el insigne lopista, sentado en una fila de butacas con su esposa. Saludos. Echa la cabeza para atrás más que nunca, y la nariz arremangada flota, desdeñosa, por encima del mundo; una melena grisácea, casi horizontal fuga, completa su portentosa caracterización de sabio internacional y un poco je-m'en-foutista.

Por aquí pasa Casaldueiro, al que vimos hace poco en España: tan niño bueno, tan suave, modosito, bien peinado y compuesto como cuando estudiaba, hace más de un cuarto de siglo, en la Facultad de Madrid; sí, nos le imaginamos, como en los pasillos de la Universidad, niño formalito, con muchos libros gordos bajo el brazo: sólo que ahora los libros son criaturas de su espíritu.

También ha venido de su Princeton mi querido maestro don Américo Castro: está ahora –tras la aventura vehemente de *España en su Historia*- todo traspasado de su gran hallazgo de la “vividura”; con algo siempre de un desasosiego bien hispánico en su inteligencia vivísima.

Y de su Filadelfia ha llegado Carlos Clavería, pequeño, vivaracho, competentísimo, un poco aspavientero, con la mente llena de la mejor bibliografía internacional, que verterá el año que viene a raudales en su nueva cátedra de la Universidad de Murcia.

Y ésta es doña Vicenta, la madre de Federico, dolorida vejez venerable. Y éste, Paquito García Lorca, todo humana cordialidad. Y ahora viene corriendo a saludarme Marisol Carrasco, mi alumna de Letras de Madrid, que empeñó se empeñó en ser neoyorquina (y está bonísima con ese sombrerete). He aquí el ilustre investigador de los secretos de la Física, Miguel Catalán – mi vecino en el Chamartín llamado de la Rosa -, siempre con un pie en los Estados Unidos y otro en su cátedra madrileña. Y el doctor Angulo, con su ancha sonrisa de hombre bueno e inteligente. Y Margarita de Mayo, que ha venido

desde su Vassar Collage... Todo el mundo hispánico o que se interesa por lo hispánico en Nueva York, y gran parte de los hispanistas del Este de los Estados Unidos, están en la sala; hay muchos profesores y estudiantes norteamericanos. (Lástima que Jorge Guillén, entregado a uno de sus múltiples y líricos viajes, esté muy lejos, y que la incansable atención a los intereses de la cultura hispánica en la Universidad de Harvard no permitiera al gran Amado Alonso venir para completar este ilustre cuadro!

Se representa primero *Ligazón*, de Valle-Inclán, y para terminar, *El fandango del candil*, de don Ramón de la Cruz. Pero todos estamos allí, principalmente, por el estreno de Pedro Salinas: *La fuente del Arcángel* (Alonso, 1975, 690- 692).⁶⁵

La fuente del Arcángel se representa en Nueva York para un grupo de amigos intelectuales bajo la dirección de Laura de Los Ríos García Lorca (Pérez, 1995: 15).

La primera impresión del estreno se recoge en la carta a Solita y Juan Marichal, el 20 de Febrero de 1951:

Lo de N.Y. salió bien. El ensayo general me dio un miedo atroz; no se sabían bien los papeles y los juegos de luz, la sincronización entre el apagar de una luz y el encenderse de otra eran pésimos. Pero la noche del estreno (viernes) todos se superaron (menos la luz, que nos dio un leve disgusto). Yo estaba totalmente fresco, como si nada tuviera que ver con la obra; nunca me he sentido menos emocionado. Mucho más me

⁶⁵ Este texto se encuentra en los apuntes escritos por Dámaso Alonso en marzo de 1951 titulado "Con Pedro Salinas": la primera de sus notas fue añadida en septiembre del mismo año, poco antes de ser publicados en la revista *Clavileño*. Esta nota mentía; mentía por piedad. No había posibilidad de "esperar" un "restablecimiento". La enfermedad que tiene aterrizado al hombre del siglo XX se le había metido a Pedro Salinas, como buscando lo más íntimo de su persona, en la médula de sus huesos. La medicina, impotente, lo había dicho de modo categórico: "nada que hacer". Me ilusionaba -¡bien poca cosa era!- que "Don Pedro" pudiera aún ver impreso el artículo, pobre muestra de mi cariño y mi admiración. Por un retraso en la salida, la revista no llegó al público hasta el 4 de diciembre de 1951. El mismo en que Pedro Salinas moría en un sanatorio de Boston (Alonso, 1975, 686).

perturba el momento anterior a una conferencia; y creo que es porque no daba la cara y la daban los actores, por mí. Cuando acabó *Ligazón*, y la gente se rió, en vez de estremecerse y sonaron cinco aplausos, ni uno más, yo me eché a templar. Pero apenas empezó mi obra el público reaccionó, riendo todas las frases de reír, y algunas carcajadas, y enterándose, al parecer de todo. La atención se mantuvo sin falla y al final se aplaudió copiosamente. Yo me negué a subir a escena (no por modestia, sino porque no había escalerilla y hubieran tenido que izarme) y saludé con gentiles meneos de cabeza desde mi butaca. La segunda noche salió mejor. Desde luego lo que resulta perfecto es la parte realista y de costumbres: Amelia y Conchita Lorca lo bordan, así como Florit (de cura). La parte poética, más delicada, desmerece, porque exige más dotes de actriz. Da Cal, de caballero Florindo, bien. Todos han puesto un entusiasmo y un trabajo enorme en la preparación. Gente, mucha: vinieron huestes de Smith, de Vassar, de New Brunswick, de Princeton, de Philadelphia! Los Castros, los Clavería, los Angulo, el cónsul de Phila; Marina Romero] y tres más de allí, todas las de Vassar, amén de los neoyorquinos, menos Onís, claro. Estaban Casalduero, López Rey, Barrera, Iduarte, Portuondo, Weisberger etc. Y don Dámaso, que me daba codazos y me decía: "No se irá V. Así, Don Pedro que la obra es de V". El sábado asistió Scrimger, a tomar notas para la función de aquí; creo que lo mejorará bastante, de escenografía y luces. Su presencia causó gran juerga. Don Dama me decía que no le daba aceite de hígado de bacalao y le denominó "pájaro frito". No pueden creer que sea un dinámico. Yo he sacado algo de la representación: la comprobación de que esa obra, por lo menos, existe como teatro; que no es palabrería recitada por actores frente a una decoración, sin consistencia real, sino que encarna en personajes y acción. En suma, que es, si bien modesto, teatro. No vale lo que se dice Dámaso de que es teatro para minorías, creo: el público no era precisamente una élite, en el puro sentido de la palabra, sino público heterogéneo, clase media. Eso me ha satisfecho. Pero por otra parte sólo ahora empiezo a vislumbrar lo que es teatro. Y necesitaría, después de esta prueba, ver tres o cuatro más de mis piezas para confirmar o rectificar muchas impresiones. Veremos si se arregla lo de Cuba; sigo sin noticias. Lo de aquí será esta primavera. Pero en inglés me servirá

menos verlo, sobre todo oírlo. [A Solita y Juan Marichal, 20/11/1951] (P. 155).

A continuación exponemos el texto completo de Dámaso Alonso acerca de la representación:

LA REPRESENTACIÓN

Todo va saliendo muy bien. La acción tiene lugar en Alcorada, un pueblo de Andalucía a principios de este siglo. Yo estoy sentado al lado de don Pedro; estamos entre el público. ¿Cómo ve don Pedro su propia obra? Yo le miro de reojo: no le parece suya; la está viendo corpórea, realidad en tres dimensiones, atravesada aún, como por una cuarta dimensión, por el tiempo. Las dos adolescentes, Estefanía y Claribel (son Conchita, la sobrina de Federico, y Carmen, la hija de Ángel del Río,) iluminan de una irradiación tierna y realísima la escena. Cástula, la simple criada andaluza (Isabel García Lorca), hace reír ininterrumpidamente al público (al peligroso público, aún, en su inmensa mayoría, de lengua inglesa; pero la gracia delicada, nunca chocarrera de la obra, penetra, tal como fluye, en esta difícil masa heterogénea). Y yo miro de nuevo con el rabillo del ojo a don Pedro: se ríe directamente, auténticamente, con el público: su obra le hace verdadera gracia. Los dos –don Pedro y el público- la gozan ahora con el repiqueteante diálogo de doña Gumersinda y doña Decorosa, damas de las más virtuosas y prudentes de Alcorada (genuinamente intuidad por Amelia Agostini Del Río y Concha García Lorca, viuda de Montesinos; pero no olvidemos al bondadoso Padre Fabían, hecho realidad por el poeta cubano Eugenio Florit). Estamos a mitad de la representación. La dirección de la escena (por Laura de los Ríos de García Lorca) está llevada con una maestría sin desfallecimiento.

La luz va cambiando: las reacciones del espectador son ya diferentes. ¿Pero esto no era, no había empezado como una comedia andaluza? Al principio, nuestra mirada caía en la escena, y se sentía aquietada allí al comprobar, graciosamente y novedosamente combinados, conocidos datos de nuestra experiencia española. Y ahora nuestra mirada da sobre las contingencias de la escena, como sobre un prisma, y lo que ve es otro plano, otra escena, de valores absolutos y necesarios. Es que un pueblo de Andalucía puede al mismo tiempo no ser un

pueblo de Andalucía, sino una absoluta necesidad poética. Nosotros, público, estábamos tan engañados como los habitantes de ese pueblo andaluz. Sí; ha sido el arte, la poesía, la que insidiosamente nos ha ido infiltrando esta luz irreal, la que nos ha ido abriendo, más allá de las escena, estos espacio de ensueño, vertidos en otras realidades más hondas, más esenciales que la de nuestro afán diario.

Esta perfecta transmisión, este difícilísimo, peligrosísimo paso insensible desde la realidad de un pueblo español hasta una atmósfera irreal en que todos los valores han cambiado, en que cosas y personajes han cobrado nueva significación, no habría sido posible sin el poeta, claro. Pero todo el mundo creería que sin el técnico tampoco, porque Salinas –parece- ha llevado la rienda con la sabiduría de un experimentado hombre de teatro. Yo creo firmemente que todo es intuitivo. Las partes tan difíciles de situar en la arquitectura dramática (donde cualquier mínimo error origina la catástrofe en que el autor se entierra) se le colocan por gracia a Salinas en el sitio exacto donde han de ser eficaces (Alonso, Dámaso: 1975, 692- 693)

Cumpliendo su destino de autor dramático gracias a esa pieza teatral había cumplido el suyo, la representación escénica:

... el teatro es un plantío de virtudes sociales. En una sala de teatro, individuo y grupo humano se encuentran, con una singularidad de efecto que no se da en ningún otro caso. El creador individual, el poeta, siente que está cumpliendo su destino en aquel preciso momento de la representación, a través de sus prójimos.

Estas palabras corresponden a un hermoso ensayo titulado *Aprecio y defensa del lenguaje*, pronunciado como discurso en la Universidad de Puerto Rico, Mayo de 1944, correspondiendo con su etapa más fructífera como creador dramático y cuando aún no ha conseguido estrenar ninguna de esas obras. En la concepción de Salinas la obra dramática absolutamente teatral, esencial, no tiene porqué entrar en conflicto con la importancia preponderante de la palabra (Moraleta, 1993: 168).

El propio Salinas en una carta a su fraternal Guillén describe entre irónico y satisfecho el estreno neoyorquino de *La fuente del Arcángel* y sus impresiones como autor (Moraleda, 1993:170).

El éxito de *La Fuente del Arcángel* le ha animado a seguir con su teatro y nos informa de dos obras que se dieron en inglés: *La fuente del Arcángel* y *La cabeza de Medusa*. De la Habana sigue sin noticias y agradece sus gestiones de teatro a Guillén (Salinas, 1992: 558- 559).

Salinas es consciente del éxito obtenido por esta representación como se deduce en esta carta a Ferrater Mora:

¡Lo que se ha perdido V. por no venir a New York a presenciar mi ascenso a la gloria escénica! Fue cosa sonada; por fortuna sonos de palmas, no de pitos. Por supuesto más bien diría que estoy en los umbrales de la gloria y no, aún, en su mismísimo recinto. Porque no salí a escena: vi la función sentado en butacas, como una víctima cualquiera; y cuando las voces entusiastas de las huestes que yo tenía asalariadas a ese efecto, reclamaron al autor, y los cómicos me invitaban todos a subir al escenario, y a representar la conocida escena del victimario de la mano de la primera actriz y del primer actor, doblando el espinazo ante la bestia, como diría un baudelairiano, yo me di cuenta de que no había escalerilla ni otro acceso a las tablas; y que mis muchos años y flacas fuerzas me impedían dar el salto gracioso que solicitaba la circunstancia. (Eso es estilo mariano o de Marías, lo de la circunstancia, digo). Ahí tiene V. pues, el motivo de no haber propiamente ascendido a la altura plena de la gloria; por mengua, no de méritos literarios sino de músculos y de bríos. Para otro estreno me ejercitaré de antemano en salto; aunque luego no me llamen a escena y me quede compuesto y sin gloria. [A]. Ferrater Mora, 28/11/1951]. (p.156)

El 18 de Marzo de 1951 desde Beckley, Domingo de Ramos, Guillén le responde sobre las noticias de la representación de *La fuente del Arcángel*, criticando a Dámaso Alonso por sus monsergas sobre el público y aconsejando su amigo para que escriba a Pilar Crespo, que estaba deseosa de encarnar

Judit (Salinas, 1992: 562). Guillén valora la autenticidad de las piezas dramáticas de Salinas. En su opinión se trata de comedias “de verdad”.

En la carta a Guillén de 29 de Marzo de 1951, observamos un Salinas desalentado, aunque por la cabeza le rondan cosas y dos piezas de teatro (Salinas, 1992: 565).

El 24 de Abril de 1951 habla a su amigo de ciertos dolores de reuma que le tienen disgustado y, así mismo, le anuncia su estreno en la Habana de *Judit y el tirano*, obra que tiene gran deseo de ver, aunque por problemas económicos duda que pueda ser factible:

Volví a Baltimore pero que me fui, con unos dolores de reuma que me tienen medio baldado y muy disgustado. Y me encontré con una carta de Mañach: el Patronato del Teatro de La Habana va a dar mi *Judit*, el 29 de Mayo. La noticia me alegró, sin reservas, el primer momento. Tengo grandes deseos de ver esa obra. Pero ahora vienen los peros. No puedo gastarme el dinero en ir a verla; Mañach dice que por estar ya terminado el curso no es muy fácil de arreglar lo de las conferencias cuya retribución me pagaría el viaje (Salinas, 1992: 571) .

Jorge Guillén se alegra de que la obra de su amigo aparezca en Cuba (Berkcley, 16 de Mayo de 1951):

Otro personaje; Cipriano. ¿Pues no me escribe una carta de recomendación (para su hijo), en la que principia <<haciéndome una escena>> El joven –porque parece el mismo del Ateneo hace cuarenta años- se refiere a tu teatro. También está dolido de que no le confíes alguna obra. Me alegro infinito que tu *Judit* aparecerá en Cuba (Salinas, 1992: 573).

El 31 de Octubre de 1951 desde Cambridge se queja de su triste estado, al tiempo que anuncia dos tomos de teatro que espera Canito y otro tomo de Guerrero Zamora para *Índice*:

De mí, ¿para qué hablarte? En cama –donde te escribo- menos tres horas, divididas entre mañana y tarde, que me levanto a dar vueltas por la casa. Los dolores, agazapados, se los siente, siempre amenazado. Mucho me temo tener que volver al

hospital, por tercera vez, pronto. Mi único recurso, Jorge, es ganar resignación y conformidad; procuro hacerlo, pero ¿cómo contener siempre los asaltos de desánimo? León me propone que me vaya a Madrid pero por el momento no es posible.

Perdona mis quejas. Vienen a verme algunos amigos: Godoy, Conde, las de Wellesley, Poggioli, Amado. Los niños son mi alegría y mi bendición. Muy despacio (¡esto de no tener nadie a quien dictar, menos Anita, que viene los lunes!) corrijo las piezas de teatro que espera Canito. Me ha pedido otro tomo de teatro el señor Guerrero Zamora, para *índice*. ¿Lo conoces? (Salinas, 1992: 584).

El estreno en La Habana de *Judit y el tirano* tendría lugar el 5 de Junio, al cual su enfermedad le impidió asistir:

Si mis dolamas me lo permiten iré a Cuba –en un vuelo, literalmente- a asistir al estreno de mi JUDIT y EL TIRANO, que da el Patronato del Teatro el día 29 de mayo. Cuestión de cuatro o cinco días de ausencia. [A] Ferrater Mora, 11/ V/ 1951]

El 10 de Noviembre de 1951 afirma tener tres piezas para Canito (Salinas, 1992: 587). Poco antes de su muerte afirma estar preparando “en los ratos de humor que tengo”, un tomo de teatro para que lo edite Canito en Madrid, sin estar todavía decidido: *La cabeza de Medusa, La estratosfera y La isla del tesoro*: “Pero dudo si dar *El chantagista*, en vez de una de las obras. De todos modos será una muestra de mi estilo teatral. Si se vende daré otro, más adelante (Bou Eric: 1992: 156)”. Se tratará del volumen póstumo de teatro publicado en Madrid, *Ínsula*, 1952.

Efectivamente, una de las últimas preocupaciones de nuestro escritor fue ver publicado su teatro, al fin, en España. Salinas había negado imprimirlo durante mucho tiempo, ahora quiere que se haga en España y al cuidado de su amigo Dámaso Alonso que continuaba en New Haven, pero cuyo barco para Europa salía en los últimos días de Mayo (Barrera, 1993: 256):

... Bueno, el objeto de esta misiva es preguntarle... si puede usted encargarse de llevarse tres o cuatro piezas de teatro, en un acto, que Canito va a imprimir en un tomo. Ya me he decidido.

Prefiero confiárselas a usted, que no a esa entidad abstracta llamada el correo. Además como soy un sentimental -¡en algo tenemos que diferenciarnos, a más de los méritos!- me halaga la idea de que fuera usted el portador de mi teatro a España (D. Alonso, 1952: 5).⁶⁶

En Abril y Mayo, con la enfermedad avanzada, escribe a Dámaso que no tiene tiempo para repasar los originales de las comedias (Bou, 1952: 5)

Gracias por su telegrama. Pero le dispense a usted del correo. No tengo ánimos ni fuerza para repasar los originales de las comedias. Apenas si me puedo mover de la cama, a la butaca, apoyado en alguien.⁶⁷

Solita Salinas, su hija, describe los últimos meses de su vida:

En la primavera de 1951 empezó a sentir unos dolores que él atribuía a lumbago. Poco antes del verano se descubrió la verdadera naturaleza de su enfermedad: cáncer de la médula ósea. A él no se le dijo nada. Le sacamos del hospital para llevarlo a pasar el verano con nosotros en Middlebury. Allí en el campo, con sus nietos y amigos, mejoró mucho, y hasta tuvo la ilusión de volver a John Hopkins y alquilamos en Cambridge un piso junto al río Charles, el río Carlos de Dámaso Alonso, cuyas cartas tanto le acompañaron. Allí pasó con nosotros los últimos meses de su vida, meses en que la enfermedad se fue encruceciendo y en que mi padre también se agravó seriamente, meses de visitas al hospital, en los que pasaba cada vez más tiempo en la cama. No sabemos bien si se daba cuenta de lo que ocurría. Ni siquiera saberlo. Sospecho que no. Nosotros tampoco. Porque hay personas a las que no se puede imaginar sino vivas, y vivo veo aún a mi padre, a pesar de haberle visto morir. Lo que recuerdo más claramente de esos meses es su constante esfuerzo por no dejarse dominar por la enfermedad. Seguía escribiendo, dictando, sintiendo y diciendo que le fallaban las fuerzas, pero volviendo a ello siempre con tesón. Sólo cuando perdió el uso de la mano derecha, se dejó llevar por

⁶⁶ Esta carta está fechada el 19 de mayo de 1951.

⁶⁷ Esta carta está fechada el 23 de mayo de 1951.

el desaliento. Pero ese esfuerzo suyo lo expresan mucho mejor que mis palabras las de su último poema, “Futuros”, que lleva en epígrafe una cita del *Paso primero* de Lope de Rueda: “Como todo acaba en a” (Salinas, Solita, 1976: 41).

El estreno neoyorquino de *La fuente del Arcángel*, montado por amigos e hispanistas (el grupo dramática del Departamento de Español del Bernard College, dirigido por Laura de los Ríos) en un escenario académico (el teatro de Columbia University) y restringido sólo a dos representaciones (16 y 17 de febrero de 1951), marcó la pauta que seguiría las posteriores puestas en escena del teatro saliniano, que son bien escasas y como aquella primera, necesarias, encomiables y, desde luego minoritaria. El 5 de Junio del mismo año 1951 se representó en La Habana *Judit y el tirano* por la compañía de teatro universitario dirigida por el profesor Luis Baralt, estreno al que no pudo asistir Salinas por su enfermedad, que le causaría después la muerte:

Estoy desesperado... He tenido que desistir, claro, de irme a Cuba a ver el estreno de Judit. Paso muy malos ratos, por todos conceptos, hago trabajar doble a Margarita, que es lo peor, y no veo salida a esto. Los médicos son muy científicos, pero de una lentitud increíble. ¡Cuándo me hubieran dejado sufrir así los amigos de Madrid! (Alonso, 1952: 5).⁶⁸

En marzo de 1952, en el Teatro María Guerrero de Madrid, y también en representación única, se dió el primer montaje español de una pieza suya: *La fuente del Arcángel*, la puesta en escena a cargo del grupo Universitario “Escenario”, bajo la dirección de Manuel F. Montesinos y Emilio Núñez.

Natacha Seseña recuerda en un artículo para *El País* con motivo del centenario de Pedro Salinas el estreno en 1956 de *La estratoesfera*, siendo profesora de Gramática y Conversación española en la Escuela de Middlebury College, Estado de Vermont. El montaje bajo la dirección de Laura de los Ríos y Solita Salinas contó con la actuación de Francisco García Lorca, Ángel del Río, Joaquín Casaldueiro, Eugenio Florit, en el papel de tío Liborio o Carlos

⁶⁸ Esta carta está fechada el 23 de mayo de 1951.

Blanco Aguinaga en el de César. La representación de esta obra volvió a repetirse en febrero de 1957 en el teatrillo de Barnard College, añadiéndose al lujoso reparto Demetrio Delgado de Torres. El estreno fue un éxito total y Natacha Seseña recuerda las felicitaciones recibidas por parte de Juan Negrín y su esposa, la actriz Rosita Díaz.⁶⁹

En 1960 *Los Santos* se estrena en La Habana, el día 14 de abril, con motivo de la conmemoración de la Segunda República Española. Veinte años después se representa esa misma obra en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial, durante los días 28 y 29 de julio y 29, 30 y 31 de agosto de 1980 con interpretación del Grupo Vocacional Amigos del Real Coliseo y la dirección escénica de Álvaro Custodio.

Después viene otro silencio escénico de más de una década hasta que, con motivo del centenario de Salinas cobran vida en las tablas tres obras: *Los Santos*, *La cabeza de Medusa* y *Judit el tirano*. Sólo cuatro títulos dan plena realización de su realidad a la realidad escénica.

Como conclusión de este recorrido por las distintas etapas de la vida de Pedro Salinas atendiendo a su relación con el teatro, no me parece injusto que Salinas haya pasado a la historia literaria como gran poeta del amor que fue, sobre todo por obras como *La voz a ti debida* o *Razón de amor*, pero sí el hecho de que su actividad dramática sea ignorada por un gran sector del público aficionado a la literatura y al teatro. Este teatro que está ahí soterrado debería salir a luz. Con certeza estas piezas no alcanzan la calidad ni la fuerza dramática de *Luces de Bohemia*, *La casa de Bernarda Alba* o *Historia de una escalera*, por nombrar obras claves del siglo XX, pero sí tienen la suficiente calidad para ser llevada a las tablas y sus temas como veremos en los capítulos siguientes siguen teniendo vigencia e interés para la humanidad, ¿por qué no dar alguna representación hoy en día de alguna de ellas?

Salinas fue poeta por encima de todo, cierto, pero también hombre de teatro, así lo demuestran su temprana vocación, a pesar de que la realización de este teatro no se lleve a cabo hasta el último cuarto de su vida; pues como

⁶⁹ Seseña, Natacha: "La nostalgia de Pedro Salinas, autor teatral", El País, 7- 1- 1992.

hombre de cultura estaba al tanto de las lecturas y representaciones que daban sus amigos y compañeros, participando en ellas, daba conferencias y cursos en los que manifestaba su dolor por la no representación del teatro clásico español y, sobre todo, porque tuvo un claro concepto del teatro que predominaba en España e Iberoamérica, lo que él llamaba “el teatro ratero”, es decir, el de éxito fácil. El auténtico dramaturgo habría de evitarlo, a costa de no tener éxito, incluso, más aún de no lograr la representación de sus obras, tal y como sucedió con el teatro de Unamuno o de Valle- Inclán. Para Salinas el verdadero teatro es “el teatro escrito desde arriba”. En el alto nivel de lo poético es donde se encuentra el móvil creador de las obras teatrales de Salinas y la explicación de esa aspiración suya por fundir “poesía” y “realidad” (Marichal, 1957: 12).

2. LAS OBRAS DRAMÁTICAS

Siguiendo la cronología de composición enumeramos las catorce piezas teatrales de Pedro Salinas:

1. *El Director* (Enero 1936).
2. *El Parecido* (entre Diciembre de 1942 y Agosto 1943).
3. *Ella y sus fuentes* (antes de Noviembre de 1943).
4. *La Bella Durmiente* (Noviembre de 1943).
5. *La isla del tesoro* (Enero de 1944).
6. *La cabeza de Medusa* (antes de Febrero de 1945).
7. *Sobre seguro* (antes de Febrero de 1945).
8. *Caín o una gloria científica* (antes de Febrero de 1945).
9. *Judit y el Tirano* (Mayo 1945).
10. *La estratosfera. Vinos y Cervezas* (Mayo 1945).
11. *La Fuentes del Arcángel* (Enero 1946).
12. *Los Santos* (entre Mayo y Diciembre 1946).
13. *El Precio* (antes de Junio 1947).
14. *El chantajista* (Junio 1947).

Hasta la fecha de hoy el teatro de Salinas cuenta con nueve ediciones:

(1952 a): Teatro: “La cabeza de Medusa”. “La estratoesfera”. “La isla del Tesoro” (tres piezas dramáticas en un acto), *ínsula*, Madrid.

(1952 b): “Ella y sus fuentes”, *Número*, Montevideo, IV, N. 18, págs. 11-39.

(1954): “Los Santos”, *Cuadernos Americanos*, México, XIII, n. 3, págs. 265- 291.

En este mismo número de *Cuadernos Americanos* se incluye un artículo de Galíndez de Jesús: “La libertad en la España de Franco”, que es una denuncia a la represión y a la supresión de libertades del régimen franquista.¹

¹ Galíndez de Jesús: “La libertad en la España de Franco”, *Cuadernos Americanos*, XIII, n. 3. p. 13- 19.

(1955): "El Parecido", *Número*, Montevideo, n. 6, p. 13- 29.

(1957): *Teatro completo*, Juan Marichal ed., Madrid, Aguilar.

En su proyecto de *Teatro completo* Juan Marichal tropezó con la censura que impidió que se publicara *Los Santos*. El editor en la nota preliminar enumera las ediciones anteriores excepto la de *El Parecido* por la revista *Número*, 1955:

En este volumen se recogen todas las obras de teatro del poeta Pedro Salinas (1891- 1951), excepto *Los santos*, publicada en la revista mexicana *Cuadernos Americanos* XII, 3 (mayo- junio de 1954). Casi en su totalidad han permanecido inéditas hasta ahora y sólo algunas han sido representadas, por teatros universitarios de España y de América. La editorial *Ínsula* reunió en un volumen, hoy agotado, tres piezas en un acto (1952): *La cabeza de Medusa*, *La estratosfera* y *La isla del tesoro*. La revista *Número*, de Montevideo, ha publicado en 1952, en su homenaje a Pedro Salinas, *Ella y sus fuentes* (Marichal, Juan: 1957, 11).

(1979): *La fuente del Arcángel. La Bella Durmiente. El director. Caín o una gloria científica*, Gregorio Torres Nebrera ed., Madrid, Narcea, col. Bitácora, n. 66.

(1981): "Los Santos", *Estreno*, Solita de Marichal ed, Estreno, University of Cincinnati, VII, n2 (otoño 1981), p. 13- 19.

Es la propia hija de Salinas la responsable de esta edición de *Los santos* que su marido, Juan Marichal, no pudo incluir en su *Teatro completo* (1957).

En el mismo número de *Estreno* aparecen dos artículos precediendo a la obra: un artículo de Solita de Marichal: "Introducción a los Santos de Pedro Salinas" p.10- 11 y otro de Ruiz Ramón, Francisco: "Trágica ironía: Los santos fusilados", p. 12, quien formaba parte del Consejo de redacción de la revista, cuya directora es Patricia W. O'Connor.

Como datos curiosos podemos señalar que no hay notas a pie de páginas y que en la primera página de la obra (p. 13) aparece una foto de

Pedro Salinas en Middlebury 1950, con permiso de la Houston library, Harvard University.

Estreno (Cuadernos del teatro contemporáneo) es una revista semestral dedicada al teatro del siglo XX, fundada en la Universidad de Cincinnati en 1975 bajo el patrocinio de Charles Phelps Taft Memorial Fund. *Estreno* publica: 1) obras teatrales inéditas dirigidas al espectador español de autores profesionales o semi- profesionales; de los marginados, exiliados o nuevos así como de los conocidos. La elección de las obras se basa en el valor, interés, y novedades teatrales, sin consideración de tipo político o ideológico; 2) entrevistas, artículos y documentos del teatro español del siglo XX; 3) información sobre estrenos, crítica y censura, obras en preparación y, en general, cualquier dato de interés tanto para aficionados como para profesionales y estudiosos del teatro español contemporáneo.²

(1992): *Teatro completo*, Pilar Moraleda ed. Sevilla Alfar, Col. Universidad, n. 41.

Para la edición del texto de *Los santos* Pilar Moraleda toma como referencia el aparecido en 1981 en la revista *Estreno* en edición cuidada por Solita Salinas de Marichal, quien lo considera “texto definitivo” debido a las correcciones introducidas sobre el publicado en *Cuadernos Americanos* en 1954. Aún así, afirma haber cotejado ambos textos, señalando mediante nota las variantes.

Para las otras trece obras toma como texto- base los de la edición del *Teatro Completo* (1957) en Aguilar, al cuidado de Juan Marichal, si bien afirma haberles dado distintos tratamientos:

- En las tres obras ya publicadas anteriormente por ínsula: *La cabeza de Medusa*, *La Estratoesfera* y *La isla del tesoro* señala las variantes e incluso, en algún caso esporádico, sigue la lectura de *Ínsula* cuando así conviene al sentido del texto, justificando siempre la elección en nota.

² Consúltese el índice de la revista.

- Las cuatro obras publicadas por *Narcea* en 1979 al cuidado de Gregorio Torres Nebrera – *La fuente del arcángel*, *La bella durmiente*, *Caín o una gloria científica* y *El Director* - reproducen en su edición el texto de Aguilar, por lo que sólo Pilar Moraleda señala mediante nota aquellas variantes que corrigen erratas de cierta importancia.
- Con el resto de las obras – *El chantajista*, *El parecido*, *El precio*, *Ella y sus fuentes*, *Sobre seguro* y *Judit y el tirano* - se limita a corregir las erratas patentes y a señalar en nota las lecturas dudosas.

(2007): *Obras completas I: poesía- narrativa- teatro*, Monserrat Escartín Gual, Enri Bou ed., Madrid, Cátedra.

Esta reciente edición de Cátedra tiene el valor de reunir por primera vez todas las obras de Pedro Salinas en sus distintas actividades como poeta, ensayista, narrador y dramaturgo. El volumen I se dedica a la poesía, la novela y el teatro. Monserrat Escartín Gual es responsable de la edición, introducción y notas de la *Poesía completa* y Enric Bou de la narrativa y el teatro. Además esta edición incluye por primera vez la obra: *Doña Gramática*, compuesta por Pedro Salinas, Joaquín Casaldueiro y Enríquez Díaz Canedo, entre otros, en la escuela de verano de Middlebury.

Para la edición del teatro el editor afirma haber seguido un criterio cronológico de acuerdo con el proceso creativo de Salinas, mientras que Pilar Moraleda en la edición de 1992 utiliza un criterio de “extensión y cronológico”. El de extensión es el que había seguido la edición de Aguilar, agrupando las piezas en un acto y a continuación el bloque seguido por los dramas extensos. Pero, dentro de cada bloque, la editora prescinde de la disposición aleatoria de Marichal en Aguilar, ordenando cada bloque de obras de acuerdo con la cronología de composición. A continuación exponemos el orden con el que aparecen en estas dos últimas ediciones:

1992 (ed Pilar Moraleda):

El parecido (Comedia en un acto).

Ella y sus fuentes (Comedia en un acto).

La Bella Durmiente (Comedia en un acto y dos cuadros).

La isla del tesoro (Comedia en un acto para S.S.M.).

La cabeza de Medusa (Comedia en un acto, para Teresa Guillén Gilman).

Sobre Seguro (Comedia en un acto).

Caín o una gloria científica (Comedia en un acto).

La estratoesfera. Vinos y Cervezas (Escenas de Taberna en un acto) Para Mrs. Edith F. Herman.

La Fuente del Arcángel (Comedia en un acto).

Los Santos.

El precio (Fantasía en un acto y dos cuadros).

El chantajista (fantasía en un acto y dos cuadros, para Eulalia Galvarriato de Alonso).

El director (Misterio en tres actos).

Judit y el tirano (Drama en tres actos).

2007 (ed. Enric Bou):

El director (misterio en tres actos).

El parecido (comedia en un acto).

Ella y sus fuentes (comedia en un acto).

La bella durmiente (comedia en un acto y dos cuadros).

La isla del tesoro (comedia en un acto).

La cabeza de Medusa (comedia en un acto).

Sobre seguro (comedia en un acto).

Caín o una gloria científica (comedia en un acto).

Judit y el tirano (drama en tres actos).

La estatoesfera. Vinos y cervezas. (Escena de taberna en un acto).

La fuente del arcángel (comedia en un acto).

Los santos.

El precio (fantasía en un acto y dos cuadros).

El chantajista (fantasía en un acto y dos cuadros).

Doña Gramática (juego cómico en ocho escenas y un proscenio para estudiantes de español).

Cuatro de las obras aparecen dedicadas. La primera de ellas es *La isla del tesoro* para S.S.M, cuyas siglas corresponden a su hija Solita Salinas de Marichal. La segunda de ella es *La cabeza de Medusa* para Teresa Guillén de Gilman, la hija de su amigo Guillén; según afirma Salinas en una carta a Steve Gilman el 19 de noviembre de 1951 “la chispa” o fuente de inspiración de la obra surgió yendo a comprar el regalo para su boda.³ *La estratoesfera* la dedica a Mrs. Edith Helman, quien publicó diversos estudios sobre Pedro Salinas y tradujo al inglés sus conferencias en la universidad de John Hopkins. *El chantajista* es para Eulalia Galvarriato de Alonso, esposa de Dámaso Alonso, quien junto con su marido y en soledad constituye una de las figuras más importantes del 27; y finalmente podemos incluir *Doña Gramática* para los estudiantes de español.

A todo esto debemos añadir la traducción de una de las obras de Salinas al italiano: *I Santi* (<<Los Santos>>), en *Inventario*, 1 de Junio de 1955.

Además, como traductor le debemos la obra de Musset, Alfred de [1920]: *Los caprichos de Mariana y otras comedias*, Madrid, Imprenta clásica española.

Años más tardes, en 1942, esta misma obra fue traducida en México por Felipe G, Ascot para la editorial Quetzal, junto con *Fantasio*, otra comedia de Alfred de Musset un año posterior (1834) a *Les caprices de Marianne* (1833).⁴

En lo referido a la representación, el teatro de Pedro Salinas es un teatro “prácticamente inédito en los escenarios” (Doménech, 1982: 401), tal vez debido a que en conexión con Miguel de Unamuno, para Salinas la acción dramática existe sólo como elemento subsidiario. Estableciendo los nexos de unión que permiten hablar de rasgos unamunianos en el teatro de Salinas, Pilar Moraleda subraya la definición de “teatro de ideas” en la que se inscriben las obras dramáticas de Unamuno y “teatro de palabras” para el teatro de Salinas

³ Véase las notas finales de la edición del teatro completo de Enric Bou, 2007: 1563.

⁴ Musset, Alfred de [1942]: *Los caprichos de Mariana, Fantasio*, Felipe G. Ascot trad., México, Quetzal (colección obras eternas).

en el que predominan los diálogos narrativos o líricos (Moraleda, 1983: 113-114).

Sin embargo, una parte de la crítica ha reconocido a la producción dramática de nuestro autor el valor de “un teatro auténtico” y “compuesto no para ser leído a solas en la intimidad de un gabinete, sino para ser representado frente a un público” (Cano, 1973: 60).

Juan Marichal se refiere a los estrenos de *La fuente del arcángel* y *Judit y el tirano* en vida del autor:

deben mencionarse los estrenos respectivos en 1951, de *La fuente del arcángel* y de *Judit y el tirano* por el grupo teatral español de Barnard Collage (Columbia University, Nueva York) y por la compañía cubana de teatro universitario dirigida por el profesor Baralt. El primero de estos estrenos, el de Nueva York, fue presenciado por Pedro Salinas, siendo así *La fuente del arcángel* la única obra suya que llegó a ver representada en español (Marichal, Juan: 1957, 11).

A estas dos representaciones sumamos siete puestas en escenas más, de modo que podemos establecer la siguiente enumeración:

La fuente del Arcángel, Viernes 16 de Febrero de 1951, por el grupo dramático del Departamento de Español de Barnard College Nueva York.

Judit y el tirano, 5 de Junio de 1951 en La Habana por la compañía de teatro universitario dirigida por el profesor Luis Baralt.

La fuente del Arcángel, Marzo 1952, teatro María Guerrero de Madrid, también en representación única por un grupo universitario, “Escenario”, bajo la dirección de Manuel F. Montesino y Emilio Núñez.

La estratoesfera, 1956, bajo la dirección de Laura de los Ríos y Solita Salinas, con motivo de las actividades culturales en Middlebury y del centenario del nacimiento de Pedro Salinas. En febrero de 1957 se repite esta representación en el teatrillo de Barnard College.⁵

⁵ Véase las páginas finales del apartado 1. 6 “Pedro Salinas y el teatro, desde dentro”.

Los Santos, 14 de Abril de 1960, La Habana.

Los Santos, durante los días 28 y 29 de Julio, 30 y 31 de Agosto de 1980 en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial, con interpretación del Grupo Vocacional Amigos del Real Coliseo y la dirección escénica de Álvaro Custodio.

Los Santos, La cabeza de Medusa, Judit y el Tirano, con motivo del centenario del autor.

En el periodo comprendido entre el 14 de febrero de 2009 al 1 de marzo del mismo año, la compañía *Cómicos, grey del teatro* puso en escena obras de Pedro Salinas y Alejandro Casona en una gira por toda la región de la Rioja. Concretamente se representó *El precio* de Pedro Salinas y *Farsa y justicia del Corregidor* de Alejandro Casona. Las representaciones se realizaron en colaboración de IberCaja con una “puesta en escena totalmente profesional”, según Mayte Ciriza, directora del centro cultural de IberCaja. Por su parte, Pedro Alameñac, el director, afirmó que su intención había sido hacer un teatro que eleve un poco el nivel artístico. Entre los actores se contó con José Fermín Hernández Lázaro y Montserrat Santamaría. Las fechas de la gira fueron las que siguen:

- 14 de febrero de 2009: Nájera.
- 1 de marzo de 2009: Calahorra.
- 11 de abril de 2009: Arnedo.
- 25 de abril de 2009: Santo Domingo.
- 10 de mayo de 2009: Alfaro.
- 29 de mayo de 2009: Logroño.
- 30 de mayo de 2009: Haro.

Para Salinas como para Miguel de Unamuno una obra no era teatral hasta que no ha llegado al nivel de la representación, motivo por el que consideraba su propia producción dramática como guiones flexibles, previos a su estreno, donde la obra alcanza su definitiva estructuración, según

modificaciones de su morfología, de su argumento, de su expresión” (Torres, Nebrera, 1977: 110).

La representación teatral en la concepción de Pedro Salinas supone una triple dimensión:

A) La potencialidad, desde el receptor- espectador que alcanza la palabra cotidiana en el marco de lo dramático (teatral):

La sociedad necesita fomentar la representación frecuente y accesible al mayor número de obras del gran repertorio universal. Recoge el teatro en un solo haz todas las fuerzas expresivas del lenguaje, en su apoteosis. Obra a modo de mágico espejo, que se alza frente a las gentes para que en él observen su mismo idioma, las mismas palabras que hablan, pero magnificadas, traspuestas a un nivel de encendimiento y de belleza. El gran dramaturgo usa en su obra el vocabulario mismo de nuestra vida práctica diaria. ¿Pero por qué extraño acontecer esas mismas palabras nos afectan ahora como si vinieran desde muy arriba, desde una lengua más significativa que la nuestra? La palabra que el público recibe es la suya, y el espectador como tal la reconoce; pero este reconocimiento sólo va hasta un cierto alcance de su significación, el usual en la vida corriente. Y llega un instante en que esa misma palabra traspasa su significación ordinaria, entra en una especie de nueva atmósfera, que la reviste de nuevas claridades, y al espectador ya se le representa como otra, henchida de una fuerza reveladora que nunca la conoció. Diciendo lo mismo, sonando con idénticos sonidos, dice mucho más, suena mucho más largamente (...) (Salinas, 1961: 81- 82).

B) El teatro como plataforma inigualable (e irremplazable) de la relación individuo- colectividad, autor- público:

En una sala de teatro individuo y grupo humano se encuentran, con una singularidad de efecto que no se da en ningún otro caso. El creador individual, el poeta, siente que está cumpliendo su destino en aquel preciso momento de la representación, a través de sus páginas. Lo escrito en retirada soledad, entonces versos o frases mudas, ahora en alas de la espléndida voz, llena el ámbito de la sala y se divide en tantas realidades psíquicas como seres escuchan. Porque cada cual entiende y siente a su

manera el mismo verso. Prodigio es ver la unidad humana del artista multiplicándose instantáneamente ante sus ojos. Rayo de luz, la expresión dramática: prima multilátero, el público que la espera. Cuando cae la palabra resplandeciente del trágico en la sala se deshace en mil rayos, se abre en mil matices, en mil emociones animadas en los mil espectadores, todas distintas y una en cada alma, pero todas descendidas del mismo origen manantial. Sin dejar de ser cada cual lo que es, al contrario, siéndolo más intensamente, todos son uno. Se logra la unanimidad, unidad de las almas; que aunque nadie entienda la obra de la misma manera todos viven conjuntamente. Es acto social por excelencia porque el hermoso atributo humano de la individualidad inalienable deja de funcionar como una barrera o límite y opera como un vínculo. La proximidad de los espectadores en un teatro es proximidad. Cada alma en su almario y en todas una presencia divina, hecha verbo (Salinas, 1961: 83)

C) Sustitución y peligro del verdadero teatro por el cine o el pseudoteatro:

Cuando se piensa en los valores espirituales y sociales, infusos en la gran obra dramática y luego en la desaparición en la mayoría de nuestras grandes ciudades o del teatro magistral, sustituido por el cine o el pseudoteatro de inspiración burguesa mediocre –diversión, frivolidad, pasar el rato, nada de tragedias, etc.- es imposible no ver en ese abandono uno de los casos más graves de traición a sus fines espirituales de la sociedad moderna (Salinas, 1961: 83- 84).

3. LOS TEMAS

3.1. La realidad

Si buscamos la acepción de “hombre” en un diccionario nos dirá que se trata de un “ser animado racional, varón o mujer” y que está formado por cuerpo (materia) y alma (espíritu), siendo el cuerpo “el conjunto de los sistemas orgánicos que constituye un ser vivo” y, además, “aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos”; mientras que el alma es “el principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida”. En algunas religiones y culturas el alma adquiere la acepción de “sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos”; por lo que la verdadera autenticidad (realidad) del hombre se encuentra en el alma.

La búsqueda de la verdad es uno de los ejes del pensamiento del hombre contemporáneo que nos conduce al tema de “La realidad”, tan importante en la obra saliniana en general.

Al tratar el tema de la realidad tenemos que remontarnos a los conceptos filosóficos de Henri Bergson (1859- 1941) entre los siglos XIX y XX, quien representa el puntal del idealismo junto con Gourmont. Ambos se nutren de las ideas de Schopenhauer y de Nietzsche (Pérez, 1995: 43).

La concepción filosófica de Henri Bergson entiende que la realidad se escinde en individualidades cuanto más se dilata, de manera que puede pasar de la extensión física a la hondura espiritual, de la temporalidad humana a la eternidad divina. La búsqueda del significado primigenio del tiempo que puede alcanzarse en toda su pureza mediante la reflexión, el pasado, es decir, lo cumplido, permanece y puede incluso a veces renovarse gracias a la actividad de “genios, héroes y santos” (Pérez, 1995: 43).

Salinas conocía la teoría idealista de Bergson y durante su residencia en París asistió a algunas conferencias que el filósofo daba en la Sorbona. Pero junto a él encontramos ecos de bergsonismo en muchos autores cotemporáneos, citemos a Eliot, Proust, Valéry, Rodenbach o Machado (Pérez, 1995: 44).

A continuación enumeramos algunas de las tesis generales de la filosofía bergsoniana:

- a. La dualidad del “yo”;
- b. La tendencia de la mente hacia la espiritualidad;
- c. Una dimensión distorsionada de la realidad;
- d. La plasmación del misterio en un ámbito realista;
- e. La distorsión conceptual del “tiempo”.

Comparando a Salinas con el poeta inglés T. S. Eliot, Pérez Minik llega a la conclusión de que ambos escritores dejan constancias de que se puede acceder a todo eso gracias a la capacidad creadora de la poesía (Pérez, 1995: 44).

La existencia de los dos “yo” bergsonianos distingue entre la vida superficial de los actos y la experiencia profunda de los procesos psicológicos, la una es cantidad, la otra calidad. La dualidad del “yo” o los “yos” se convertirán en el “yo” y el “tú” en el género dramático (Pérez, 1995: 45). La filosofía de Bergson podría asimilarse al sustrato de misticismo que se percibe en Salinas y Eliot, de manera que el “yo” y el “tú” líricos y dramáticos se diluyen en ese arrobamiento del “yo” hacia el “tú” místicos. La génesis de esta dualidad se remonta al texto bíblico (Pérez, 1995: 46).

El deseo de manifestar la dualidad del ser y de la realidad, tanto en las obras de Salinas como en las de Eliot, encaja en cualquier doctrina filosófica y religiosa, evidenciando un considerable interés por lo religioso (Pérez, 1995: 46). Si el objetivo del místico es llegar a la unión con Dios, el del poeta es llegar a la Verdad.

En su artículo “El poeta y las fases de la realidad”¹ Pedro Salinas establece los distintos estadios que el escritor percibe de la realidad y cómo ésta se convierte en su “circunstancia vital”:

¹ Véase “El poeta y la realidad” en *La realidad y el poeta* (Salinas, 2007).

- 1º El psicológico, del que dice que “Es muy posible que para un gran número de poetas el tema poético central haya sido siempre el alma humana y sus movimientos”.

-2º La naturaleza, consistente en “la realidad exterior de las cosas creadas por Dios en esta tierra en que vivimos”.

- 3º Lo que llamaría “la realidad manufacturada, el mundo de lo fabril” (Pérez, 1995: 27).

- 4º La cuarta clasificación de la realidad que él establece es la sociológica, “la realidad del poeta como miembro de un engranaje histórico y social; y, habríamos de añadir, literario”, el intertexto cultural.

La comunidad temática entre la poesía y el teatro de Salinas se expresa a lo largo de las 14 obras dramáticas a través de una constante, tema básico de su poesía: “la búsqueda de la realidad esencial tras la que se oculta la aparental” (Río, 1962: 232).

Un único tema básico, el mismo de su poesía, de toda su obra, podemos denominarlo “tema vital”, tiene presencia constante también en su teatro: el descubrimiento de otra realidad distinta de “la aparente y rutinaria que nos agobia con su pragmatismo cotidiano, una realidad trascendida por la poesía (no la poesía de los libros; la del espíritu) y por ello, más profunda, esencial y auténtica” (Moraleda, 1991: 12). Tanto en Salinas como en Eliot percibimos que “las cosas no son lo que parecen”.² “La técnica desrealizadora de Pedro Salinas ha de interpretarse como una huida de la realidad cotidiana, motivada por la búsqueda de “esa otra realidad” que se esconde detrás de aquélla: “como una inmersión en el alma de las cosas, en ese trasmundo, en el que es posible la existencia sin cambio ni fin, atemporal e inefable” (Zardoya, 1976: 282- 283).

² Palabras de Florindo en *La fuente del Arcángel* (Salinas, 1992: 231).

El afán por mostrar otra realidad más poética y fantástica, pero casi siempre más pura y verdadera, que la que se nos ofrece a los ojos, viene motivado por el deseo “ir a buscar lo más durable” (Pérez, 1995: 27). No olvidemos que esta contraposición entre la realidad y la fantasía no es nada nuevo, recordemos, por ejemplo, a Cervantes.

Existen dos realidades: la visible y la invisible, la de la materia y la del espíritu. Salinas, conocedor de la literatura de los siglos de oro insiste en destacar la habilidad de Garcilaso para fundir las dos realidades en términos de la unión de lo humano y lo divino. El creador lírico se adueña de la realidad de lo divino mediante el empleo del símbolo (Pérez, 1995: 28).

Salinas y Eliot han demostrado en su producción lírica y teatral que es posible hacer convivir las dos realidades en un contexto dotado de cierta verosimilitud (Pérez, 1995: 28). Ambos se muestran obsesionados por la esencia mítica o metafísica de la poesía. Su teatro es teatro de poetas (Pérez, 1995: 28) y el poeta intenta despojar la realidad de todo lo que hay en ellas de temporal y perecedero, se empeña en desnudar su esencia. Para Salinas las cosas percibidas por los sentidos son simples accidentes de la esencia, de esa otra realidad, realidad esencial en sentido platónico (Moraleda, 1985: 16).

Lo aparente no es casi nunca lo verdadero en este teatro, ya que en él se nos presenta “la verdad vista en el espejo de la fantasía” (Herman, 1976: 212). La verdad es casi siempre la realidad poética o la sobrenatural:

La realidad auténtica es la realidad poética, la espiritual; lo que varía es la fase de la realidad con la que tiene que luchar por imponerse, la realidad social, otra de su variante política o la económica, a veces será la cultura... Todas superadas por esa otra realidad esencial que se enseñoorea del teatro saliniano (Moraleda, 1993: 163).

Según el concepto de realidad y siguiendo a Pilar Moraleda el teatro de Pedro Salinas se clasifica en:

- Piezas en las que se insiste en el descubrimiento de los personajes de esa *otra* realidad que se opone a la cotidiana: **el descubrimiento de la realidad poética**, llevado a cabo por personajes femeninos: Claribel, Marú, Petra y Soledad. Todas coinciden en acceder a esa realidad trascendida que persigue el poeta Salinas, pero no todas lo hacen por el mismo camino, “ni todas consiguen retenerla una vez vislumbrada”. Estas obras son: *La fuente del Arcángel*, *La isla del Tesoro*, *La bella durmiente* (Moraleda, 1985: 21).

- **La transformación de la realidad por medio de lo sobrenatural:** Salinas es un poeta profundo y esencialmente metafísico y místico, sencillo y transparente. Por ello es fácil descubrir su “tras, intra y superrealidades” (Zardoya, 1976: 148). Toda su obra gira en torno a la búsqueda de esas “otras realidades” más esenciales que la puramente aparential. En las piezas que aquí agrupa Moraleda, el proceso esencializador adquiere caracteres peculiares, son personajes venidos de “la superrealidad” los que ayudan a descubrir “la intra o la trasrealidad”, *poniendo de manifiesto el carácter engañoso de lo aparente*. Se trata de: *El director*, *Ella y sus fuentes*, *El parecido* (Moraleda, 1985: 67).

- **La irrupción de la realidad artística en la vida cotidiana:** en 1939 cuando Salinas pronunció en Wellesley College su conferencia “El poeta y las fases de la realidad”, ponía énfasis en la influencia que la realidad artística y literaria tiene sobre la vida cotidiana, haciendo ver cómo es una realidad continuamente presente y viva en cualquier ser humano y, por tanto, presente también como temática en la creación literaria. Decía el poeta:

Así que para un hombre plenamente consciente hay, además de la realidad natural y de la manufacturada, este otro vasto conjunto de sistemas filosóficos, de realizaciones artísticas que podríamos llamar la realidad cultural. No sólo conocemos a viejos amigos inmateriales como Don Quijote, Hamlet y Fausto [...] No cabe duda que el hombre moderno ha hecho entrar en la composición de lo que llamamos la vida, y en una elevadísima dosis, ese ingrediente de lo cultural. Y si una cultura es auténtica es una forma de vida [...] Así se explica que el poeta se sienta

atraído en nuestros tiempos por esa fase de la realidad. Junto a la poesía sobre el árbol o el crepúsculo hay una poesía sobre la poesía, sobre el arte mismo [...] Es absolutamente inevitable que el hombre moderno, considerado como poeta, prefiera a veces buscar la realidad del mundo a través de esta fase cultural (Moraleda, 1985: 99).

En Las piezas aquí agrupadas Salinas hace “poesía sobre la poesía”, “teatro sobre el teatro”, “arte, en fin, sobre el arte”; pero además hace que las vidas de sus personajes se vean transformadas, trascendidas, por la influencia de la realidad artística sobre su cotidianeidad. Se produce una doble presencia, pues, del arte: en la obra y en sus personajes (Moraleda, 1985: 99-100). Las tres obras son: *El Chantajista*, *La estratoesfera* y *El Precio*.

- **La rebelión contra la realidad política:** sin adquirir la crítica en el teatro de Salinas un valor preponderante, sí aparecen reflejados situaciones y problemas que incluyen necesariamente lo social. Recordar cuando en 1935 fue entrevistado por un periodista de Almanaque Literario:

Periodista: ¿Cree usted que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales de nuestro tiempo?

Salinas: No sé si la literatura y el arte “deben” mantenerse al margen de las inquietudes sociales. Lo que creo es que no pueden (Rozas, 1974: 87).

Su teatro no se mantiene al margen de lo social ni de lo político. Ruiz Ramón afirma que “responde a un compromiso siempre y nunca a una evasión”: el compromiso de un hombre de su tiempo (Ruiz Ramón, 1979: 201). Las obras dentro de este apartado son: *Caín o una gloria científica*, *Judit y el tirano* y *Los Santos*. En las dos primeras Salinas hace que sus personajes se enfrenten a una situación política dictatorial y que al repudiarla y oponerse abiertamente hagan una crítica de la dictadura como forma de gobierno. En *Los Santos*, por el contrario, los personajes no pueden siquiera rebelarse, son las imágenes sagradas, los santos, quienes lo hacen por ellos, tomando su lugar ante el pelotón de la ejecución (Moraleda, 1985: 128).

- **Los aspectos de la realidad:** Pilar Moraleda incluye en este apartado las tres piezas en un acto publicadas por *Ínsula*: *La estratoesfera*, *La isla del tesoro* y *La cabeza de Medusa*. Nosotros incluimos solamente dos, creyendo más conveniente insertar *La isla del tesoro* en el apartado de las obras que versan sobre “el descubrimiento de la realidad poética” y dejar en este apartado estas dos obras como son *La estratoesfera* y *La cabeza de Medusa*, en la que adquieren una gran importancia las situaciones de cotidianidad.

En la totalidad de este teatro encontramos constantes temáticas evidentes, en correspondencia con su decidida voluntad de exponer, a través de la acción de unos personajes en escena, distintas formulaciones de unas preocupaciones básicas que afloran también en su poesía y en su narrativa (Moraleda, 1985: 159). La preocupación por los distintos aspectos de la realidad constituye un tema básico en la obra crítica, poética, narrativa y dramática de Pedro Salinas junto con otros motivos temáticos en su teatro: lo sobrenatural, tarea de ayudar a desenmascarar el carácter engañoso de la realidad aparente y elevar a otros personajes al mundo de lo ideal (Moraleda, 1985: 161), la huida de la mujer (personajes), la búsqueda de un lugar ideal (espacio), la elasticidad del tiempo (tiempo) y la crítica de la realidad cotidiana.

3.1.1. Espacio y tiempo

Las obras teatrales de Pedro Salinas se caracterizan por una gran elasticidad en el tiempo, saltos al pasado y ansias de futuro.

El hombre encuentra su identidad en el pasado. Somos el resultado de lo que fuimos, la suma de cada uno de los instantes que vivimos, los caminos que elegimos sin faltar la intervención también de fuerzas mágicas o misteriosas o llamémosle azar. El presente es un instante que se va quedando en el pasado y el futuro una ilusión. Por ello Melisa, el personaje de *El precio*, al ver al escritor Jáuregui se reconoce al encontrarse con su pasado. A lo largo de la obra a este personaje se le atribuyen distintas identidades, es decir, distintos pasados:

- En el cuadro primero (escena III) el Inspector habla de dos hermanas que viven juntas, en una casa, gente de bien, huérfanas de un banquero que vienen a pasar el verano solas, deben ser artistas o algo semejante. La mayor muere, aparentemente de muerte natural, de forma sospechosa. La muerte se descubre tres días después de lo ocurrido y la otra hermana desaparecida sigue sin dejar rastros. Curiosamente el crimen según los cálculos del forense fue el mismo día que apareció Melisa (Cuadro primero, escena III).

- En la escena VIII, Prudencio le atribuye otra posible identidad, Ariadna, su joven esposa de 23 años, lo cual coincide con la juventud de Melisa; pero hay una coincidencia más, el carácter extraordinario de la joven que la convierte en un ser especial; él, abogado y apegado a un espíritu práctico, no llegaba a comprenderla, motivo por el que ella lo abandonó (Cuadro primero, escena VIII: 281).

- Sin embargo, a pesar de todas las explicaciones posibles a la identidad de Melisa, Salinas escoge para su personaje la más inverosímil: un personaje escapado de una novela, y ésta, la más inverosímil, es la verdadera. Melisa al ver al escritor, Jáuregui, encuentra su pasado en una rara confusión entre el tiempo real y el ficticio.

De igual modo la alusión a la casa de la sierra del Regente en *Judith y el tirano*, que éste pretende decorar evocando el recuerdo de sus padres, de su infancia, supone una manifestación de su lado humano, un reencuentro con sus orígenes frente a la figura monstruosa del tirano (Cuadro primero, escena II).

La inutilidad de intentar apartar el pasado se expresa en *La fuente del Arcángel* a través del recuerdo de la madre de las niñas, que es considerada en la mente intolerante de doña Gumersinda como una amenaza para la educación de éstas. El siguiente fragmento del diálogo entre Doña Gumersinda y Decorosa pone de relieve el sentido peyorativo con el que se refieren a esta mujer: “hija de un domador de circo, bailarina tripulante” (escena III). A las niñas se las mantienen apartadas del recuerdo de su madre salvo del que deben a sus oraciones diarias:

Gumersinda: (...) Juan tendrá que estarse en el sanatorio dos meses... Y a cuenta de esto te llamé, Decorosa. ¿Tú te acuerdas de esta sala?

Decorosa: (Mirando alrededor) Vaya que si me acuerdo. Aquí vivían cuando se casaron tu hermano **Juan y... la madre de las niñas**.³ Y todo está igualito, su cuadro de las Ánimas, el que ella quería que quitaran de ahí porque era triste... ¡Vamos, señor, mire que decir que es triste un cuadro de las Ánimas Benditas...! Y el velador con su tapete de encaje..., el que bordó tu madre, que Dios haya...; qué manos tenía para el encaje... Haciendo randas la tendrá Dios en el cielo..., y los dos perritos de porcelana y... todo igual (Cuadro primero, escena III: 219).

Obsérvense los puntos suspensivos: “Juan y... la madre”, en los que se manifiesta su temor a nombrar a una mujer cuya vida de artista ambulante suponía una provocación para sus estrictas normas morales; por ejemplo, estas señoras se escandalizan de que le pareciera triste el cuadro de las ánimas, emblema de la educación intolerante y religiosamente hipócrita que representan estos personajes del pueblo de Alcorada. Sin embargo, Claribel

³ La negrita es mía.

está predestinada, al igual que su madre, para una realidad diferente, el mundo mágico que se esconde en el sombrero del caballero Florindo, y nada podrán hacer para impedirlo.

En *El director*, Inocencio, personaje marcado por su pasado humilde se siente incapaz ahora de disfrutar de su nuevo estado de riqueza:

Inocencio: ¿Ah, sí, es normal? Mire durante muchos años lo soporté bien. Era pobre, preparaba una carrera corta, nadie se fijaba en mí, yo vivía detrás de la indiferencia de todos, protegidos por ella. Mis deseos no pasaban jamás de ilusiones irrealizables. Todo estaba muy lejos, pero hace unos meses un tío mío me dejó heredero. Soy rico ahora, y me pesa esa gran tentación que cae siempre sobre la riqueza. Y sobre todo, mi riqueza me lo ha puesto todo al alcance de la mano. Pero yo, sin cogerlo, deseándolo todo mucho, pero sin atreverme, no sé por qué. Todo el mundo me dice: “¿Pero qué te falta para ser feliz? El mundo es tuyo. Joven, con fortuna, independiente”. Pues ya ve usted, muchas veces pienso, casi, casi, con pena, en mi antiguo estado. Yo no sé qué es esto. Si usted quiere, le contaré... (Acto I, escena III: 313).

Juana expresa su temor a seguir anclada en el pasado, no puede escapar de él. Separada de Juan su futuro es Inocencio:

Inocencio: Porque tu pasado es de Juan o de nadie, no sé, pero tu futuro es mío, no puede ser más que mío. ¡Dámelo! (Acto II, escena VI: 337).

Para Inocencio la solución consiste en la huida, escaparse juntos, abandonar del todo su pasado, pero Juana tiene miedo a volver a ver a Juan, a anclarse en el pasado y no poder seguir hacia el futuro.

Juana: (...) Él tiene guardado en su cara, en sus ademanes mi pasado, y si le veo quizá no sepa separarme de él, y otra vez empiece a vivir hacia atrás, a deshacerme. ¡Vámonos, vámonos, pronto, donde quieras! (Acto II, escena VI: 338).

En el pasado de todo hombre hay luces y sombras. Existe un pasado agradable de recordar, gustamos de recrearnos en la evocación de los buenos

momentos vividos, el pasado de las luces. En *La cabeza de Medusa* el encuentro de Lucila con su antigua alumna Rosaura, supone para ambas el recuerdo de un tiempo feliz, que evocan con cariño:

Rosaura: ¡Qué hermoso era aquello! ¡Y usted, qué buena para nosotras, qué consejos nos daba siempre tan justos y de qué manera tan..., vamos así, tan natural...! Nos parecía usted una maestra (escena v: 129).

Entre aquel tiempo en que Lucila era su profesora de literatura en la escuela de señoritas y el de ahora en el que se han reencontrado hay un tiempo intermedio de diez años, en el que Rosaura cuenta a Lucila como se casó con su novio y fue feliz; sin embargo su actitud melancólica denota que esa felicidad se ha ido transformado en un cierto aire de tristeza (escena V: 131).

Del mismo modo Marú y Rosaura (*La isla del tesoro*) rememoran todas sus fantasías y juegos de infancia (escena III: 100- 101).

Nada más agradable para unos enamorados que evocar los momentos que juntos han vivido. Así, por ejemplo, en *El chantajista* las cartas de los enamorados traen la realidad pasada al presente, el gozo de lo que han vivido juntos. Teniendo en cuenta de que se trata de un pasado inventado por Lucila y que ambos tanto Lisardo como ella desearían que fuera suyo, les concedemos a estos personajes la originalidad de haber creado su propio pasado:

Lisardo: (...) No sabe que las cartas de un enamorado deben pasar de fuego en fuego, primero el del ansia con que se escriben, luego el del ardor con que se devoran su lectura, y por último el de los leños, en la chimenea, que la consumen y evita... Me evitan a mí...; usted pudo haberme quemado, señor mío, antes de existir... previsoramente... Pero me escurro yo en la historia. Perdón. El caso es que el amante no las destruye... Sí, sí, estoy seguro de que lo pensó, porque eran comprometedoras, porque hablaban de viajes hechos en compañía, de haber estado juntos aquí y allá.... ¡Pero son tan hermosas, tan vívidas! **Se siente la realidad pasada tan**

presente,⁴ que lo va dejando, de un día a otro, y las lleva encima... atadas con su cintita (vuelve a sacar el paquete), sin reparar de su tesoro... Nadie sabe lo que puede suceder... Y sucede, pues lo que puede suceder... el suceso. Eso es lo aburrido, que siempre sucede lo que puede suceder.... Una tarde entra en un cine... (Cuadro primero, escena II: 294).

Los amantes traen al presente recuerdos de viajes hechos juntos en ese pasado inventado de las cartas, el traje de las flores de Lucía que compraron en Suiza y el blanco que ahora lleva, el de aquella última nevada que nunca existió:

Lisardo: Ya, ya me acuerdo... Te lo compré el día de la última nevada...

Lucila: Eso es, para que no me fuese, ni se te fuese, de los ojos, aquella blancura que colgaba de los árboles, en cendales, en gasas; para que te durase la ilusión de la nieve, en algo blanco, leve, casi como ella, hasta que venga la nevada primera del año que viene... (Cuadro segundo, escena II: 301).

Dicha evocación no está exenta de tintes poéticos. El ejemplo más claro lo encontramos en *Judith y el tirano*, concretamente en la alusión a la casa de la sierra que el Regente pretende decorar con una sala dedicada al recuerdo de sus padres. Le es agradable rodearse de objetos que le transportan a su pasado humano, antes de convertirse en el Regente, el tirano: la cajita de música, la alusión al costurero estilo imperio y el sillón de costura que evoca con nostalgia, aquel en el que su madre le tenía en brazos en su más tierna infancia:

Regente: (Coge un pedazo de papel de la mesita y saca un lápiz del bolsillo. Se pone a dibujar con aire de juego) Yo creo que también lo recuerdo, Fidel. Cuando mi madre me tenía en brazos, me entretenía en mirar por encima de su hombro el dibujo del sillón. Me lo sabía de memoria... (Dibujando) Vamos a ver... (Judith levanta un poco la cortina y mira cómo dibuja el Regente. Fidel sigue quieto detrás del diván) Vamos a ver... (Dibuja) No me acuerdo bien de si el pájaro que está en la rama

⁴ La negrita es mía.

del árbol mira hacia la derecha o hacia la izquierda... (Cuadro primero, escena II: 374).

Así mismo, Fidel afirma que la idea de poner una sala que recuerde a los padres del Regente le rejuvenece: “me rejuvenezco, me siento volver” (Cuadro primero, escena II: 375).

Pero en la vida de todo hombre existen también las sombras de un pasado doloroso:

En la escena VII de *La cabeza de Medusa*, Valentina trae al presente el pasado de Lucila, su vida de casada con su hermano Lorenzo:

Valentina: ¿No quieres que te hable de aquella Lucila que me escribió estas cartas –las he conservado siempre- contándome con todo el entusiasmo de su corazón las horas de felicidad con mi hermano, allí en su casita junto al mar...? (Saca un paquete de cartas y se lo enseña).

Lucila le recrimina que le traiga ese pasado que no desea recordar:

Lucila: ¿Por qué has traído eso. (Endureciéndosele la voz) ¿**No comprendes que estás sacando el pasado de su sitio**, el pasado, para intentar con él una especie de presión sobre mi ánimo? Sí esas cartas son mías. Pero no tienes tú, ni nadie, derecho a querer usarlas como barrotes de una jaula donde tenerme encerrada (escena VI: 136).⁵

Ella ya no es la misma de hace veinte años porque eligió un camino diferente para su vida: “siento que me hayas visto así, tan distinta a aquella Lucila de hace veinte años. ¡Pero así fui!” (escena VII: 136).

El reencuentro entre César y Felipa en *La estratoesfera* les hace revivir un pasado que provoca disgusto en ambos. César se manifiesta asombrado e incómodo; para Felipa supone el reencuentro con el hombre que la dejó deshonrada. El pasado siempre vuelve: “¡Fantasmas! Ilusiones que vuelven,

⁵ La negrita es mía.

espectros que pasan por la memoria... ¡Muertos que se quieren poner de pie!” (César, escena V: 201).

Sólo liberado del dolor del pasado, reconciliado con él, el hombre puede entregarse a su futuro. El matrimonio de Julia y Roberto (*El parecido*) se renueva al conocer las verdades del pasado. Ambos personajes en la celebración de su quince aniversario rememoran algunos momentos del pasado:

-La noche en Niza, a los ocho días de casados, “la escena la veo como si fuera ahora mismo” (Roberto: 30).

- El hotel en Nueva York.

- La fecha de 1923 en la botella de vino que les ofrece el camarero y que evoca un nuevo pasado decisivo en sus vidas: el viaje de Roberto a París y el de Julia supuestamente a Barcelona a ver a su amiga Elena, cuando realmente estuvo en París para salvar a un antiguo amor de juventud.

- Añadimos la alusión a ciertos personajes del pasado que pudieron cambiar el rumbo de sus vidas: Sofía, la chica de la que Roberto estuvo enamorado, Paco Rosales también enamorado de ella, quien la consiguió, y Julio, el artista que estuvo enamorado de Julia.

A través de esta conversación que mantienen en la que se cuentan secretos que jamás habían confesado el uno al otro, momentos, debilidades que podían haber puesto en peligro su matrimonio y cambiado el rumbo de su vida, es decir su presente, el matrimonio se renueva y la pareja vuela a nacer con la confesión de estas verdades.

En *La estratoesfera*, una vez que Felipa ha roto con el pasado, marcado por una infeliz relación amorosa con César, Álvaro se presenta como su futuro y Felipa se entrega a él con serenidad:

Felipa: ¿Vamos? ¿Con usted? Pero si no sé ni su nombre..., si todavía no le he preguntado a usted cómo es su gracia...

Álvaro: ¿Y qué? Una mano es lo que te ofrezco... y una mano no necesita nombre...

Felipa: (Dudosa) Señorito, usted es muy bueno. Usted sabe mucho... Pero ¿ande vamos?, ¿aónde quíe usted llevarme?

Álvaro: No lo sé... Ya nos lo dirán... Todo nos lo dicen a su hora... Tú toma mi mano y anda.

Felipa: Y usted, ¿quién es?

Álvaro: Esto ya lo verás. A mi cargo vienes. Tu encargado soy. Tú, la que guiabas, que te guíen te toca. Difunto tu abuelo, lavada tu alma de deshonra, otra vas a ser. ¿Me conoces ya? Yo estoy siempre junto al lago que se acaba.

Felipa: Sí, ya me parece que le voy conociendo. Es usted mi... mi...

Álvaro: Soy lo que te queda, tu futuro. Felipa de la suerte..., tu futuro. Toma (Tendiéndole la mano abierta) lo que te ofrezco. (Felipa sonrío y le entrega su mano, y así, cogidos van serenamente hasta la puerta) (escena X: 211).

Inocencio, personaje de *El director*, está convencido de que él y Juana tienen que huir hacia el futuro, lo único que un ser humano puede dar, “la entrega más total”, lo único posible, pues el ansia de futuro es lo que importa:

Juana: ¿Escaparnos? Abandonar...

Inocencio: Sí, al muerto, a lo muerto, a lo que ya no pide más. Tu pasado es el muerto. Mírate bien: cuando ves a Juan, ¿pides más? No, no hay nada en tu pasado. Y tu futuro lo tengo yo aquí, mira. (Le tiende las manos abiertas y juntas) ¿Las ves? Parece que están vacías, ¿verdad? Rayas, nada más que rayas, ¿no? Pues fíjate. Es la prueba del amor, la prueba del futuro. Cuando se le enseñan a una persona las manos, así, y las ves desnudas, vacías, es que nuestra vida no guarda nada para ella,

que no la estamos destinados. Lo que se lleva en unas manos vacías, aparentemente, sólo lo ve quien nos está destinado. Todos llevamos en nosotros el futuro de alguien. A veces no se le encuentra a ese alguien, que no es más que uno, y nos quedamos con nuestro don sin dar. Pero yo te he encontrado. Mírales bien. ¿Ves algo? (Acto II, escena VI: 337- 38).

Todas las piezas teatrales de Pedro Salinas se sitúan temporalmente en la primera mitad del siglo XX, de forma que se establece una relación de contemporaneidad entre los personajes y el autor.

Exceptuando *La estratosfera* en la que se hace explícita su situación alrededor de 1930, es decir quince años antes de la fecha de composición de la obra, mayo de 1945, *La fuente del Arcángel* a principios de Siglo XX, sin concretar fecha y *Los Santos*, en la que sin datación alguna, los hechos narrados nos transportan a uno de los episodios de la guerra de España que vivieron intensamente los artistas e intelectuales contemporáneos a Pedro Salinas: la guerra civil española (1936), diez años antes de la composición de esta obra entre diciembre y mayo de 1946; efectivamente, a excepción de estas tres pequeñas referencias temporales, el resto de la producción dramática se sitúa de forma generalizada con la breve mención de que la acción sucede “en nuestra época contemporánea” o simplemente “en nuestros días”. No obstante, debemos subrayar la situación de la trama de *El director* en el año 1952 (Acto primero, escena VI: 321), es decir, teniendo en cuenta que esta obra se escribió en 1936 y que Salinas muere en 1951, se deduce una clara voluntad del autor de situar su obra en el futuro.

Esta falta de concreción en el tiempo la observamos también en el espacio, que nos permite abrir dos apartados:

- Obras cuya acción se desarrolla en un ambiente urbano (*La estratoesfera*, *El parecido*, *Ella y sus Fuentes*, *La cabeza de Medusa*, *La isla del tesoro*, *Sobre seguro*, *Caín o una gloria científica*, *El chantajista*, *Judit y el tirano* y el primer actor de *El Director*) y el resto en un ambiente rural (El prólogo de *Sobre Seguro*, *La bella durmiente*, *el cuadro primero de Sobre*

Seguro, La fuente del Arcángel, Los Santos, El precio, el segundo acto de *El director*).

En la mayoría de esta producción el nombre del lugar (ciudad o pueblo) donde se desarrolla los hechos bien es ficticio, invención del autor o inexistente, es decir; se sitúa simplemente en una ciudad o pueblo de cualquier país moderno de nuestros días.

	Topónimo omitido	Topónimo inventado	Topónimo real
Espacio urbano	<i>El parecido</i> <i>La cabeza de Medusa</i> <i>La isla del tesoro</i> <i>El chantajista</i> <i>Judit y el tirano</i> <i>El director</i> <i>(primer acto)</i>	<i>Sobre seguro</i> <i>Ella y sus fuentes</i>	<i>La estratosfera</i>
Espacio rural	Prologo de <i>Sobre seguro</i> <i>El precio</i> <i>Caín o una gloria científica.</i>	<i>La bella durmiente</i> <i>El director</i> <i>(acto segundo)</i>	<i>La fuente del Arcángel</i>
<i>Los Santos</i>			

Observemos las indicaciones espacio- temporales de estas piezas teatrales, en las que se omite cualquier topónimo:

- “La acción en cualquier ciudad moderna española, en nuestros días. La escena en una sección de un restorán no de lujo, pero de buen tono, con una decoración sencilla. Sólo se ven cuatro o cinco mesas” (*El parecido*, acotación primera: 27).

- “La acción, en una gran ciudad moderna, en nuestros días” (*La cabeza de Medusa*, primera acotación: 117).

- “La acción tiene lugar en una gran ciudad época contemporánea” (*La isla del tesoro*, primera acotación: 93).

- El cuadro primero de *El chantajista* se desarrolla en un rincón de un parque público a principios del anochecer con la última luz del día; el cuadro segundo en el jardín de la casa de Lucila en “noche de luna con nubes”. El espacio al aire libre contribuye al tinte poético de la misma.

- *Judit y el tirano* se ubica en un país europeo e imaginario, época actual.

- El prólogo de *Sobre seguro* transcurre en una habitación de un hotel de provincia, amueblada con comodidad y sin lujo (prólogo: 141).

- *El precio* tiene lugar también “en nuestros días”, en un lugar de campo, ciudad pequeña donde veranea gente elegante (*El precio*, acotación primera: 267).

- *Caín o una gloria científica* se sitúa en época actual en un país imaginario, los hechos ocurren en el salón de la casa de campo de Abel, al principio de la primavera, cuando se abre el telón son las cinco de la tarde.

- El primer acto de *El director* se desarrolla en Italia, aunque no se especifica en que lugar, suponemos que en cualquier ciudad contemporánea. La referencia es dada por el director en el primer acto, al referirse al caso de Julieta sucedido “aquí en Italia” (Acto primero, escena IV: 317).

En las siguientes obras el autor manteniendo la imprecisión temporal, opta por inventar topónimos. Así, por ejemplo, en *La bella durmiente* existe fluctuación del topónimo Cima Incógnita y Pico Incógnito. Álvaro se refiere al lugar con el nombre de “Cima Incógnita” (Cuadro Primero, escena I: 68); sin embargo en la escena tercera de este mismo cuadro López lo llama “Pico

Incógnito” (Cuadro Primero, escena III: 70), coincidiendo con el empleado de la escena segunda del cuadro segundo (Cuadro Segundo, escena II: 70). Aún más, en la escena tercera del cuadro primero un empleado lo llama “El pico” (Cuadro Primero, escena III: 72), dicha denominación “El Pico”, corresponde a una forma abreviada de referirse al lugar, más coloquial y familiar. El cambio de “Cima” por “Pico” se debe a un lapsus del dramaturgo o ¿tal vez lo hizo intencionadamente?, sea cual sea la respuesta lo que se deduce es la poca importancia que para el autor tienen los nombres.

Ella y sus fuentes se sitúa en un país imaginario, en nuestros días. Una nación como cualquier nación moderna con sus historias y sus leyendas, con periodistas, historiadores, médicos y personajes de la vida cotidiana que forman el espacio de lo verosímil. Es don Desiderio en la escena II el que pronuncia el nombre de ese país, Estivia, un lugar como cualquier otro real, pero imaginario y con un nombre ficticio, lo cual contribuye a esa fusión entre lo real y lo imaginario.

La acción del prólogo de *Sobre seguro* ocurre en un pueblo de la serranía, época contemporánea. Dicho pueblo pertenece a la ciudad de Serenia y es don Heliaco el que la menciona: “la consecuencia de que el estado de nuestros intereses en esta ciudad de Serenia es grave” (Prólogo: 141). Este topónimo inventado tiene sentido simbólico, Serenia viene a connotar “serenidad”, como símbolo de la paz de la que hasta entonces habían gozado sus habitantes. Un poco más adelante don Estelario insiste en este lugar: “la cruzada por el bienestar de nuestros prójimos, por el progreso social de la ciudad de Serenia” (Prólogo: 142). Varias veces se repite este topónimo insistiendo en el especial interés que estos señores tienen por esta ciudad y sus habitantes: “La penosa realidad es que ese objetivo, que no es otro que el despertar la conciencia y el interés de los ciudadanos de Serenia hacia los múltiples beneficios de la aseguración (...)” (Don Heliaco, prólogo: 142).

Sólo en las obras de carácter más realista Pedro Salinas es más concreto con la situación espacial: *La estratoesfera* (Madrid, Barrio de la Guilandera), *La fuente del Arcángel* (Alcorada, pueblo de Andalucía); así como

Los Santos, de tintes políticos (Vivanca, pueblo de Castilla la Mancha), si bien el topónimo Vivanca es invención del autor, de forma que los hechos ocurren en un pueblo que podría ser cualquier pueblo de Castilla la Mancha, fundiéndose el término real y el ficticio (Vivanca (topónimo inventado) y Castilla la Mancha (real)). Un caso excepcional sucede en la segunda parte de *El director* que transcurre en Peraleda (Mecanógrafa, acto segundo, escena XIII: 344). Se trata de un topónimo español, concretamente en la provincia de Cáceres existen dos poblaciones con ese nombre (Peraleda de la Mata y Peraleda de San Román) y otro en Badajoz (Peraleda de Zaucejo), sin embargo la acción sucede Italia. Es un ejemplo más del proceso esencializador del autor que prescinde de todo lo circunstancial.

En las alusiones a otros lugares exteriores al de la representación escénica que realizan los personajes se observa también esta mezcla entre la ficción y la realidad y esta misma indeterminación espacial. Así, por ejemplo, en *La cabeza de Medusa* “Vorofontén” es el destino al que piensa llegar Gloria con Rafael para casarse con él (escena III: 124). Se trata de un topónimo inventado; mientras que en la escena V Rosaura alude a una isla del Mediterráneo de la cual no da nombre y a donde huyó con el que hoy es su marido para buscar su felicidad junto a él.

En *La isla del tesoro* Marú menciona los siete años que pasó estudiando en Inglaterra con su amiga Rosarito, sin especificar el lugar exacto (escena IV: 106).

Felipa la protagonista de *La estratosfera* procede del Toboso (Ciudad Real), topónimo en que se funde la realidad con lo ficticio por la clara alusión a Dulcinea, el gran amor idealizado de don Quijote de la Mancha (escena V: 2002). Se diluyen los contornos del espacio real esta vez con el cinematográfico y literario.

En *Los santos* se establece una dicotomía entre modernidad y rusticidad. Palmito presume de mundo ingenuamente, ella ha estado en la

capital, en Cadranque (topónimo inventado) y conoce Bilbao y Barcelona (topónimos reales). Por otra parte, los ascensores de la feria de Casalosa a los que se refiere Severino y que provoca la admiración de estos personajes se convierten en símbolo de la modernidad frente a la rusticidad.

La misma vaguedad en consonancia con las referencias espaciales en estas piezas teatrales se produce también en la situación temporal. Algunas de estas obras se desarrollan en verano: *El precio* (mes de Junio) o *La fuente del Arcángel* en la que los hechos ocurridos tienen su comienzo en una tarde de verano, concretamente, a las siete de la tarde, todavía con luz del día (acotación primera). Otras, sin embargo, transcurren en el invierno, póngase de ejemplo *La cabeza de Medusa*, situada en el mes de enero.

En algunas la acción tiene lugar en una tarde- noche; así sucede en *La fuente del Arcángel* en la que desde la escena I que comienza a las siete de la tarde hasta el final de la escena VIII, en la que se produce la transmutación de Claribel en Teodora, al tiempo que doña Gumersinda y el Padre Fabián hacen el mutis hacia la puerta y el reloj de ésta da las diez, han transcurrido tres horas.

El acto primero de *El director* comienza cuando están a punto de dar las diez de la noche, concretamente son “las diez menos cuarto”:

Juana: Mira, vámonos y vámonos, esto es perder el tiempo.

Juan: Pero, mujer, si **van a ser las diez**. ¿No comprendes que las diez no pueden ser antes de las diez?

Juana: No, si no lo digo por la hora. Es todo, todo, una locura tuya venir aquí. Supersticiones, todo.

Juan: ¡Mía la locura! Pero si fuiste tú la que... (**Suenan las diez menos** cuarto en una complicada sonería) (Acto primero. Escena I: 309).⁶

⁶ La negrita es mía.

Cuando el Secretario interrumpe el diálogo entre el Director y la Mecanógrafa en la escena II, avisando de que cuatro personas están ya en la sala de espera, faltan cinco minutos para las diez:

Director: (Llama, viene el Secretario) ¿Mucha gente hoy?

Secretario. Cuatro personas. ¿Pasan ya?

Director: No aún faltan cinco minutos. Avisaré. (Acto Primero, escena II: 310).

Al final de la escena II dan las diez, después del diálogo entre el Director y la Mecanógrafa que tiene lugar en ese cuarto de hora entre las diez menos cuarto y las diez; puntualmente el Director empieza a atender a los “pacientes”, siendo contratada la Mecanógrafa.

Nos sorprende que al entrar Esperanza en la escena V salude a la Mecanógrafa con un “Buenos días”, respondiendo ésta también de igual manera: “Buenos días”. Ello lo interpretamos como un “lapsus” del autor, pues más adelante la misma Esperanza subrayando el carácter de extrañeza del lugar hace referencia a “la costumbre de recibir de noche, pasadas las diez” (Acto primero, escena V: 320). En la escena VI terminada la labor del día se despide la secretaria concluyendo que finalmente le interesa este trabajo y el Director la cita para mañana a las tres. Al salir de escena el Director conscientemente apaga la luz.

En la escena VII en la oscuridad de la noche tan sólo iluminada por la luz de luna se desliza misteriosamente una sombra hurgando en los archivos del Director, el cual entra, enciende la luz y descubre que esa sombra corresponde a la secretaria. El juego de luces cargado de un valor simbólico entre el misterio y la claridad de la luz que desenmascara cualquier sombra debe tener un papel destacado en la representación escénica.

En *Sobre seguro* desde el prólogo al cuadro primero suponemos que han pasado unos días, el tiempo necesario para que los aseguradores ejecuten

el “supuesto accidente”. Por los saludos de los personajes sabemos que las escenas de la I a la IV ocurren durante la tarde:

Nazario: Buenas tardes a todos (Cuadro primero, escena II: 148).

Don Helíaco: Buenas tardes, don Fausto (Escena III: 149).

En la escena V ya debe ser más tarde, pues cuando Petra se queda sola apaga la luz y la habitación “queda apenas iluminada por el fuego de la chimenea” (Cuadro primero, escena V: 156). La oscuridad contribuye al aire de misterio e irrealidad de las escenas sucesivas. De hecho, al final de la escena VI por las indicaciones temporales que da Petra sabemos que ya es de noche:

Petra: (Con voz suave) Es que esta noche vamos a ir de paseo tú y yo, luego, ¿No ves la luna tan hermosa que hay? (Cuadro primero, escena VI: 160).

El autor indica que deben apagarse las luces o echarse el telón para indicar que ha pasado algún tiempo, de modo que cuando se vuelva a alzar en la representación de la escena VII se suponga que han pasado dos horas. Los hechos ocurridos en la escena VII tienen lugar dos horas después de la VI y la acción del epílogo unos ocho días más tarde: “la misma escena, con luz artificial encendida” (Epílogo: 162).

En resumen, el prólogo nos pone en situación acerca de las intenciones de estos señores miembros de compañías aseguradoras con respecto a los habitantes de la ciudad de Serenia, acordando provocar “por accidente” la muerte de un infeliz para conseguir sus propios beneficios. El cuadro primero sucede en una tarde, suponemos que varios días después del prólogo, el tiempo necesario para que estos señores llevaran su plan a término, hasta el anochecer en el que se dan las últimas escenas (V, VII y VII) bajo un tinte de irrealidad. Concretamente este cuadro primero se daría cinco días después del prólogo ya que éste es el tiempo que lleva desaparecido Ángel, según la indicación temporal que se nos da a través de Petra en la escena VI:

Ángel: Pues yo estaba mirando al agua y, de pronto, ¡paf!, pues me dieron un golpe aquí en la cabeza, muy fuerte, y ya no sé más.

Petra: ¡Pobrecito mío, criminales! Y luego, ¿dónde estuviste estos cinco días? (Cuadro primero, escena VI: 159).

El epílogo es la conclusión de todo lo que hemos visto en escena y se sitúa ocho días más tardes de lo sucedido en el cuadro primero. La suma del tiempo total de la acción de la obra es de trece días.

De igual modo *El chantajista* se desarrolla desde principios del anochecer con la “última luz del día” (Cuadro primero, escena II: 299) hasta la noche de luna con nubes del cuadro segundo (Cuadro segundo, escena I: 298) en que se desarrolla la escena de amor entre Eduardo y Lucila.

Judit y el tirano comienza en el atardecer cuando ya está anocheciendo. Al levantarse el telón en la escena primera del cuadro segundo, cuando Judit ha ido a acometer la empresa de matar al Dictador acaba de anochecer y en el cuadro primero del acto segundo Judit, lejos de haber llevado a cabo su cometido, despierta en casa del Regente y es por la mañana, una mañana que le ofrecerá una visión diferente de la realidad, a partir de la cual se establecerá una relación especial entre la chica y el dictador. El cuadro segundo sucede en un hotel de provincia en el que quedan para reunirse Judit y el Regente tras la prueba a la que éste debe someterse para averiguar si realmente ha dejado de ser el Dictador. Al llegar Judit al hotel es de noche, finalmente al producirse la muerte de Regente a manos de los agentes del estado, sus propios servidores, la obra termina en un amanecer con el canto de un pájaro que revela un nuevo día.

En una mañana suceden los hechos de otras obras como *La cabeza de Medusa*. Al levantarse el telón serán concretamente las nueve y media de la mañana. Otra referencia temporal la da Pepita sorprendida de que Gloria le pida un sombrero de primavera en el mismo mes de Enero:

Gloria: Sí, muy de primavera, lo más de primavera que tenga.

Pepita: Dispensa la señorita la pregunta, pero como estamos en enero y nieva... (Escena II: 123)

En la escena III el reloj da las 10 de la mañana (escena III: 125).

En conclusión, la acción en esta tienda o “laberinto de pasiones humanas” se desarrolla en el mes de Enero, un Martes a primera hora de la mañana: “A esta hora de la mañana hay muy poco movimiento, sobre todo estos días los martes” (Lucila, escena V: 130).

A la una del medio día se sitúa el comienzo del primer acto de *La estratosfera*, hora en la que empiezan a entrar los parroquianos en la taberna.

La mañana al comienzo del segundo acto de *El director*, frente a la oscuridad de la noche como hora mejor para el misterio, las intrigas, se ofrece a los personajes como una revelación. En este acto segundo la referencia temporal la da Inocencio al entrar en escena, son las diez de la mañana. A partir de este momento los personajes Inocencio- Juana, Juan- Esperanza preparan su huida para por la noche. Juana e Inocencio planean escapar a las doce menos cuarto, por lo que Juana expresa su miedo a lo que puede ocurrir en unas horas “De aquí a la noche no estaré en ninguna parte, ni en el mundo ni fuera de él: estaré, en el aire de la espera” (Acto Segundo, escena II: 340); mientras que por otro lado, al mismo tiempo Juan está preparando su huida con Esperanza (escena IX) y quedan a las once en el jardín.

El reloj es un símbolo tradicional del paso del tiempo y la preocupación del hombre por el tiempo. Las 10, hora clave en *El director*, cuyo acto primero se produce a las diez de la noche, es la hora en la que ya es completamente de noche, lo cual contribuye al clima de misterio. En contraposición, en el acto II son las 10 de la mañana, momento de poner en práctica las órdenes del Director; al mismo tiempo hace diez días que la Mecnógrafa sirve al Director (Acto segundo, Escena IV: 334). El diez es igual al número de la perfección, la felicidad redonda a la que aspiran los personajes.

Curiosamente a las diez finaliza la escena VII de *La fuente del Arcángel* en la que Claribel queda convertida en Teodora.

Otra hora simbólica es las once de la mañana en *La Isla del tesoro*, los dos unos son los dos únicos, la hora en la que Marú aspira al encuentro con aquel ser único complementario a ella. En *El precio* las once es la hora en que Melisa se escapó de Jaurigui y la misma hora en que la encuentra Alicia (Cuadro primero, escena II: 286).

Las seis de la tarde es una hora clave en *Caín o una gloria científica*. “Al volver a iluminarse la escena se hará con la luz de la prima noche de la escena penúltima, Abel sigue sentado absorto” (Escena IX: 188). Sólo faltan cinco minutos para la seis y la luz es oscura, de noche, tal y como lo había presentado en su sueño Abel en la escena anterior, es consciente de que se acerca su hora, la del sacrificio.

Dos de las catorce piezas teatrales toman su nombre del lugar donde se desarrolla la acción, nos referimos a *La cabeza de Medusa* y *La estratoesfera*, extraños nombres para una tienda de sombreros y una taberna de barrio; el cultismo del término “estratoesfera” y las referencias mitológicas en *La cabeza de Medusa* contribuyen a una estilización que otorga al espacio una nueva dimensión frente a la realidad aparental. De esta forma, la tienda de sombreros es algo más, un observatorio del mundo, y la taberna no es sólo un lugar donde los parroquianos acuden a tomar algo o a charlar con los amigos, sino el punto de encuentro de las pasiones humanas.

La Guilandera era un suburbio de Madrid. Subrayamos el madrileñismo archinesco del espacio típico del Madrid achulapado y de algunos personajes, el Madrid Bohemio y profundo. Toda la obra se da en esta taberna en la que los cambios de escena corresponderán a los cambios de conversación de mesa a mesa, según las indicaciones escénicas del dramaturgo:

(...)La escena con varias mesas, por lo menos cinco: la extrema derecha será la que ocupen Liborio y Felipa. Luego la de Álvaro de Tarteso. En medio una vacía. En la siguiente, el Señor Julian

y los Amigotes. En la del extremo izquierdo se sentarán los actores de cine. Taburetes alrededor de la mesa (Acto único: 193).

La acción de *La cabeza de Medusa* se representa en una sección de una sombrerería de lujo de un gran almacén decorada “con cierto aire de extrañeza” que contribuye a crear un clima de misterio en el lugar escénico donde se den los hechos que vamos observar: “Decoración de estilo moderno, pero refinado con el tono mundano de las revistas de moda” (acotación acto único: 117).

Entre todos los elementos escénicos destacamos el lugar destinado al cajero, justo en el centro de la escena: “una plataforma de un medio metro de altura, una mesa- pupitre y detrás un sillón alto con respaldo”, además de las dos vitrinas a los lados de la puerta del foro con dos o tres modelos de sombreros, las cuales “han de estar brillantemente iluminadas, de modo que se destaquen los sombreros, expuestos vistosamente” y como variante moderna la “representación medusésca” de una testa de modelo sonriente con un sombrero adornado de serpientes estilizadas. La definición más acertada del lugar la da Andrenio, para él este establecimiento es un “laboratorio de acciones y reacciones psicológicas incomparables” (Andrenio, escena I: 121), el mejor observatorio, un miradero panorámico para conocer el mundo y sus conflictos internos (Andrenio, escena I: 121).

Diversos personajes hacen alusión a un espacio exterior al del desarrollo de la obra: en la escena I Lucila la directora de la tienda interroga a Andrenio, pues parece haber descubierto que no es un simple muchacho como aparenta y alude a un lugar de lujo, el restaurante Trianon, por la Avenida Nacional, en el que le ha visto junto a su padre y otro señor. En Versailles existe un hotel denominado Trianon Palace, situado en I Boulevvard de la Reine, y en Barcelona hay un Restaurante “Trianon” situado en la Avenida de Catellbisbal, 69. Rafael alude a la agencia Cook donde va a comprar los billetes del tren, una famosa agencia internacional de viajes fundada en Londres a mediados del siglo XIX y Valentina en la escena VII se refiere al hotel Excelsior en el que se

hospeda. Estas referencias a lugares reales dan un toque de realidad a la obra, de igual modo que pequeños elementos escénicos como el último número de la revista “vogue” que Pepita ofrece a Gloria contribuyen a ese aire de modernidad de lugar.

Mayoritariamente la acción de estas obras se desarrolla en un espacio interior a excepción de *La bella durmiente*, que se desarrolla por completo en un espacio exterior y *El chantajista*. No obstante el espacio exterior se carga de connotaciones poéticas, es un espacio más allá al otro lado de la ventana o del balcón.

En tres de sus piezas Pedro Salinas opta por dividir el escenario en dos partes, de modo que el espectador pueda asistir a dos acciones simultáneas en un mismo tiempo, en lo que se manifiesta la voluntad del autor por la puesta en escena y su complejidad; así, por ejemplo, en *La fuente del Arcángel* la primera parte representa una gran sala de un caserón del pueblo decorada con muebles del siglo XIX, cuadro de las Ánimas del purgatorio y un enorme mirador con su reja en la pared perpendicular al espectador. El ambiente es de seriedad y religiosidad. La segunda parte es más pequeña (1/4 de la otra). Este espacio abierto representa un rincón de la plaza del pueblo con una fuente adosada a la pared y la imagen de San Miguel Arcángel:

(... La escena representa una gran sala de un caserón de pueblo; se ve de perfil, porque la escena está partida. La sala con mobiliario del XIX. Mecedoras, butacas, una consola, un velador, etc. En la pared de fondo, frente al espectador, un gran cuadro de las Ánimas de Purgatorio, y puerta practicable. A la derecha, otra puerta. En la otra pared, perpendicular al espectador, un enorme mirador, o cierro, rasgado hasta el suelo, con su reja. En la segunda pared de la escena, más pequeña (un cuarto de la otra), un rincón con la plaza del pueblo. Pared, y en ella una fuente adosada. La domina la imagen de San Miguel Arcángel con caraza, casco y una espada flamígera. A sus pies la taza semicircular de la fuente. El agua mana de tres caños, en la pared. Donde termina la taza hay cuatro gradas, que siguen el contorno de la taza. (Acotación primera: 216)

En la escena IV Sergio hace alusión al casino y a la función que se va a dar por la noche de juegos de fantasías y magia por un prestímano, a la que propone llevar a las niñas. Este lugar es visto con recelo por Gumersinda: “¡El casino! Ya sabes que no me gusta. Allí va toda clase de gente” (Escena II, 227) Será en la escena VIII en la que se produzcan dos acciones simultáneas marcadas por la desaparición del cuadro de las ánimas colgado al fondo, dejando ver un pequeño escenario que representa un estrado de salón: Florindo y su juegos de magia, su discursos sobre ilusión y realidad. El artificio escénico permite presentar dos acciones simultáneas realizadas en lugares distintos, pero de sentido convergente. Paralelamente a la conversación que doña Gumersinda y el padre Fabián sostienen sobre el misterio de la fuente y el hecho de que las cosas no son lo que parecen se produce el juego de ilusión llevado a cabo por Florindo en el casino y la transformación de Claribel, quien se ha prestado a sus experimentos, en Doña Teodora, emperatriz bizantina de principios del S. VI.

En *El precio* la escena se divide entre un espacio interior, el salón, despacho del doctor, amueblado con cómoda elegancia, y el jardín de la misma casa (Primera acotación: 267). Se trata de la residencia de verano del doctor, donde se ha marchado a descansar junto a su hija Alicia (escena III: 272). Así, por ejemplo, en la escena IV, mientras el doctor y el inspector hablan en el despacho, Melisa y Alicia están en el jardín (Escena IV: 275).

La escena I del acto primero de *El director* se desarrolla en el consultorio del Director, escena partida entre la sala de espera y el despacho donde el director atenderá a sus “pacientes”:

La escena partida. A la izquierda, sala de espera, como la de un médico, con el mobiliario usual. Tiene dos puertas, una que se supone de entrada desde el pasillo, a la izquierda del espectador, y otra, de la derecha, que comunica con **la parte segunda de la escena. La cual representa un despacho**, con una mesa a la derecha y sillón, y cerca mesa de mecanógrafa, con su silla. Además, archivadores, ficheros. En la pared, un espejo. Una puerta de comunicación, ya señalada, con la sala de espera, y otra a la derecha, que se supone da al interior de la

casa. Al levantarse el telón, cuatro personas en la sala de espera; nadie a la derecha. Es de noche (Acto primero, escena I: 309).⁷

La entrevista entre el Director y la Mecnógrafa tiene lugar en la segunda parte de la escena, el despacho del Director (escena II).

En el mismo despacho se produce el diálogo Director- Inocencio, con la Mecnógrafa de testigo (escena III). Al notar la timidez de Inocencio el Director “apaga la luz central, enciende una lateral, que iluminando parte de la estancia deja en sombra a los dos interlocutores” (Acto primero, escena III: 312). Se crea en escena el clima perfecto para que el personaje revele sus inquietudes más íntimas.

En la escena IV en el que le toca el turno a la pareja Juan y Juana el espacio se carga de irrealidad: “Mientras Juan va hablando, el Director deja caer la cabeza y se duerme. Poco a poco, la luz se apaga y aparece en el diván Juana vestida de novia. Todo el resto de la escena en sombra” (Acto primero, escena IV: 315). Este carácter de irrealidad es intensificado por el tono teatral con el que hablan los personajes Juan y Juana, transportándonos al pasado de ambos; cuando se vuelve a encender la luz todo sigue como antes que el Director se durmiera, quien escucha atento a Juan.

Esperanza subraya el carácter de extrañeza del lugar: “Todo me parece muy raro en esta casa” (Acto primero, escena V: 319):

Esperanza: (...) Claro que debo decirle a usted, que, después de todo, no me sorprende. Ya al entrar en la casa me di cuenta de esa preparación... cómo diría yo para no molestarle... dramática del ambiente. Esos cuadros de Tiziano, de Manet, *Amor y Venus*, *Concierto campestre*, *Primavera*, estas costumbres de recibir de noche, pasadas las diez, todo es para lo mismo, lo comprendo, pero a mí... (Acto primero, escena V: 320)

⁷ La negrita es mía.

Este extraño lugar es denominado por el Director como Academia de la felicidad, (Acto primero, escena VII: 325); de forma que el Director es como un médico que ayuda a sus clientes a ponerlos en el camino de la felicidad.

La acción del acto segundo se produce en un hotel de campo donde han ido los personajes aconsejados por el Director con la ilusión de encontrar la felicidad, alejados de la vida cotidiana. En la escena primera se nos describe el escenario dividido en dos partes que constituyen un espacio interior, el *lobby* del hotel, y uno más o menos exterior, la terraza de reposo, decimos más o menos exterior porque aunque es un espacio abierto pertenece a las lindes del hotel y está controlado desde dentro; así, por ejemplo, a través de la ventana en la pared se puede escuchar “lo que se hable fuera”. En la parte izquierda de la escena destacamos como elementos escénicos el despacho del Gerente y las dos cabinas telefónicas y en la parte derecha la ventana desde la cual los personajes que estén al otro lado pueden controlar lo que suceda en la terraza de reposo:

El escenario, dividido en dos partes. A la izquierda del espectador, el *lobby* de un hotel de campo, sencillo, pero cómodo. Este *lobby*, tiene una escalera practicable que lleva a las habitaciones, una puerta de entrada, la del principal, se supone, a la izquierda, y otra de salida a la terraza, a la derecha. Enfrente del espectador, el despacho del Gerente y dos cabinas telefónicas. La parte de la derecha de la escena es una terraza de reposo que mira a un jardín, del cual se ve un poco. En la terraza, varias butacas. Se comunica con el lobby por una amplia puerta y en la misma pared hay una ventana desde la cual se puede escuchar desde dentro lo que se hable fuera. Al alzarse el telón, un mozo del hotel está acabando de colocar las butacas en la terraza y habla con el jardinero que trabaja en el jardín, a la derecha (Acto segundo, escena I: 328).

En cuanto al tipo de lugar concreto en el que se desarrollan estas obras, varias de ellas tienen lugar en hoteles, tal vez tenga que ver con el carácter viajero de Salinas, tres en establecimientos comerciales, el resto en las casas de los personajes y el sótano de la colegiata de Vivanca en *Los Santos* donde quedan presos los republicanos. Hay una preferencia por lugares de lujo que

denotan el status social de los personajes o al menos de una clase social media.

En un establecimiento comercial, además de *La estratosfera* y *La cabeza de Medusa* a las que nos hemos referido con anterioridad se sitúa *El parecido*, esta vez se trata de un restaurante:

La escena representa una sección de un restorán, no de lujo, pero de buen tono. Decoración sencilla. Sólo se ven cuatro o cinco mesas. Acceso por la izquierda, por dónde se supone se viene de la otra parte del establecimiento. A la derecha, un gran ventanal, cubierto por una cortina espesa que no deja ver el exterior. Al alzarse el telón no hay nadie en escena y sólo se oye la radio (Acotación primera: 27).

La voz de la radio es una reproducción fidedigna de los populares seriales radiofónicos de aquellos años. A continuación entran en escena Julia y Roberto, “jóvenes de unos treinta y tantos años, bien vestidos, de aspecto elegante, sin afectación. Entran del brazo con aspecto alegre. Los guía hacia una mesa el camarero”. Todo recrea una situación cotidiana, una pareja que celebra su aniversario de bodas en un restaurante, el camero etc. hasta que aparece Incógnito, su nombre nos lleva al misterio, a lo desconocido.

En hoteles se desarrollan obras como *La isla del tesoro*, *La bella durmiente*, el prólogo de *Sobre seguro* y el cuadro final de *Judit y el tirano*:

La escena del acto único de *La isla del Tesoro* tiene lugar en la habitación- salón de un hotel de lujo; hacia las cuatro de la tarde. Leamos la primera parte de la acotación, que sitúa el acto:

La escena representa una habitación- salón espaciosa de un hotel de gran categoría. Muebles cómodos y de lujos: diván, butacas, mesa de escritorio, tocador etc. Al foro un gran ventanal por el que se ve un cielo con nubes. A la derecha del espectador, puerta de entrada al cuarto, que se supone da al pasillo. A la izquierda, y poco más o menos enfrente, otra de acceso a la alcoba. Hora, como las cuatro de la tarde (Acotación primera: 93).

Este hotel de gran categoría es el hotel Ritz (Marú, escena II: 99). Las personas que se hospeden en esta habitación serán personas de una clase social elevada de acuerdo con el lujo y la categoría del lugar. En la descripción de la habitación subrayamos el gran ventanal, ya que las ventanas adquieren un valor simbólico en la obra de Pedro Salinas.

El prólogo de *Sobre seguro* se desarrolla también en una habitación, esta vez de un hotel de provincia:

La escena representa **una habitación del hotel de provincia, amueblada con comodidad y sin lujo**. Puertas a derecha e izquierda. Al alzarse el telón, sentados en el sofá, DON SELENIO y DON HELÍACO, tipos de hombres de negocios, media edad, bien vestidos. DON HELÍACO, que es el ocupante del cuarto, ofrece lumbre a don Selenio (Prólogo: 141).⁸

Las acciones del cuadro segundo del acto tercero en el que finaliza *Judit y el tirano* se producen en dos habitaciones de un hotel. En *La bella durmiente* la acción se sitúa igualmente en un hotel, pero en este caso en un espacio exterior:

La escena representa un miradero en el parque de un hotel de montaña. El miradero tiene la forma de un kiosco con parapeto de piedra rústico. Media docena de sillones de campo de aspecto confortable y una mesa. A derecha y a izquierda se ven los caminos de acceso al miradero. El telón de fondo representará una hermosa vista de montaña arbolada, con mucho campo y atmósfera clara y luminosa (Cuadro primero, escena primera: 68).

Subrayamos los adjetivos “clara y luminosa” con los que se describe este lugar purificado, apartado del mundanal ruido, en el que las grandes celebridades y triunfadores se refugian para huir de su fama y descansar en el anonimato, en sí mismos: “¡Y qué aire tan puro!” (Fernández, cuadro primero, escena III: 70).

⁸ La negrita es mía.

Otro lugar escénico son las propias casas de los personajes, así por ejemplo *Ella y sus fuentes* se desarrolla en la casa del profesor don Desiderio Merlín, cuyo balcón da a la estatua de Mariana Pineda. El cuadro primero de *Sobre seguro* en el salón comedor de la familia de don Fausto:

La escena representa la **sala comedor de la familia de don Fausto**. **Chimenea** al fondo con fuego encendido. En medio, mesa redonda de comedor, y en el resto del cuarto, un sofá, butacas, mobiliario de cuarto donde se hace la vida. **Tono general de clase media humilde**. Al fondo, a ambos lados de la chimenea **ventanas** a la calle. A la derecha, la puerta de entrada; a la izquierda, dos puertas; una, que se supone comunica con la alcoba de Petra, y la otra, con otras habitaciones del interior de la casa. Al alzarse el telón están sentados a la mesa DON FAUSTO, hombre de unos cincuenta años, de aspecto aviejado; EUSEBIO, muchacho de unos veinticinco, y ÁGUEDA, una chiquilla de aire sanote, de hacia veinte años (Cuadro primero, escena I: 147).⁹

Tras el prólogo, el resto de la obra se desarrolla en la casa de Fausto. El tono humilde de la casa indica que los protagonistas de esta historia pertenecen a una clase media. Entre los elementos escénicos resaltamos la chimenea, que adquiere un valor simbólico en la obra, así como las ventanas.¹⁰

En casa de Lucila tiene lugar el cuadro segundo de *El chantajista*, aunque se trata de un espacio abierto. En la casa en la que se reúnen los artistas bohemios para tramar su conspiración contra el Regente transcurre el

⁹ La negrita es mía.

¹⁰ Véase más adelante el apartado “elementos escénicos que contribuyen a lo misterioso”.

acto primero de *Judit y el tirano*, escenario sustituido en el acto segundo por la casa del propio Regente. Así mismo, el espacio escénico en *Caín o una gloria científica* es la casa de Abel.

A excepción de todas las demás obras *Los Santos* se desarrolla en “un amplio sótano de techo muy alto que supone ser de la colegiata del pueblo de Vivanca, en Castilla La Nueva (...)” (Acotación primera: 245). Los dos tragaluces y la escasa luz de una escena medio en sombra crean el clima de la obra, jugando con la apariencia y la realidad. Las luces de las linternas de los milicianos republicanos caen sobre los objetos y los rayos convergen “en unas formas extrañas que parecen humanas pero inmóviles” (Escena I: 246). Los milicianos confunden los objetos con formas humanas, que al final resultan ser santos. Pero existe un espacio exterior al de la caverna, al cual se alude al final de la escena V, espacio al que en principio sólo saldrán los presos para ser fusilados; sin embargo, para sorpresa de todos, serán los Santos los que salgan en su lugar: “Los santos salen ligeros... Se queda la puerta abierta” (escena V: 263).

A veces el espacio y tiempo real es transformado por la fantasía, triunfando la leyenda sobre la historia. En *Ella y sus fuentes*, la historia de Julia Riscal, la liberal que lo dio todo por su patria, emblema de un país ficticio, Estivia, pero que representa a cualquier país moderno de nuestros días, es falseada por la leyenda, que en este caso supera a la historia.

Normalmente esta transformación es llevada a cabo por los personajes. El Director equipara en un mismo plano lo real con lo literario al referirse al hecho de Julieta y Romeo (escena IV: 317- 318) o de Calixto y Melibea (Acto segundo, escena V: 336) como hechos reales sucedidos hace poco.

En *Sobre seguro* físicamente el escenario se tiñe de irrealidad en la escena V en que el Dinero personificado dialoga con Petra. Se mantendrá este aire de irrealidad durante la escena V, VI, y VII en la que Petra dialoga con su hijo, Ángel, que supuestamente viene del trasmundo, del más allá,

intensificándose el clima de misterio. Son las propias dudas de Petra, su conciencia y su amor a su hijo los que crean esta transformación del espacio:

En este momento, en el lugar mismo donde están los billetes brota como de luz o llama. Se puede hacer con un ventilador con cintas de colores que el aire agite. Mientras dure la escena se moverán sin cesar como indicando que el dinero se ha animado. (Cuadro primero, escena V: 156- 157)

La transformación de Claribel en Teodora, todo un juego de ilusión, es llevada a cabo por el caballero Florindo (*La fuente del Arcángel*). Para Julia y Roberto (*El parecido*) en su viaje a Nueva York un hotel podía convertirse en una metáfora del paraíso y el infierno:

Roberto: Bueno, pues ya sabes que nos gastábamos la broma de decir cuando tomábamos el ascensor para arriba: “Al Paraíso”. Porque nos subía a nuestros cuartos, a nuestro mundo, a nuestra soledad, y, en cambio, al bajar decíamos: “Infierno”, porque nos descendía de la gloria al barullo de la calle, a la tierra... (*El parecido*, escena única: 32).

La Cabeza de Medusa es pura invención de Lucila, quien transforma una vulgar tienda de sombreros en algo más:

Lucila: Directora de la sección especial de sombreros de lujo de los Almacenes Emporio, nada menos que jefa de la cabeza de Medusa. Todo esto que ves alrededor es invención mía. Le propuse al dueño crear dentro del departamento de sombreros esta tienda especial, de gran lujo, para que se vea que no todo es vulgaridad ni producción en serie en un almacén. Producción de primera calidad y para un público selecto. El decorado es de una decoradora francesa. María Lorentín. El título, de un escritor surrealista. Y las dependientas escogidas. Nos anunciamos más que en las revistas literarias y de alta moda. Pero siéntate. Ven. (La lleva al diván y se sientan) (Escena V: 128).

La tienda de sombreros se transforma en un observatorio de la realidad, en un laboratorio científico desde el que Andrenio pretende conocer el mundo por la observación.

Ese otro modo de ver las cosas que tiene Marú (*La isla del tesoro*) transforma lo real en fantasía, por ejemplo, una habitación de hotel, se convierte en una isla:

Toda habitación de hotel decente es una isla. Rodeada de agua por todas partes, en cañerías, en tubos, en radiadores, claro. Segura, protegida contra el mundo. En toda isla “comm’il faut hay un tesoro escondido. ¡Buscad y encontraréis! (escena II: 99).

La producción poética de Pedro Salinas está plagada de referencias a un lugar más puro y verdadero, una tras- realidad esencial, que se configura como huida de la realidad cotidiana y búsqueda de otra “realidad” más auténtica, que Concha Zardoya define como “una inmersión en el alma de las cosas, en ese trasmundo en que es posible la existencia sin cambio ni fin, atemporal e inefable” (Zardoya 1976: 147- 148). Pues bien, la configuración dramática de Salinas está orientada a la búsqueda de esta tras- realidad, espacio de índole edénico donde se abarca al Ser en su dimensión plena (Martínez, 1990: 458). La huida de la realidad cotidiana, aparental, es una huida siempre hacia lo alto, es decir, una trayectoria ascendente marcada por el deseo de salvación del poeta (Martínez, 1990: 458- 459).

La preferencia por lo fantástico y atemporal, junto con la meditación en torno al sentido de la vida son aspectos muy destacables que acercan el teatro de Salinas al de Giradoux y lo sitúan a caballo entre lo tradicional y la vanguardia (Cortés, 2000: 29).

Por esa aspiración a lo edénico la obra teatral de Pedro Salinas se clasifica en dos grupos: de carácter amoroso y existencial (Martínez, 1990: 457- 86). En el primer grupo se insertan: *La fuente del Arcángel*, *La cabeza de Medusa*, *La estratoesfera*, *La isla del tesoro*, *El chantajista*, *El director*, *Judith y el tirano*, y *el parecido*. La aspiración de plenitud de los personajes se sitúa en lo amoroso. Por el contrario de índole existencial son *La bella durmiente*, *El precio*, *Ella y sus fuentes* y *Caín o una gloria científica* y *Sobre seguro*. La búsqueda de la realidad no es ya de índole amorosa sino “desde la necesidad de recuperar y preservar la existencia humana, amenazada por el mundo

exterior, que se reviste bajo una realidad de diversa índole”, económica, en *La bella durmiente y sobre seguro*; política en *Caín o una gloria científica*; histórica, en *Ella y sus fuentes* y ficticio/ literaria, en *El precio*.

ÍNDOLE AMOROSA:

La fuente, espacio poético negado a la mirada de Claribel y Estefanía (*La fuente del Arcángel*), así como el casino, considerado foco de corrupción, se convierten en vía de acceso al reino ideal. En la escena XII en el hallazgo entre Claribel y Florindo con la luna como cómplice, el agua se perfila como cauce hacia ese lugar

cuyos dominios empiezan a desplegarse en el fondo del sombrero del caballero Florindo; por tanto, en una esfera donde la fantasía permite encontrar el mirlo y la estrella y también emprender el paraíso se posterga a un tiempo en el que la esperanza esconde todas las claves (Martínez, 1990: 463- 64).

Las referencias a ese lugar ideal son tan vagas que se desdibujan los contornos geográficos de la anhelada tierra de promisión erigiéndose más bien como un estado de ánimo, un modo de ser, una especial actitud para captar el lado poético de la realidad. En la esperanzada idea del paraíso abierto el hombre siente la necesidad de que exista este lugar que sólo podrá hallarse en el lado poético de la existencia, sin atisbos de sombras que puedan oscurecerlo por las engañosas apariencias. En cierto momento, Claribel identifica ese lugar con la presencia de la luna: “En algún sitio habrá luna todas las noches” (Moraleda, 1985 : 42)

En *La cabeza de Medusa* la esperanza se ve amenazada por el escepticismo del estado de ánimo de los personajes que deviene en un paraíso cerrado. La nostalgia amorosa de los protagonistas, eje temático en esta obra, especialmente se manifiesta en Andrenio cuya existencia se haya precisada de vida, razón por la que podríamos incluir esta obra en el apartado de las de índole existencial; sin embargo “la preponderancia de lo amoroso como realidad catártica” nos lleva a estudiarle en este apartado de lo amoroso (Martínez,1990: 464). Lucila, al igual que Andrenio, alude a su deseo de

aprehender la vida y aspirar a la felicidad, pero a diferencia del muchacho, ella vivió con su marido la dicha edénica, eso sí, alejada del mundo:

Lucila: (...) Pero también tengo derecho a mi hoy... y a mi futuro... (...) He vivido con Lorenzo en su mundo, un aire de fábula, de ocio, de ficción, allí, en esa casita junto al mar, con los libros, la barca a la puerta, el piano y el alejamiento de esto... del mundo. ¡Paz, siempre paz! (...) (Escena VII: 135).

Lucila ha renunciado a su matrimonio, negándose al amor como vía de plenitud y orientándose hacia el mundo como único espacio desde el cual desea acceder a la dicha (Martínez, 1990: 465). El pasado de plenitud de Lucila tiene su correlato en Gloria. A la casita junto al mar, los libros... se suma la descripción del lugar edénico de Gloria, realidad en la que pervive la ausencia de tiempo:

Gloria: (...) Porque allí el sol será muy fuerte, muy fuerte... Ya lo estoy sintiendo un poco. ¡Y las cintas! Allí hará aire, y el aire vivo moverá las cintas y por ellas me reconocerán a lo lejos, sabrán quien soy yo (...) (Acto único, escena III: 126).

Gloria: ¡El tiempo! Y ¿quién cree en el tiempo? (En este momento un reloj da la hora, las diez. Los dos se quedan callados un momento) ¿Ves? Eso, un reloj, nada más que un reloj. El tiempo no manda más que en los que no saben mandar en él (...) (Acto único, escena III: 125).

La vida y el anhelo de Gloria se presentan como el pasado de Lucila, mientras que el futuro al que ésta renunciaría encuentra su presente en la historia de Rosaura, su antigua alumna, un presente marcado por el sacrificio de su vida por la profesión artística de su marido, convirtiendo su vida en cenobio que le cierra todas las puertas a la felicidad.

Los casos de Lucila y Rosaura expresan la impotencia del ser humano para conquistar la felicidad. El escepticismo de los personajes de esta obra se ejemplifica con el “está claro” con el que Andrenio clausura su vida. Frente a *La Fuente del Arcángel*, espacio abierto hacia el edén, *La cabeza de Medusa* deviene en “paraíso cerrado” a toda dicha (Martínez, 1990: 466).

La intuición edénica prospera en *La estratosfera* favorecida por la acción redentora de Álvaro, quien entiende la necesidad de “lavar la deshonra” de Felipa y “restaurar para ella un lugar en el mundo tras la muerte del abuelo” (Martínez, 1990: 466- 67). La propuesta redentora de Álvaro cumple su función catártica de salvarla de la deshonra y la soledad. Se inicia, de esta forma, “la recuperación del ser y la búsqueda del ser esencial”. Pero, fundamentalmente, se inaugura el camino hacia ese espacio edénico, espacio inédito en los atlas, pero al que ambos se dirigen confiados.

Un primer plano edénico existe en la habitación del hotel a la que Marú (*La isla del tesoro*) llama isla, en virtud del potencial tesoro escondido. El hallazgo, el cuaderno de notas, es un recurso simbólico, cuyo mensaje está reservado sólo para Marú. La afinidad de identidades entre la joven y el autor del cuaderno se manifiesta en tres ejes temáticos: la afición común a los viajes de azar, guiados únicamente por “las preferencias del corazón”, la vocación por las ventanas y la imposibilidad de entenderse en “lo inexplicable” con su prometido, al que Marú abandona en vísperas de su matrimonio. A partir de ahora la progresión esperanzada de Marú en busca de su ideal alcanza su instante eterno a la hora mágica en que, desde la fantasía, presiente la aparición del ser anhelado. Así, las “once” se convierten en el logaritmo metafórico de la “parejea ideal”, asentado en la idea básica de la unicidad (Martínez, 1990: 468).

Si en *La isla del tesoro* era el diario de los “pensamiento y soliloquios”, en *El chantajista* son las cartas que encuentran Lisardo las que traducen su aspiración edénica, cartas que revelan la evocación amorosa de Lucila. El vocabulario amoroso en el jardín con el intento de mantener oculta sus identidades hace referencia a un espacio y tiempo edénicos. Si en *La isla del tesoro* la plenitud se proyectaba utópica y esperanzadamente al encuentro con los personajes, aquí la búsqueda y el encuentro delimitan *el espacio escénico y metafísico de la obra*. La luz cumple una función redentora en este caso, Lucila y Lisardo conquistan su identidad merced a la luz, la fe, con la que se reconocen mutuamente. La idea de la salvación por la luz se refuerza con el nombre de Lucila.

Frente a la proyección esperanzada de los encuentros en *La fuente del Arcángel*, *La estratosfera*, *La isla del tesoro* y *El chantajista*, en *El parecido*, “la pareja protagonista manifiesta, fundamentalmente en el ámbito del recuerdo, unos encuentros/ desencuentros evocadores de la plenitud y el fracaso de su vivencia amorosa” (Martínez, 1990: 476). La función de Incógnito cumple un papel catártico de convertir en proyecto la unión de Julia y Roberto.

Sierra Alta (*Judit y el tirano*) es el lugar conceptuado como edénico, donde se espera que se produzca la comunión de la pareja en el amor, una vez aunadas sus expectativas vitales. Pero el encuentro no llegará a realizarse dentro los límites escénicos, la muerte redentora tiene la misión de perpetuar este encuentro en el tras- mundo edénico de eternidades.

Los encuentros planeados por el Director de cara a la conquista de la felicidad para sus clientes acaban en desencuentros, debido a la trasgresión de su programa por parte de las parejas protagonistas. El hotel de Peraleda se configura como lugar edénico, escenario casi bíblico. Los personajes acuden a este retiro aconsejados por el Director para encontrar la felicidad en un lugar donde el aire es más puro y es percibido por estos personajes como *milagroso*:

Mozo: Es que este aire hace milagros.

Juana: Sí, sí milagros, es verdad, milagros. Debe ser el aire.

Mozo: Un yo no sé qué que tiene este sitio. Ya verá usted.

Juana: Eso es un yo no sé qué, un yo no sé qué... (Lo va repitiendo como de un modo maquinal, mirando al vacío, mientras el mozo sale) (...) (Acto Segundo, escena II: 328).

Sin embargo, este lugar perderá su capacidad redentora, pues la vivencia idílica propiciada en un primer momento por la conquista de la nostalgia amorosa, deviene en abandono y soledad, simbolizados en la muerte del Director/ Gerente (Martínez, 1990: 477).

ÍNDOLE EXISTENCIAL:

Obras como *La Bella Durmiente*, *El precio* o la segunda parte del *Director* presentan el espacio rural como un *locus amoenus*, que recuerda a Fray Luis de León, leído y admirado por Pedro Salinas, gran conocedor de los clásicos; el campo se convierte en lugar de refugio espiritual para encontrarse consigo mismo frente a la ciudad.

En *El precio* la referencia al espacio de redención se contextualiza en esa “mañana única” que intentó Jáuregui crear para Melisa. Su muerte, metáfora del precio pagado por su huida, implica su restitución al ámbito de la ficción, la conquista de la auténtica realidad (Martínez, 1990: 478).

Si en *El precio* se impone la necesidad de verdad literaria en *Ella y sus fuentes*, es la verdad histórica, la búsqueda de la verdad la que determina “la contextualización edénica”. La desmitificación histórica llevada a cabo por Julia, junto a la huida a su mundo da lugar al abandono de don Desiderio de la historia/ mentira, quien con su muerte accede a la esfera de la divinidad o espacio de verdad.

Además, la contextualización edénica procede de recursos dramáticos empleados por el autor. Destacamos la acotación que sitúa los hechos de la obra en un lugar imaginario; e igualmente, el apellido del historiador Merlín con clara referencias al mundo de la magia/ fantasía y la verticalidad de dos planos semánticos, un arriba, trasmundo, reino edénico de dónde desciende Julia y un abajo, donde se ha fraguado la mentira histórica (Martínez, 1990: 479- 480).

Una verticalidad semejante se observa en el contexto de *La bella durmiente*. Pico Incógnito es el espacio superior, “arriba”, realidad edénica frente a un espacio inferior, “abajo”, expresado como el del calor infernal, “frente al aire célico congregado en la Cima Incógnita” (Martínez, 1990: 480). De esta forma la protagonista explica las dos caras de su identidad:

Soledad: (...) La que ve usted aquí arriba es mi imagen de aquí,
la de Soledad. La de abajo es... otra cosa.

Tal verticalidad explicita la confluencia de dos realidades: “la prosaica”, de la cual huyen los protagonistas y “la poética”, en la que aparecen instalados, presidida por un fuerte espíritu idílico. La catástrofe ejercida por la realidad prosaica se ejemplifica en un conflicto amoroso: la imposibilidad de la progresión del amor entre Soledad y Álvaro (Martínez, 1990: 480).

En *Caín o una gloria científica* es la realidad política la que amenaza la autenticidad de Abel. Éste como Soledad quiere liberarse de la gravedad que le supone cargar con el calificativo de “gloria científica”. Consciente del peligro que encierra su idea, Abel experimenta cuatro huidas: la primera, ficticia, hace referencia a un viaje con su mujer, Paula, por África, engaño para dar tregua a la aplicación de su descubrimiento científico. La segunda huida, es la ausencia de su trabajo, justificada con un viaje falso, motivo por el que el Secretario de su laboratorio lo busca en su casa. Un tercer proyecto de huida hacia el mar es abortado por la acción antagonista ante la inminencia de la guerra. La cuarta huida, definitiva, es su muerte con la que salva a la humanidad. Subrayamos la catarsis ejercida por su hijo que se convierte en símbolo de la humanidad y la acción mítica de Clemente de dar muerte a su hermano, acto con el que salva a la humanidad, pero también salva a Abel del infierno (Martínez, 1990: 481-482).

En *Sobre seguro*, “el dinero” es responsable de la corrupción de la sociedad, por lo que se convierte en el eje que diferencia una realidad materialista de otra humana. A esa realidad materialista se adscriben los representantes de las compañías aseguradoras y la familia beneficiaria a excepción de Petra y Ángel, que pertenecen a la realidad humana. En la huida hacia el lugar edénico, reino donde habita “el olvido, la paz y el silencio” se presentan dos casas, la una negativa es aquella donde Ángel se encuentra después de haber sufrido el accidente y de la que huye porque no le trataron bien, podría decirse que esta estancia estaría localizada en el infierno; mientras que la otra casa, la salvadora, representa la *Civitas dei*, en la que Salinas quiso refugiarse, apartándose de la ciudad de los hombres. Esta casa como universo poético es “aquel rincón del mundo donde es posible recuperar “la poesía perdida” (Martínez, 1990: 484).

La intuición de la existencia de esa tras- realidad, o lugar edénico que conlleva además otra percepción del tiempo diferente a la que marcan nuestros relojes y al deseo de atemporalidad se explicita con más frecuencia en los personajes femeninos (Soledad en *La Bella durmiente*, Gloria, Rosaura y Lucila en *La Cabeza de Medusa*, Petra, *Sobre seguro*, Marú en *La Isla del tesoro*, Melisa y Alicia en *El Precio* y Claribel en *La Fuente del Arcángel*).

Soledad (*La bella durmiente*) tiene una percepción diferente a los demás del tiempo que desconcierta a Álvaro:

Soledad: (sonriendo) Usted sabe que un momento es una medida muy equívoca, muy flexible de tiempo. No ata. Me gusta más dividir el tiempo así: un momento..., un rato..., una temporada. Me pone inconsolable eso de que las horas tengan todas sesenta minutos, ni uno más ni uno menos. Los meses se permiten sus caprichos. ¿A usted no le es simpático febrero? (Cuadro I, escena primera: 68).

Gloria (*La cabeza de Medusa*) habla de marcharse a un lugar donde es “primavera perpetua”. Al comentarle Pepita que tendrá que sacarle un modelo de sombrero del año pasado, pues aún no han llegado los de este año, Gloria responde: “Ah, ¿Pero hay una primavera cada año? Vamos, quiero decir, un sombrero de primavera distinto cada año. ¿No es siempre igual la primavera?” (escena II: 123). Su percepción del tiempo se aleja del candelario comercial y de las modas hacia una primavera única.

Rafael expresa su miedo al paso del tiempo, el tiempo inexorable que todo lo muda y que, tal vez, pueda cambiar también a su amada: “Pero a ratos pienso que tú ahora, eres una, y hablas de todo corazón, pero que con el tiempo... puedes ser otra...” (escena III: 124- 125). Gloria a diferencia de su novio, no tiene miedo a las horas que marcan los relojes porque ella va más allá, su tiempo no es el que marca el reloj:

Gloria: ¡El tiempo! Y ¿quién cree en el tiempo? (En este momento un reloj da la hora, las diez. Las dos se quedan calladas un momento) ¿Ves? Eso, un reloj, nada más que un reloj. El tiempo no manda más que en los que no saben mandar en él. ¡Que pase, que pase el tiempo! Tú y yo le veremos pasar

quitecitos, desde la orilla, sin movernos de nosotros, queriéndonos como ahora.

No sé por qué me vuelves a hablar de eso. ¡Lo tenemos tan hablado! (Le echa los brazos al cuello) (escena III: 125).

Gloria espera escapar con su novio “hacia un lugar donde el sol será muy fuerte, muy fuerte”, (escena III: 126), un lugar más puro donde siempre sea primavera.

Lucila, como Gloria y Rosaura, también había escapado a sus veinte años con su marido a un lugar alejado del mundo:

Lucila: (...) He vivido con Lorenzo en su mundo, en un aire de fábula, de ocio, de ficción, allí, en esa casita junto al mar, los libros, la barca a la puerta, el piano y el alejamiento de esto... del mundo. ¡Paz, siempre paz! (...) (Escena VII: 135).

Sin embargo en medio de tanta perfección ella sentía “una desazón, un ardor, deseo por algo que no tenía, por aquellas cosas que en aquella vida de retiro se negaba, por el mundo” (Lucila, escena VII: 135).

Petra (*Sobre seguro*) decide escapar con su hijo “a una casa clara”:

Petra: (Con voz suave) Es que esta noche vamos a ir de paseo tú y yo, luego. ¿No ves la luna tan hermosa que hay?

Ángel: ¿y a donde iremos, madre? ¿Vendrá Águeda con nosotros?

Petra: No, iremos los dos, los dos solos. ¡Vamos a otra casa, una que te he buscado yo más bonita!

Ángel: ¿Más bonita? ¿Cómo es, madre? (Ya ha acabado de comer)

Petra: Échate aquí, en el sofá, y yo te lo contaré. (El chico se acuesta). La casa, la casa clara, la casa color de rosa, la casa que yo te hago, la casa, casa redonda, donde no habrá nunca... hombres que te compren, casa, casa...

Ángel: (Ya medio dormido) ¿Muy clara? (Cuadro primero, escena VI: 160).

Subrayamos la repetición del adjetivo “clara”. El motivo de la claridad, la luz, se repite constantemente en Pedro Salinas, como símbolo de la pureza de lo esencial. Ella es capaz de intuir la existencia de ese espacio edénico al que piensa huir con su hijo, escapando de la codicia de los hombres a un mundo donde no se venda a su hijo. Cuando el hijo pregunta si vendrá su hermana Águeda, Petra responde con una negativa, puesto que en esa casa sólo tienen cabida las almas puras como la de ella y la de Ángel, los que no se venden por dinero.

Ha llegado la hora de que Petra emprenda la huida con su hijo Ángel, probablemente a un lugar más puro a salvos de la codicia y el dinero por el que los hombres son capaces de matar a su propio hijo, a su propio hermano:

Petra: ¡Ángel, Ángel, despiértate, que ya es hora de irnos a la otra casita! (Cuadro primero, escena VII: 161).

La “casita” equivale a un lugar más puro y verdadero.

Ángel insiste en preguntar a la madre por qué no le acompañan sus hermanos:

Petra: Ellos tienen que hacer, hijo mío sus cosas que hacer. Tú y yo podemos irnos porque no tenemos la tienda, como papá, ni estudios, como Eusebio... Aquí tienes este saquito con ropa tuya y juguetes... Ponte la chaqueta recia, hace frío. (Cuadro primero, escena VII: 161).

A esa casita clara, a ese lugar edénico no tienen acceso ni la ambición ni el dinero.

Cuando Marú (*La isla del tesoro*) conoce que hay otra persona que piensa como ella piensa, que ve el mundo con sus mismo ojos, ya sólo falta encontrarlo y para ello pone un anuncio en el diario *El Nacional* con la ilusión de que él lo lea:

¿A qué hora saldrán aquí los periódicos? (...) Yo creo que a las ocho, como en todas partes. Y él, ¿a qué hora se levantará? Supongamos que a las nueve... No, no, es muy temprano. Bueno, las diez. Y todo el mundo lee el periódico en cuanto se levanta. Es decir (contando con los dedos, muy ostensiblemente, que lo habrá leído a las diez y media y a las once... (Se queda mirando al aire, llena de alegría): Eso es, las once, las once! El número de los dos unos. La pareja, Los dos únicos. A las once... (Cara extática, sonriendo, mirando a la ventana) (escena XII: 113).

Las once de la mañana, una hora corriente en el reloj de cualquier ciudadano, una de las 24 horas que tiene el día, es para Marú algo más, se convierte en la hora en la que posiblemente pudiera encontrar a su único.

En *El precio* la atemporalidad de Melisa, que no entiende de ayer ni de hoy (cuadro I, escena II, 269) encuentra su mejor expresión en la canción que ella misma entona:

Aquí te espero, en mi ahora,
 isla en que tú me has guardado,
 mundo feliz olvidado
 de futuro y de pasado,
 mundo de esta hora.
 Cuando se acabe mi aurora
 lo que soy, lo que no soy,
 y tú llegues a mi hoy,
 a ti toda he de volver;
 otra vez tuyo ha de ser
 lo que tiene tu deudora (Cuadro primero, escena v: 276).

La escena VI en el jardín en el que Melisa y Alicia juegan a encontrar los números de las rosas está cargada de tintes poéticos (escena VI: 280). La VIII se vuelve a centrar en el despacho del doctor.

Es en el cuadro segundo (escena II) donde se explica la atemporalidad de Melisa, Jáuregui habla de una mañana única que quería describir para ella, justo cuando se le escapó. Melisa es un personaje de novela, escapada de un

mundo de ficción al que debe volver, de lo contrario se quedará a medias sin su pasado y Jáuregui sin su mañana.

En toda la obra subrayamos la fascinación que Alicia, la hija del doctor, siente por Melisa, fascinación producida por la intuición de la autenticidad de ese espacio temporal al que pertenece Melisa.

En la escena XII de *La fuente del Arcángel* el tiempo poético se expresa en la transformación de Claribel, a partir de la cual se aprende otra forma de percibir el tiempo: “a ti la luna te da las horas... igual que a mí” (escena XII: 240).

El arcángel la invita a irse donde están el mirlo y las estrellas... Al fondo de la copa del sombrero hacia un tiempo y espacio transformado por la poesía.

Esta percepción del tiempo distendido de una hora que no es de sesenta minutos la expresa también Inocencio (*El Director*), cuando cree que le ha llegado su hora, la de haber sido feliz por primera vez en su vida:

Inocencio: Claro, una hora que no es de sesenta minutos, que no es de tiempo, que está hecha de otra manera distinta al tiempo (...) (Acto Segundo, escena VI: 336).

Como ejemplo del tiempo distendido la camarera del hotel en el acto segundo se refiere a lo sucedido a Calixto y Melibea como un hecho reciente:

Camarera: Nadie, señor. Ya me he visto en muchos casos de éstos. Y tengo mucho cuidado, sobre todo desde ese lance de hace poco tiempo en que se nos desgració tontamente por descuido, don Calixto, al salir del huerto de Melibea (...) (Acto segundo, escena VI: 336)

En el acto primero era el mismo Director el que hablaba del caso de Julieta, los capuletos:

Director: ¡Qué duda cabe, qué duda cabe...! He visto casos muchos más difíciles. Recuerdo una vez... (Se queda hablando sólo mientras ellos sin escucharle salen... una muchacha que se

llamaba Julia, sí, Julia, era hace poco tiempo, aquí en Italia, de una familia, los Capuletos...

Mecanógrafa: ¿Hace poco tiempo, dice usted? ¿Pero no era lo de Julieta?

Director: Sí, eso es, Julieta... Bueno, no era lo mismo. No, no... ¡Parecido! ¡Ha visto uno tantos casos desde que el mundo es mundo! (Acto Primero, escena IV: 318).

En estos ejemplos la distensión va más allá de lo temporal, pues si por una parte se consideran como recientes hechos ocurridos hace siglos, como si el tiempo no existiera tal y como lo contamos habitualmente en el mundo real-aparente, por otra parte son hechos ficticios que ocurrieron a personajes de obras literarias sobradamente conocidas, *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *La tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando Rojas; es decir lo que se produce es una confusión entre el plano de lo ficticio y lo real. Pedro Salinas traspasa la línea que divide lo ficticio y lo real, tema por cierto muy barroco. La Mecanógrafa extrañada objeta al Director que lo de Julieta fue hace mucho tiempo, lo cual hace dudar al Director, que ha visto tantos casos, y termina afirmando que no fue lo mismo pero parecido, tal vez porque las historias reales se parezcan mucho a las ficticias o porque la vida no sea más que una comedia como observa la Mecanógrafa (Acto Segundo, escena VII, 338):

Mecanógrafa: Yo no sé... ¿Pero esto es de verdad? ¿Pero esto es la vida? Hace un momento me parecía una gran comedia que ustedes han armado. ¡Me da miedo, no sé! (Acto Segundo, escena VII, 338).

3.1.2. El misterio y elementos escénicos que contribuyen a lo misterioso

En toda la producción literaria de Pedro Salinas se evidencia un cierto aire de extrañeza o de misterio. Pérez Minik en la comparación que establece entre las obras de Pedro Salinas y las de TS. Eliot afirma que ambos autores “dotan a sus obras de una evidente atmósfera de realismo, pero que alterna con la existencia de lo inexplicable” (Pérez, 1995: 17), lo cual es resultado de la poesía.

Salinas como Eliot deja la totalidad de su obra impregnada de los rasgos de su poesía. El tema de la poesía es el del mundo entero, la realidad total, que contribuye a la “unicidad” de lo poético capaz de trascender la realidad (Pérez, 1995: 19- 20).

Convencido de que “la poesía siempre opera sobre la realidad”, confiesa que “nuestra mirada se irá hacia aquélla, la poesía “adánica”, “la poesía de la visión primigenia del mundo que nos rodea”; una actitud que redime al hombre de “la nostalgia de un paraíso perdido, de un mundo virgen en el cual la poesía y la realidad conviven en paz y armonía” (Pérez, 1995: 20.)

Salinas y también Eliot se centran en un motivo específico: la existencia de lo misterioso, de lo inexplicable desde el punto de vista de la razón lógica. Tema que surge encuadrado en piezas de evidente enfoque realista en las que se exponen dos planos bien diferenciados de la realidad: uno que se ciñe a la lógica cotidiana y otro que se escapa de toda consideración espacio- temporal entendida dentro de la existencia humana (Pérez, 1995: 23- 24).

En el intento por plasmar la otra realidad o “trasrealidad” se interesan por demostrar que no todo es explicable y que existe el misterio “pese a vivir en un mundo en que parece que la demostración pragmática se ha adueñado de la mente del hombre” (Pérez, 1995: 24). Ambos intentan proporcionar a lo misteriosos un carácter de verosimilitud que consiguen en mayor o menor grado. Frente al materialismo y al racionalismo imperante, estos creadores

ahondan en el concepto del ser esencial, en la búsqueda de la verdad, indemostrable, pero indiscutible, en lugar de quedarse en la mera superficie material (Pérez, 1995: 30).

Muchas ideas que recogen Salinas y Eliot están en las teorías de Nietzsche y emanan de filósofos que le preceden (Kant y Schopenhauer). Como luego lo harían Gourmont y Bergson, Nietzsche habla del mundo aparente y del mundo en sí (Pérez, 1995: 30).

Pasados las dos primeras décadas del siglo XX se produce una reacción al racionalismo, en escritores como Maeterlinck, Pirandello, Priestley, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Casona. Buena parte de estos autores manifiestan un notable interés por cuestiones ontológicas y religiosas. Este interés por el misterio se podría explicar también “por el avance, en las primeras décadas del siglo XX, de un nuevo romanticismo que se asoma entre las vanguardias que desembocará en el surrealismo” (Pérez, 1995: 30).

El arte debe tender a captar el mundo interno del hombre y ha de acercarse a la esencia del alma, mirada hacia el interior del hombre que traerá como consecuencia el acercamiento a lo religioso. Esto explica la atracción de algunos escritores, entre los que contamos a Salinas y Eliot, hacia los místicos y poetas metafísicos ingleses. La presencia de San Juan de la Cruz es notoria en ambos autores. El ámbito de la poesía mística y metafísica se descubre “a través de un entramado de abundantes elementos” que remiten a los mitos clásicos (Pérez, 1995: 30- 31).

Salinas y Eliot intentan plasmar la inquietud del hombre de la época por lo misterioso, como vía de escape para poder creer en algo que sea indemostrable desde el mero razonamiento, para lograr atisbar lo que existe más allá. Lo que los dos intentan por todos los medios es sencillamente plasmar la “transrealidad”. Los acontecimientos que ocurren en algunas de las piezas de estos dramaturgos se desarrollan en la atemporalidad, un espacio que sólo se puede lograr mediante la conjunción del género teatral y la

dimensión poética sin que la verosimilitud sufra un detrimento excesivo (Pérez, 1995: 31).

En lo referido a los elementos escénicos que contribuyen a lo misterioso las ventanas o el balcón, el espejo y el agua son tres elementos recurrentes en el teatro de Pedro Salinas del mismo modo que en su obra poética. En el decorado de *El parecido* no falta la presencia en el restaurante de un gran ventanal a la derecha. De igual modo en la descripción de la habitación del hotel donde se desarrolla *La isla del tesoro* se observa un gran ventanal “por el que se ven las nubes”.

En la sala comedor de la familia de Fausto (*Sobre seguro*) hay ventanas que dan a la calle, situadas a ambos lado de la chimenea (Cuadro primero, escena I: 147). En la segunda escena Águeda, antes de que entren en escena los agentes, los ve venir por la ventana (Cuadro primero, escena II: 148).

El balcón de la casa del profesor don Desiderio Merlín (*Ella y sus fuentes*) desde el que se divisa la estatua de Julia Riscal juega un papel fundamental:

Abre el balcón. Se ve casi a la altura del piso, un poco más arriba, una figura de bronce de una mujer con el pelo suelto y en actitud de avanzar con fiereza, llevando en la mano una bandera (escena I: 47).

Acompañándole hasta la puerta de la derecha. Sale periodista. Don Desiderio cierra la puerta de la derecha. Se da unos paseos por el cuarto y luego se dirige al balcón, lo abre, y queda mirando a la estatua cruzado del brazo (escena I: 48).

En la descripción del salón de la casa de Abel donde se desarrolla la obra no falta tampoco la presencia de ventanas a ambos lados “por las que se ven los árboles” (Acotación primera: 169). En la segunda escena “Paula, sola. Se queda un momento mirando por la ventana” (escena segunda: 170).

Igualmente que ocurre con las ventanas la presencia del espejo es constante en toda la obra de Salinas y también en el teatro, los personajes se miran en el espejo:

Roberto (*El parecido*) tras contar a Julia sus tribulaciones en aquel ascensor del hotel de Nueva York le dice que allí estaba ella atusándose el pelo delante del espejo del vestíbulo, ignorante de sus miedos (escena única: 33).

En la sección de sombrerería de *La cabeza de Medusa* no faltan los tocadores, concretamente cuatro con sus espejos y banquetas donde las parroquianas se probarán los sombreros (Acotación primera: 117).

En el despacho del Director entre los distintos elementos como archivadores, ficheros, propios de cualquier despacho se encuentra el espejo en la pared (Acotación primera, escena I: 309).

Estos tres elementos, ventana, espejo y agua, adquieren un valor simbólico asociado al misterio que les viene dado de su propia esencia poética, los tres se convierten en una ventana abierta a un mundo más puro y verdadero. Tal vez por ello el inquilino de la habitación en *La isla del tesoro* del que nada se sabe había desaparecido por la ventana, lo cual a priori nos llevaría a pensar en la idea del suicidio; pero lo curioso es que su cuerpo no ha sido encontrado y ahí topamos con el misterio.

Petra no está dispuesta a firmar para cobrar la indemnización por la muerte de su hijo, don Nazario comenta que ha intentado convencerla, pero ella se queda quieta “mirando a la ventana” como una mirada a otra realidad más auténtica (Cuadro primero, escena III: 150).

La ventana es un espejo más puro y verdadero que refleja la verdadera esencia de los personajes que se miran en ellos.

Al final de la escena V de *Sobre seguro* en la que Petra dialoga con el dinero, Ángel aparece por el cristal de la ventana salvando a su madre de caer en la tentación:

Dinero: ¡Ja, ja, ja! No tienes escape... ¿Quién te va a salvar?
(En este momento se oye unos golpes en el cristal de la ventana llamando. Petra con la cara radiante, se levanta y va hacia ella. Abre las dos hojas)

Petra: ¿Quién es?

Ángel: (Apareciendo en el marco de la ventana) ¡Madre, madre, soy yo...! Da un salto y entra en el cuarto)

Petra: ¡Mi Ángel, mi Ángel! (Lo abraza. Dinero emite algo así como un silbido o bufido prolongado y se apaga, como si fuese por el aire que entró por la ventana) (Cuadro primero, escena V: 159).

Ángel propone tirar el dinero por la ventana (escena VII), pero Petra decide que es mejor quemarlo, asegurarse de que ha desaparecido del todo, pues el aire podría llevarlo “sabe Dios dónde y seguir contaminándolo todo, pues donde ese dinero se pose se secará la hierba y se morirán los pájaros” (Cuadro primero, escena VII: 162).

El hecho de que Ángel aparezca por el cristal de la ventana (escena V) nos lleva a interpretar la ventana como un espejo en el que los personajes se ven más claramente a sí mismos, podríamos decir que al mirar por la ventana Petra lo que ve es la cara de su hijo Ángel, su imagen más verdadera, justo en el momentos en que el dinero está ahí tentándole, a ella le salva la verdad, el amor por su hijo.

En la escena VII de *Caín o una gloria científica* “Abel se sienta junto a la lumbre, en un rincón de la escena, como mirando al vacío. La luz se apaga, de pronto, y cuando vuelve a encenderse es con plena luz de la mañana y “con la ventana abierta, a un jardín Florido” (escena VIII: 185). En esta escena irreal, ya que representa un sueño de Abel, la ventana nos abre la mirada a otra realidad. De ahí ese jardín florido que contrasta con el luto de Paula vestida de

negro como premonición de la muerte de Abel, tal vez haga falta que él se sacrifique para abrir una nueva ventana a la realidad, por un mundo en paz.

Al mirarse en la ventana los personajes se reconocen a sí mismo:

Lo primero que a Marú le llama la atención cuando entra en la habitación es la ventana:

Marú: (va a la ventana y mira) Sí, me gusta la ventana (Al empleado) Nos quedamos con esta ventana, digo, con esta habitación (escena II: 97).

Es en ella donde la protagonista se reconoce y se encuentra consigo misma:

Marú: (Riéndose) ¿Qué no? ¿Quién ha dicho que no? (Corre a lo ventana. Se para delante y empieza a componerse como si estuviera ante un espejo.) Ves, **aquí me veo, pero de verdad.**¹¹ ¿Qué tal? No, no me gustan esas golondrinas. (Se arregla unos rizados del cuello.) Y esa nube..., que se vaya... (Se levanta el flequillo de la frente.) Bueno, así está mejor. ¡Hermoso cielo tienes, carabí, carabó...! Soy yo, soy yo, soy yo... (Cantando hacia la ventana y yendo hacia su madre, saltando. La abraza) (escena II: 28).

La misma idea la expresa el propietario del cuaderno en las siguientes palabras leídas por Marú:

¿Por qué no mirarse siempre a los espejos, que nos devuelven la imagen material y externa de nuestro rostro? No sería mejor mirarse en los paisajes, por las ventanas, figurándonos que nos vemos a nosotros mismos, en algo más ancho, más hermosos... (escena V: 108).

En algunas ocasiones los personajes reaccionan con asombro y no se reconocen en la imagen que se les ofrece, diferente a la que están acostumbrados. Don Desiderio descubre en la mujer de la estatua de Julia Riscal que ve desde su balcón una gran mentira:

¹¹ La negrita es mía.

Don Desiderio: ¿No le incomoda que abra el balcón? (sin esperar se dirige al balcón y lo abre de par en par. Al ver enfrente la estatua de Julia Riscal, se vuelve a la muchacha, y luego otra vez hacia la estatua, se frota los ojos, y se sienta de nuevo (escena II: 52).

Don Desiderio: (Alza la vista y ve por el balcón la estatua). Y ahí esa estatua, falsedad de bronce, toda engaño, las facciones, el porte, el nombre... (escena II: 62).

Los espejos, así mismo, rara vez reflejan la realidad que se les enfrenta, sino que dejan asomar la realidad esencial. “El espejo es un elemento revelador de ese “otro yo” recóndito, cuyo descubrimiento sorprende, repele, o incluso aterroriza” (Moraleta, 1983: 114). Frente al espejo el ser humano puede verse fuera de sí, patentizándose la diferencia entre como cree ser y cómo es él en realidad.

Al igual que ocurre con las ventanas los personajes al mirarse se encuentran a sí mismos. Gloria (*La cabeza de Medusa*) se mira en el espejo probándose el sombrero de cintas de colores que le ofrece Pepita:

Gloria: Es precioso. (Probándose) ¡Qué buena sombra dan las alas...! Porque allí el sol será muy fuerte, muy fuerte... Ya lo estoy sintiendo un poco. ¡Y las cintas! Allí hará aire, y el aire vivo moverá las cintas y por ellas me reconocerán a los lejos, sabrán quién soy yo. (...) (escena III: 126).

Gloria se reconoce en el espejo al probarse el sombrero; sin embargo en ese momento entra Rosaura, otra parroquiana, cuya preocupación contrasta con la alegría de Gloria.

En la escena IV la fisonomía de Rosaura, al probarse el sombrero que verdaderamente desea comprar y verse con él en el espejo, se transforma totalmente, “todo el rostro se le alegra”. Al quitárselo lo hace lentamente y su alegría se deriva en una sonrisa llena de melancolía (escena IV: 127). Para Rosaura la felicidad es como “un espejo muy grande, hermoso, claro, en que no podemos vernos enteros sin empañó” (escena V: 130- 131).

Al final de la breve escena II Gloria “se mira al espejo y luego se sienta mirando al vacío sonriente”, ignorando el último número de Vogue que Pepita le ha ofrecido; mientras espera a que le traiga algunos modelos de sombreros.

En la escena III de *El director* por primera vez Inocencio se reconoce en el espejo y se encuentra a gusto con la imagen que ve reflejada:

Director: ¿Se querría usted mirar en ese espejo?

Inocencio: ¡Si es menester! Bueno. (Va hacia el espejo, lentamente. Se mira. Se le anima la mirada. Se atusa el cabello, se arregla la corbata) Pues mire usted, no sé lo que será, pero... por primera vez...

Director: (Riendo bondadosamente) Nada, eso no es nada. (Al Secretario) Tratamiento naranja. Se le pasará a usted en seguida (Acto primero, escena III: 313).

En otras ocasiones los personajes se miran al espejo y no se reconocen, producto del asombro que provoca el ver reflejada una imagen diferente a la que uno tiene normalmente de sí mismo. Al recordar la adoración que Julio le profesaba, Julia (*El parecido*) confiesa que al llegar a su casa y mirarse en el espejo no se reconocía: “pero, soy yo, con esta carucha, esa de que habla” (escena única: 37).

Soledad no se identifica con la imagen de la Bella Durmiente que habían creado de ella:

Soledad: Fue en un espejo. Dos horas me costó. Alrededor mía tenía dos o tres hombres y mujeres: uno dirigía la escena, otro me pintaba la cara, otro me graduaba el rojo de los labios, una me ordenaba una casaca de bucles rubios por los hombros. Hasta que la voz del yo lo dirigía dijo: “Muy bien, ya está. A ver si a ella le gusta”. Y alguien me acercó un inmenso espejo redondo y, yo me incliné sobre su círculo y me hundí desde entonces para siempre en él. La vi, a ella, y no a mí (Cuadro segundo, escena única: 85).

La Mecnógrafa (*El director*), se sorprende de su propia imagen:

Mecanógrafa: Ya sabe quién soy. (Sale el Criado. La Mecanógrafa saca del bolso borla y polvos, va a arreglarse y se acerca a un espejo, pero retrocede asustada) ¡Jesús! ¿Pero qué espejo es éste? ¿Soy yo ésa? Nunca me he visto ese rostro. ¡Dio mío! ¡Qué raro! ¿Para qué vine yo aquí? No, no, me voy. (Recoge de la silla su bolso, da dos pasos hacia la puerta como para salir. En esto se abre la puerta y entra el Director, Grueso, rubicundo, aire jovial, pero frío, monóculo) (Acto primero, escena II: 310).

Sin embargo, en la misma escena un poco más adelante el Director se levanta, “se mira en el espejo, que asustó a la Mecanógrafa, sin la menor extrañeza, se arregla la corbata” (Acto Primero, escena II: 311).

Algo parecido a la Mecanógrafa le sucede al protagonista de *La esfinge* de Miguel de Unamuno, cuyas conexiones en su obra dramática con la de Pedro Salinas han sido subrayadas por la crítica. Ángel se detiene ante el espejo y vislumbra su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobrecogido; así mismo el Otro quiere estrangular la figura que le devuelve el espejo. Se puede afirmar que la preocupación de Unamuno es auténtica a la de nuestro autor, incluso, siguiendo a Pilar Moraleda hasta límites obsesivos (Moraleda, 1983: 115). Observemos la sensación de pavor de Augusto Pérez, personaje de *Niebla*, al mirarse al espejo:

...Una de las cosas que más me da pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia, viéndome como otro...¹²

Los espejos y el agua no son como en Alicia de Lewis Carroll una puerta hacia otra realidad, pero sí una ventana que deja contemplarla, lo cual remite a un autor muy admirado por Salinas y a quien dedicó algunos de sus brillantes artículos críticos, don Miguel de Unamuno. La misma idea básica es utilizada por ambos autores: el espejo hace que el ser humano se vea fuera de sí y al

¹² Unamuno, Miguel [1965]: “Niebla” en *Obras selectas*, 5ª ed. Numerada, Madrid, Plenitud, p. 675.

mostrarle su imagen de forma objetiva, pone de manifiesto la diferencia entre cómo cree ser y cómo es en realidad.

El agua, como en su poesía, hace a veces la función de ese espejo “portador de la verdad”. Los personajes se miran en el agua; citemos a Ángel en *Sobre seguro*, el personaje que más ternura produce de todos los que pueblan el universo teatral de Salinas. Su desaparición en el río al cruzarlo “la tarde de la crecida” (Don Selenio, cuadro primero, escena IV: 153) y el hecho de que su cuerpo no haya sido encontrado deja abierta la puerta del misterio hacia algo que supera la realidad:

Ángel: Pues yo estaba mirando al agua y, de pronto, ¡paf!, pues me dieron un golpe aquí en la cabeza, muy fuerte, y ya no sé más (Cuadro primero, escena VI: 159).

Además al agua se le atribuye el poder de purificación que supone un desprenderse de todo, adentrándonos en la esencia del ser. De este modo la protagonista de *El precio* afirma que “cuando no se tiene reflejo en el agua, uno no es de uno”, o lo que es igual, uno no es de verdad (Cuadro primero, escena IV: 277).

Lisardo, el protagonista de *El chantajista* tras haber fingido ser un Romeo llamado Eduardo o incluso como afirma Pilar Moraleda, el mismísimo Romeo shakesperiano, se encuentra en la necesidad de aclarar sus dudas de identidad mirándose en el agua:

Lisardo: Y ahora, Lucila, ¿somos de verdad?

Lucila: (Lucila le lleva al borde de la fuente) Mira, míranos...
¿Nos ve?

Lisardo: Sí, somos de verdad..., por fin somos de verdad...
(Cuadro segundo, escena IV: 307).

El agua nos devuelve la autenticidad de lo que somos:

Soledad: ¡Qué gusto ser desconocida, salirse de la imagen de una que tienen los demás, dejar de ser la que se figuran los otros quien es! Yo lo comparo con volver a casa después de un

baile aburrido y quitarse el traje y el color y todo, y meterse en el agua y sentirse verdadera (*La bella durmiente*, Cuadro primero, escena I: 69).

Otros elementos que contribuyen a lo misterioso a parte de las ventanas, los espejos y el agua son los cigarrillos, las cenizas y el humo. El hecho de que el camarero al final de *El parecido* reconozca que él no ha visto a nadie sentado en la mesa donde supuestamente ha estado Incógnito nos lleva a cuestionar la existencia de este ser. Acaso Incógnito no era más que ese puñado de cenizas, un personaje creado por la fantasía de Julia y Roberto, que no ha existido nunca, ante la necesidad de confesarse el uno al otro en el día de su quince aniversario.

Otro planteamiento es que esas cenizas en el cenicero son la demostración de que Incógnito realmente ha estado allí, la prueba de su existencia; si el camarero no lo vio es porque este personaje venido de otra realidad (suprarrealidad) no puede ser visto por todo el mundo, sólo está allí para Julia y Roberto.

A lo largo de la obra Incógnito no cesa de fumar, lo cual otorga al personaje un cierto aire de misterio. Aparece en escena encendiendo un largo cigarro (escena única: 28), más adelante “se levanta de la mesa y con el cigarro encendido en la boca sale despacio y sin hacer ruido” (escena única: 41). Julia manifiesta su indignación por la actitud de Incógnito: “me encocora el individuo ese (...) y el, tan quieto, pasmarote hecho un, con el periódico y el puro como si no existiéramos (...)” (escena única: 84). Finalmente lo que queda de él es un cenicero lleno de cenizas.

El humo que se desprende de los cigarrillo encendidos al revés en *La bella durmiente* para que arda en primer lugar el nombre simboliza ese estado de pureza al que aspira el hombre, despojado de las etiquetas que nos ponen desde que nacemos (Cuadro segundo, escena única: 79).

De un lado tenemos el elemento agua, cristal, transparencias representadas en los espejos, ventanas y el mismo agua; por otro lado el fuego, como elemento purificador y el humo, símbolo de la esencia, lo que queda después de que el fuego lo destruya todo.

“Somos humo de una humareda, fantasía de una fantasía” (Soledad, Cuadro segundo, escena única: 83). A esta conclusión llega Soledad después de revelar a Álvaro su identidad, pues ella es la Bella Durmiente:

Soledad: Ve usted ahora, en esos copos de humo, en esas telillas azules, hay dos nombres que se deshacen, el de usted como las otras veces. Y el mío, además. So...le...dad... ¿Lo ve usted disolverse en el aire? Soledad... y el suyo... humo (Cuadro segundo, escena única: 79)

El fuego, así mismo, lo purifica todo. Las cartas que forman el pasado de Lucila son quemadas por Valentina en el fuego de la chimenea, entregándoselas de esta forma a la vida (escena VII: 136).

Al comenzar el cuadro primero de *Sobre seguro* entre los elementos escénicos de la sala de la casa de don Fausto donde se dan los hechos que ocurren en escena se menciona la presencia de una chimenea. En la escena V será el fuego de la chimenea sólo el que ilumine la escena en la que Petra sola dialoga con el dinero. Finalmente, Petra decide quemar el dinero, echarlo a la lumbre:

Petra: Echarlo a lumbre. Tú verás las llamas tan preciosas que da... (Coge los paquetes de billetes, y los va arrojando en conformidad con las palabras. Se alza a cada paquete que cae una llama viva de color distintos, que da un tono diferente al cuarto) **¡Tres años más para mi Ángel, tres años más para mi Ángel... y tres y tres. ¡Cómo crece la vida para mi Ángel!**

Ángel: (Saltando y palmoteando) ¡Qué bonito, madre, que bonito! ¿Por qué son **las llamas tan preciosas, de colores?**

Petra: Porque **el fuego se alegra de quemar cosas malas.** Cada una es un pecado... Ven, hijo, ven. (Le abraza). ¡Le hemos

podido, podemos más que él...! (Cuadro primero, escena VII: 162).¹³

Con este acto de quemar el dinero Petra salva a su hijo y además salva a todos de la maldición de ese dinero; así lo aclara en la carta que deja a su familia tras desaparecer con Ángel para siempre: "(...) Y a ese maldito dinero lo le tocará ya manos humanas, ni las vuestras, ni las de nadie. Todo lo he gastado en salvarnos(...)" (escena VII: 162).

Un elemento escénico presente en la puesta en escena es el reloj, escrito reló por Pedro Salinas, con la aspiración de la /x/ a imitación del lenguaje hablado:

Don Heliaco: De nada, Don Selenio. (Mirando el reló) Ya creo que no tardarán los compañeros (*Sobre seguro*, Prólogo: 141).

En la escena III en el diálogo que mantienen Gloria y Rafael acerca del paso del tiempo el reloj marca las 10 (*La cabeza de Medusa*, Acto único, escena III: 125).

En el acto primero de *El director* suenan las diez menos cuarto en una complicada sonería (Acto primero, escena I: 309).

El prescindir de este objeto por parte de algunos personajes simboliza la percepción diferente del tiempo de estos, un ir más allá de lo aparential a lo edénico:

Petra: Me darían un duro todos los días, ¿verdad? Cuando ya me despertara, y fuera a la alcoba de Ángel, y no lo viera allí con su sonrisa de haber soñado sueños de niño, entonces alguno de ustedes vendría a decirme: "No se aflija usted, señora, aquí tiene usted su duro de hoy". Cuando yo lo busque para ir los dos de paseo por el bosque, como muchas tardes, y no esté, otro vendrá a contarme: "No se extrañe usted, Petra, ¿no tiene usted ya su duro de hoy?" Cuando yo le pida un vaso de agua fresca, y no me conteste nunca, ¿no tengo yo para apagar la sed mi duro

¹³ La negrita es mía.

de hoy? ¡Y así todos los días de mi Ángel, todos vendidos uno a uno, todas las noches cuando yo le contaba los mismos cuentos de los ocho años, todas pagadas igual! ¡Y con tanto como hay en un día y una noche, y otra y otra... **para nosotros, los que no tenemos reloj...como Ángel y yo... Todo se da por un duro.** Pero ustedes no saben nada, nada. ¡Váyanse, váyanse por esa puerta! (*Sobre seguro*, Cuadro primero, escena IV: 155).¹⁴

Este motivo temático del reloj, el del tiempo no mensurable es muy saliniano. Salinas es ese “alma/ que no lleva reloj”, “el que sueña encontrar la letra de su cántico”.¹⁵

En realidad cualquier objeto puede convertirse en elemento de misterio en este teatro, así sucede con el botón (*El Parecido*), la estatua y el automóvil (*Ella y sus fuentes*), las revistas (*La bella durmiente*), el cuaderno (*La isla del tesoro*), los sombreros (*La cabeza de Medusa*), el tren (*La cabeza de Medusa*, las cartas (*La Cabeza de Medusa*, *El chantajista*), Los billetes (el dinero), El pañuelo blanco (*Sobre seguro*, *Caín o una gloria científica*), los barquitos de cristal (*Caín o una gloria científica*), el revólver (*Caín o una gloria científica*), la pintura (*La estratosfera*), el cuadro de las ánimas (*La fuente del Arcángel*)...

La primera vez que Incógnito se acerca a la pareja Julia- Roberto es para ofrecerles un botón que al parecer se debe haber caído de la chaqueta de Roberto, pero resulta casualmente que a Julia también le falta uno, hasta ahora no se habían dado cuenta de que los botones de sus chaquetas eran idénticos, lo cual le lleva a Julia a la conclusión de que “parecemos ciegos. No vemos lo que se nos pone delante de los ojos” (escena única: 35). Casi al finalizar la obra Incógnito vuelve a acercarse a la pareja para indicarles que el botón era suyo. El hecho tan simple como que los tres compartieran el mismo botón nos

¹⁴ La negrita es mía.

¹⁵ Estos versos pertenecen al poema “Contra esa primavera” en *Todo más claro*.

transporta a ese aire de extrañeza, ¿es simple casualidad, o hay algo más allá detrás de las cosas más sencillas y cotidianas como un simple un botón?

La estatua de Julia Riscal (*Ella y sus fuentes*) está casualmente puesta en la plaza donde vive don Desiderio, el cual puede verla desde su balcón, y a cuyos pies muere el sabio historiador:

Periodista: (...) Ha caído la tarde, y en el aire oscuro la estatua de Julia Riscal, alumbrada por unas luces de la calle, se destaca con una terrible silueta dominando el cuarto). Yo no sé como podía vivir con esa estatua tan cerca. Se le viene a uno encima. ¡La verdad es que debía ser una real moza! Pero me da un poco de miedo... (coge el sombrero y se va hacia la puerta) (escena III: 64).

En estas obras contextualizadas en la primera mitad del siglo XX el autor gusta de incluir, a modo futurista, elementos que son signos de modernidad, cargados de un aire misterioso como el “automóvil” causante del atropello de Don Desiderio: “iba a una velocidad tan desmedida que los pocos testigos del accidente no pueden recordar ni siquiera el color del coche, ni su forma” (escena III: 63).

El tren que piensan coger Gloria y Rafael (*La cabeza de Medusa*) se convierte en el transporte que les llevará a su felicidad (escena III: 125).

La reacción de extrañeza de Soledad (*La bella durmiente*), al encontrar las revistas que López, Fernández, Pérez y Álvaro han dejado olvidadas en el suelo junto a las butacas, nos lleva a la interrogante del misterio en torno a la identidad de la joven: “¡La Bella Durmiente! ¡También aquí! ¡Qué hace aquí esto!” (Cuadro primero, escena V: 77).

El cuaderno perteneciente al misterioso huésped del hotel (*La isla del tesoro*) es encontrado por Pepa, chica de la limpieza, que revela su secreto a Juana, pero éste no parece estar destinado para ella:

Lo abro, echo la vista encima y se me nublan los ojos y no sé lo que veo. Me da mucho susto, porque me ha pasado tres veces,

y ya me creo que es como un aviso del cielo de que no es mío y no lo debo leer..., ¿verdad? (escena II: 95).

Nerviosas por tanto misterio, las dos vacilan qué hacer con el cuaderno. Juana propone darle el mismo fin que a su propietario, “tirarlo al canal”, pero Pepa decide dejarlo en el mismo lugar, en el suelo, detrás del cortinón del gran ventanal tapado por unos pliegues de la cortina. Finalmente, Juana le aconseja que lo deje en el cajón del tocador, por temor de que lo encuentren en el suelo y repriman a la muchacha por no haber limpiado bien (escena I: 96). Allí mismo lo encontrará Marú al final de la escena II:

Marú: (...) (sacando del cajón, donde lo puso Pepa, el cuaderno). ¡Y esto! Precioso. (Oliendo.) Tafiote de primera. Encuadernación de amateur. Será lo de siempre, el libro de señas, regalo exquisito de... (Abriéndolo.) No, no. ¡Ay, qué emoción! ¡Ahora sí que creo que es la suerte! La letra, preciosa, de hombre, no hay duda. Me gustaría que me escribiesen cartas en una letra así. (Leyendo.) “Pensamientos y soliloquios de un desesperado. Mes de octubre.” (Dando palmadas). ¡Pero esto es increíble! ¡El tesoro! Por fin, por fin... Y está sin acabar, como si... (...) (escena II: 99- 100).

La llegada de Rosarito hace que Marú se distraiga de su hallazgo, del cual no sabremos nada hasta la escena V, cuando su novio Severino repara en el cuaderno que ella había dejado encima del escritorio. Él, al igual que Marú, deduce que por la letra el propietario es un hombre; sin embargo en el cuaderno no aparece ningún nombre, es un ser anónimo. Lo curioso es que las mismas ideas de Marú acerca del amor, de los dos únicos, aparecen en ese cuaderno, sus mismas fantasías, dichas con otras palabras (escena V). Es la prueba de que existe otro ser en el mundo complementario a Marú, el otro único.

En la decoración de *La cabeza de Medusa* destacan las dos vitrinas con sombreros brillantemente iluminadas y la representación medusca de una testa de modelo con un sombrero adornado de serpientes estilizadas (Acotación primera: 117).

En la escena II Gloria pide un sombrero de primavera, “lo más primavera que tenga”, no importa que sea Enero, pues para ella la primavera está muy cerca. Salinas destaca en este personaje su alegría juvenil (escena II: 123). Pepita le saca a Gloria un sombrero originalísimo, “de alas anchas y en la copa cuatro letras árabes que designan cuatro puntos cardinales. Tres cintas, de tres colores. Cada una por uno de los meses de la primavera... abril, verde; mayo, rosa; junio, azul...” (Pepita, escena III: 125). Le ofrece también otro sombrero de idea original: “la forma de paja rígida. Y el adorno, una guirnalda, de flores diferentes para cada día de la semana. Además cada flor tiene su significación simbólica para cada día de la semana”, incluyendo un folleto explicativo (Pepita, escena III: 126).

El sombrero es un símbolo de la identidad de la persona, por ello Pepita ofrece a Gloria modelos originales, acorde con su frescura e ilusión por encontrar la felicidad en un mundo donde siempre será primavera y que nunca se atrevería a mostrar a una señora como Rosaura, por ejemplo:

Pepita: (...) Yo en cuanto usted me dijo eso de la primavera, y le miré a la cara, comprendí... (bajando la voz). En cambio... ¿Ve usted a esa señora que está ahí al lado? Yo no sé por qué, pero yo no la propondría un sombrero así... (Señalando a Rosaura, que sigue frente al espejo distraída (...)) (escena III: 126).

Si en la escena anterior Gloria pedía un sombrero de primavera, ahora en la escena IV Rosaura pide un sombrero que pueda llevar en todo tiempo, “un sombrero que no sea así enteramente de invierno, ni de primavera” (escena IV: 127). Juanita le ofrece uno de forma moderna, pero al mismo tiempo serio, de fieltro y color gris, un sombrero que “favorece y no es comprometido” (Juanita, escena IV: 127). Los sombreros de primavera con guirnaldas y flores que Pepita ofrecía a Gloria de acuerdo con el carácter de la joven difieren con el tono más serio de Rosaura, quien se ha fijado sobre todo en un modelo de la vitrina del fondo, el cual no puede adquirir.

Finalmente el sombrero de Valentina (escena V) lleva unos signos que parecen chinos según observa Pepita y es que efectivamente ella viene de

Shangai (escena VI: 132). Pepita le propone un sombrero de tarde, de viaje, pero Valentina no parece estar muy interesada en comprar sombreros. Su cometido es otro.

Las cartas que forman el pasado de Lucila son quemadas por Valentina en el fuego de la chimenea entregándoselas de esta forma a la vida:

Valentina: Ah, y a propósito. Estas cartas... (Señalando el paquete que dejó en la mesa).

Lucila: (Vacilante) Mira, Valentina, bien pensado, tuyas son, a ti te las escribí. (Devolviéndoselas) Son... tuyas.

Valentina: No, ya no, Lucila.

Lucila: (Con cartas en la mano, aún extendida, ofreciéndoselas a Valentina) Entonces, ¿de quién?

Valentina: (Las coge, va a la chimenea, las echa al fuego) Son... de ella, como tú, y Lorenzo, y... todos. Son de la vida, ¿no? (Sube la llama en la chimenea) Mírala, mírala que bien arde... Adiós, Lucila. (Va a la puerta del fondo, da al botón del ascensor, que acude en seguida, y sale) (escena VII: 136).

Hay un momento justo cuando Valentina sale, en el que Lucila se precipita hacia las cartas para cogerlas, un momento en que siente el deseo de retener ese pasado, que arde entre las llamas; pero en ese instante interrumpe Juanita y ella se muestra indiferente. Las cartas arden definitivamente y, con ellas, todo su pasado.

En *El chantajista* un amor se edifica a partir de las cartas inventadas por Lucila destinadas a un ser único que toma cuerpo en Lisardo:

Lisardo: (asombrado) ¿Pero dónde está?

Lucila: Donde siempre..., en mi amor... Eres tú...

Lisardo: Pero, ¿y Eduardo? ¿Se ha ido? ¿O muerto?

Lucila: Acaba de llegar..., acaba de nacer... en ti... Y ya podemos ponerle nombre, ¿verdad? Eduardo lo llamaba mientras no sabía como se llamaba... Ahora se llama Lisardo, tú.

Lisardo: (más confiado, pero aún dudoso) Pero, ¿y las cartas? ¿A quién se las escribirías? A alguien era...

Lucila: A ti..., al que ibas a ser tú... Es decir, a nadie, entonces... Ese amante de las cartas era el anhelo de un amante así... No existía, pero yo seguí escribiéndole, segura de que alguna vez iba a nacer... (Cuadro segundo, escena IV: 305)

Petra (*Sobre seguro*) recurre al recurso de la carta para informar a su familia de su decisión de huir con su hijo y de haber destruido el dinero por la salvación y el bien de todos.

Al final de la escena VII Ángel y Petra “salen cogidos de la mano”. En ese momento “cae el telón” y “sobre él se desarrolla como un cartel, el texto de la carta de Petra escrito en grandes letras”:

No me busquéis. No me creería que es por mí, me creería que vais detrás del dinero. Y a ese maldito dinero no le tocarán ya manos humanas, ni las vuestras, ni las de nadie. Todo lo he gastado en salvarnos. Si os empeñáis en perseguirme, nunca habréis de cogermes viva. Olvido, silencio y paz, no quiero otra cosa de vosotros (Cuadro primero, escena VI: 162).

En la escena III hay un momento en que la atención se centra en los billetes, el dinero es la tentación que hace caer al hombre en la codicia y el egoísmo, por el cual se pierde el respeto incluso a la propia familia:

Don Universal: Pues como le decía, Don Fausto, este estado de cosas no puede prolongarse por nuestra parte. Aquí traemos el importe de los premios. (Don Estelario **saca de una carpeta que lleva en la mano unos billetes y se los da a don Universal. Éste se los enseña a don Fausto y los pone encima de la mesa) 35.000 pesetas en billetes de cien.** De ustedes son sin más requisito que la firma de su señora en este recibo que ya tiene la firma de usted. Mañana a estas horas

volveremos, y la situación quedará zanjada en un sentido o en otro. (**Los tres de la familia miran el montón de billetes**)

Don Fausto: (**Sin quitar la vista de los billetes**) Pero y ¿qué quiere usted que hagamos nosotros? (Cuadro primero, escena III: 151).¹⁶

La palabra “dinero” y “venta” se repite continuamente en la obra en la que todos intentan convencer a Petra con el propósito de que dé su firma para cobrar el seguro por la muerte del hijo; mientras que ella se niega siempre convencida de que no hay dinero que pueda sustituir a su hijo, lo que ellos quieren es vendérselo por siete mil duros.

En la escena V Petra queda sola frente al montón de billetes, la escena únicamente iluminada por el fuego de la chimenea. En este momento se produce la personificación del dinero que cobra voz, una voz que ha de ser “atiplada y seca, metálica”, dialogando con Petra:

En este momento, en el lugar mismo donde están los billetes, brota como de luz o llama. Se puede hacer con un ventilador con cintas de colores que el aire agite. Mientras dure la escena se moverán sin cesar como indicando que el dinero se ha animado (Cuadro primero, escena V: 157).

Al final de la escena cuando aparece Ángel por el marco de la ventana “Dinero emite algo así como un silbido o bufido prolongado y se apaga, como si fuese por el aire que entró por la ventana” (Cuadro primero, escena V: 159).

Tras una breve salida de Petra en la escena V se queda solo y se enciende la llama del dinero, al volver Petra la llama se apaga. Ángel repara en los billetes y Petra desvía la atención de su hijo del mal que encarna el dinero:

Petra: (Poniéndole un plato en la mesa) Toma, hijo, queso, del que a ti e gusta, pan, miel...

¹⁶ La negrita es mía.

Ángel: (Sin hacer caso) Madre, mire usted, ¿qué es esto que hay aquí? ¡Es dinero, madre, mucho dinero!

Petra: No lo toques, hijo, no lo toques... Come, deja eso. (ÁNGEL se sienta y empieza a comer. Vuelve la cabeza al montón de billetes).

Ángel: ¿Se podrán comprar muchas cosas con tantos billetes, madre? Trenes como el del hijo del juez... y...

Petra: Sí, hijo sí. Pero ahora tú come, que tienes que dormir un poco... (Cuadro primero, escena VI: 161).

Pero más tarde Ángel vuelve a reparar en el dinero:

Ángel: (Mirando el dinero) Mamá, mamá, ¿y por que no nos llevamos eso? Para comprar comida por el camino, para comprar un carrito, o un caballo, e ir a caballo...!

Petra: No, hijo, eso no... Mira, ven acá. ¿Tú ves ese dinero? Pues es malo, muy malo.

Ángel: ¿Malo el dinero, madre? ¡Con tantas cosas bonitas como dan por dinero, en el Bazar de Braulio o en la tienda grande... Pelotas, bicicletas, libros de estampas...! ¿Y cómo se va a entrar al cine sin dinero...? Padre me daba una peseta todas las semanas y...

Petra: Sí, el de los juguetes no es dinero malo. Pero éste no sirve para eso, es dinero de mala suerte, hijo. Si nos le llevamos erraremos el camino, no encontraremos fuentes de agua fresca ni sabríamos dar con la casa... (Cuadro primero, escena VII: 161).

Subrayamos el lenguaje lírico que utiliza Petra al hablar de fuentes de “agua fresca”. Ese dinero representa el egoísmo, la maldad, quien caiga en su tentación jamás podrá encontrar el agua fresca ni esa casita clara destinada a las almas pura que no han sucumbido a su tentación; es decir jamás podrá acceder a lo edénico. Cuando Ángel propone tirar el dinero por la ventana, Petra vuelve a responder con un tono de lirismo:

Petra: No, porque el aire lo llevaría Dios sabe dónde, y donde toque se secará la hierba y se morirán los pájaros. (...) (Cuadro primero, escena VII: 162).

Es la poesía frente al egoísmo humano. Finalmente deciden quemarlo, echarlo a la lumbre para que arda en llamas “preciosas”, llamas “de colores” (Cuadro primero, escena VII: 162).

Justo al final de la escena III, en el momento en que los aseguradores están presionando a la familia de la necesidad de convencer urgentemente a Petra en dar su firma, tentándoles con el dinero aparece ella en el umbral:

(...) alta, delgada, vestida de negro, con **un pañuelo blanco en la mano**, se queda parada en el umbral, la mano caída, de modo que **resalte el pañuelo** en la falda, mirando a todos sin expresión (Cuadro primero, escena III: 151).¹⁷

La blancura del pañuelo contrasta con el negro de su vestido como símbolo de pureza y de dolor, es la única que verdaderamente siente la muerte de su hijo y no está dispuesta a venderlo.

El pañuelo que Paula (*Caín o una gloria científica*) retuerce entre sus manos representa también su dolor y preocupación (escena II: 170).

El pañuelo verde de Lisardo y el azul de Lucila disfrazada de Eduardo es signo de una cita misteriosa entre dos desconocidos, que llegaran a ser uno, contribuyendo a un juego escénico en torno al tema de la identidad.

Junto a los objetos de decoración que se mencionan en la descripción del salón de Abel situados en una repisa se mencionan unos barquitos de cristal. La fragilidad de estos objetos no pasa desapercibida al espectador. Es Abel quien se refiere a esos barquitos de cristal como metáfora de la fragilidad frente a una sociedad que construye armas que terminan con las cosas más bellas y vulnerables. Esos barquitos de cristal que simbolizan niños inocentes,

¹⁷ La negrita es mía.

ancianos, hombres y mujeres que trabajan por ganarse el pan de sus hijos, los pájaros, los peces... y de pronto uno sólo de esos artefacto lo destruye todo, lo más frágil, lo más puro y bello (escena IV).

Paula pide al Hada que su hijo sea “autor de criaturas de cristal, de vidrio”, que haga flores, muñecos, figuras de cristal. En ese momento se levanta, dirigiéndose a la chimenea y coge el barco de cristal llevándose al Hada, su deseo es que su hijo fabrique todo un mundo de vidrio (escena VII: 187).

El revólver que Abel entrega a Clemente para que haga lo que crea conveniente, con tal de no dejarle llevar a cabo su idea es otro elemento escénico en el que Abel pone en manos de su hermano su sacrificio (escena IX).

La pintura que aparece en lo alto de la anaquelera de los licores y vinos en lo alto del mostrador de *La estratosfera* nos lleva al aire, a una realidad más pura, más allá de la realidad cotidiana que pisan los parroquianos del local:

una pintura de un globo de colorines, y un letrero a modo de leyenda: “La Estratoesfera”. A un lado, un retrato, muy mal hecho, que se supone que es de Picard, el aeronauta, y un letrero que dice: “Viva Monsieur Picard” (Acto único: 193).

El cuadro de las ánimas de la casa de Alcorada (*La fuente del Arcángel*) se constituye como símbolo de la intolerancia religiosa de las gentes de este pueblo, justamente desaparece en la escena en que Claribel es transformada en Teodora por Florindo, dividiéndose el espejo en dos, por una parte la sala de la casa de doña Gumersinda, por otra el casino donde se despliega la magia del caballero Florindo (escena VIII).

Para concluir, podemos afirmar que cualquier elemento u objeto por simple que parezca, pierde en el teatro de Salinas su valor cotidiano, adquiriendo un sentido que traspasa las fronteras de la realidad perceptible por los sentidos, convirtiéndose en símbolo o pequeños fragmentos evocadores de una realidad más auténtica.

3.2. Identidad (el hombre como individuo)

El hombre – con el mundo en que está situado - es el gran tema de nuestra cultura y de nuestra vida. ¿Es posible un arte deshumanizado? Este concepto mismo es también humano. No podemos eludir la fatalidad de serlo. El hombre vive rodeado de mitos, pero es él el gran tema de la literatura. La facilidad práctica es laudable, pero no debe desempeñar papel alguno en los logros y adquisiciones culturales. Es el hombre el centro de las interpretaciones y especulaciones de todos los siglos y todas las generaciones.

Después de la Edad Media, las diversas literaturas son otras tantas variaciones del hombre sobre el hombre, logradas a través de la perfección estética.

El hombre de hoy estudia las plantas, los minerales, los astros y las reacciones químicas de este mundo. Pero en el conocimiento de sí mismo, conciencia en que se apoya la conducta, es un fracaso.

La literatura nos ofrece una visión del hombre en sus proporciones históricas, en contraste con la manía de actualidad que es una de las vanidades de nuestro tiempo. El formalismo social de hoy hace que los hombres solamente se rocen, escondidos detrás de sus máscaras. Pero la literatura no oculta nada. Es la busca del hombre perdido.

Cuando Corneille utiliza una obra de Guillén de Castro, valora diferentemente un mismo ser humano.

Desde hace unos cien años el estudio de la literatura bordea mil extravíos: el historicismo, que sólo coquetea con la obra de arte, o la interpretación sociológica, o la psicológica.

De las contingencias el arte extrae esencias, objetivadas estéticamente de lo humano. En ello se funda la creación literaria, en la unión indisoluble de la grandeza de que es capaz el hombre y de la perfección que puede alcanzar la palabra (Palabras de Apuntes de Pedro Salinas en Guillén, 1994: 552).

Estas palabras de Pedro Salinas son un claro signo de su interés por el hombre y por lo humano. Además, Pedro Salinas se preocupó por el hombre de su tiempo, contemporáneo a sí mismo, hecho que demuestran los personajes de sus obras teatrales: todos son hombres y mujeres del siglo XX. En la cita anterior afirma Pedro Salinas que “el hombre de hoy es un fracaso en el conocimiento de sí mismo”, quienes vivimos en este siglo nos desconocemos a nosotros mismos. Su preocupación como la de Miguel de Unamuno es una preocupación profunda por el alma humana: “El alma humana es misteriosa y en todos nosotros una parte de ella, es decir, parte de nosotros, se recata entre sombras. Es lo que Unamuno ha llamado el secreto de la vida, de nuestra propia vida” (Salinas en Guillén, 1994: 552).

En este conocimiento de sí mismo el hombre necesita desdoblarse, verse personaje, necesidad que introduce la representación y la ficción en la propia vida.

En *El defensor* se apoya en Simmer para acentuar la dualidad dramática del hombre, ser social y a la vez individual: “El hombre es uno y, además, uno de tantos o uno de muchos, y es el poeta el que ha de llevar adelante con insigne dificultad este dual destino” (Salinas en Guillén, 1994: 557).

El número de personajes en sus obras teatrales oscila entre los cuatro de *El Parecido* y los dieciocho de *Judit y el tirano*.

En las distintas ediciones del teatro de Pedro Salinas, los personajes son enumerados antes del inicio de la obra, a excepción de la edición de *El Parecido* en la revista *Número*, Montevideo, 1955. El criterio seguido normalmente en dicha enumeración es el del orden de su aparición en escena. A continuación los enumeramos tal y como aparecen en la edición de Pilar Moraleda:

EL PARECIDO

Julia	Camarero
Roberto	Incógnito.

ELLA Y SUS FUENTES

El Profesor Desiderio Merlín

Criado Julia Riscal

Periodista Médico

LA BELLA DURMIENTE

Soledad López

Álvaro Pérez

Lorenzo Fernández

Empleados del hotel

LA ISLA DEL TESORO

Personajes

(por orden de entrada en escena)

Juana, criada

Rosario

Pepa, criada

Severino

Doña Tula

La jefa de piso

Marú

El Gerente

Empleados del hotel

LA CABEZA DE MEDUSA

Criada

Juanita

Rafael

Lucila

Pepita

Rosaura

Andrenio

Gloria

Valentina

SOBRE SEGURO

Don Selenio

Fausto

Don Helíaco

Águeda

Don Universal

Don Nazario

Don Estelario

Petra

Eusebio

Ángel

CAÍN O UNA GLORIA CIENTÍFICA

Criada	Abel
El Secretario	Profesor Fontecha
Paula, esposa de Abel	General Ascario
Clemente, hermanos de Abel	La mujer de la Salvation Army
Dos Soldados	

LA EXTRAESFERA

Vinos y cervezas

PERSONAJES

El señor Dimas, dueño de la taberna
 Torpedo, chico sirviente
 Álvaro de Tarteso, poeta bohemio
 El señor Julián, parroquiano
 Amigotes 1º, 2º, 3º
 El tío Liborio, ciego , vendedor ambulante de lotería
 Felipa de la suerte, su lazarillo
 César de Riscal, actor de cine (Don Quijote)
 Rita, actriz de cine (La Duquesa)
 Luís, actor de cine (El Duque)
 Ramón, actor de cine (Sancho Panza)

LA FUENTE DEL ARCÁNGEL

Personajes

Estefanía	Doña Decorosa
Claribel	Padre Fabián, su hermano
Cástula, criada	Juanillo
Doña Gumersindo, tía de Estefanía y Claribel	El caballero Florindo, tropelista
Don Sergio, su hermano	Honorina, moza del pueblo
Madame Philomène, aya de Las niñas	Angelillo, mozo "El Arcángel"

LOS SANTOS

Teniente	El Maestro de escuela
----------	-----------------------

Sargento Orozco	Teniente
Soldados, todos de la República	Sargento
Milicianos de la República	Soldados, todos falangistas

La Madre, mujer de pueblo de unos cincuenta años

La Palmito, moza de vida alegre, pintada y desenvuelta

Unos veinte años.

La Pelona, muchacha con el pelo corto casi a rape,

aire tímido, modesto. Treinta años.

Paulino, mozo de pueblo de aspecto simplote.

Severino, artesano vestido decentemente. Unos sesenta años.

EL PRECIO

Doctor Jordán	Inspector de la policía
Alicia, su hija	Prudencio
Melisa, la olvidada	Miguel Jáuregui, escritor

El Chantajista

Eduardo	Una niña
Lisardo	Lucila

EL DIRECTOR

Inocencio Muedra	Mozo
Juan de la Cuadra	Jardinero
Juana de la Cuadra	Gerente
Mecanógrafa	Policía
Director	Cocotte
Esperanza	

JUTDIT Y EL TIRANO

Judit Velasco, escritora	Coronel, jefe de policía
Valentín	Enmascarado 1º
Joaquín	Enmascarado 2º
Manolo	Canciller

Sofía	Águeda, camarera del hotel
Pablo	Sierra Baja
Ángel	Gerente del hotel
Criada de la casa del Regente	Teniente de los “Voluntarios del Regente”
Fidel, ayuda de cámara del Regente Regente	Voluntario

En *El Parecido*, Roberto y Julia entran en escena, mientras se oyen las últimas frases de la radio, guiados por el camarero (acotación primera), es decir los tres aparecen al mismo tiempo, más tarde hará su entrada en escena Incógnito. En el bloque de la derecha agrupa Pilar Moraleda a los personajes anónimos, nombrados sólo por su función: Camarero e Incógnito.

El nombre del Profesor Desiderio Merlín (*Ella y sus fuentes*) ocupa el centro de los personajes; de esta forma, Pilar Moraleda destaca su papel de personaje principal en la obra. Bajo su nombre los otros personajes se dividen en dos bloques, por orden de aparición en escena: Criado y Periodista, quienes junto con el profesor don Desiderio Merlín aparecen en la escena primera, Julia en la II y el Médico en la III. En el primer bloque de la izquierda destacamos el hecho de que se haya antepuesto la posición del Criado a la del Periodista, cuando la intervención de este último en la misma escena es anterior y más extensa que la del Criado. Se trata de un lapsus de la editora Pilar Moraleda, que sigue la edición de Cátedra [2007], pues en la edición de Montevideo [1952] el Periodista es nombrado antes como corresponde al criterio seguido. En el segundo bloque el nombre del Médico queda más hacia dentro que el de Julia Riscal. La editora pretende destacar la importancia del papel del personaje femenino, además de que su intervención es anterior a la del médico.

En la *Bella Durmiente* en el bloque de la izquierda aparecen los personajes nombrados por su nombre, lo cual constituiría un segundo criterio después del orden de entrada en escena: Soledad, Álvaro y Lorenzo; el personaje femenino ocupa el lugar principal, en segundo lugar Álvaro y Lorenzo

con carácter de personaje secundario. En el segundo bloque de la derecha los tres personajes a modo de comparsa son nombrados por sus apellidos: López, Pérez, Fernández. El Empleado del hotel figura independiente de los dos bloques y uniendo a ambos.

En el resto de las obras a excepción de *La fuente del Arcángel*, los personajes aparecen citados por su orden de entrada en escena, como lo especifica el propio autor en *La isla del tesoro*. En *Caín o una gloria científica* aunque los soldados (escena VI) intervienen antes de la mujer de la Salvation Army, por su breve intervención, son nombrados al final de forma conjunta.

En *La estratosfera*, aunque se sigue dicho orden, los personajes son también enumerados por la forma en la que están sentados en la taberna. Pilar Moraleda juega con la disposición de los nombres según el lugar que ocupan en escena:

1º Dueño de la taberna que incluye a Torpedo.

2º Álvaro de Tarteso sólo.

3º El señor Julián incluye a los amigos 1º, 2º y 3º.

4º El tío Liborio, vendedor de Lotería y su sobrina que le hace de Lazarillo, Felipa de la suerte.

5º César de Riscal y el resto de los actores de cine: Rita, Luís y Ramón.

La fuente del Arcángel es la única obra en la que no se sigue el mismo criterio. En la columna de la izquierda se nombran a los personajes que forman parte de la casa y a la derecha se colocan los de fuera, gente del pueblo, amigos como Decorosa, el Padre Fabián y Juanillo, el Alcalde.

A veces junto al nombre aparece una aposición especificativa que nos da información sobre el personaje, es una nota aclarativa del autor acerca de su función en la obra, grado de parentesco o relación con otros personajes:

LA ISLA DEL TESORO

Juana, criada

Pepa, criada

CAÍN O UNA GLORIA CIENTÍFICA

Paula, esposa de Abel

Clemente, hermanos de Abel

LA ESTRAOESFERA (Vinos y cervezas)

El señor Dimas, dueño de la taberna

Torpedo, chico sirviente

Álvaro de Tarteso, poeta bohemio

El señor Julián, parroquiano

El tío Liborio, ciego, vendedor ambulante de lotería

Felipa de la suerte, su lazarillo

César de Riscal, actor de cine (Don Quijote)

Rita, actriz de cine (La Duquesa)

Luís, actor de cine (El Duque)

Ramón, actor de cine (Sancho Panza)

LA FUENTE DEL ARCÁNGEL

Cástula, criada

Doña Gumersinda, tía de Estefanía y Claribel

Don Sergio, su hermano

Madame Philomène, aya de las niñas

Padre Fabián, su hermano (hermano de doña Decorosa)

El caballero Florindo, tropelista

Honoría, moza del pueblo

Angelillo, mozo

LOS SANTOS

Soldados, todos de la República

Soldados, todos falangistas

Milicianos de la República

La Madre, mujer de pueblo de unos cincuenta años

La Palmito, moza de vida alegre, pintada y desenvuelta. Unos veinte años.

La Pelona, muchacha con el pelo corto casi a rape, aire tímido, modesto. Treinta años.

Paulino, mozo de pueblo de aspecto simplote.

Severino, artesano vestido decentemente. Unos sesenta años.

EL PRECIO

Alicia, su hija (hija del doctor Jordán)

Melisa, la olvidada
Miguel Jáuregui, escritor

JUTDIT Y EL TIRANO

Judit Velasco, escritora
Criada de la casa del Regente
Fidel, ayuda de cámara del Regente
Coronel, jefe de policía
Águeda, camarera del hotel de Sierra Baja
Gerente del hotel
Teniente de los “Voluntarios del Regente”

La preferencia de Pedro Salinas por personajes que se insertan dentro de una clase social burguesa media o alta se expresa en obras como *El parecido*, en la que Julia y Roberto son jóvenes bien vestidos, elegantes, pero “sin afectación”, de unos treinta años, quienes celebran su quince aniversario en un restaurante no de lujo pero de buen tono (Acotación primera: 27). A esta clase social media pertenece también Lucila, el personaje principal de *La cabeza de Medusa*, directora de dicho establecimiento, descrita al comienzo de la primera escena como una mujer madura “de unos cuarenta años. Vestida con sobriedad y elegancia, pero de hermosura notoria. Ademanes desenvueltos y enérgicos” (escena I: 118), sobriedad y elegancia en las que Salinas insiste en muchos de sus personajes femeninos y que acompañarán a este personaje hasta el final de la obra.

Andrenio, otro importante personaje de esta misma obra, aparece en escena como un joven “bien vestido, alto, buena presencia, con modales tímidos y falta de soltura. Aparenta unos veinte años” (escena I: 118). Lucila descubre que él no es lo que aparenta, un simple cajero. Interrogado por ella, Andrenio revela su verdadera identidad: es hijo de uno de los hombres más ricos del país, que además es el dueño de los almacenes de los que forma parte el establecimiento de *La cabeza de Medusa*. Este personaje pertenece, pues, a una clase burguesa alta en la que encontramos también al profesor Desiderio Merlín (*Ella y sus fuentes*), historiador, defensor riguroso de la verdad histórica frente a la literatura, miembro de la Real Academia, con un cierto status y

prestigio nacional. Hombre de edad madura, suponemos; así mismo Julia Riscal, quien pertenece a otro tiempo y viene vestida de otra época, la romántica. El profesor se dirige a ella con el tratamiento de señorita. Julia tiene la misma edad que cuando fue fusilada el 24 de enero de 1843 al ser confundida con su prima Jesusa Montana, hija de un médico militar, Diego Montana, que murió cuatro años antes que Julia. Ella vivía con su prima y su tía Fernanda.

En *La Bella Durmiente*, Álvaro es el presidente del consejo de Administración, el mayor accionista y heredero de la casa Rolán; tal y como lo describe Fernández (escena IV: 73). Él mismo se define como un “millonario involuntario y melancólico”. Representa entre treinta y cinco y cuarenta años, mucho mayor que Soledad, quien representa unos 20 años.

Doña Tula y su hija Marú (*La isla del tesoro*) son dos mujeres también adineradas, quienes se hospedan en un hotel de gran categoría, donde se desarrolla la acción. La primera es una señora de edad, bien vestida, delgada, de aire bondadoso. Marú tiene unos veinticinco años, alta, delgada, grácil, bellísima, seria y elegante (escena II: 96). Rosarito, la amiga de Marú, tiene la misma edad que ésta, también bonita y bien vestida. Severino, el prometido, es un mozo alto, delgado, muy bien vestido y de aire elegante (escena IV).

A una clase burguesa media con aspiraciones pertenece la familia de don Fausto en *Sobre seguro*, cuya ambición les lleva a destruir la paz del seno familiar; así como Abel Leiva, el gran científico, Nóbel a los 30 años y su esposa Paula (*Caín o una gloria científica*).

Doña Gumersinda (*La fuente del Arcángel*) encarna la hipocresía de una conciencia empecinada en aguardar las apariencias de una clase social elevada. Es descrita como una mujer alta, vestida de oscuro, aire imperioso y enérgico, que contrasta con Doña Decorosa, una mujer pequeñita y vivaracha, de ademanes remilgados. A doña Gumersinda la define una fuerte conciencia de clase social: “hoy ya no se guardan las distancias” (escena VII: 229). El casino para ella “atufa a plebeyez” (escena VII: 229). Bajo el dominio de doña

Gumersinda se haya también Sergio (escena IV), un viejo pulcro y delgado. La altura de ésta frente a la pequeñez de Decorosa ha de hacerse notar en la representación escénica como símbolo del poder de este personaje sobre los demás.

El precio se sitúa en una ciudad pequeña donde veranea gente de clase elegante, a la que pertenecen el Doctor Jordán, de unos 50 años, aire bondadoso, bien vestido y su hija Alicia, 18 años, bonita, vivaracha y vestida de claro (Cuadro primero, acotación primera: 267).

Así mismo, los personajes de *El chantajista*, Lisardo y Lucila, pertenecen a una clase social elevada. Lisardo es un muchacho de aire desembarazado, un poco impertinente, vestido con buena ropa, pero muy gastada: “Soy un joven de buena familia, sin rumbo..., sabe, un tronera. Pero tronera intelectual (...)” (Cuadro Primero, escena I: 292) En cuanto a Lucila, el jardín de su casa, el surtidor, la exquisita delicadeza de la joven, todo indica que es una muchacha de una elevada posición social.

El Regente de *Judit y el tirano*, símbolo del poder, es un hombre joven, de unos 35 años, guapo, elegante de porte, vestido con gran sencillez y distinción, con expresión un poco cansada. Modales tímidos. Todo en él ha de evitar la impresión de sequedad o dureza y por el contrario ser muy natural (Cuadro segundo, escena II: 373). Esta actitud sencilla contrasta con la imagen despótica y cruel del gran Dictador, que el odio que hacia él sienten Judit y sus compañeros han forjado inicialmente en la mente del espectador.

En *El Director* aparecen una gran profusión de personajes pertenecientes a distintas estratos sociales y oficios: Inocencio Muedra, Juan de la Cuadra, Juana de la Cuadra, Mecnógrafa, Esperanza, Director, Mozo, jardinero, policía, Cocotte etc.

Pedro Salinas da cabida también en su teatro a numerosos personajes que pertenecen a una clase social popular, por ejemplo los criados, cuyo papel, algunas veces, se reduce simplemente a introducir y acompañar a los otros

personajes, dentro o fuera de la obra. Sin embargo, hay algunos que adquieren un papel más relevante, por ejemplo en *La Isla del tesoro*, Juana y Pepa, las dos criadas del hotel son las primeras en aparecer en escena: "(...) Juana es mujer seria de edad madura. Pepa, jovencita delgada, de aspecto tímido e ingenuo" (Acotación del acto único: 93). Subrayamos la diferencia de edad y la madurez entre Juana y Pepa. Ésta última es más joven e ingenua, rasgos que favorecen su mayor sensibilidad para fantasear. El diálogo entre ambas contribuye a la creación de un clima de misterio, que será desarrollado posteriormente.

Otro gran ejemplo lo encontramos en Fidel de *Judit y el tirano*, cuyo modelo obedece al tipo de criado de gran casa, siempre fiel como su nombre indica. Tiene una edad aproximada sobre los 60 años. Modos afables y suaves (Cuadro segundo, escena II: 373). Fidel actúa con gran servilismo, cariño y afecto.

Una de las obras cuyos personajes mejor representan esta clase popular es *La Estratosfera*¹⁸, sobre todo el personaje femenino, Felipa de la Suerte y su tío Liborio, al que sirve de lazarillo. Esta obra es una escena de taberna de un barrio madrileño de la Guilandera, entonces suburbio de Madrid con gran profusión de personajes de clases populares, artistas, como César y sus acompañantes; personajes de clase media con aspiración intelectual como el señor Julián; insignes poetas del mundo de la bohemia como don Álvaro de Tarteso y sus elocuentes rimas.

Mención aparte merecen también diversos personajes de *La fuente del Arcángel*: Cástula, representa la inocencia popular frente a la educación exquisita de las niñas y las enseñanzas de Madame Philomene. Así mismo, Juanillo, vestido de oscuro y sin corbata, con su sombrero cordobés, encarna a

¹⁸ Ver el apartado titulado "Pedro Salinas y el teatro desde dentro" en el que tratamos la influencia de Arniches en el teatro de Pedro Salinas, concretamente cuando hablamos del lenguaje empleado por Salinas en *La estratoesfera* y en la caracterización de personajes populares en similitud con el madrifielismo archinesco.

un alcalde ignorante y analfabeto (escena IV: 223); lo cual resulta irónico y representativo de la realidad de muchos pueblos de la Andalucía de la época.

El caballero Florindo, de profesión tropelista, es un mozo guapo, de pelo rizado que deambula de un sitio para otro llevando la magia y la fantasía por donde quiera que pasa (escena VIII: 231).

Honoría y Angelillo (escena X) vestidos a lo campesino, ambos de veinte años de edad, representan la inocencia y las ilusiones de dos jóvenes de pueblo enamorados.

En *Los Santos* los personajes obedecen a una realidad vivida: la guerra civil. Observamos personajes de los dos bandos, el republicano y los falangistas. En la escena I aparecen el Teniente, el Sargento Orozco, el maestro del pueblo y un grupo de seis o siete soldados y milicianos de la república (escena I: 246). Posteriormente, en la escena IV, hacen acto de presencia el Teniente, Sargento y soldados del otro bando, el falangista, quienes traen detenidos a La Madre, La Palmito, La Pelona, Paulino y Severino, personajes del pueblo como cualquiera de las muchas personas que fueron asesinadas injustamente durante la guerra civil. Al pasar lista el Sargento, conocemos el nombre verdadero de estos personajes que son nombrados por apodos o diminutivos:

Angustia de Castro viejo: la madre

Severio Serrano: Severino

Rosa LLadó: La Palmito

María del Carmen Salvador: Pelona

Paulino Sotero: Paulino

Por el diálogo que mantienen los detenidos llegamos a conocer más datos sobre sus vidas y sobre los motivos por los que injustamente están condenados a muerte:

- Severino es un hombre humilde, el carpintero del pueblo, en el que subrayamos su afición a la lectura. Un jefe gordo de la falange le encargó hacer

una horca en 24 horas, motivo por el que se le acusan de deserción del servicio civil ante el enemigo.

- La Palmito es una joven, “de blusa blanca”, “pintada la cara” (escena V: 252). En ella destaca su habla popular y su experiencia mundana. Palmito, estuvo en Candranque, la ciudad, en la mejor casa de Madame Butenflai (deformación de Madame Butterfly, ópera de Giacomo Pucará). Se fue con los milicianos, pero no para dar tiros, para darle lo mismo que a los señoritos, pero sin cobrar dinero.

- A La Madre le mataron a su hijo, Juan, por negarse a adherirse a los falangistas, se negó simplemente porque él era un hombre de paz. Movida por la rabia de ver asesinar a su hijo ante sus propios ojos, ella se tiró encima de los soldados, cuchillo en mano, como una loba.

- A excepción de los otros personajes, la Pelona es la única que no habla con los rasgos del lenguaje popular de una clase social más humilde. Los demás personajes no pasan por alto la diferencia que existe entre ella y ellos. Al contarnos su historia, la Pelona aclara su identidad: era monja y al desbandarse su comunidad se fue a vivir a casa de unos parientes del Sacristán. Cuando los nacionales tomaron la ciudad se llevaron presos a los dos hermanos mayores acusados de rojos. Los hermanos huyeron y ella se quedó sola con la madre. A ella se la culpa de ayudarles a escapar y aunque no lo hizo afirma que lo hubiera hecho. Es la única de los detenidos que pudiera probar su inocencia; sin embargo se niega a hacerlo en solidaridad con sus compañeros, se siente una más (escena V: 261).

En estas obras de carácter costumbrista o de ambiente popular el uso de dialectismos o vulgarismos contribuye a la caracterización de los personajes más populares, dándoles un toque de realidad y viveza. Podemos afirmar que los personajes de este teatro son de carne y hueso.

Un tipo de personajes que llama la atención en el teatro de Salinas son los “personajes artistas”. Sirva de ejemplo, Rafael (*La Cabeza de Medusa*)

cuya intervención es muy breve en la obra. Aparece en la escena III en la que se nos describe como un “mozo alto, guapo, vestido con un cierto tono de artista”. Entra en la sombrerería buscando a Gloria, su novia. En el breve diálogo que mantiene con ella conocemos que él es un artista, “un hombre que quiere ser pintor” y que apenas tiene fortuna, por ello los padres de Gloria se oponen a su relación con él y la joven segura de que su felicidad está al lado de su novio se muestra decidida a emprender la huida junto al amor de su vida. Casualmente también es artista el marido de Rosaura, Manuel, como lo fue el de Lucila, Lorenzo. Los tres, Rafael, Manuel y Lorenzo, representan un solo personaje, el del artista puro caracterizado por el egocentrismo, motivo por el que Rosaura al hablar del éxito de su marido lo sitúa hacia 1965 (escena V: 130). El éxito de estos artistas sólo puede darse en un futuro, lo cual conlleva a una vida de sacrificio no sólo para él, sino también para la mujer que vive al lado de un artista. La mujer creyendo sinónimos casamiento y aventura se libra de las obligaciones sociales gracias al artista, pero esta primera emancipación reclama una segunda, pues el artista es egoísta y la subordina a él y a su obra. Cuando ella cobra conciencia de su nueva esclavitud abandona el hogar. Él y ella, el hombre y la mujer se deben a su soledad.

En *El precio* el ejemplo de personaje- artista nos lo ofrece el escritor Jáuregui, en cuya descripción como un hombre de unos 50 años, robusto y fuerte, pelo cano, elegante, sencillo, resalta su toque de artista (escena II). Acude a la casa del doctor Jordán en busca de Melisa, que resulta ser un personaje, escapado de su novela.

Judit y sus amigos (*Judit y el tirano*) son un grupo de artistas intelectuales. Judit y Valentín aparecen en el cuadro primero. Ella es una “muchacha alta, delgada, fuerte, de gran belleza; viste con originalidad de gusto (Cuadro I, escena I: 365)”; de Valentín subrayamos su aire de artista bohemio (Cuadro primero, escena I: 365). En la escena II entran Enriqueta, Joaquín, Pablo y Ángel. Los tres primeros bien vestidos, con cierto tono de artistas. Ángel, más sencillo (Cuadro I, escena II). Un poco después entran Joaquín, Sofía y Manolo. Todos juntos forman el grupo intelectual más avanzado del país en arte, son descritos como artistas puros, terribles como

artistas, pero inofensivos como políticos (Cuadro primero, escena II: 368); aunque este apoliticismo no es más que pura apariencia, su cometido principal es acabar con el Dictador. No hablaríamos, pues, de un arte puro, sino que hay que hacerlo en términos de un arte comprometido, de combate, a pesar de que de cara al público y con la finalidad de no levantar ninguna sospecha representen ser artistas encerrados en su torre de marfil, pero es sólo eso, una representación más.

Ángel Torres es el único que se diferencia de los demás, tanto en la sencillez de su ropa, que contrasta en la representación escénica con el tono más bohemio de los otros personajes, así como por ese aire serio a pesar de su juventud (Cuadro primero, escena II: 367). Es el enviado a la célula de estos personajes por los amigos de Turlandia; se trata de una organización en la que cada grupo funciona por separado. Descrito por Sofía como el “perfecto neutral” es el responsable de sacar el papel en el sorteo con la finalidad de que el azar se encargue de indicar al elegido que ejecute la muerte del Dictador.

No olvidemos la profesión de artista de la madre de las niñas en *La fuente del Arcángel*, tan criticada por doña Gumersinda, ni al gran tropelista que es el caballero Florindo, ambos representan la inmersión de lo ficticio en la realidad. Recordemos también a Don Álvaro de Tarteso, el poeta bohemio en *La estratosfera*, que nos recuerda a Max Estrella de *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, talentos sin un duro, y a César Riscal y sus compañeros en *La estratosfera*, actores que recorren los caminos representando o tal vez tratando de representarse a sí mismos.

El arte como puerta abierta a otra realidad, el arte como compromiso, el arte oscuro de la bohemia... Pedro Salinas muestra su interés por las diversas funciones del arte y el artista como un ser marginado por la sociedad, tema con el que coincide también con Federico García Lorca. Además tenemos que mencionar a grandes personajes del ámbito intelectual como El profesor Desiderio Merlín (*Ella y sus fuentes*), a quien de pronto se le rompen todos los esquemas, dando al traste con toda su fe en el dato, en la historia, que no resulta ser más que pura ficción; o el gran científico Ángel Leiva (*Caín o una*

gloria científica), quien tiene que luchar con su conciencia y su gran descubrimiento.

Por todo ello concluimos que Pedro Salinas es un hombre que se preocupó por el hombre de su tiempo como lo manifiesta la diversidad de personajes de sus obras teatrales en lo que a clase social se refiere y, además, preocupado por aspectos culturales como la historia, la cual es sometida a reflexión y a un fuerte examen crítico, y como gran poeta, preocupado, por su supuesto, por la figura del artista.

Sin duda alguna Pedro Salinas ha otorgado al personaje femenino en su teatro un gran protagonismo. La mujer es quien mueve la acción dramática a excepción de dos obras: *Caín o una gloria científica* y *Los Santos*. En la primera el protagonista absoluto es el profesor Ángel Leiva, mientras que en la segunda observamos un personaje colectivo.

Paula (*Caín o una gloria científica*) junto con el hijo que espera sirven de apoyo al personaje masculino, Ángel Leiva, su esposo. Ella y Clemente son las dos personas más cercanas al gran científico y a quienes éste confiesa sus miedos y zozobras. Será Clemente el que ponga fin a los sufrimientos de Ángel Leiva. Sin embargo, a Paula se le ocurre una idea presente en las obras de Salinas, la huida como escape de una realidad que nos resulta antipática y deleznable y nos abre la puerta a la otra realidad esperanzada como más auténtica o verdadera. Paula se dispone a prepararlo todo para el viaje que piensa realizar con su marido, viaje frustrado por la llegada de los soldados mandados por el general Ascario para detener a Ángel Leiva. El gran proyecto de Paula para escapar de los momentos tan difíciles, a los que está siendo sometido su esposo, queda reducido a una ilusión.

La mujer tiene una gran importancia para Pedro Salinas como la tuvo para Lorca. La mujer al estilo de Bécquer es para nuestro autor fuente de misterio; así por ejemplo Lucila (*El chantajista*) en el cuadro segundo (escena I) aparece envuelta en la luna como una aparición de mágica belleza que nos recuerda esa envolvente bruma de las rimas de Bécquer:

Toda la escena tiene un toque de ensueño, sin toque realista, ella, Lucila aparece “envuelta en la luna, se diría una aparición de mágica belleza, con su traje largo, blanco, sembrado de lentejuelas y el cabello peinado a la moda italiana del s. XV. Lleva las manos caídas y cruzadas delante (...) (Cuadro II, escena I: 299).

Para Salinas como para Bécquer la mujer es fuente de inspiración, es la poesía hecha carne, por ello insiste notablemente tanto en su poesía como en su teatro en “la altura” de la mujer, que más allá de ser una simple cualidad física es un endiosamiento de la mujer en la categoría de la pura esencia. Pongamos como ejemplo la descripción de Melisa, protagonista de *El Precio*:

alta, delgada, vestirá algo como bata larga, color claro, cabello suelto sobre los hombros, arritmia en sus pasos y modales, unas veces rápidos otras lentos. Belleza espiritual que contrasta con la sensual de Alicia (escena II: 268).

Entre todas las cualidades de de la belleza de Marú, protagonista en *La isla del tesoro*, está también la altura (escena II: 96).

La altura de doña Gumersinda hay que entenderla de otro modo como símbolo de poder. Gumersinda representa como Bernarda Alba en el teatro de Lorca o como Gorgo, la tía de Altea en *El Adefesio* de Alberti, el despotismo y la crueldad, la lucha entre la represión y la libertad. Pero mientras en la obra de Lorca y en la de Alberti se acentúa el componente trágico, en la de Salinas se deja abierta una puerta a otra realidad mágica, tal vez la que se esconde bajo el sombrero del caballero Florindo.

En la conferencia celebrada en el Ateneo de Puerto Rico el 1 de diciembre de 1971 en conmemoración de los veinte años de la muerte de Pedro Salinas, Puri Fernández Lewis apunta el particular encanto de las figuras femeninas entre las que destaca las protagonistas de *Ella y sus fuentes*, *El chantajista* y *Judit y el tirano* (Fernández, 1972: 125).

Tres mujeres enfrentadas a tres mitos, el de la Gloria, el Amor y la libertad. Julia Riscal, la heroína muerta en su adolescencia, se le aparece al historiador para revelarles la verdad y así destruir el mito de su Gloria. Julia y don Desiderio Merlín aceptan la verdad trascendente del destino de Gloria como una fuerza superior a la verdad relativa del acontecer.

En el caso de *El chantajista* Lucila abandona en el cine las cartas de su amado, que son encontradas por Lisardo, quien se enamora de ella a través de las cartas y determina chantajear al novio de Lucila para conocerla personalmente. La noche del encuentro ella, Lucila, le revela que no existe tal novio, todo fue un engaño de ella que vestida de hombre se hizo pasar por el supuesto Eduardo. El Amor es el verdadero chantajista que con su chantaje crea a los amantes, el triunfo del mito no puede ser más absoluto.

Judit (*Judit y el tirano*) representa el libre albedrío que se afronta al destino mítico de la libertad. Elegida para matar al Dictador acaba perdonándole la vida. Transformado por el Amor, el Regente planea huir con Judit, pero son sorprendidos por la policía quienes no reconocen al Tirano y acaban matándole; Judit, al caer muerto se acusa de su muerte: “Yo le maté, yo le maté! Ya me lo dijeron: “Te lo veo en los ojos. Tú le mataras...” (Se cubre los ojos con las manos un momento) (Cuadro final, escena primera: 409).

Estas mujeres al enfrentarse al mito fracasan, pero sólo aparentemente, “en verdad el mito las ha creado para darle una existencia de Gloria, Amor y Libertad” (Fernández, 1972: 125).

Son las mujeres las que generalmente intuyen o se lanzan a la búsqueda de esa realidad trascendida y auténtica. Ellas tienen la luz para despejar las sombras que impiden alcanzar esa otra realidad, por ello muchas de estas mujeres tienen nombres que connotan luminosidad: Claribel (*La fuente del Arcángel*) o Lucila (*El chantajista* y *La cabeza de Medusa*) y por ello el azar elige a una mujer, Judit, para acabar con el tirano, siendo ella la descubridora del fondo humano que se esconde bajo la figura del gran Dictador.

La cabeza de Medusa es ejemplo de un mundo casi exclusivamente femenino, en el que pocos hombres se aventuran a entrar. Rafael lo hace de forma fugaz para buscar a su novia y Andrenio tiene un papel importante en la obra, pero desde una postura marginal. Lucila, sin embargo, se siente libre en su trabajo, reina de sus dominios, incluso los inventa, sintiéndose como si tuviera poderes de diosa.

Mario Marín argumentando la preferencia por los protagonistas femeninos ha establecido conexiones entre el teatro de Pedro Salinas y Giradoux, siendo uno de los temas claves relacionados con la mujer el de la fuga, que para Paula, la esposa de Abel (*Caín o una gloria científica*) se quedó en una ilusión; por el contrario otras protagonistas como Lucila (*La cabeza de Medusa*) logran huir y parece ser que para siempre, aunque, quién sabe lo que hubiera ocurrido si el autor nos la hubiera presentado a los cincuenta años, tal vez la hubiéramos visto cansada de libertad (Marín, 1954: 3).

Felipa (*La estratosfera*), abandonada en su juventud por un artista, César, emprende también la huida de la aldea y de su familia hasta Madrid donde vende lotería con su único tío ciego, al que sirve de lazarillo. Se repite el tema de la huida a causa de un artista, solo que en esta obra el arte está doblemente encarnado en las figuras de César actor de cine y Don Álvaro, el poeta. La mentira del poeta anula la verdad del actor. Álvaro convence a César para que cuente a Felipa una historia fantástica: el César que ella conoció era el hermano gemelo del actor, que murió estando en América pensando en ella y trabajando para ella. El honor de Felipa queda a salvo gracias a este nuevo engaño, que sólo ella en su inocencia puede creer. Mientras esto sucede su abuelo ha muerto y Felipa liberada de su tristeza pasa de la tutela de su abuelo a emprender un camino distinto con su nuevo protector. Podríamos imaginar que a partir de ahora el futuro de Felipa será mejor, pero la obra anterior (*La cabeza de Medusa*) nos sirve de precedente, no importa que Felipa sea una simple aldeana, es una mujer como Gloria, Lucila y Marú y, por lo tanto, condenada al fracaso.

Marú (*La isla del tesoro*) como Gloria es una muchacha alegre y soñadora, con una imaginación que sobrepasa los límites de los demás y capaz de transformarlo todo en un juego, “vivas y serias, charlatanas y encantadoras” (Marín, 1954: 3). Todo parece indicar que el misterioso inquilino de la habitación se ha suicidado, pero ¿cuántas veces se habría asomado a la ventana, esperando a la que no viene? Los que parecen mutuamente destinados no se encuentran. Marú puede seguir creyendo lo contrario, pero ya se desengañará algún día. Aunque el cuerpo del joven no ha sido encontrado, ¿qué se sabe, pues de su muerte? Todo queda en el aire.

Mario Marín basándose en los ejemplos citados afirma que se trata en la mayoría de los casos de una fuga pasajera destinada a no durar, pero no estamos de acuerdo. Pensemos en Claribel y el Caballero Florindo, que huyen a un mundo mágico, o Petra y su hijo Ángel, quienes marchan de la realidad cruel de su casa hacia otro lugar donde no cabe la maldad, o el profesor Desiderio, que huyó tras Julia Riscal siendo atropellado por un coche. Todos estos personajes cruzan de una dimensión a otra que suponemos más pura y auténtica, motivo por el que afirmamos que ciertamente en los personajes del teatro de Salinas late un fondo trágico, que tiene que ver con la propia tragedia del devenir humano. Sin embargo, el mismo autor llama a sus obras “comedias”, haciendo evidente un fondo esperanzador en todas ellas frente a la tragedia.

La felicidad se plantea no como problema sino como misterio, con significación próxima a la filosofía de Gabriel Marcel.

La felicidad se opone al progreso social. En una tienda como *La cabeza de Medusa* se debaten “los dos enemigos que lidian incasablemente en las entrañas del hombre: desear y alcanzar, querer y poder, soñar y tener” (Andrenio, escena I: 122). Es el gran drama del hombre moderno inmerso en una sociedad de consumo, “el gran drama del querer, la compra; la posesión, la felicidad propietaria” (Andrenio, escena I: 122).

A Rosaura se le transforma totalmente el rostro, se le transfigura la cara, al verse embellecida con el sombrero que ella desea, pero que sus posibilidades económicas no le permiten adquirir (escena IV). Existe una felicidad en grande y en mayúscula, la que desea alcanzar todo hombre, la que se sueña cuando, por ejemplo, se está enamorada, pero luego existen otras felicidades más menudas, que igual son vanidades, como puede ser comprar un sombrero, que te proporciona ratos de alegría, de pequeña felicidad:

Rosaura: Bueno, si no la felicidad así, en grande en singular, como sueña una cuando está enamorada, las felicidades, en plural, pequeñas, sí, pero felicidades al fin y al cabo. Mire usted, señorita Lucila, para mí la felicidad, con mayúsculas, se me figura como un espejo muy grande, hermoso, claro, en que no podemos vernos enteros sin empañó. Lo otro, las felicidades, son como pedazos del espejo grande, roto, de formas muy variadas, irregulares... No nos cabe la persona entera en ninguna, pero nos podemos ver a pedacitos, un poco en cada una... Y no todos los trozos están limpios, en algunos no vemos desfigurados o velados. Aquí tiene usted, por ejemplo, ¿a qué he venido yo aquí hoy? A comprarme una de esas felicidades menudas que se llama ahora sombrero... No se me va a cambiar la vida por eso, pero tendré momentos, horas, en que me sentiré mejor, más contenta. Ya sé que es por vanidad, como dicen, pero venga de donde venga, alegría es... (escena V: 131).

Lucila en este sentido se siente como una pequeña diosa dispensadora de gozos y desdichas:

Lucila: Tienes razón... Vamos, hasta cierto punto. Yo algunas veces, despachando sombreros, se me sube el humo a la cabeza, y al ver cómo salen de contentas las mujeres, gracias a esa prenda que se llevan en una cajita, siento como si tuviera poderes de diosa, dispensadora de gozos y desdichas, que reparto con indiferencia de diosa, sin ternura, sin debilidades, es decir por dinero. (...) (escena V: 131).

El título de la obra *Sobre seguro* es simbólico con respecto al mensaje que transmite. Nos transporta al deseo de proteger a toda costa nuestro futuro frente al egoísmo de unos hombres, los representantes de las distintas

aseguradoras, quienes no vacilan en provocar la muerte de un inocente, Ángel, por el bien de sus intereses y de una familia, el padre y los hermanos de Ángel, quienes a excepción de la madre, contribuyen al crimen de su hijo y hermano, ya que lo único que les importa es cobrar el dinero de la muerte de la víctima para satisfacer sus intereses personales, asegurándose su bienestar.

De igual modo Abel, el protagonista de *Caín o una gloria científica*, tiene en sus manos la posibilidad de terminar un invento, un explosivo que podría usar el dictador y los ejércitos en contra de la paz y de la libertad.

El derecho a ser felices es expresado sobre todo en boca de la mujer. Gloria (*La cabeza de Medusa*), pese a la oposición de su familia, piensa escapar con su novio y convertir en realidad sus sueños de casarse con él, está decidida a luchar por lo que ella cree que es su felicidad, de ahí expresiones como: “después de todo, una mujer tiene derecho a su vida, a su felicidad. Yo... tengo derecho a vivir... (...)” (escena III). Está convencida de su derecho a ser feliz. Rosaura, quien sacrifica esa felicidad menuda que puede proporcionarle comprar el sombrero que realmente le gusta por consideración a su marido, pues le parece más caro de lo que él le puede comprar, reivindica igualmente su derecho a ser feliz, quejándose de la vida recluida que lleva con su marido:

Rosaura: (...) Yo admiro su arte, quiero ayudarle en lo que pueda, pero, al fin y al cabo, una mujer tiene derecho a vivir, tiene derecho a la felicidad...

Lucila: Ahí dices tú nada, la felicidad, nada menos que la felicidad... (escena V: 131).

A la afirmación de Lucila: “¡Serás muy feliz, al lado de un artista!” Rosaura contesta en pasado: “Si, si..., **he sido** muy feliz...” (escena V: 131).¹⁹ Una vez ella fue feliz, cuando estaba enamorada y pensó huir con él a una isla apartada y solitaria, pasando por la prohibición de sus padre, escapando y convirtiéndose en la esposa del hombre que amaba; sin embargo en el

¹⁹ La negrita es mía.

presente hay una sombra de tristeza en su vida que la convierte en una mujer dramáticamente decepcionada tras diez años de matrimonio. Tal vez se equivocó a la hora de escoger el camino a la felicidad, tal vez la felicidad plena no existe, sólo esas felicidades pequeñas y menudas a las que ella se refiere.

Lucila siente esa fuerza irresistible que la empuja a la vida, a su vida, al derecho a su felicidad y que la llevó a atreverse a abandonar a su marido y a esa vida de alejamiento y retiro en la que una vez fue feliz y de la que se siente cansada: “por allí sólo pasaban los pájaros (...) Por aquí pasan ambiciones, deseos, poder, dinero, suerte... Yo no sé lo que quiero de todo eso..., pero algo debo querer...” (Lucila, escena VII: 135).

No piensa volver con él porque eso sería volver a entregarle su vida y quedarse sin la suya, un ser humano, “una mujer tiene derecho a su felicidad, a buscarla por donde pueda” (Lucila, escena VII: 135). ¿Es egoísta la postura de Lucila? Su vida, el derecho a su vida y a ser feliz supone el sacrificio de otra vida. Se trata de su felicidad, una felicidad privada, humana, que difiere de la felicidad divina, en el sentido de que no es eterna y es cambiante, el hombre siente la llamada del mundo, el apego a las cosas terrenales. Su carácter mutable hace que lo que en un momento nos hace feliz luego nos canse; tal vez por este motivo el hombre vive en constante lucha en busca de la felicidad. Es la felicidad de sí mismo, aunque ello suponga el sacrificio de otros. Al abandonar a su marido, ese derecho a su felicidad se convierte en desgracia para Lorenzo; pero, si hubiera permanecido con él, sería ella la desdichada, cansada de la vida que llevaba con Lorenzo. Se trata de una felicidad individual. Al final de la obra queda en el aire si lo ha conseguido o no.

El director es un buen ejemplo, en el que se plantea como misterio el problema de la felicidad humana, el de su posibilidad e imposibilidad. En el primer acto unos personajes acuden al Director porque no se sienten felices.

La Mecnógrafa actúa como doble escénico del espectador- lector y ambos son conducidos a identificar al Director con la divinidad y a sus invisibles agentes con ángeles tutelares.

En el segundo acto los personajes creen haber encontrado su verdadera felicidad y se disponen a realizarla, pero el Gerente, dotado de una misteriosa personalidad y de los mismos poderes extraordinarios del Director, trata de impedirles a sus huéspedes la realización de “su felicidad”. La Mecnógrafa y con ella el espectador ve en el Gerente la antífigura del Director; pero el Director y el Gerente son manifestaciones de la misma persona, el uno no puede ser sin el otro. La Mecnógrafa creyendo matar al Gerente ha matado también al Director, muerto Dios, el hombre tendrá que buscar sólo la felicidad sin saber realmente qué es eso.

El núcleo trágico del drama es que la felicidad humana sólo puede buscarse desde el punto de vista del hombre, y hay que buscarla a solas, mediante el ejercicio inexplicable de la libertad, aunque ésta nos conduzca a la destrucción de la felicidad y suponga el riesgo del error y la necesidad de buscar a ciegas.

La felicidad es algo frágil y delicado, por ello el hombre siente miedo de perder la felicidad o cualquier atisbo de dicha alcanzada. Los personajes de *El parecido* expresan su miedo terrible a la infelicidad:

Roberto: ¿Mala señal? ¿El qué?

Julia: Pues eso, no encontrar mesa. Como si significara que no íbamos a encontrar sitio tampoco en la gran terraza de los matrimonios felices (...) (30).

La alusión a *Pablo y Virginia*, la novela de Saint- Pierre que termina trágicamente, expresa el miedo a perder una dicha que se tiene entre los brazos. Otro ejemplo claro es el miedo de Roberto en aquel hotel de Nueva York, cuyo ascensor sin Julia a su lado le parecía que descendía al mismísimo infierno, su miedo a perderla tenía su razón de ser cuando Julia le rebela lo sucedido en aquel año de 1923; él, sin saberlo, interiormente percibía el peligro por el que pasaba su matrimonio:

Julia: Sí, sí, lo del año... Ése fue precisamente el año que yo estaba pensando... y tú también sin saberlo (...) (37).

Rafael, el novio de Gloria en *La cabeza de Medusa*, teme llegar tarde a comprar los billetes del tren para huir con su novia y que de esta forma su felicidad se retrase: “Sí, me voy. No vaya a ser que llegue tarde, que todos los trenes estén esta noche llenos, todos los billetes tomados, y se retrase la felicidad un día más en llegar... Adiós” (escena III: 125).

La felicidad no es algo que nos llegue de repente, aunque a veces existan esos golpecitos de suerte que vienen porque sí; pero el hombre no puede sentarse a esperar que le llegue la felicidad, ésta se la trabaja o se la gana uno según su modo de actuar. Es lo que el Hada le viene a decir a Paula (*Caín o una gloria científica*), no será ese don que ella pida para su hijo el que lo hará feliz, sino que será él quien con su modo de actuar encontrará o no encontrará la felicidad:

Paula: ¿De modo que puedo yo asegurarle a mi hijo la felicidad desde ahora, marcarle su destino en el mundo?

Hada: No, señora, yo no le he hablado de felicidad. Sólo de un don. Nosotras asistimos al nacer el hijo y le concedemos un don: que sepa hacer una cosa mejor que los demás. Luego, él, con esa facultad, se labrará su dicha o su desgracia, conforme a lo que haga, o como emplee nuestro don. Muchas veces, por ser demasiado interesada o calculadora, una madre pierde a su hijo. Ya ve usted, anteaer, leería que se suicidó el Director de la Asociación de Bancos de Créditos. Pues su madre hace cuarenta años nos pidió que le concediéramos el don del talento financiero. ¡Y así ha terminado el pobre! Ahora me dirá su deseo, si es que lo tiene ya en claro... (escena VIII: 187).

Una de las tragedias del ser humano es el desdoblamiento: “el otro”. Soledad, protagonista de *La Bella Durmiente* siente las cadenas de una identidad impuesta, en la que no se reconoce en absoluto y que es obstáculo en la realización de su felicidad.

La lucha entre dos personalidades opuestas se expresa en *Judit y el tirano* en la figura del Regente, quien sufre un desdoblamiento de personalidad, que se asemeja a *Sombras de un sueño* de Miguel de Unamuno. Estamos ante dos

personalidades: un tirano, ser totalmente deshumanizado, por un lado y por el otro ante un hombre humanamente sensible. Los dos personajes se decantan por la segunda opción; sin embargos ambas obras terminan trágicamente sin que ninguno pueda sobrevivir a su nuevo yo esencial.

Así, por ejemplo, los personajes de *El parecido* juegan a buscarle distintas identidades a Incógnito, pero quién es realmente; el misterio y el enigma quedan abiertos al final de la obra cuando de Incógnito sólo queda un puñado de cenizas. Las distintas identidades de este personaje están relacionadas con diferentes capítulos decisivos en diferentes momentos de la vida de la pareja (Julia- Roberto) y por los que siguen juntos. Al final de la obra, al confesarse mutuamente los misterios o secretos, que el otro no sabía, se sienten renacer, queda abierta una puerta de esperanza, una vez rota la realidad aparente, hacia otra realidad más pura donde ya no hay engaños, la verdadera.

También existen conexiones entre *El otro* de Miguel de Unamuno y *Caín o una gloria científica* de nuestro autor. Clemente mata a Abel no por odio sino por clemencia, por lo tanto esta muerte no le convierte en Caín.

En *Ella y sus fuentes* la tragedia para don Desiderio Merlín se fundamenta en el fatal hallazgo por el que todo en lo que siempre ha creído y ha luchado se esfuma por una aparición, la de Julia, que viene de otro mundo a poner orden en la historia que constituye una verdad falsa frente a la verdad de la que ella es portadora desde el otro mundo. El final es esperanzador, don Desiderio muere trágicamente, pero lo más probable es que se fuera tras Julia a un mundo más verdadero, pues en éste falso ya no tenía nada que hacer.

Felipa se siente “otra” al creer que César no le engañó:

Felipa: (...) Es que soy otra, es que ahora me atrevería yo a ir a mi pueblo y a mirar a tos así, cara a cara, sin bajarle los ojos al más pintao. ¡Es que me quería, no lo ha oído usted!...

Álvaro: Sí, mujer, sí...

Felipa: Es que se hubiá casao conmigo, y me hubiá tenio hecha una reina, y... (escena VII: 208).

Nada es lo que parece y no hay que fiarse de las falsas apariencias. Una de las obras que mejor expresa esta tesis es *La cabeza de Medusa*, en cuya primera escena se crea un clima de misterio en torno a la identidad de Andrenio, siendo Lucila la encargada de sacar a la luz, la revelación de la verdadera identidad de este personaje, que ocupa el eje de la escena: “usted no es lo que aparenta” (Lucila, escena I: 119). Su función desde el comienzo de la obra es la de observador. En la descripción, en la acotación del acto único, de la lujosa sección de sombrerería, en la que se desarrollará la obra, hay un lugar destinado al cajero que se ha de considerar el eje de la escena, así como “al personaje que ocupe este sillón, en situación de de observar y dominar todo lo que pasa alrededor”. Este personaje, según veremos en las escenas que siguen, es Andrenio, quien en su primera aparición en la obra se nos describe como un joven “bien vestido, alto, buena presencia, con modales tímidos y falta de soltura. Aparenta unos veinte años” (escena I: 118).

El diálogo entre él y Lucila en la escena primera, gira en torno a la identidad de este personaje. Ella ha descubierto su secreto, Andrenio no es un simple cajero sino un señorito de clase alta, a quien ha visto frecuentar uno de los mejores restaurantes acompañado de dos señores vestidos de etiqueta, uno de ellos su padre:

Lucila: Pues era la mismísima persona a quien estoy dirigiendo la palabra y que me escucha con esa carita de santo de palo. ¡Usted, Andrenio, con un sombrero de copa deslumbrante y un abrigo impecable! ¡Usted! (escena I: 118).

Al final de la escena primera, después de este intrigante diálogo en el que Lucila cuestiona su identidad, se produce la revelación: Andrenio es hijo único del dueño de ese almacén, José Urrutia, el banquero, uno de los hombres más ricos del país. Pero ¿qué hace entonces haciendo el papel de un simple cajero?, la explicación nos la ofrece el propio Andrenio: su padre siempre ha aborrecido las escuelas, de forma que él había recibido una formación principesca, que recuerda al Sakia Muni del *Barlaán* y Josafat y al

príncipe Jhoan del *Libro de los Estados* de Don Juan Manuel (Rodríguez, 1960: 401), una educación con los mejores profesores en su casa, pero alejado del mundo, lo cual le lleva a él mismo a considerarse víctima de esos experimentos de anacronismos que su padre hizo con él (escenas I: 120- 121). Su misión como cajero en la tienda es la de conocer el mundo, a partir de la observación directa y por ello es que este personaje ocupa ese lugar central en la escena, por su propia función de observador:

Mi padre sostiene que nosotros, los hijos de las grandes fortunas modernas, ocupamos en la sociedad de hoy un rango de príncipes, aunque sin título. Y que, por consiguiente, se nos debe enseñar principescamente. He tenido maestros en casa desde los seis años. ¡Que lista! Frau Steinert, una dama vienesa de pelo blanco que me enseñó música; mister Warren, un atleta británico de Cambridge, de Saint Jhons Collage, para iniciarme en el atletismo. El doctor Van Hausen, que me llevó de la mano por la filosofía escolástica. ¿Qué le voy a usted a decir? Mi padre puso a sueldo todos los países, todas las culturas para mi perfeccionamiento espiritual. Se empeñó en hacer conmigo experimentos de anacronismo, y ya ve usted adónde ha ido a parar su víctima (escena I: 121).

En estas palabras de Andrenio descubrimos su desencanto por la educación recibida de la que se considera víctima, educación de príncipes pero en la que faltaba algo importante; precisamente es lo que ahora viene a buscar en ese lugar, impulsado también por su padre, quien piensa que la vida hay que conocerla “observándola desde afuera y no dejándonos arrastrar en su torbellino” (escena I: 121). Su objetivo es conocer el mundo, la realidad y una tienda como esa, según su propio padre, se convierte en el mejor observatorio, “un laboratorio de acciones y reacciones psicológicas” (escena I: 121). Andrenio es un espía en provecho propio (escena I: 122).

Tras el diálogo con Lucila, Andrenio no volverá a intervenir verbalmente en la obra. A partir de la segunda escena se sienta en su puesto y siguiendo las indicaciones de la acotación de esta escena:

Andrenio permanecerá sentado en el sillón en actitud rígida, siguiendo, sin embargo con leves movimientos de cabeza, y con

la mirada, las palabras y actos de los personajes. Ha de dar la impresión de que su participación en la obra no cumple en el mismo plano que la de los otros personajes y que, estando su atención totalmente inmersa en lo que sucede, no toma parte sino como absorto observador del juego escénico. Sólo se apartará de esta actitud de observación casi impasible en los momentos que indiquen las acotaciones (escena II: 122- 123).

Los demás personajes actúan como si Andrenio no estuviera presente:

Rafael: (Indicando con un movimiento de cabeza a Andrenio, que sigue en su escritorio, rígido y como ausente) No estamos solos, chiquilla.

Gloria: ¡Bah, ese pobre hombre no nos ve! Está mirando a las musarañas. Ni oye ni entiende. (Da un beso a Rafael. En este momento Andrenio que ha estado mirando a Gloria y a Rafael, pero con mirada indiferente y fría como si nada viera, cambia completamente de expresión, se le ilumina la cara de asombro y alegría y mira hacia arriba como si hubiera tenido una revelación)(...) (escena III: 124).

Subrayamos la observación de Gloria acerca de Andrenio, al que define como “pobre hombre”, segura de que está “mirando las musaraña” y no está pendiente a ellos. Los personajes no son conscientes de la observación de Andrenio, cuya actitud “indiferente y fría” cambia cuando presencia el beso de la pareja, el beso es una revelación de algo que no conocía, por ello la cara se le ilumina de alegría y asombro; lo que Andrenio ha descubierto es el amor.

En la última escena (escena VII) observamos otra reacción de Andrenio, cuando Lucila habla de su derecho a la vida:

Andrenio: (Ha seguido la conversación hasta este momento, tan impasible como siempre, denotando que no pierde palabra y se entera de todo. Al pronunciar la última frase Valentina, Andrenio, apoyando las manos en los brazos del sillón, se incorpora a medias, muy rígido, fijando la mirada en el vacío y con voz lenta repite, como un eco) ¡Ya está todo claro! (Muy despacio se deja caer otra vez en el sillón, cerrando los ojos poco a poco, sin señal ninguna de violencia; e inclinando suavemente la cabeza

sobre el hombro derecho se queda inmóvil cual si se hubiera dormido. Ni Lucila ni Valentina aparentan haberse dado cuenta de sus palabras ni de lo que hace).

El tema de la muerte súbita se da en tres casos en la producción teatral de Pedro Salinas: el joven de *La isla de tesoro*, que al parecer se ha suicidado, el viejo vendedor de lotería en *La estratosfera* y Andrenio en *La cabeza de Medusa*. Lo que le mata a Andrenio es haber llegado a conocer la vida, el choque brusco con la realidad; *La cabeza de Medusa* petrifica a los que se atreven a mirarla cara a cara. Para no sucumbir hay que conocerla sólo por el reflejo en lo que fue para Perseo a la vez escudo y espejo (Marín, 1954: 3).

Ya ha quedado todo claro, es la vida, el derecho a ser feliz y la búsqueda de nuestra felicidad, sólo que ésta no es eterna, por eso cuando Lucila se casa con su marido, escapándose de todo frente a la oposición de sus padres, creyendo encontrar la felicidad, realmente fue feliz, pero luego el tiempo pasa y lo que antes nos hacía sentir feliz cambia y se puede convertir en desazón y amargura.

Cuando Valentina se marcha, Juanita se percató de la presencia de Andrenio, parece que se hubiera dormido, pero al acercarse a él descubre que ha muerto. La extraña muerte de Andrenio se produce cuando ha comprendido lo que es la vida, sólo entonces ha terminado su papel:

Juanita: (Entra corriendo) ¡Pobrecillo! ¡Tan bueno como era! (Al reparar en Lucila) Pero... pero... ¿por qué llora usted así? Si usted no tiene la culpa. Si nadie tiene la culpa... Si es...

Lucila: (Amargamente)... ¡la vida!

Juanita: (Mirando llorosa a Andrenio) Eso es... la vida (escena VII: 137).

Lucila es la directora de la tienda. Al comienzo de la primera escena se nos describe como una mujer madura “de unos cuarenta años. Vestida con sobriedad y elegancia, pero de hermosura notoria. Ademanes desenvueltos y

enérgicos” (escena I: 118). Destacamos de esta descripción la sobriedad y elegancia con las que Salinas adorna a muchos de sus personajes femeninos, sobriedad que acompañará a este personaje hasta el final de la obra. En esta escena Lucila es la encargada de revelar la verdadera identidad del cajero de la tienda, Andrenio. Sabemos que ha sido profesora de Literatura inglesa antes de ocupar este cargo; sin embargo, como Andrenio observa, ella también parece ser más de lo que aparenta. Lucila evita hablar de sí misma y con cierta inquietud contesta: “¿Yo? Qué disparate. No me cuelgue usted una novela para escaparse de la suya...” (escena I: 120). Lucila no vuelve a aparecer hasta la escena V. En el encuentro casual que se produce con Rosaura sabemos algo más de ella, conocemos que la forma original de esa tienda es invención suya, ella es la directora de esa sección, fue profesora de Rosaura hace diez años en un internado, pero para ella el objeto de su trabajo, si se mira bien, es el mismo que en la escuela de señoritas, adornar las cabezas femeninas de ilusión:

Lucila: Pues, hija mía, si bien lo miras, el objeto inmediato de mi trabajo allí en la escuela de señoritas, y en este establecimiento es el mismo. Las cabezas femeninas. Antes, mi obligación era adornarlas por dentro, con todo el maravilloso surtido de fantasías de la literatura inglesa. Meteros aquí (señalando a la frente de Rosaura) novelerías, poemas ¡qué sé yo! Y ahora sigo haciendo lo mismo, pero por fuera, desde fuera. Os coloco sobre las mismas encantadoras cabezas alas, flores, plumas, pero de verdad, no de ésas que vienen y se van en seguida, por los versos, sino plumas verdaderas. Es mucho más realista... Los años, Rosaurita, los años. Y además, más discreto, de menos responsabilidad. Vender sombreros no afecta a las almas tanto como leer poesía romántica. ¿Qué, te parece que he cambiado? (escena V: 129).

Sin embargo, cuando Rosaura le pregunta por su vida privada ella elude respuesta alguna:

Rosaura: (...) Y dígame, señorita Lucila, ¿usted no se casó?

Lucila: ¡Qué pregunta, Rosaurita! (Riendo) Es a mí a la que le toca preguntar. ¡Como antes! Privilegio de profesora. La maestra pregunta siempre... (escena V: 130).

En la escena VI Valentina parece mostrar especial interés por Lucila, cuya vida privada es un misterio, ni siquiera las dependientas saben si está casada o no:

Valentina: (...) Dígame, la directora es la señorita Lucila Tovar, ¿no?

Pepita: Sí, señora. La directora y el alma del establecimiento.

Valentina: ¿Es casada?

Pepita: Mire usted, si le digo la verdad, no lo sé. Doña Lucila nos trata con mucha bondad, pero cada una está en su sitio (...)
(escena V: 132- 133)

Habrá que esperar a la escena VII para que se desvele el misterio de Lucila, su vida, su pasado. En el diálogo que mantiene con su cuñada Valentina sabemos que ella como Gloria y Rosaura también lo había dejado todo por amor:

Valentina: Mujer, tu resolución de dejar a tu familia y jugártelo todo, escapándote con Lorenzo, con un hombre tan soñador, tan poco práctico, puro amor. Pensando en ti yo me sentía poca cosa. ¡Qué era yo más que la burguesa típica de vida arrutinada, incapaz de riesgo, de abnegación...! Tú, en cambio, eras la mujer de excepción, la heroína.... Sabes, a mí me parecías un ser extraordinario... (escena VII: 135).

Gloria tiene unos veinte años, Rosaura treinta y Lucila treinta nueve; es decir, existe una diferencia de una década en cada una de ellas, coincidiendo el pasado de Gloria junto con el pasado y presente de Rosaura con el pasado de Lucila.

Lucila es una mujer que siente el derecho a su vida y a hacer con ella lo que crea conveniente, igual que fue valiente para huir con su novio y casarse con él frente a la oposición de su familia, también lo es cuando se da cuenta de que esa vida apartada del mundo, en la que ella creyó hallar la felicidad y la

encontró durante algún tiempo, ha dejado de satisfacerle y decide abandonar a su marido y volver al mundo. Ella siente y cree que tiene su derecho a la vida:

Lucila: (...) Ese es mi pasado y tengo derecho a él. Pero también tengo derecho a mi día de hoy... y a mi futuro... ¿no entiendes? He cumplido treinta y nueve años, llevo doce de casada. He vivido con Lorenzo en su mundo, en un aire de fábula, de ocio, de ficción, allí en esta casita junto al mar, los libros, la barca a la puerta, el piano y el alejamiento de esto... del mundo. ¡Paz, siempre paz! Y en el centro mismo de aquel sosiego he sentido subir en mí una desazón, un ardor de deseo por algo que no tenía, por aquellas mismas cosas que negábamos, por el mundo. Lo he sentido crecer, como una llama atizada día a día, por aquella misma felicidad de nuestro modo de vivir...

La aparición de Gloria pone fin al diálogo entre Lucila y Andrenio y dará comienzo a la escena segunda. Se trata de una “muchacha joven, de belleza clara y radiante, movimientos vivos, animada y graciosa. Bien vestida. Da muestras de cierta excitación”. Sorprende la jovialidad excesiva de este personaje que pide un sombrero de primavera en el mes de Enero, para ella la primavera está cerquita, pues según comenta a la dependienta Pepita piensa marcharse a un país donde la primavera es perpetua. Su percepción del tiempo es diferente; en su concepción, más allá de las tendencias que marquen las modas, la primavera es siempre igual, es única, siempre la misma. Sorprende su actitud al finalizar la escena segunda, cuando tras mirarse al espejo, se sienta y mira al vacío sonriente. En su mundo interior Gloria se siente feliz o posee la ilusión de ser feliz e irradia un exceso de alegría e ilusión.

En la escena tercera sabemos algo más acerca de su vida y sus proyectos; entra en escena su novio Rafael, un joven sin apenas recursos que aspira a llegar a ser pintor, artista. Sabemos que los padres de Gloria se oponen a esta relación, pero ella es una joven decidida y tiene el convencimiento de que su felicidad está junto a Rafael, por ello planea huir, escapar de todo con él, y casarse en cuanto lleguen a su destino: “(...)Mis padres me dan pena, pero... vamos a casarnos mañana, en cuanto lleguemos a Vorofén, y se conformarán (...)” (Gloria, escena III: 124) Gloria cree en el

mañana, tiene ilusión de futuro y es una joven bastante especial. Observemos el lenguaje poético que utiliza Rafael para referirse a la cabeza de su novia:

Rafael: ¿Se figura usted, señorita, que en este establecimiento puede haber sombrero merecedor de posarse en esa cabeza?

Gloria: (Asustada, primero, se vuelve y al ver a Rafael sonrío y le tiende las dos manos) ¿Y podría darme las señas de una sombrerería digna de esa cabeza, caballero?

Rafael: Eso es cosa de astrónomos. Debe haber alguna pérdida por los espacios, donde se surten los ángeles que gastan sombreros. No he visto más que su anuncio luminoso; es el arco iris.

Pilar Moraleda hace una anotación al pie de página acerca del motivo de la “tienda celestial”, que reaparece con ligeras variantes en los versos finales del poema “Nocturnos de los avisos” de *Todo más claro*.

La alegría de Gloria contrasta con la otra parroquiana que ha entrado en escena, Rosaura, quien da muestras de preocupación. Gloria mantiene su alegría hasta el último momento, en el que sale muy contenta de la tienda al finalizar la escena, con su sombrero dirigiéndose a la puerta del ascensor (escena III: 126).

Rosaura aparece casi al final de la escena III, pero su intervención no tendrá lugar hasta la IV. Salinas describe a este personaje de la siguiente manera:

En este momento entra, saliendo del ascensor otra parroquiana, Rosaura. De unos treinta años, guapa, con aspecto de vago cansancio, bien vestida, pero sin lujo. La sale al encuentro la otra dependiente, Juanita, y sin hablar nada, dando a entender la conversación por medio de gestos, la lleva hasta una mesa tocador y la deja allí sentada; ella se va a buscar sombreros. Rosaura se quita el suyo y se queda mirándose al espejo, como preocupada. Entre tanto, Gloria, sigue probándose el sombrero de varias maneras (escena III: 126).

Es una mujer joven, pero más madura que Gloria, de unos treinta años, guapa también, su aspecto de vago cansancio, su forma de vestir bien, pero sobria, sin lujo, y la preocupación que muestra contrasta con la alegría de Gloria.

Al personaje de Rosaura le envuelve un cierto aire de tristeza, de ahí expresiones como “sonríe melancólicamente, sonríe tristemente” (escena IV); sin embargo cuando se prueba el sombrero que desea su semblante se transforma.

Es una mujer casada, ella misma alude a su estado civil al comentar que el sombrero que se va a comprar es un regalo de cumpleaños de su marido. En la escena V conocemos que fue alumna de Lucila hace diez años en una escuela para señoritas y ahora vuelven a encontrarse después de tanto tiempo. Cuenta su boda con Manuel Ventura, su actual marido, de oficio pintor, igual que Rafael, el novio de Gloria (escena III). Curiosamente ella también tuvo que huir, escapar para poder casarse con su novio debido a la oposición de sus padres. Fue feliz también como Gloria y creyó encontrar la felicidad al lado de su marido; sin embargo, después, la vida matrimonial se convirtió en un cenobio, vivir al lado de un artista en el sentido religioso del arte supone un sacrificio, una vida reclusa. Pese a su admiración hacia su marido, ella tiene derecho a vivir, ahora comprendemos el tono de desencanto de Rosaura, quien finalmente se despide llevándose el sombrero barato (escena V: 129- 132).

Valentina aparece al final de la escena V, mientras Rosaura dialoga con Lucila. Valentina es una mujer de “tipo distinguido, de elegancia refinada, alta, de unos cuarenta años” (escena V: 131). Se adelanta Pepita a recibirla y la coloca en “una mesa tocador, sin que haya caído dentro del campo visual de Lucila y Rosaura”, quienes no parecen percibir la presencia de esta señora, su intervención tendrá lugar en la siguiente escena.

Valentina viene de la India de Shangai, pero no parece tener mucha intención de comprar un sombrero, su interés parece estar en Lucila, ya que es por ella por la quien pregunta (escena VI: 132).

En la escena VII descubrimos su verdadera identidad, Valentina es la hermana de Lorenzo, el marido de Lucila. Nunca se habían visto antes salvo por fotografías, por ello Lucila no la reconoce enseguida. Viene a pedirle explicaciones, pues por las palabras de Valentina sabemos que su hermano está desesperado desde hace cinco meses por el brusco abandono y sin explicación de Lucila (escena VII: 134). Ésta confiesa que no lo hizo por crueldad pero está convencida de su derecho a su vida y a su felicidad y no piensa volver con Lorenzo. Es la fuerza de la vida:

Lucila: ¡Sí! (Con fiereza), ¡es la vida! (Pausa. Bajando de tondo)
Vamos... ¡es mi vida!

Valentina: (Fríamente) ¡Ah, tu vida! Sí. La que mata a otro, ¡a su vida! (Pausa. Poniéndose en pie y mirando a Lucila, que sigue sentada en el diván) Ya está todo claro (escena VII: 136).

El derecho a la felicidad se vuelve algo complejo cuando la felicidad de uno acarrea la desdicha del otro; así, por ejemplo, Julia y Roberto (*El parecido*) son un matrimonio de mediana edad, quienes a pesar de los quince años que llevan juntos no lo saben todo del otro, hay una parte de ellos que no ha sido revelada, cada uno tiene sus misterios, secretos, temores.... El descubrimiento de estos, la revelación, pone en evidencia los peligros, pruebas, por las que ha pasado el matrimonio, pruebas superadas en este caso, que los lleva a renacer:

Roberto: Yo (Mirándola a los ojos con cariño y gravedad)...nada.
Aniversario. Completo. Cumpleaños. Acabo de nacer.

Julia: ¿De nacer? No se te nota estás muy crecido.

Roberto: No se me nota porque no me ves por dentro. ¡Que bien dicho está eso de "He nacido hoy", cuando nos roza, muy, muy de cerca un peligro mortal y le escapamos! Sí. (Mirándola a los ojos y sonriendo). Aquí tienes a tu **recién nacido**. Todo lo que me cuentas es así como un haber estado a dos dedos de la muerte, y salir con vida, por milagro. ¡Lo raro es que a mí me pasó todo eso sin saberlo! Ahora me entero, y me da escalofrío retrasado. Trece años de retraso, nada menos. Pero aquí estoy, vivo, entero y verdadero (Se toca, se palpa, medio en broma)

salvado... por (volviéndose al Incógnito.) ¿Pero de verdad estás segura de que es ese hombre? (escena única: 40).²⁰

La búsqueda de una identidad para Incógnito le lleva a la pareja a la evocación de recuerdos del pasado y a la confesión de sus secretos. La primera en fijarse en él e indagar en las posibles identidades de este misterioso ser es Julia. Roberto más adelante la culpará de haber empezado el juego:

Roberto: Tú tienes la culpa, tú empezaste. ¿Te parece bonito que nos pasemos el día de nuestro quincua..., bueno, de nuestro aniversario, como dos tontos, pensando quién será el vecino de la mesa? ¡Vaya una conversación! En vez de hablar de nosotros de nuestras cosas (escena única: 31).

Al final, de Incógnito no queda más que un puñado de cenizas. Su propio nombre nos lleva a plantearnos la duda de la existencia, el misterio de un ser sobrenatural.

Pedro Salinas muestra algunas preferencias en la elección de algunos nombres para sus personajes. El apellido de César Riscal (*La Estratosfera*) coincide con el de Julia Riscal (*Ella y sus fuentes*) y Álvaro, el poeta de *La estratosfera*, coincide con el elegido por el empresario- protagonista de *La Bella Durmiente* para escapar de su verdadero nombre: Carlos Rolán. Lucila es el nombre de la protagonista de *La cabeza de Medusa* y el de la también protagonista de *El chantajista*. Una de las dependientas de *La cabeza de Medusa*, Pepita, se llama igual que la criada del hotel de *La isla del tesoro*, Pepa, sólo que en la primera Salinas ha usado el diminutivo. El nombre de la camarera del hotel de Sierra Baja en *Judit y el tirano*, Águeda, es idéntico al de la hija de Fausto en *Sobre Seguro*.

A veces se repite el mismo nombre en masculino y femenino. El hecho de que aquel artista loco, extravagante que se enamoró de Julia (*El parecido*) se llamase Julio se explica en la necesidad que él tenía de ella para vivir, el complementario imprescindible para seguir viviendo.

²⁰ La negrita es mía.

En *El director* tenemos el ejemplo del matrimonio Juan y Juana, al igual que sucede con “Julio” y “Julia” se trata términos bien enraizados en la onomástica española habitual. La excesiva igualdad de ambos, incluso en el nombre, los convierte en dos caras de una misma moneda. Ambos personajes configuran la humanidad.

En algunas ocasiones encontramos en los nombres de estos personajes sufijos añadidos. Por ejemplo en la escena V de *La cabeza de Medusa* Lucila llama a Rosaura, Rosaurita, en sentido cariñoso y en recuerdo de otros tiempos en que eran profesora y alumna. Severino, el novio de Marú en *La isla del tesoro* coincide con Severio, personaje de *Los Santos*, en el primero el diminutivo *-ino* suaviza el significado del morfema léxico “severo”, cuyo significado según el Diccionario de la Real Academia es el de “exacto y rígido en la observancia de una ley, un precepto o una regla”.

A veces se produce la sustitución de un nombre por otro, como es el caso de los protagonistas de *La Bella Durmiente*: “Ni su nombre de usted, ni el mío, importan ahora. El otro, es el que los absorbe en su sombra” (Soledad, cuadro segundo, escena única: 86). Con esta sustitución temporal pretenden descansar de la carga del nombre que llevan y encontrarse a sí mismos más allá, en el trasfondo que supera una realidad aparente y superflua. En el caso de *La fuente del Arcángel* la sustitución de Claribel por Teodora, en alusión a la emperatriz de bizancio, crea un cierto conflicto resuelto por Florindo:

Claribel: Pero date cuenta... Yo soy Claribel... Si tú buscabas a Teodora... (Se pasa la mano por la frente).

Arcángel: ¡Y qué importa! Yo busco lo que encuentro... a ti... Tú estás en todos los nombres, como todos los nombres están en ti... Todas sois la misma... Una... Ven... (escena XII: 240).

Algunos personajes carecen de nombres y son llamados simplemente por su función. Así sucede con el Camarero y el Incógnito (*El parecido*), Criado, Periodista y Médico (*Ella y sus fuentes*), Empleados del hotel (*La Bella Durmiente*), Criada (*La cabeza de Medusa*), Mecnógrafa, Director, Mozo, Jardinero, Gerente y Policía (*El director*), Secretario, Criada (*Caín o una gloria*

científica). En esta última, el Secretario entra en escena nada más alzarse el telón acompañado de la criada. Es un joven de aspecto corriente, con gafas y cartera de papeles. Él ha ido a la casa del profesor Leyva mandado por el Profesor Fontecha para buscar noticias acerca de cuándo se incorporará al trabajo; al parecer les corre prisa la importante investigación que sólo el profesor Leiva puede llevar a cabo. Toda la escena primera es un diálogo breve entre el Secretario y Paula cuyo tema principal es la desaparición de Abel y la importancia de su presencia en el Instituto Nacional de Física. Curiosamente en la escena III conocemos su nombre a través de Paula: “se llama López Pastor, el secretario de tu jefe... No hace diez minutos se ha ido... Y ya supondrás lo que me ha dicho...” (Paula, escena III: 173).

Pedro Salinas carga de significado ciertos nombres para cumplir su misión de crear acceso a una realidad singular y singularizadora (Pérez, 1995: 155). De esta forma otorga a muchos personajes femeninos nombres que evocan luz, claridad, que tiene que ver con la esencialidad de la mujer y su capacidad para trascender la realidad, sirva de ejemplo Claribel (*La fuente del Arcángel*) o Lucila (*La cabeza de Medusa* y *El chantajista*).

Incógnito es un nombre metafórico o simbólico, cargado de misterio (*El parecido*).

Don Desiderio connota seriedad de acuerdo con el carácter del historiador; por el contrario Merlín nos transporta al mundo de la magia y la fantasía que supera el rigor científico (*Ella y sus fuentes*).

Soledad es desapego de lo material; así se nos presenta la protagonista femenina en *La Bella Durmiente*, “severamente vestida, sin pintura, tan sencilla” (Álvaro, cuadro primero, escena I: 67). Es un nombre pensado, “de gran acierto psicológico” (Álvaro, cuadro segundo, escena única: 80); mientras que Álvaro y la coincidencia con *Don Álvaro o la fuerza del sino* se debe a la casualidad. Soledad se queda sola tras renunciar al amor de Álvaro, quien será arrastrado por “la fuerza del sino”.

Personajes curiosos en esta misma obra son López, Pérez, Fernández, apellidos falsos con los que se nombra a los colaboradores de Álvaro. Estos apellidos bastante vulgares, terminados en -ez, contribuyen a ese aire cómico, de muñeco de guiñol en el papel que desempeña el trío: “Los tres tienen aspecto de hombres de negocio de primera clase. Irreprochablemente vestidos, los tres con gafas y dos de ellos con grandes cartapacios. Miran a su alrededor curiosamente” (escena I: 70). Además, al igual que ocurre con los patronímicos Juan, Pepe o Antonio estos términos tan habituales ponen de manifiesto una personalidad poco sobresaliente que el lector reconoce con facilidad. Cumplen el deseo de ocultar su verdadera personalidad.

Si Juan y Juana configuran la humanidad (*El director*), Inocencio y Esperanza completan esta primera imagen de la humanidad. La Inocencia en los autos de Calderón solía ser representada por personajes femeninos, en cambio Salinas ha optado por un personaje masculino. La Esperanza en el auto clásico aparecía asociada a otras virtudes como la Fe y la Caridad, mientras que aquí aparece como personaje independiente (Cortés, 2000: 96). Así mismo, el Alma aparece designada con el nombre común de Mecnógrafa, a la que el Director llama “mi colaboradora inconsciente” (Acto primero, escena V: 356). En el acto II al presentarse al Gerente ella misma indica que no hace falta decir su nombre: “De parte del Director, nada más (Acto Segundo, escena IV: 333). Y cuando éste le pregunta su nombre responde que “eso no tiene importancia. Llámeme usted como quiera. La criatura, por ejemplo (Acto Segundo, escena IV: 334). Con ello lo que se introduce es “la dimensión espiritual del personaje”, su condición de “ser creado” en relación directa con su naturaleza de alma hecha a imagen y semejanza de la divinidad que la califica de “hija mía (Acto II, escena IV: 335). En el acto II adopta el nombre de Secretaria, identidad que adquiere una vez que ha modificado sus objetivos dramáticos (Cortés, 2000: 28- 29)

Cocotte encarna la tentación, nombre aplicado a las prostitutas o cortesanas mejor cotizadas. También se le designa como la agente 345 o miss Cleopatra de Lenclos (Acto segundo, escena XII: 344), fusión de los nombres de dos de las mujeres más seductoras de la historia, Cleopatra VII, hija de

Ptolomeo XII, reina de Egipto, quien fue amante del mismísimo Julio César y de Marco Antonio. Por otra parte, el apellido Lenclos se refiere a Ninon de Lenclos, cortesana francesa del siglo XVIII, cuyas actitudes liberales y hedonistas le llevaron a mantener relaciones con los más importantes personajes del momento. Como amante de las letras impulsó un salón literario al que asistió Molière o Racine e insistió a la lectura a Voltarie, hijo de su contable.

Gloria (*La cabeza de Medusa*) es otro ejemplo de nombre simbólico. Se trata de una muchacha joven, cuya belleza se describe “clara y radiante”, de “movimientos vivos, animada y graciosa” (escena I: 122). Su nombre evoca la propia alegría que inspira su juventud. Gloria significa triunfo, ella está en esa fase de la vida en la que uno puede tener sueños y creer en ellos, creer en la felicidad.

Salinas gusta de remitir a tiempos pasados con el nombre elegido para Andrenio, como apuntamos anteriormente suena a lejanía, a antiguo y es bastante riguroso para un hombre joven como él. Procede de la etimología griega y significa el hombre en su manifestación masculina. Es la humanidad deseosa de aprehender la realidad, la verdad, de forma similar al personaje de *El críticón* de Gracían.

Lucilia, diminutivo de luz, es el personaje que ha descubierto el auténtico sentido de la vida al apartarse de su marido. Es quien posee la luz que ilumina la inteligencia de Andrenio y le conduce a la expresión final: “ya esta todo claro”.

Rosaura, es un nombre que trasmite más serenidad y melancolía en contraste con el de Gloria. “Rosa” nos remite a flor y “aura” es el toque de una brisa apacible y serena.

La obra en la que Salinas carga más las tintas de este recurso es *Sobre seguro*. Casi todos los personajes denotan lo que sus respectivos nombres sugieren al lector: los de la compañía de seguros, Selenio, Helfaco, Universal

y Estelario, proporcionan a la compañía deshumanizada una dimensión cósmica. Fausto, dispuesto a vender la vida de su hijo, hunde sus raíces en un motivo clásico recogido genialmente por Marlowe y Goethe. A su designio se opondrá la fuerza de la roca que sugiere el nombre Petra, que ha de rescatar de la muerte a su hijo, inocente, sin malicia, como un ángel y que se llama Ángel (Pérez, 1995: 156).

Los nombres de las compañías: El Novilunio, El perihelio, El Macrocosmos, El triángulo boreal, contribuyen al tono irónico de éstos personajes y a la dimensión cósmica de sus nombres (prólogo: 142- 143).

El nombre de don Nazario, que hace su aparición en la escena I connota la seriedad propia de un notario.

Abel y Clemente, personajes de *Caín o una gloria científica*, son el correlato distorsionado de los dos hermanos de la Biblia (Pérez, 1995: 156). Clemente representa la cualidad que de él se desprende.

Álvaro (*La estratosfera*) tiene como apellido de Tarteso, nombre de resonancias bíblicas y que se remonta a los albores de la historia del sur de nuestra península (Pérez, 1995: 156).

En *La fuente del Arcángel* casi todos los nombres responden a la atmósfera campesina en que la acción tiene lugar; sólo dos se despegan, Claribel y Florindo, los dos que acceden a la trascendencia. Claribel sufre en escena una transformación que la convierte en Teodora, nombre también de resonancias míticas.

Se le da el nombre de Inocencio a un policía que considera que nadie es inocente hasta que no se demuestre lo contrario (*El precio*) y el de Fidel a un criado que cumple con todas las cualidades del “siervo fiel” (*Judit y el tirano*).

Álvaro (*La estratosfera* y *La bella durmiente*) alude claramente al personaje decimonónico. El destino en ambas obras se impone. En el primer

caso empuja a los personajes al encuentro, en el segundo se carga de fatalismo. En la *Bella Durmiente*, Álvaro se llama realmente Carlos, que proviene del germánico y significa “el varón”; de nuevo, el hombre en su dimensión amplia y desprovista de las connotaciones negativas. Su fatalidad es no ser culpable de lo que ha sucedido en la empresa de su padre.

En *El precio*, Alicia significa verdad, naturaleza auténtica frente a la de Melisa. Es la propia Alicia, curiosamente, quien pone nombre a Melisa, que proviene del griego y significa “abeja”. El significado de “abeja” se ha asociado siempre a la obediencia, sentido que mejor define la actitud final del desenlace.

El apellido de Julia Riscal (*Ella y sus fuentes*) significa su consideración social, en relación con los personajes de la antigua Roma.

De interpretación más compleja son los que aparecen en *El chantajista*. Eduardo es el nombre del supuesto amante de las cartas que ha escrito Lucila. Proviene del germánico “Hrodward”, cuyo significado es “el guardián”. Lisardo proviene de “Elisardo”, el masculino de Elisabet al que se le ha añadido la terminación germánica “hard”, es decir, “fuerte”. Lisardo, pues, significa el hombre de una forma muy próxima a Andrenio. Eduardo y Lisardo se unen, representando la misma identidad psicológica.

Lucila como en *La cabeza de Medusa* aporta luz esencial para la interpretación de la realidad amorosa.

Algunos nombres pertenecen a la onomástica más vulgar del español: Juanita y Pepita, las dependientas, que encarnan una personalidad casi inexistente o Juana y Pepa las mujeres de la limpieza en *La estratosfera* y *La isla del tesoro*.

En *La fuente del arcángel*, Florindo, proviene del latín flor y de la raíz germánica -lind, “dulce”. Estefanía representa la victoria de la realidad primera, del mundo no trascendido y Gumersinda, nombre que en general se emplea en su forma masculina encarna “el hombre fuerte”, es la fortaleza anímica.

La sustitución del nombre por el pronombre contribuye al proceso de esencialización de la poética saliniana repetida en su teatro, rompe con lo impuesto por esta realidad aparente para llegar a la verdadera y pura realidad, la trascendida. Obsérvese el siguiente fragmento de *Ella y sus fuentes* sucedido en la escena II cuando el criado anuncia a don Desiderio la visita que está esperando:

Criado: (Abre la puerta después de llamar. Don Desiderio se estremece, se vuelve). Señorito, ahí está la visita.

Don Desiderio: ¿Quién?

Criado: **Ella**.

Don Desiderio: ¿Qué es eso de ella, quién es **ella**?

Criado: **la que** usted me dijo que iba a venir.

Don Desiderio: Ah, sí hombre, sí bueno, ¿te ha dicho su nombre, te ha dado la tarjeta o algo?

Criado: No señor. Dice que ya **la** conoce. A mí no me da buen tufo. Viene muy rara como de máscara (escena II: 48).²¹

La ausencia de nombre con la que la presenta el criado contribuye al misterio, al enigma en torno a este personaje que viene del más allá: “¡enigmas, no!”, exclama don Desiderio: “haga el favor de darme su nombre y descubrirse” (escena II: 49).

Al comienzo de *La cabeza de Medusa*, Lucila insinúa que Andrenio no es lo que parece y utiliza la tercera persona para hablar de tres señores a los que vio frecuentando un famoso restaurante de lujo, se refiere a ellos sin dar nombres, excepto el del chófer (Pérez). De esta forma las palabras de Lucila se cargan de insinuación con respecto a la identidad de Andrenio como enseguida se aclarará:

²¹ Las negritas son mías.

Lucila: Pues verá usted. A eso de las siete y media pasaba yo por la Avenida Nacional, frente a ese restaurante que, según dicen, es el más elegante, el más lujoso de la capital, "Trianón". ¿Le conoce usted?

Andrenio: Sí...; bueno, he oído hablar de él..., como usted.

Lucila: (Todo ese parlamento, en tono irónico). Eso es, como yo. Pues bueno, cuando yo cruzaba por delante de la puerta veo pararse **un automóvil** magnífico, con **un chófer** muy bien puesto, y bajan **tres señores** vestidos de etiqueta. **Dos mayores, otro joven**, así de su edad. Y **el jovencito** dice a uno de los otros: "Papá, ¿a qué hora quieres que venga Pérez a buscarnos? ¿Te parece bien a las nueve y media?" **El caballero mayor** le contesta que sí, y **el joven** dice al chófer: "Vete a casa y vuelve a las nueve y media, Pérez" A usted no se le escapa la importancia de esos pequeños detalles, ¿verdad?

Andrenio: A mí, no..., aunque...

Lucila: Pues voy a decirle a usted lo que significan. Primero, que **el caballero joven** es hijo del señor de edad. Segundo, que ese magnífico coche, con chófer y todo, es **suyo** (escena I: 119).²²

De todos los datos que el Director pide en el formulario de la entrevista a la Mecanógrafa lo que menos importa es el nombre.

Director: Vamos a ver. Nombre. ¿De modo que no quiere usted dar su nombre? Bien lo mismo me pasa a mí. No importa (...) (Acto Primero, escena II: 311).

En la escena II del acto segundo Inocencio invita a Juana a abandonar el "usted" por los pronombres, utilizando un lenguaje poético para hablar del tuteo universal entre el sol, el tiempo y la luz, que en este tiempo de alegría no deben llamarse de usted (Acto segundo, escena II: 329).

²² Las negritas son mías.

El hecho de que los personajes principales se empeñen en conservar el anonimato es una marca del carácter simbólico de este teatro. Importante son los diálogos en los que se reflexiona de forma explícita sobre la naturaleza de los nombres. Obsérvese el siguiente diálogo entre Claribel y Florindo en el que la realidad interna del personaje supera la realidad designada por aquel:

Claribel: Pero date cuenta... Yo soy Claribel... Si tú buscabas a Teodora... (se pasa la mano por la frente)

Arcángel: ¡Y qué importa! Yo busco lo que encuentro..., a ti... Tú estás en todos los nombres, como todos los nombres están en ti... Todas sois la misma... Una ... Ven...
(Escena XII: 240)

En *La estratosfera y el director* la vivencia amorosa supera los límites puestos por el nombre, lo que puede ofrecerle Álvaro a Felipa es una mano “y una mano no necesita nombre (escena X: 211)”.

En *La bella durmiente* se debate también la naturaleza y el significado de los nombres y el carácter efímero con que aluden al ser, el nombre absorbe a la persona e impide el encuentro amoroso (Cuadro segundo, escena única).

Una tesis contrapuesta se plantea en *El precio* en donde el nombre designa inequívocamente al personaje. Melisa insiste en la capacidad de recreación de la verdadera personalidad a través del nombre, cuando el inspector le pregunta si no le agradaría más llamarse Sofía ella responde que ese “es un nombre de muerta: Sofía no puede morir, como usted, porque no es un nombre de vivir (...) (Cuadro primero, escena III: 274)”.

Otros signos de identidad, aparte del nombre, son los vestidos y los retratos. Salinas se preocupa mucho por describirnos la indumentaria de sus personajes. En *Ella y sus fuentes* el Criado manifestaba su desconcierto ante la ropa de Julia “viene muy rara como de máscara”. Más adelante nos aclara que viene vestida de su época, siendo la ropa una señal de su identidad. Lucila, la protagonista de *La cabeza de Medusa* “viste con sobriedad” (escena I: 117), lo cual es símbolo de naturalidad, sin exceso de adornos. Andrenio se nos

describe como un joven bien vestido (escena I: 118); de igual modo, Gloria es una joven bien vestida (escena I: 122). A Rosaura se nos describe en su entrada en escena como una mujer “bien vestida, pero sin lujo” (escena III: 126).

Se insiste en la indumentaria correcta de ciertos personajes como Don Selenio y Don Helíaco (*Sobre seguro*), son hombres “bien vestidos”; así mismo Don Estelario y Don Universal de la misma apariencia que los otros aparecen “correctamente vestidos”, además ambos llevan gafas (prólogo: 141). La indumentaria corresponde al papel que ellos ocupan en la sociedad y contribuye al aire irónico que Salinas otorga a estos hombres de honor.

Petra en la escena III aparece vestida de negro en contraste con el pañuelo blanco que resalta en su mano. Cuando Ángel regresa en la escena IV Petra advierte que lleva otra ropa: “Pero qué ropa llevas” (Cuadro primero, escena VI: 159), lo cual contribuye al misterio. Ángel parece venir de otro lugar. Si supuestamente había muerto, pero al mismo tiempo su cuerpo no ha sido hallado, ¿viene del otro mundo, del más allá de la otra orilla?

El autor no sólo se preocupa de dar indicaciones sobre el vestuario de personajes principales sino también de los personajes secundarios. Por ejemplo en la escena II de *El director* “se abre una puerta y un criado severamente vestido introduce a la Mecnógrafa” (Acto Primero, escena II: 310), severidad en consonancia al lugar y en armonía con el ambiente de la puesta en escena.

El retrato es otro elemento importante en lo referido al tema de la identidad. A veces no nos reconocemos en los retratos. Don Desiderio (*Ella y sus fuentes*) no reconoce a la Julia Riscal que tiene delante con la imagen de los retratos que de ella se conservan:

Don Desiderio: (...) ¿Cómo voy yo a creer que usted es Julia Riscal, si aquí (levantándose va a un fichero y empieza a sacar papeles.) tengo yo los tres únicos retratos idénticos de Julia Riscal, y en ninguno de ellos se parece a usted, ni por pienso?

Ella, pelo negrísimo, de azabache; usted como las candelas. Ella, alta, de buenas carnes, fornida; usted, delgadita, como una muñeca. Ella, ojos negros, y una mirada ardiente, que echa fuego, que enciende. Y usted, un mirar de Ángel (...) (escena II: 53).

Finalmente acaba por aceptar que todos los retratos que habían en la casa de la supuesta Julia Riscal “se lo colgaron” a ella, retratos que no dan la imagen de la verdadera Julia Riscal: “Los retratos; todo lo que los soldados recogieron en la casa, se lo colgaron a usted” (escena II: 59), otorgándole de esta forma una falsa identidad que llega a confundir a toda una nación.

Julia ha venido del trasmundo para afirmar su verdadera identidad y ejercer su derecho a que se sepa la verdad sobre su persona frente a ese túmulo de leyendas que se han edificado sobre ella: “Yo soy Julia Riscal” (escena II: 51); “yo soy la muerta” (escena II: 50); “yo soy yo, pero yo soy ella” (escena II: 49).

En *La Bella Durmiente*, López pregunta al empleado como es que los personajes hospedados en aquel hotel de retiro no se conocen unos a otros por las fotografías:

Empleado: ¡Cómo va a reconocerse a nadie por una fotografía de periódico, señor! Nunca se parecen. Además, la Dirección procura evitar que coincidan en “El Pico” dos personalidades de la misma profesión, por ejemplo, dos actores de cine, dos políticos... Algún caso se ha dado de reconocimiento. Pero en interés de todos no se propala... (Cuadro primero, escena III: 72).

Valentina y Lucila (*La cabeza de Medusa*) sólo se conocían por fotografía; por ello a Lucila le suena su fisonomía, aunque no la reconoce a priori:

Valentina: (Suavizando el tono de voz) Nunca me ha visto usted..., pero nos conocemos, Lucila (Mirándola fijamente).

Lucila: Pero..., claro... esa fisonomía... (con expresión de asombro) ¿Es usted?

Valentina: Sí, Lucila, soy Valentina, la hermana de Lorenzo, tu cuñada. ¡Tantas fotografías nuestras como nos hemos mandado en estos años...! (Escena VII: 133)

Los nombres, los vestidos, los retratos, ninguno de los elementos circunstanciales, que son usualmente señas de identidad, nos lleva a la verdadera esencia de lo que somos, motivo por el que Pedro Salinas aboga por el despojo de todos ellos.

El reglamento del hotel en *La Bella Durmiente* impone ponerse otro nombre, “escapar de nuestro nombre verdadero, huirle” (Álvaro, cuadro primero, escena I: 68). Ni él se llama Álvaro, ni ella Soledad, “son nombres de paso, de vacaciones” (Soledad, cuadro primero, escena I: 68). El cambio de nombre no sólo les hace escapar de sus nombres reales sino que les permite dejar de ser la imagen que los demás tienen de ellos: “yo lo comparo con volver a casa después de un baile aburrido y quitarse el traje y el color y todo, y meterse en el agua y sentirse verdadera” (Soledad, cuadro I: 69). Ese nombre de “mentirijillas” es como “un baño psicológico” (Álvaro, cuadro primero, escena I: 69), en el que uno “se refresca. Descansa y limpia” (Soledad, cuadro primero, escena I). Le hace sentir ella misma: “¡Y con lo feliz que me siento habiéndome quitado de encima mi nombre siendo como soy, y no como me ven otros!” (Soledad, cuadro primero, escena I: 69).

Este despojarse del nombre verdadero refleja el deseo de escapar del nombre que nos marca una identidad ante los demás. En la conversación con los tres caballeros (Cuadro primero, escena IV) sabemos quién es don Álvaro, la identidad de este personaje fuera de ese lugar apartado, Pico Incógnito, que le permite huir por un breve espacio de tiempo del peso que le supone ser Carlos Rolán, presidente del Consejo de Administración, el mayor accionista y heredero de la casa Rolán. Se define como un nombre “yo soy... un nombre..., un millonario involuntario y melancólico...” (Cuadro primero, escena IV: 73). Carlos Rolán es el inventor del slogan publicitario de la Bella Durmiente.

El nombre, la imagen que exteriormente se manifiesta de nosotros usurpa nuestra verdadero ser más hondo y espiritual, por eso nadie sabe quién es realmente La Bella Durmiente: “Pero ¿quién es ella?”, pregunta Álvaro, “no sé, no sabemos” responde Fernández (Cuadro primero, escena I: 74). Esa imagen que “llena los ojos del mundo con su imagen y su nombre” (Cuadro primero, escena IV: 74), *La Bella Durmiente*, “pertenece a todas las pupilas y a todas las imaginaciones de la nación”. Álvaro siente que lleva todas las de perder: “¿cómo quieren ustedes que una abstracción, un nombre, dos palabras, puedan más en las preferencias del público que millones de estampas de una mujer de carne y hueso?” (Álvaro, cuadro primero, escena IV: 75). La Bella Durmiente es “la saturación del país. Hay jabón de la Bella Durmiente, peinado Bella Durmiente, yo no sé. La ha convertido en una Institución sentimental de la nación” (Fernández, cuadro primero, escena IV: 75).

Álvaro y Soledad son los nombres que purifican a estos personajes y les hace sentir más verdaderos, descansando del peso que supone ser Carlos Rolan y La Bella Durmiente.

Ese deseo de escapar de la realidad se expresa en el hecho de que Álvaro le encienda el cigarrillo al revés para que lo primero que arda sea el nombre suyo que lleva gravado: “el nombre es lo primero que arde, apenas se da la primera chupada” (Álvaro, cuadro segundo, escena única: 79):

De modo que esas madejitas azules, esos vellones, esas sortijas desvanecidas, son su nombre, las letras de su nombre. Se lo llevan por el aire... ¿Pero usted no ha contado con una cosa? Que yo sé leerlas, las entiendo. ¿A qué sí? (Haciendo como quien mira atentamente). Ya está descifrado. ¿No se llamará usted..., a ver..., h..., u... humo? (Soledad, cuadro segundo, escena única: 79).

El hombre vive condenado a unos elementos circunstanciales con los que se nos marcan desde el momento de nacer, el primero de ellos es el nombre:

Eso de ponerle el nombre a las criaturas al borde de la pila bautismal, a gusto de los papas o los abuelos, para siempre y

sin apelación posible, es uno de los abusos más atroces que se cometen con los niños. ¡Qué de confusiones luego! Le ponen Amparo a una niña que sale de mayor más áspera que un esparto. Y Rosita a una clorótica vitalicia. Algunos nombres son un castigo perpetuo de la persona, dan complejos y... Es un drama. (Soledad, cuadro segundo, escena única: 79- 80)

En segundo lugar está nuestra forma de vestir, los kilos que se no asignan en nuestro pasaporte, los retratos, los datos que constituyen nuestra identidad dentro de una sociedad. El deseo de ser humo es la expresión del dolor de vivir condenados a esos elementos, el anhelo de huir de todo y completamente purificados evaporarse como el humo:

Álvaro: (riendo) Por desgracia, no puedo aspirar a ese estado vaporoso y levisimo, ni aún en nombre. En mi pasaporte (y usted sabe que nada más cierto sabemos de nosotros que lo que se nos dice en el pasaporte) se me asignan inexorablemente sesenta kilos. No tengo más remedio que llevar esa parte congrua del peso de mi humanidad (Cuadro segundo, escena única: 79).

Según Álvaro el nombre Humo es más adecuado para Soledad “se me figura ser más de usted que ese de usted” (Cuadro segundo, escena única: 79). Esto es debido a que lo primero que don Álvaro y también el espectador perciben del personaje de Soledad, desde su propio nombre, es su desapego de lo circunstancial: “lo primero que noté en usted es que no se pinta; no se pone en la cara nada que no sea suyo, de nacimiento. Ni polvos, ni colorete, no rojo en los labios. Tampoco fuma...” (Álvaro, cuadro segundo, escena única: 81). Su propio modo de vestir es extraño para una joven de su edad: “su principio es la despreocupación. No, no quiero decir desaliño ni ostentación, al revés. Es una discreta, una delicada despreocupación” (Álvaro, cuadro segundo, escena única: 81). Todo es diferente en ella “Los andares, por ejemplo. Anda usted como si fuera sola por el mundo, sin que nadie la viese andar. Y lo mismo al sentarse” (Álvaro, cuadro segundo, escena única: 81), su forma de sentarse, de leer las revistas, todo producto de su interés por pasar desapercibida: “no le interesa atraer...” (Álvaro, cuadro segundo, escena única: 82). Soledad desea huir de *La Bella Durmiente*:

Soledad: Ah, ya le noto en el temblor que empieza usted a verme en ella, que ya advierte el parecido..., (Soledad, 85)/ ¿no ha conocido fuera de la escena a actrices? Y nunca se parecen a sus personajes, a sus retratos. Sabe usted, le diré, internos, huyen, huyen del parecido. Ésa es su tragedia (Cuadro segundo, escena única: 86).

La gran tragedia de una actriz es parecerse a esa imagen que de ellas tiene la sociedad. Fuera de escena, las actrices huyen de ese parecido para encontrarse a sí mismas:

Soledad: Aquí he venido unos días, desesperadamente, a intentar ser lo que fui, lo que ya no soy, a vivir mi sombra. Usted me ha descubierto. Pero esa mujer, la que usted ha querido, y yo en usted hasta hace diez minutos, no es una mujer. ¿Cómo va a ser su mujer? Vine al Pico a escaparme unos días de ella (...) (Cuadro segundo, escena única: 87).

Pero a Soledad su personaje le impide ser ella misma:

Soledad: Soy tan de todos, que no puedo ser de nadie. Y menos de nadie como usted. Estoy mancillada (...) No tengo nombre mío ya. Llevo otro, que me han puesto encima como un hierro (Cuadro segundo, escena única: 87- 88).

Este lugar situado en la incógnita es el resultado del deseo de huir de todas las etiquetas que el mundo nos impone desde antes de nacer y se convierte en “un refugio para los amantes del Incógnito” (Álvaro, cuadro primero, escena I: 68), que les permite esa huida de todo lo que nos limita, los nombres, la historia, los números y de muchas cosas más hacia un tiempo inmensurable: “Tiene gracia. No se me había ocurrido. ¿De modo que a usted le gusta huir de los números, por lo menos cuando cuenta el tiempo?” (Cuadro primero, escena I: 68).

En definitiva, la huida de los nombres, de los relatos, de las circunstancias que nos rodea, el viaje, por ejemplo, hacia un lugar donde siempre es primavera, que nos permite escapar de esta realidad cruel y falsa a

una tras-realidad más pura y verdadera, son motivos temáticos que se repite constantemente en la obra de Pedro Salinas.

3.3. La humanidad. Política y crítica social

El arte y la sabiduría no son nada si no se ponen al servicio de la fraternidad, la lección más valiosa que un poeta puede darnos; por ello Lucila en la tienda no piensa más que en proporcionar instantes de satisfacción a sus parroquianas frente al egoísmo del artista que rompe con todo y se encasilla en sus propias reglas. El mito de la caverna de Platón enseña al hombre su primera liberación, le ha ensañado donde está el sol verdadero, pero sólo volviendo a sus compañeros que siguen encadenados en las tinieblas se libertará totalmente (Marín, 1954: 3).

El amor humano, siempre acompañado del tema de la felicidad, es el eje que encauza la producción total de Pedro Salinas y, por supuesto, su teatro: de ahí que Ruiz Ramón lo defina utilizando una doble acepción: “como creador de mundos poéticos y como ejemplar humano”, insistiendo en “su pureza intelectual y artística, de honda raíz humana” (Ruiz Ramón, 1989: 282). En el conjunto de la producción literaria de Pedro Salinas, y por supuesto también en su teatro, se hace presente “una esforzada voluntad de salvar al mundo”, descubrir su sentido, o, incluso, el sentido de su “sin sentido”. Producto de esta intención salvadora en este ensayo por rescatar el mundo son unos misteriosos personajes a los que Ruiz Ramón denomina “ángeles tutelares” (Ruiz Ramón, 1979: 192):

- El caballero Florindo (*La fuente del Arcángel*) cuya función es explotar las apariencias de la única realidad aceptada por las clases pudientes de Alcorada.

- El joven de un restaurante en Niza, el mozo de un ascensor en Nueva York, el taxista de París y un cliente de un restaurante (El Incógnito) son los encargados de impedir el desenlace fatal de la pareja Julia y Roberto en distintos momentos del pasado y del presente (*El parecido*).

- El ángel tutelar en *La isla del tesoro* lo encarna un objeto: el diario abandonado en el cajón de un hotel de lujo que transforma por un acto de

libertad, fundado en la autenticidad personal, el destino de la protagonista (Ruiz Ramón 1979, 196).

- En *El Director*, identificando a este con la Divinidad, los ángeles tutelares son sus invisibles agentes en la escena, pero presentes en el discurso.

El ángel tutelar en el teatro de Salinas no es una evasión de la realidad por la poesía, sino el resultado de un compromiso con ella (Ruiz Ramón, 1979, 196).

Las piezas que Ruiz Ramón califica de Satíricas son las que mejor expresan la defensa de la vida humana. Estas piezas no son amargas ni violentas, sino cargadas de ironía y poesía (Ruiz Ramón, 1989: 28).

Julia Riscal (*Ella y sus fuentes*) nos da ejemplo de humanidad con su sacrificio por proteger a su prima Jesusa Montana y a su tía Fernanda: “A mí eso de la libertad, de la nación, muy santo y muy bonito, sí señor, pero nunca para perder la cabeza”: (escena II: 57).

En *Sobre seguro* se expresa la agresión deshumanizadora y criminal, que se esconde bajo el concepto de bienestar y progreso social, y que en el fondo lo que encierra es una mentalidad que rinde culto al dinero como absoluta divinidad. La ciudad de Serenia representa la pureza de una sociedad que vive dos o tres siglos retrasados, que sin embargo no vive mal, según observa don Universal (Prólogo: 142). Los agentes de seguro son los encargados de llevar a estos ciudadanos los “beneficios del progreso social”: “Somos combatientes de una misma cruzada en común. La cruzada por el bienestar de nuestros prójimos, por el progreso social de la ciudad de Serenia” (Don Estelario, prólogo: 142); pues, según don Selenio, esta gente “no sabe que para que un país prospere en sus actividades esenciales, en la producción en la industria, en el comercio, hay que aumentar el número de nuestras necesidades, multiplicar nuestros apetitos (...)” (Prólogo: 143). Escondidos bajo estos grandes conceptos como el de “progreso y bienestar” lo que realmente buscan estos hombres es su propio beneficio, sus propios intereses y el de las

compañías aseguradoras que representan. Planean incluso un asesinato, la muerte de un asegurado es ideal para mostrar a todos los ciudadanos los grandes beneficios del seguro, claro, eso sí, no se trata de un asesinato sino de un accidente, de forzar el curso natural de las cosas, “el progreso moderno fuerza a la Naturaleza de mil modos. Desvía los ríos, evita los nacimientos...” (Don Selenio, prólogo: 144), de provocar la casualidad. Estos hombres representan la crueldad del egoísmo humano que intenta conseguir a toda costa sus objetivos. La ironía radica en que ellos en todo momento se consideran hombres de honor, eficaces y de sentido práctico y todo ello lo hacen por el bien común. Personifican la crueldad a la que puede llegar el materialismo de la sociedad moderna frente a la Naturaleza. Además, la víctima escogida es un ser que ellos consideran inútil para la sociedad: “es medio bobo... Después de todo, en ese estado qué importancia tiene vivir o no” (Don Heliaco, prólogo: 146), en lo cual se deja notar la falta de humanidad de unos señores que representan el progreso social que dará lugar en un futuro próximo a una realidad distópica.

De las escenas I a la IV veremos como la propia familia de la víctima, el padre y los hermanos, se disputan el dinero del seguro antes de cobrarlo. Sólo Petra, la madre, parece estar afectada realmente. Ella inconscientemente conoce la verdad y responsabiliza a los agentes de la supuesta muerte de su hijo.

En el diálogo que sostiene Petra con el Dinero se percibe la crítica a la sociedad consumista que ha hecho del dinero su Dios, vendiéndose en cuerpo y alma a él:

Dinero: (...) Los hombres me han hecho inmortal. (...) Soy más fuerte que todos vosotros juntos, porque no tengo alma, ni pies ni manos, y no las necesito porque vosotros venís a entregármelas, a vendérmelas, unos por muchos. (...) Nadie puede conmigo ni podrá. ¡Pobre mujer, como vas a poder tú!
(Cuadro primero, escena V: 157).

Firme en su decisión Petra luchará y vencerá a la tentación por salvar a su hijo:

Petra: (Sin acaloro) Podré, podré, porque te conozco. Eres malo (Cuadro primero, escena V: 157).

A través de la actitud rebelde de este personaje femenino, Pedro Salinas arremete contra el poder del dinero en la sociedad moderna, que deja el camino impracticable para esa realidad utópica a la que aspira el poeta. El dinero es el gran amo del mundo:

Dinero: ¡Poder más que yo! Soy el amo, el gran amo, te enteras el amo de todos, del patrono y del obrero, del que vende y del que compra. Los padres enseñan a sus hijos a respetarme, los adiestran para servirme; las mujeres empujan hacia mí a sus maridos, y las comadronas y el sepulturero, los que ayudan a venir al mundo y a irse del mundo, por su cuenta y razón lo hacen, por su jornal, por mí. Estoy en las primeras, en las últimas manos que tocan al hombre sobre la tierra. No tienes escape. Voy a pasar la noche aquí, contigo, contándome, duro por duro, contándote todos los beneficios que van a sacar tu marido y tus hijos de mí. No podrás dormir. Tú firmarás (Cuadro primero, escena V: 158).

Todo se fundamenta en el dinero que todo lo compra y lo vende, motivo por el que Petra llega a la resolución de que para destruirlo a él tendrá que destruirlo todo, empezando por su propia familia:

Dinero: ¿Dime cómo vas a herirme, cómo vas a matarme? ¿Qué cuchillo, de qué acero, tienes tan afilado? ¿Dónde me ves el cuerpo? ¿Te imaginas tú lo que hay que hacer para matarme? Arrasar los emporios, derribar las torres de cincuenta pisos, meter fuego a las lonjas, a las bolsas, descuajar esas ciudades que me han hecho para adorarme. ¿Tú no sabes que las ciudades son templos míos? Y matar, matar a todos los hombres y mujeres en los que vivo, y soy su sangre, y por mí se mueven, y se alegran o se apenan. Para matarme a mí más tendrías que matar que todos los ejércitos del mundo. Ahí tienes, a tu marido, a Fausto, a tus dos hijos, a Águeda y a Eusebio. Los tres me llevan dentro. Por mí Fausto podrá sacar adelante su negocio, Eusebio poner la clínica, tu chica casarse. Porque yo sé tentar a cada cual con lo que desea. Si quieres matarme, ya sabes por dónde empezar.... Por ellos. Sé razonable, loca, No te empeñes

en lo imposible. Yo te saldré al paso por todas partes, estoy en todos...

Petra: ¡Mentira! (...) Tú no estás en mí... y tú no estás en mí
 Ángel (Cuadro primero, escena V: 158).

Los únicos que se escapan de la corrupción del dinero son los locos y los niños. Petra una mujer que según su propio marido ha vivido siempre apartada del mundo y Ángel un joven retrasado, son almas inocentes, más cerca de la poesía que del materialismo:

Dinero: (...) Esos serán los que se me resistan. Locos y niños, gente sin raciocinio, que se llaman civilizados y viven como los salvajes, sin mí (Cuadro primero, escena V: 158).

Ellos marchan a otra realidad más pura; mientras que en el resto de la familia crece la desconfianza entre ellos mismos con motivo del nuevo seguro que les proporcionan los agentes, cuya indemnización sólo cobrarían si a alguno de ellos le sucediera algo en los próximos diez años. Ante la tardanza del padre se despierta en Eusebio y Águeda el interés disfrazado de miedo y ávidos deseos. Justo en el momento en el que se están disputando ir en su busca el padre les sorprende:

Don Fausto: ¿Pero qué es esto, muchachos? ¿A qué vienen esos gritos y ese forcejeo? ¿Qué es lo que os estáis disputando? (Epílogo: 165).

El egoísmo humano destroza la confianza y el respeto incluso en el seno de una familia. Irónicamente la obra termina con las palabras de Fausto, que se ha dado cuenta de que lo que los hijos se disputaban era el dinero que podrían cobrar con su propia muerte. El dinero es el mal de la sociedad moderna:

Águeda: Sí, sí, a cenar... (Dándole el sobre a Fausto) Padre, esto trajeron de parte de don Heliaco.

Don Fausto: Ah, sí el contrato..., el nuevo seguro. (A Águeda)
 ¿Ves tonta, ves?

Águeda: ¿Ver el qué, padre?

Don Fausto: Pues que ahora hay que tener menos miedo que nunca...

Águeda: ¿Y por qué?

Don Fausto: Mujer, por esto. (Enseñando el sobre) El contrato, nuevo..., el seguro... (La da una palmadita en la mejilla y se dirige a la mesa. Ella se queda inmóvil. Eusebio también)
(Epílogo: 165).

Caín o una gloria científica es la pieza que mejor representa el tema de la humanidad. El físico Abel Leyva elegirá morir, en un acto de humanidad, antes que poner su descubrimiento en manos de los militares. Con su muerte rescata la vida de miles de inocentes, simbolizados en su propio hijo. Es un drama de conciencia que supone un compromiso ético con la realidad, inspirado en un contexto socio-político concreto, pues probablemente esa obra fuera escrita poco después de las bombas atómicas de agosto de 1945 de Hiroshima y Nagasaki (Ruiz Ramón, 1979: 199).

El título de la obra *Caín o una Gloria científica* es una metáfora del egoísmo que puede alcanzar el excesivo fervor por el progreso social.

En la escena I vemos ya establecida una dicotomía entre la pureza de lo natural y la corrupción de las sociedades modernas. Abel vive en una casa de campo junto con su esposa Paula, por la que conocemos su teoría o manía de no tener teléfono, ya que inmediatamente, según él, una casa de campo se traslada a la ciudad con la sola presencia de uno de estos aparatitos. Podemos hablar de un *Locus amoenus*, un lugar ideal, apartado totalmente del mundanal ruido que contrasta con la profesión de Abel, un hombre dedicado a la ciencia, que trabaja en pos del progreso y los avances científicos.

El tema que se plantea en la obra es un tema humano. Abel siente como una amenaza para la paz y la libertad de un país, que está próximo de caer en guerra, el descubrimiento, el hallazgo, que está a punto de llegar a realizar como el primer físico del país que es, toda una gloria científica. Piensa que hay

que evitar a toda costa que se lleve a cabo su invento, puesto que podría ser mal utilizado por los ejércitos. Para ello pide ayuda a su mujer y hermano, delega en ellos esta responsabilidad:

Abel: (...) Hay que evitar que se consuma la idea, que se realice materialmente. No me dejéis acercarme a mi laboratorio, al trabajo. Yo ya he luchado doce días. (Se deja caer en la butaca)
Me siento agotado. ¡Vosotros! (escena IV: 178).

Él siente una obligación con respecto a sus seres queridos, su hermano Clemente y por supuesto su esposa Paula y el hijo que están esperando:

Abel: (Cambiando de tono) ¡Quién sabe! Sí. Siento una obligación nueva hacia ti, hacia vosotros, hacia mi hijo que vendrá, a sus infinitos hijos posibles. No quiero que cuando mi hijo venga al mundo haya en él, por culpa de sus padres, más modos de hacer daño que ahora. ¡Qué no se encuentre con una vida donde se ha aumentado el poder del mal! ¡Qué terrible esa conciencia de las uñas, de los dientes, de poder hacer mal! (...) (escena IV: 179).

Al llegar Fontecha y el General Ascario, “Abel, Clemente y Paula los miran. Forman como dos grupos frente a frente, que se observan como enemigos” (escena V: 179). Ascario representa la patria, bajo las órdenes de la dictadura y Fontecha es la ciencia subyugada por la dictadura, el progreso científico al servicio del poder político que lo controla todo. El bando representado por Abel, Clemente y Paula es la oposición, la esperanza de un mundo más libre y en paz. Por una parte Abel es el doctor Leyva, la gloria científica, que tiene a su cargo el desarrollo de una importante investigación; pero por otra parte está el esposo, futuro padre y buen hermano que es Abel, un hombre que cree en la libertad y en la paz y no quiere que su invento sirva para contribuir a crear armas para una guerra que seguramente acabará con la vida de muchos inocentes. Su mensaje es un mensaje de paz y de fe en que algún día todo termine y se pueda vivir en paz. Lucha por un mundo de paz para su hijo, que representa el futuro: “Dentro de veinte años habrá en el mundo un mozo o una moza, que podrá vivir en paz” (escena V: 183).

Un fuerte sentimiento de humanidad de Abel alberga en él la idea del sacrificio:

¡Cuantos millones hay de seres, que no les veo las caras, que no sé de qué color tienen los ojos y los inocentes van y vienen, y se ríen y se besan, y se duermen en paz! Desde aquí (Señalándose la cabeza), sin que yo quiera, les amenaza el fin de su alegría, de su vida. Sobre ellos está, colgada, mi idea. Sería su muerte. O peor que su muerte. (...)

Pero yo sé lo que es hermano mío, y tú también, ¿verdad? (escena VII: 184- 185).

Toda la escena VII es un sueño de Abel en el que Paula está viuda y un hada protege a su hijo pidiendo un deseo a Paula para él. Su madre pide que sea vidriero, que construya cosas frágiles que no hagan daño al mundo. Este deseo es un mensaje de paz en el que el hada se define como un hada de la fraternidad, empleando un lenguaje humano. Lo que Paula pide para su hijo es un mundo sencillo y humano alejado de la lacra del capitalismo de las sociedades modernas:

Hada.: Casi todas las madres se inclinan a pedir para sus hijos dotes de tipo práctico... Los quieren ingenieros, abogados, banqueros, médicos. Su elección de usted es muy rara.

Paula: No. Yo deseo que mi hijo fabrique estos objetos inútiles por el bien que van a hacer, por los frágiles que son. ¡Requiere tanto tacto, un cuidado infinito, un cariño del gusto y de las manos! ¿Comprende usted?

Hada: Creo que sí.

Paula: No aceptan la violencia, ni resisten el choque. Piden delicadeza. Ellos son lo primero que se rompe si se los maltrata, si se los oprime torpemente. Son las avanzadas de lo frágil en la materia. No pueden existir más que en un mundo de paz. Despiertan ternura en los que viven junto a ellos. Para ellos el aire tiene que estar en calma, ser bueno. Ellos enseñan a las manos a tener precauciones, a tomar delicadamente las cosas, a templar la crudeza de los músculos que tienden a oprimir, con una voluntad de no romper nada no hacer daño. Siempre se vive

mejor rodeado de seres de vidrio. En la guerra los primeros que cae, que se quiebran, que gimen, son ellos. Son las primeras víctimas... de... el explosivo (escena VIII: 188).

El sacrificio de Abel es un sacrificio humano:

Abel: (Levantándose) ¡Ah! Clemente. Recuerda lo que me has dicho. En ti confío... ¡Espera! (Va a un escritorio, saca de un cajón un revólver y se lo da) Toma. No vaciles. Lo malo del mundo es que siempre puede ser peor. ¡Que no lo sea, hermano, que no lo sea, por mí! (Se oye un coche) Voy a ver quién es. No quiero que Paula oiga llamar. (Abre. Aparece el General) (escena IX: 188).

En el modesto ambiente de *La estratoesfera*, taberna archinesca y venta cervantina con la doble presencia de la realidad y la ficción, veremos triunfar la pura bondad, “ambigua de lo humano” (Ruiz Ramón, 1989: 286).

En el seno de una realidad, la del pueblo de Alcorada (*La fuente del Arcángel*), típica de la Andalucía quinteriana representada fundamentalmente por la hipocresía, el conservadurismo y la cursilería, Salinas hace brotar, sin violencia alguna, un insospechado mundo de fantasía, que siguiendo a Ruiz Ramón no es una vía de escape ni signo de evasión “sino limpia manifestación de una más profunda dimensión de la realidad, que estaba allí, latente y secreta, como la almendra en el interior de su dura cáscara, y a la que sólo faltaba hacerla patente” (Ruiz Ramón, 1989: 287).

Los Santos es una ironía trágica sobre la guerra civil española, en la que Salinas no necesita usar ni palabras violentas, ni deformaciones caricaturescas, ni ideas de denuncia, tan sólo un humano diálogo de estos personajes que son condenados a muerte y salvados milagrosamente, con lo que se deja las puertas abiertas a la esperanza de la humanidad.

Judith y el tirano y *El director* son las dos piezas largas de este grupo que Ruiz Ramón califica de “piezas satíricas”. La primera tiene como tema la

tiranía y la segunda la felicidad humana, ambas responden a esa humanística vocación de salvación.

En *Judith y el tirano* Salinas disocia las dos imágenes del espectador: la falsa, la que es pura máscara, la exterior, inventada para dominar a las masa, y la verdadera, la humana, personal e individual. Judith vino a matar la figura creada del tirano, el mito, y se encuentra con el hombre. En el tercer acto de la obra es el hombre el que triunfa sobre el tirano. La victoria es completa cuando volviendo a adoptar por última vez la figura del dictador, habla al pueblo, como antes, con las mismas palabras y voz impersonal y descubre mientras habla que esa figura está muerta ya, sólo existe el hombre.

El Director es la obra que mejor expresa el tema de “la felicidad”. El personaje más humano es la Mecnógrafa, que apresada en su mundo de las apariencias y considerando al Gerente como opuesto al Director e intermediario, que está impidiendo a estos personajes realizar la felicidad, mata al Gerente con una clara intención salvadora con respecto a estos personajes que se han sometido al tratamiento del Director en busca de su felicidad. Pero comete un error y es que al matar al Gerente ha matado también al Director; pues ambos son uno sólo: Dios. Muerto Dios el hombre solo tendrá que buscar la felicidad sin saber qué es exactamente.

En las piezas rosas (*La Isla del tesoro, El Chantagista, El Parecido, La Bella durmiente*) en las que el tema central es el amor, lo que da sentido es la posibilidad de armonía, de la unidad y de la belleza como dimensión fundamental de la existencia humana, que se realiza o no en vidas individuales concretas (Ruiz Ramón, 1989: 285).

A pesar del contenido humano y el mensaje de fraternidad estamos de acuerdo con la crítica que ha achacado a estas piezas teatrales una excesiva frialdad e intelectualismo, en lo que a la forma respecta, coincidente con el concepto de “deshumanización del arte” del que participaron los autores del grupo del 27, deshumanización de la que no se zafa ni siquiera *La Estratoesfera* en la que se reconoce “más calor humano, más emoción, más

sentimiento” en comparación con *La cabeza de Medusa*, el ejemplo más claro de esta “fría inteligencia” de un arte para la minoría, o *La isla del tesoro*, sin llegar a librarse de un leve simbolismo (Rodríguez, 1960: 398). Se trata de un teatro simbólico que hay que saber interpretar, teatro en el que el autor comparte las mismas inquietudes, problemas, preocupaciones y motivos temáticos que en su poesía. Este teatro es una prolongación de una poesía caracterizada por la esencialización que lleva a trascender lo humano.

Pedro Salinas era consciente del tiempo en que le tocó vivir y esta conciencia de pertenecer a un país, a una sociedad desde un punto de vista político y social se plasma en su producción literaria y también, por su puesto, en su teatro en el que con frecuencia se hacen alusiones a acontecimientos actuales e históricos.

La historia de Julia Riscal y Jesusa Montana (*Ella y sus fuentes*) presenta rasgos de conexión con Mariana Pineda: la bandera de la estatua, el amor por un liberal... Pero hay una diferencia y es que mientras que García Lorca eleva un personaje histórico a la categoría del mito, Salinas “desmitifica, no a la heroína –que existió como tal personaje histórico con estas características-, sino a la propia historia como ciencia de los hechos reales y verdaderos” (Moraleta, 1985: 91).

Caín o una gloria científica es escrita antes de febrero de 1945 como anticipación al lanzamiento de las bombas atómicas meses después, en agosto de 1945, sobre Hiroshima y Nagasaki. El contexto que rodea a estos personajes es el de un país gobernado por un régimen de tiranía odiado por el pueblo al que representan Abel, Clemente y Paula, bajo amenaza de guerra. El primero en hacer referencia a ello es Clemente, quien achaca la actitud preocupada de su hermano al tema político:

Clemente: Sí, puede. No es extraño. Esa amenaza de guerra, cada vez más encima. Y Abel, como tú, como yo odia a este régimen y a la guerra adonde nos lleva, una guerra infame. No es extraño... (escena II: 171)

El invento de Abel alude a la bomba atómica:

Clemente: ¿Y qué saldrá de tu invento?

Abel: Pues algo que todos lo ejércitos buscan ansiosamente. Y que a nuestro dictador le permitiría acabar con lo que queda de libertad. De voluntad noble, volverlo todo ciénaga (...) (escena IV: 177- 78)

En esta guerra, que cada vez es más inminente según el propio general Ascario: “Yo hablare en nombre de la patria. Estamos abogado a una guerra muy pronto” (escena V: 180), podemos ver la relación con la guerra civil española. Observamos como Salinas estaba informado y le preocupaban de igual modo tanto los acontecimientos nacionales como la situación internacional.

El contexto de la obra es, pues, el de una guerra civil en un país gobernado por una dictadura en el que cualquiera que muestre el más mínimo indicio de disconformidad contra el régimen es acusado de coacción contra el mismo, tal es el caso de Abel; según el general el siempre había resultado sospechoso para el régimen, pero nunca se le molestó por respeto a su renombre científico. Al negarse a llevar a cabo su trabajo de sumo interés para esta guerra que se avecina queda movilizado al servicio del estado por la fuerza (escena V: 181- 182). La situación está a punto de estallar:

Clemente: Acabo de oír un comunicado especial, por la radio, del Gobierno. Movilización general. Se ha despachado un ultimátum a Leucia, y si no se tiene contestación satisfactoria en término de veinticuatro horas las tropas cruzarán la frontera. ¡Este hombre está loco! ¡loco! (escena VII: 188).

La crítica social en la obra arremete contra la censura, la falta de libertad de expresión, hipocresía y la represión. La idea de Abel será la muerte para la humanidad o peor que ello:

(...) si viven serán los sometidos, las almas deformadas, que no pueden crecer más que hacia un lado, como los árboles de las cumbres ventosas, porque la violencia del aire les tuerce toda la vida hacia allí. Vivirán sí; pero pensando una cosa, tendrán que decir otra; queriendo alzar los ojos, los llevarían siempre

humillados; las manos se aguantarían el deseo de la caricia, para aprender el castigo. ¡Y todo por esta idea que tengo aquí dentro! (...) ¡Cuántas más caras van a hacer, cuántos disfraces, y cómo va a ir y a venir, por entre todos, su rostro torcido, disimulando con antifaces de colores, y cómo le van a seguir, a buscar las gentes, seducidas por su apariencia de alegría fácil! Se pondrán muchos nombres, todos robados, los nombres hermosos, los nombres de lo que él nunca puede ser. Y nunca mentará el suyo, el maldito. Algunos hombres, muy pocos, le conocerán la faz perversa debajo de tantas caretas. Sabrá quién es. Pero ellos mismos sofocarán sus voces, porque si se atreven a alzarla diciendo lo que saben, los innumerables, los que no quieren saber, los contentos de su engaño, les darán muerte. Esta guerra al principio parecerá que sólo es otra más; luego, cuando la hayan ganado, gracias a esta idea que está aquí dentro, se llamará un nuevo régimen político, el bueno, por fin, el que dará la felicidad a todos (escena VII: 184- 185)

Curiosamente el Hada con el que dialoga Paula en el sueño de Abel se presenta como una joven muchacha con un abrigo de la Salvation Army, alusión al ejército de la salvación.

El discurso de Julián en *La estratoesfera* es un discurso social. Se describe como un intelectual de clase obrera, autodidacta a mucha honra, y que apela a la justicia social: el obrero es el obrero, el proletario es el proletario, el trabajador es el trabajador (...) al obrero hay que darle lo que es del obrero, al proletario hay que darle lo que es del proletario y así mismo hay que reconocer que al patrono hay que darle lo que es del patrono (escena III: 198). Notamos en sus palabras el descontento de una clase media social que lucha por salir adelante.

Para concluir este apartado, resaltamos como mejor ejemplo de crítica social la obra: *Los Santos*, puesto que en una sencillísima acción dramática es una de las mejores obras, según Ruiz Ramón, sobre la guerra civil española (Ruiz Ramón, 1979: 196). Los Santos, al igual que Pedro Salinas, están del lado de la República.

3.4. Arte y literatura

Como gran hombre de cultura Pedro Salinas recurre a las citas literarias dentro de su teatro manifestándose su conciencia de pertenecer a una cultura y su gran amor e interés por el arte.

Encontramos referencias a personalidades destacadas del mundo de las ciencias y las letras como Picard, August Picard (1884- 1962), aeronauta suizo, el primero que se elevó a la estratosfera en globo, quien efectuando varias ascensiones entre 1931 y 1932 batió el récord de altitud al sobrepasar los 16.000 m.²³

Aspectos relevantes en la cultura de la época en que vivió Pedro Salinas como el impacto del cine y su repercusión en el teatro son una prueba más del compromiso del autor con su tiempo y la presencia de ese hombre contemporáneo en su teatro:

Liborio: (Suspirando) La verdad es que eso del cini, por mucho que me expliquéis, yo no lo entiendo... Eso de que en un cacho de tela blanca salgan unas figuras de verdad, pero que al mismo tiempo no son de bulto, y canten y bailen sin estar allí... ¡Vamos, que a mí no me la dan! Ahí tié e´haber algún truco, y vosotros picáis como primos, porque tenéis vista y por la vista os engañanan... Si estuvierais como yo, no caíais en el garlito... ¡El que no ve sabe mucho...! (...) (*La estratosfera*, acto único, escena IV: 200).

En estas palabras de Liborio se resume la importancia del cine en ese momento y el misterio que supuso para las clases menos intelectuales. Es curioso el tono claramente despectivo con el que Felipa se refiere a la actriz (escena V: 203), si no hubiera sido por su abuelo probablemente hubiera acabado como “ésa”, haciendo eco de la mala fama de la gente de teatro, sobre todo de las mujeres que se han dedicado a la escena.

²³ Véase la nota al pie de página de Pilar Moraleda en la página 193, acto único, de la obra.

Para Álvaro en defensa de la poesía dramática los actores “son el enemigo..., son las avanzadas de la legión yanqui, como dijo el divino Rubén” (escena V: 200):²⁴

Felipa: ¿Y por qué van así?

Álvaro: Porque son cómicos, actores... de ésos que trabajan en las funciones, chiquilla...

Felipa: ¿En qué teatro dice usted?

Álvaro: No, doncella guiadora. Eso era antes. En el cine. Esto matará aquello, que dijo el patriarca... La poesía dramática está llamada a desaparecer y el futuro es el celuloide... Como usted no me lleve de la mano al Olimpo, y allí la conversemos entre usted y yo, incólume, **Venus y Apolo**... ja, ja.

Felipa: Oiga usted, y ese alto...

Álvaro: Un apócrifo... Se hace pasar por el Hidalgo inmortal... No lo tolero. ¡Va usted a ver! La poesía muere, pero no se rinde. Seré su último mártir... (...) (escena V: 201).

Existen alusiones a personajes literarios o novelísticos como sucede en *El parecido* donde se menciona a los protagonistas de Saint- Pierre, Pablo y Virginia, quienes viven su amor en la isla de Maurice y tienen un final trágico, símbolo de la tragedia que puede suponer la separación en una pareja (escena única: 33).

Don Álvaro (*La bella durmiente*), el nombre que Carlos Rolán ha elegido para permanecer en la incógnita de su identidad, nos remite primeramente a *Don Álvaro y la fuerza del sino*; más allá aún, la suplantación de este nuevo nombre don Álvaro de Cantillana como lo llama el empleado en el cuadro primero (escena III: 71) contiene dos alusiones intertextuales: la obra del duque de Rivas (1791- 1865), *Don Álvaro o la fuerza del sino*, y la de Luis Vélez de

²⁴ Según Pilar Moraleda La frase es un dodecasílabo regular con dos hemistiquios iguales (acentos en 5 y 11 sílabas), pero no he conseguido localizar la cita en la poesía de Rubén Darío, ni tampoco en las prosas consultadas (nota al pie, escena V, p. 200).

Guevara (1579- 1644), *El diablo está en Cantillana*, reseña de una leyenda en la que un hombre se disfraza de fantasma para evitar que el rey Pedro I, el Cruel, mancille su honra.

Como bien predice Soledad en la escena única del Cuadro Segundo don Álvaro “terminará sufriendo la fuerza del sino” que implica la renuncia a su amor. Es Lorenzo quien realiza una tercera identificación de este personaje en un contexto cultural, esta vez en versión operística:

Lorenzo: Sí, señor. La última vez que estuvimos en Milán en 1932 fui una noche a la ópera y vi una función que tenía de personaje a don Álvaro. No me acuerdo cómo se llamaba. Era de Verdi

Álvaro: Sí hombre, sí... Es La fuerza del destino (Cuadro Segundo, escena única: 90).

En *La estratoesfera* los actores caracterizados de personajes del *Quijote*, (César Riscal (Don Quijote), Rita (La Duquesa), Luis (El Duque), Ramón (Sancho Panza), curiosamente, remiten a la parte segunda de dicha obra, en la que la Duquesa y el Duque reciben en su palacio al ingenioso hidalgo y a su escudero Sancho Panza y las burlas que hacen de ellos. Es un choque entre el mundo de ficción en el que viven Don Quijote y también Sancho Panza y la realidad. Liborio se refiere a ellos como “algaraza” y Felipa los describe de “señoritos vestidos como de máscaras y tos pintaos” (escena IV: 199). Álvaro peyorativamente llama a César “Avellaneda de la pantalla” (escena V: 202) en clara alusión a la falsedad de este personaje que burló a Felipa. A todo ello añadimos el paralelismo de Felipa con Dulcinea del Toboso, al igual que la idealizada dama de *Don Quijote*, tal como se lo cuenta a Álvaro, procede del Toboso, provincia de “Ciudad Rial”; es decir, *Ciudad Real* (escena V: 202).

Don Álvaro hace otra mención peyorativa, esta vez, al Tenorio y a Zorrillas, en tono de burla:

Felipa: ¡Pero qué fino habla usted! Será usted de esos que escriben tós los años pa el día de los Difuntos los versos del Tenorio...

Álvaro: Estás maculando mi dignidad estética. ¡Yo, el Tenorio! Después de todo, tiene sus cosas... Pero aquello de "No es verdad, ángel de amor. Que en esta apartada orilla...

Felipa: (Se le pone cara de angustia y se retuerce las manos)
Cállese, cállese usted, que me hace daño...

Álvaro: ¡Sensitiva! ¿Qué mosca, o, mejor dicho, y perdóname, qué abeja áurea del Himeto te ha picado?... ¡Clásica que eres! Se te ve en la cara. Apenas te cito dos versos románticos de **un bárbaro vallisoletano** tu estirpe helénica se subleva... (escena II: 196).²⁵

Los versos del Tenorio le traen a Felipa el ingrato recuerdo de César, quien al parecer se los recitaba en sus promesas de amor.

La siguiente réplica de César ante el encuentro con Felipa tiene un ligero eco a Espronceda:

César: ¡Fantasmas! Ilusiones que vuelven, espectros que pasan por la memoria... ¡Muertos que se quieren poner de pie! (escena V: 201).

Si establecemos una comparación entre estas palabras de César con los versos 88- 91 de *El estudiante de Salamanca*, a continuación expuestos, llegaremos a una similitud entre el espíritu asombrado y temeroso de don César y Felix de Montemar:

El vago fantasma que acaso aparece,
Y acaso se acerca con rápido pie,
Y acaso en las sombras tal vez desaparece,
Cual ánima en pena del hombre que fue,²⁶

²⁵ La negrita es mía.

²⁶ ESPRONCEDA, José de [1995]: *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Cátedra, p. 62.

Al igual que Don Felix, César manifiesta características de un personaje don Juanesco, la misma Felipa se siente afligida al escuchar los versos del Tenorio. Es un personaje, así mismo, arrogante y bien parecido, capaz de burlar a la más inocente muchacha como Felipa. Pero al igual que don Juan o Felix de Montemar tendrá que responder por sus pecados, sólo que en la obra de Salinas el final está desprovisto de toda la tragedia que conlleva las horas contadas del Tenorio y Don Felix quienes ven su propio entierro. En el caso de *La estratoesfera* todo se resuelve mediante la mentira piadosa que César obligado por Álvaro hace creer a Felipa; no obstante en estas palabras de César es inevitable la alusión a *El estudiante de Salamanca*, como hemos señalado.

En el fondo de todo late la alusión indirecta a Max Estrella, de *Luces de Bohemia* de Valle Inclán, el ciego es el que mejor distingue las apariencias de la realidad porque tiene otra forma de ver. “El que no ve sabe mucho...! (...)” (Liborio, acto único, escena IV: 200).

El propio mundo poético de Pedro Salinas adquiere voz en su dramaturgia, observemos las palabras de Abel en clara alusión a la obra poética del autor que lleva por título *Razón de Amor*, cuya primera edición se publicó en Madrid en el año de 1936, nueve años antes de la composición de *Caín o una gloria científica* (1945): “También el amor se equivoca... Te equivocaste con razón... de amor...” (Abel, escena III: 174).

Carlos Rolán (*La bella durmiente*) al inventar el slogan de la Bella Durmiente utiliza la poesía, la leyenda para ennoblecer algo tan vulgar como un colchón:

Fernández: ¿Cómo se puede relacionar con algo que siendo llamativo, tenga un tinte romántico, poético? Un colchón de muelles, en sí, parece resistirse a alguna asociación estética. Y a él se le ocurrió ennoblecerlo convirtiéndolo en utensilio de leyenda, esto es, en colchón particular, específico de “La Bella Durmiente” (Cuadro Primero, escena IV: 74).

En *Caín o una gloria científica* se recurre de nuevo a la tradición viva en la mente del pueblo, concretamente al cuento de *Cenicienta* y a los zapatos de cristal de la princesa, símbolos de dulzura y fragilidad:

Paula: ¿Usted se acuerda de la Cenicienta, de los zapatos de Cenicienta, aquellos zapatos de cristal? (...)

Hada: ¡Cómo no voy a acordarme de esos zapatos, si son obra nuestra! ¡Se lo regalamos nosotras! (escena VIII: 187).

Las alusiones a la mitología clásica se explicitan en *La cabeza de Medusa*, nombre del establecimiento, una tienda de sombreros, en el que se desarrolla la obra y al mismo tiempo el nombre que le da título:

Encima del ascensor y pintado en una gran cartelera, el nombre de esta sección del almacén: *La cabeza de Medusa*; y a modo de emblema como variante moderna de la clásica representación medusesca, una testa de modelo sonriente con un sombrero adornado de serpientes estilizadas (Acotación del acto único: 117).

En esta designación cargada de valor simbólico se conjugan la tradición y la modernidad. La modernización de lo clásico lo observamos en autores que influyeron en Pedro Salinas como Miguel de Unamuno, pongamos como ejemplo su obra *Fedra*.

El motivo de “la tienda celestial” al que alude Rafael aparece con algunas variantes en el propio poema de Salinas “Nocturno de los avisos” de *Todo más claro* (escena III: 124).

Lucila se refiere al monólogo de Desdémona, que ella misma enseñó a modular a Rosaura, hace diez años cuando era alumna suya (escena V: 129).

Álvaro de Tarteso, el poeta de *La estratosfera* recurre en su lenguaje hiperbólico a numerosas referencias a la cultura clásica, sobre todo en el ensalzamiento que hace de su amor, Felipa:

Álvaro: (...) Es una flor del imperio de los Césares. Donde debí haber nacido yo, y tú a mi lado... Tú habrías sido mi Lesbia y yo tu Propercio... (A Felipa, escena II: 196).

Hay un lapsus de Álvaro, ya que la amada del poeta latino Propercio fue Cinthia, mientras que Lesbia lo fue de Catulo.²⁷

Con anterioridad don Álvaro había llamado a Felipa “Antígona de la Guindalera” (escena II: 196), más adelante se refiere a su estirpe de Sófocles, elevando a este personaje a la categoría de una tragedia (Álvaro, escena V: 202); más aún, en su identificaciones mitológicas llega incluso a trascender el carácter humano de Felipa y de sí mismo a la categoría de dioses, Venus y Apolo, de forma que asigna las características de Venus como diosa del amor, la belleza y la fertilidad a Felipa, mientras que él como un nuevo Apolo se siente capaz de predecir el futuro y se convierte en el futuro de la joven. Además Apolo era el dios de la luz, la música y la curación, siendo Álvaro el que cura de su mal de amor a la joven y su nueva luz en el mundo.

Pedro Salinas hace eco también en su teatro de la existencia de un concepto religioso del arte que exige sacrificio. Manuel Ventura, de igual forma que el marido de Rosaura y el novio de Gloria (*La cabeza de Medusa*)²⁸ es un artista puro, un adelantado de su tiempo y ese concepto del arte que rompe con lo establecido exige el sacrificio de la incompreensión del público:

Rosaura: (...) mi marido es uno de esos pintores que llaman **artistas puros**. Expone poco, es muy exigente consigo mismo... Él dice que una obra es cosa de una vida entera y que aún es joven; que no tiene prisa... Su pintura es muy interesante, sabe usted. Y, desde luego, difícil. Pero no le preocupa. A veces dice, mirando un cuadro... Puede que guste hacia 1965... Y claro, una pintura así ya comprenderá usted que no da dinero...

²⁷ Véase la nota de Pilar Moraleda, al pie de página de la escena II, p.197.

²⁸ Véase el capítulo dedicado a los personajes, en el que hablábamos de los personajes artistas.

Lucila: No, no debe de dar mucho, claro. Dará nombre, fama, gloria...

Rosaura: Sí, algún día... Manuel tiene eso que se llama el **sentido religioso de su arte**. Es un retirado. Desprecia a los críticos, a los periodistas, y se ha negado una infinidad de veces a que le hagan entrevistas, a que publiquen fotografías suyas, de sus cuadros... Ya ve usted, hace poco, vino esa señora que tiene la sección de arte en "Vogue", donde sacan a pintores muy modernos, y quería hacer una información con fotos de la casa, nuestras, de los niños. Pues no consintió. Claro hace bien, desde su punto de vista, pero así no se alcanza nombre, no se tiene encargo (...) (escena V: 130).²⁹

Todo ello implica la concepción del artista, que expresaba también Lorca, como un ser marginado de la sociedad.

²⁹ La negrita es mía.

3.4. Religión y Fe, intertextos bíblicos

Salinas no se siente a gusto con la realidad que le toca vivir en los años 30. La clara intención religiosa que se percibe en sus obras teatrales, en las que la realidad religiosa se incorpora a un mundo profano y materialista, se puede ubicar en el credo cristiano; si bien el planteamiento podría encajar igualmente en otras doctrinas, puesto que se basa en el principio dual de interacción entre “el bien y el mal”. Lo mismo sucede con la producción de T.S. Eliot, por lo que podemos establecer ciertas similitudes y rasgos comunes entre ambos autores (Salinas- Eliot), estudiados seriamente por Perez Minik (Pérez, 1995: 52).

La referencia al aspecto religioso en estos años se plasma en el pensamiento de grandes filósofos como Shopenhauer, Kierkegaard y dramaturgos como Pirandello, quienes lejos de la afiliación agustiniana practicada por nuestro dramaturgo Calderón de la Barca, se cuestionan, sin embargo, del mismo modo, la angustia de ser hombre o la presencia del mal (Cortés, 2000: 41).

El filósofo Gabriel Marcel, convertido al catolicismo en 1929 coincide con Salinas en la concepción de la divinidad como unión indisoluble entre el bien y el mal desarrollada en su *Diario Metafísico* y que nuestro dramaturgo expresa en la dualidad Director/ Gerente (*El director*). Otro punto en común lo constituye la inclusión de la realidad religiosa en un ambiente que se define por el materialismo (Cortés Ruiz, 2000: 28).

En boca de los personajes del teatro de Pedro Salinas continuamente podemos escuchar expresiones en las que se nombra a Dios; por ejemplo obsérvese las siguientes palabras de Don Fausto (*Sobre seguro*) al referirse a la discapacidad de su hijo Ángel: “Pero Dios sabe cómo se habría defendido en la lucha por la vida, con ese defecto...” (Don Fausto, cuadro primero, escena II: 148). La expresión “Dios sabe” es una de las muchas expresiones lexicalizadas en nuestra cultura occidental cristiana.

Sobre seguro es un buen ejemplo de esa lucha que se debate entre “el bien y el mal”. La tentación es traída por los agentes de seguros, quienes disfrazados de buenos propósitos destruyen a una familia que hasta entonces había sido feliz. La tentación son las 35.000 pesetas que en la escena III Don Universal deposita encima de la mesa, ante los ojos codiciosos de don Fausto y sus dos hijos. Petra, madre y esposa de Fausto, una mujer que ha vivido apartada del mundo, cuya vida era su pequeño, es la única que permanece firme como una piedra en su actitud de no permitir que comercialicen con la vida de su hijo; aunque también tendrá que luchar con la tentación para no caer en su trampa, lucha que tiene lugar en la escena V del cuadro primero en el diálogo que mantiene con el Dinero personificado. Se trata de un diálogo entre el alma de Petra, que reflexiona sobre el poder del Dinero y la dificultad de vencerlo, como diría Góngora “poderoso caballero es don dinero”:

Dinero: (...) Nadie puede conmigo ni podrá. ¡Pobre mujer, como vas a poder tú!

Petra: (Sin acaloro) Podré, podré, porque te conozco. Eres malo (Cuadro primero, escena V: 158).

La salvación le llega a través de su hijo Ángel, símbolo de la más pura inocencia. En el momento en que el Dinero le pregunta: “¿Quién te va a salvar?” aparece la cara de Ángel por el cristal de la ventana (Cuadro primero, escena V: 158).

La tentación se pone también por delante de Ángel quien ve avivarse la llama del dinero y fija su atención en él, pero Petra impide que su hijo lo toque: “¡No lo toque, hijo, no lo toques!” (Cuadro primero, escena V: 161).

Una idea muy anclada en el Cristianismo es la del fuego como purificación de todo lo corrupto y salvación del mal, motivo al que recurre Petra en la quema que hace del el dinero; así lo expresa en la carta que deja a su familia tras huir con su hijo, Ángel: “todo lo he gastado en salvarnos” (escena VII: 162).

Si para la familia de Petra el dinero era la tentación para Abel (*Caín o una gloria científica*) es el laboratorio, que siempre ha sido su lugar de trabajo el que se convierte en el lugar de la tentación: “Ahora sí que entiendo bien por qué no quieres verte en tu laboratorio. (Pausa) Es el lugar de la tentación... (Pone el barco en la repisa)” (Paula, escena IV: 178).

La tragedia de Abel es el poder de causar el mal a través de su invento, lo cual se une al tema de la conciencia:

Abel: No quiero que cuando mi hijo venga al mundo haya en él, por culpa de su padre, más modos de hacer daño que ahora. ¡Qué no se encuentre con una vida donde se ha aumentado **el poder del mal!** ¡Qué **terrible esa conciencia** de las uñas, de los dientes, **de poder hacer mal!** (...) (escena IV: 179).³⁰

Abel se niega a seguir con su invento por razones psicológicas, razones “de su conciencia”, que como él mismo apunta sólo le pertenece a él (escena V: 181). Estamos ante otro concepto cristiano, el sentimiento de culpa, en este caso de tener el poder de contribuir a una guerra con la que no está de acuerdo y que causaría la muerte de muchos inocentes.

El mal está en su idea, motivo por el que Abel se muestra temeroso del hallazgo al que puede llevarle esta idea, pues “un nuevo mal, atroz, caerá sobre el mundo” (escena VII: 184):

Abel: (...) y todo por esta idea, que tengo aquí dentro! Subirá el mal por las paredes, abrirá goteras en los tejados, lloverá, sobre los rostros dormidos. En los arenales de la playa se esconderá para que las manos de los niños lo confundan con un caracol, y se avencen a jugar con él. Habrá doncellas que con él se adornen, con él se embellezcan, y lo lleven como zarcillos, pendientes de las orejas, todo brillante. Lo servirán en la tierra, las manos, los pies, las alas por el aire, las maquinarias por debajo del agua. Y todo por esta idea que llevo aquí. Él será el gran desconocido. Casi nadie sabrá quién es, qué es **el mal** (...) (Abel, escena VII: 184).

³⁰ La negrita es mía.

¿Se merece el hombre el mayor don que le dieran, la chispa de la inteligencia, el don de crear, si con ella enciende las lumbres del mal? ¡No, no y no! No nos merecemos lo mejor, el alma si en ella se foja la traición del alma. Clemente, sólo veo un escape a mi angustia. Hacerme, humildemente digno de mi inteligencia, merecerme mi alma, ganármela. Y eso no será por mi obra, sino por la renuncia de mi obra. Siento la voz diciéndome que ha llegado el momento de no hacer, que hay que sacrificarlo todo a un no hacer. Veo a los hombres, al pie de las máquinas, en tierra, por las nubes, enloquecidos por la acción... Cegados están, si no perciben que tanto hacer desemboca en la muerte. Así será si yo hago, si se realiza esta idea que llevo aquí dentro. A ti, que te veo ahora agrandado, infinito, hecho de todos los hermanos inocentes que podrán morir por mi culpa y no morirán. (...) (escena VII: 185).

Este fragmento es significativo con respecto a la tragedia que vive Abel y a su sentimiento de culpa, todo lo cual nos lleva de nuevo a desembocar en otro concepto cristiano, el sacrificio. En la escena VII el jardín florido que se deja ver en la ventana abierta y la luz de la mañana en contraste con el vestido negro de luto de Paula significa la necesidad de que Abel se sacrifique por las cosas bellas del mundo que estropean la soberbia y ambición de los hombres, sacrificio que Abel delegará en Clemente, poniendo el revólver en sus manos para que sea él quien ejecute su muerte por el bien de la humanidad. Si la salvación en *Sobre seguro* se expresaba en la quema del dinero que hace Petra, ahora la salvación está en la muerte de Abel, no tratándose de la salvación de una familia, que puede ser símbolo de cualquier familia, sino que es el futuro de la humanidad lo que está en juego.

Sin duda la obra que mejor ejemplifica el credo cristiano es *El Director*. La crítica ha señalado ciertos puntos de contactos entre esta obra de Salinas y *La Doncella Violane* de Claudel, anterior a 1912 y traducida por su amigo Jorge Guillén en 1933, incluida dentro de la tendencia teatral europea de corte simbólico- alegórico en la que destaca la entrega, casi redentora, de la protagonista que culmina con el Cántico del Ángelus, clara evocación del

Tantum Ergo. Además la personalidad escindida de las dos protagonistas femeninas recuerda la dualidad Director/ Gerente (Cortés Ruiz, 2000: 28).

El autor se ha decantado en esta obra por una tendencia que se produce en los años 30 de recuperación del auto sacramental en el que lo más relevante es su relación con el teatro clásico de un lado y la conexión con las nuevas tendencias por otra parte, sobre todo con el teatro simbólico y abstracto que se desarrollaba en Europa en estos años. Otros autores que participaron de esta tendencia son:

- Azorín: *Angelita*, escrita en 1930. El género literario le ofreció las pautas básicas para desarrollar en esta obra el tratamiento del tiempo que tanto atormenta a los humanos y su inseparable, el espacio.

- Rafael Alberti: *El hombre deshabitado*, que se representó en 1931 y se estrenó de nuevo entre octubre de 1988 y abril de 1989 en El Centro Cultural de la Villa. Réplica del teatro que por aquel entonces se consumía en España, el de Benavente, los hermanos Álvarez Quintero o Muñoz Seca, por ejemplo, *El hombre deshabitado* es la soledad del hombre de este siglo: “El fracaso final de la aventura vital del hombre y la naturaleza de una divinidad cruel con su criatura no es más que la expresión de la ideología del dramaturgo” (Cortés Ruiz, 2000: 43)

- Miguel Hernández escribe su auto *¿Quién te ha visto y quién te ve, sombra de lo que eras?* (1933- 34) bajo la influencia religiosa de su amigo Sijé y por una clara voluntad de recreación de uno de los géneros literarios barrocos que en esos momentos se estaban recuperando. Se trata, por tanto, de una obra de circunstancia que abandonará tras el inicio de la Guerra Civil.

- Max Aub: *Pedro López García* (1936), obra de circunstancia de evidente trasfondo político. Se podría incluir también *Narciso* (1927), *El agua no es del cielo y la loa Las dos hermanas*, también de 1936, como muestras todas ellas del tema religioso, aunque sin llegar a los planteamientos del auto sacramental (Cortés Ruiz, 2000: 44).

- Torrente Ballester: *El casamiento engañoso* (1939), de vinculación con el expresionismo. La preocupación que le lleva a escribir esta obra es la misma que nuestro autor Pedro Salinas manifiesta unos años más tarde en *Todo más claro*, la mecanización. La técnica que acaba por ahogar a la persona.

El auto sacramental le ofrece la base literaria para representar la idea de la Divinidad, la naturaleza esencial del Hombre, su destino y su origen. Desentrañando la alegoría de *El director* hallamos un tema central que es el problema vital de la Humanidad que se aproxima a Dios como fuente de felicidad. Lo que Salinas ofrece es una moderna visión de la Historia de la Salvación. El matrimonio Juan y Juana plantea el tema de la felicidad desde la concepción del amor humano. Los otros personajes representan las cualidades de la Inocencia (Inocencio) y la Esperanza. La Mecnógrafa es el alma, a la que se le incorpora rasgos propios del Oído y la Vista que en los autos de Calderón se asociaban a la percepción de la fe (Cortés, 2000: 54). El alma que interpreta erróneamente el mal ha acabado también con su contrario el bien y por ello el hombre se ve abocado a la soledad, "Dios ha muerto". Esto supone un alejamiento de los autos calderonianos.

Como símbolo de la dicotomía entre el bien y el mal se encuentran distintas alusiones explícitas al infierno y al paraíso. Toda la obra teatral tiene como motivo la búsqueda de esa tras- realidad, que se configura como un lugar edénico semejante al paraíso, atemporal, cuya cara opuesta es el infierno.

En *El parecido* la pareja Julia- Roberto recuerdan el juego inventado por ellos en aquel hotel de Nueva York, en el que un ascensor se convertía en metáfora de un vehículo capaz de transportarles a la gloria o al infierno. Cuando el ascensor subía a sus cuartos los conducía a la gloria, el paraíso. En su soledad no había nada que pudiera perturbar su amor, era "nuestro mundo, nuestra soledad", pero cuando los bajaba abajo, los llevaba al bátrato o al infierno, al barullo de la calle. Al chico que les bajaba en el ascensor, Roberto lo define como "diabólicamente guapo", identificándolo con un ángel satánico y al ascensor con una máquina infernal (escena única: 32- 33).

En *La cabeza de Medusa* Rafael identifica a su novia con un ángel del cielo:

Gloria: Los ángeles nunca han usado sombreros, señor mío. No tienen miedo al sol ni al agua.

Rafael: Permítame que te contradiga... (Señalando al sombrero de ella) porque por lo menos hay una excepción... (escena III: 124).

existencia de un ser superior (Dios) se opone a la idea del libre albedrío que nos aleja de Dios y provoca la caída del hombre.

Julia Riscal (*Ella y sus fuentes*) se refiere al “Dueño del mundo donde estamos, que sabe todo, todo, pero todo lo que pasa en el mundo”, Él es quien un día le leyó el artículo que el profesor había dado como avance de su libro en una revista y con permiso de Él ha venido de esa tras- realidad para hacer justicia a su historia (Julia, escena II: 52- 53).

Los nombres verdaderos de los huéspedes del hotel en *La Bella Durmiente* sólo los conoce el Director (Empleado, cuadro I, escena III: 71) como ser omnisciente.

La posición que ocupa Andrenio (*La cabeza de Medusa*) en el eje de la escena, sobre una plataforma de medio metro de altura en situación de observar y dominar lo que pasa alrededor, le convierte en una especie de dios, superior a las criaturas que entran en la tienda, que están siendo observadas por él sin percatarse de su existencia, saben que está ahí, pero actúan como si fuera invisible (Acotación del acto único). La propia Lucila confiesa que algunas veces se le sube “el humo a la cabeza” y despachando sombreros se considera como una pequeña diosa, “dispensadora de gozos y desdichas” a cambio de de dinero (escena V: 131).

En el teatro de Salinas, como en la obra de otros autores del grupo del 27, se atestigua la imagen del ángel, cuya presencia a lo largo de nuestra historia literaria había vivido su máximo esplendor en los dramaturgos

barrocos, especialmente la imagen del ángel caído en Calderón de la Barca. José Manuel Marín Ureña recuerda los ángeles pictóricos de Rafael Alberti en *Santa Casilda y Noche de guerra en el Museo del Prado*, caracterizados por su cromatismo, y las obras más tempranas de García Lorca en las que se emplea la confrontación entre Dios- Bien, el Mal y el Hombre; citemos el sucinto escrito teatral *Dios, el Mal y el Hombre*. En esta obra la ligazón del demonio con el mal no encuentra su antítesis en la asociación: Dios y el bien, lo cual implica la negación de la bondad divina. Los mortales somos criaturas, juguetes para los caprichos de un demonio aburrido y de un Dios que está dormido. Esta descomposición de las fuerzas del bien afecta a los mismos ángeles, implicando la caída de la visión consagrada de las entidades celestiales. Este derribo de la majestuosidad formal de los ángeles se pone de relieve en la pequeña pieza dramática que lleva por título: *Sombras*. Cristo está dormido en un rincón, el ángel psicopompo no tiene los recursos para guiar a los moribundos hacia la morada de Dios. Los ángeles han llegado a la deconstrucción por su afán de imitar a la raza humana. En un cielo enfermo en el que ni siquiera Dios es inmune, Jehová sólo puede llorar por las ruinas de lo que antes era un reino de esplendor (Marín, 2005: 1- 29).

La piedra de una escultura de San Miguel que preside una fuente en el centro de la plaza del pueblo de Alcorada (*La fuente del arcángel*) se erige como símbolo religioso devocionario del pueblo. Sin embargo, se torna un peligro bajo los ojos de Gumersinda que la considera una amenaza para sus sobrinas Estefanía y Clarivel, quienes desde el ventana de su habitación pueden contemplar los actos lujuriosos que cometen los jóvenes empujados por la superstición de que a los novios que vayan a hablarse bajo la fuente, en la noche, todo le saldrá bien. Se establece un claro contraste entre los valores puritanos del arcángel y las libidinosas acciones cometidas ante él. Gumersinda solicitará al Padre Fabián la retirada de la escultura y será éste quien revele la verdadera identidad de San Miguel. El arcángel no es más que una máscara que encubre la realidad que representa: Eros.

En *La isla del tesoro* Marú solicita a Severino que le lea algunas líneas del mágico cuaderno, en cuya lectura se conforma la personalidad de un

hombre que busca a su amada ideal a quien reconocería mediante una sencilla prueba: proponerle el viaje de novios con el que siempre ha soñando, un viaje no a una ciudad ni a una nación sino a “una preferencia exquisita del corazón”, por ejemplo a ver ángeles, recorrer esculturas, catedrales, museos... en busca de esas criaturas aladas (Acto único, escena V, 1992: 107).

Otros casos se evidencian en el gerente luciferino de *El director*, la diabólica belleza del chico del ascensor (*El parecido*) y de Julia Riscal en contraposición con la hermosura angélica de una Julia no histórica (*Ella y sus fuentes*) o el aura satánica del dictador en *Judit y el tirano*. Los ecos angélicos cobran más fuerza en *Sobre seguro*. Ángel, el niño deficiente al que se pretende asesinar para que los aseguradores demuestren la eficacia de sus empresas, reproduce la pureza e inocencia de los viejos espíritus divinos en oposición a los jóvenes espíritus más obsesionados por parecerse a la raza humana. Petra confía en que su hijo permanece en el cielo sin haber sucumbido y descendido a los abismos: “Mi Ángel no ha caído” (Cuadro primero, escena V, 1992: 158).

No se excluyen postulados religiosos con los que estamos menos familiarizados los que pertenecemos a la cultura occidental, especialmente en el caso de Eliot, estudioso de las doctrinas orientales (Pérez, 1995: 52).

El Director al que Salinas calificó como autor sacramental alcanza el máximo contenido religioso. No obstante, acepta la existencia de otras divinidades encuadradas en el mito clásico (Pérez, 1995: 53). Así por ejemplo, en *La fuente del arcángel* Salinas salta de un contexto mitológico a otro: “si el Arcángel saliniano se descubre como Eros, las Euménides eliotianas dejan de ser las Furias del mito clásico para convertirse en los “bright angels” del credo cristiano” (Pérez, 1995: 35).

La cabeza de Medusa toma su nombre de la mitología griega, en clara referencia al monstruo femenino de cabellera de serpientes cuya mirada convertía a los hombres en piedra.

El barquero, en la mitología es el encargado de cruzar las dos orillas de la vida a la muerte y curiosamente Ángel (*Sobre seguro*) desaparece en el río, teniendo como único testigo al barquero (escena IV).

Petra, sin resignarse a la muerte de su hijo, asegura de que a éste todavía le quedaba un hilo de vida y que ese hilo era ella (escena IV: 155). Insiste en la metáfora del “hilo” cuando afirma que su hijo no caerá en la tentación del Dinero: “porque le tengo yo por un hilo, delgado, muy delgado que sale de aquí. (Poniéndose las manos cruzadas sobre el pecho)” (escena V: 158).

De acuerdo con la mitología griega, las Parcas o Moiras, diosas de la Vida y de la Muerte, estaban representadas por tres hermanas, hijas de Nix, que era una personificación de la Noche: Clotho, Láchesis y Átropo. Estas eran las ejecutoras del destino que regulaban la vida de cada mortal con la ayuda de un hilo y tenían repartida la tarea: Clotho se encargaba de hilarlo; Láchesis lo enrollaba y Átropo lo cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su fin. El hilo de la felicidad estaba hecho de lana blanca; el de la desgracia era de lana negra y en aquellas personas en cuya existencia habían alternado los buenos momentos con los aciagos estaba formado por una mezcla de ambas lanas. De manera que, en realidad, se trataba del hilo del sostén de la vida y de él dependíamos todos los mortales. De ahí nació la expresión “el hilo de la vida”, utilizada hoy con sentido metafórico para dar a entender lo frágil, débil y quebradizo de nuestra existencia, expresión que utiliza Petra al referirse a la fragilidad de la vida de su hijo en la que ella mantiene su esperanza:

Petra: (Le pone las manos en los hombros, le mira, extasiada)
 ¡Sí ya lo sabía yo, si te sentía yo, tirando del hilillos, aquí en este lado! ¡Y tan hermoso, vivo, vivo, vivo! (Abrazándole)
 ¡Embusteros charlatanes, trapaceros! ¡Que tú me habías muerto en río, y qué se yo..., decían... (Cuadro primero, escena VI: 159).

Un hilo delgado y fino es lo que une a Ángel a la vida y su madre es la única que siente ese hilillo de la esperanza que le dice que su hijo vive. Recordemos el poema de Antonio Machado “Al olmo seco”, en el que una

hojita verde representa una esperanza de vida en medio de toda la podredumbre.

Los personaje de Salinas y Eliot son el reflejo de hombres y mujeres de este siglo, seres que leen los periódicos, que hablan por teléfono, que viajan en automóvil o en barco, que acuden al psiquiatra o van a un sanatorio de reposo, responden a la actividad de las personas con las que podríamos habernos topados por la calle en la primera mitad del siglo XX (Pérez, 1995: 50). Sorprende, no obstante, la presencia de ciertos personajes que viven “between two worlds”, dicho en palabras de Eliot, o bien trascienden a otra realidad, una realidad irreal, según Salinas, que traspasa la frontera divisoria entre lo temporal y lo eterno, la trasrealidad. Estos personajes que parecen no obedecer a las leyes que el tiempo impone a los mortales sólo cobran carácter de verosimilitud, dentro del realismo, en una dimensión mítico- religiosa orientada hacia el cristianismo. No olvidemos que Salinas parte de una educación católica y Eliot desde el protestantismo inicial se convierte a la Iglesia de Inglaterra en 1927, si bien intentará aglutinar los distintos credos a los que sus conocimientos de antropólogo y orientalista le han dado acceso (Pérez, 1995: 51).

El hecho de que no aparezca el cadáver de Ángel (*Sobre seguro*) deja abierta la posibilidad de que esté vivo; en tal caso los aseguradores no lo asesinaron, lo quitaron del medio con la colaboración del barquero haciendo ver de que había muerto; alguien misterioso, no se sabe quién, lo llevó a una casa, donde había un hombre y una mujer, probablemente una pareja cómplice, en la que no sintiéndose feliz, logra escapar y regresar con su madre; pero ¿cómo un joven en tal estado logra escapar? Hay una serie de imágenes y metáforas relacionadas directamente con la muerte: el barquero y la barca, la otra ropa que trae Ángel, el frío, el hambre, el sueño, que nos llevan a desterrar la idea de que esté vivo: “¿Tendrás frío, verdad?” (Petra, cuadro primero, escena IV: 159) “Tendrás hambre y sueño” (Petra, cuadro primero, escena IV: 160). Ángel ha muerto realmente, pero no se sentía feliz en su mundo de más allá solo, sin su familia, motivo por el que regresa y su madre se marcha con él esta vez a una casita clara porque Ángel jamás volverá a estar solo. Ambos,

madre e hijo, han sobrepasado los límites de esta realidad aparente hacia la otra realidad. En este punto se abre otra cuestión: ¿Petra ha muerto? En ningún momento su familia encuentra su cuerpo, sólo la carta que deja, en la que afirma que si la persiguen jamás la cogerán viva (escena VI, 162); dado el carácter de irrealidad de las escenas IV- VII, se abre otra posibilidad: todo es un sueño de Petra y su hijo es un personaje “between two words” que aparece en un estado de ensueño, tras el que marcha ella abandonando al resto de su familia.

Otros personajes situados entre dos mundos son el Taxista y El Incógnito en *El parecido*, a los que se les otorga un cierto aire sobrenatural. Ambos parecen proceder de un trasmundo que supera esta realidad, trasmundo del que proviene también Julia (*Ella y sus fuentes*), personaje que pertenece al plano de lo inverosímil.

El misterio es el centro de *El director* a cuyo personaje principal se le atribuyen las características de la divinidad, entre ellas la atemporalidad, que explica que el Director tenga archivos de todos los siglos: “del XIX y del XX y los otros” (escena VI: 322). A esta atemporalidad contribuye también la confusión de “Julieta y Romeo” con un hecho real afirmando que “ha visto uno tantas cosas en el mundo” (Acto II, escena VII: 318) y en la escena VII afirma que “se trabajaba mejor hace mil años (...)” (escena VII: 326).

Otro claro ejemplo es el caso de Julia Riscal (*Ella y sus fuentes*), quien hace continuas referencias al trasmundo del que viene, del que según ella no puede faltar mucho tiempo pues tiene licencia “para unas horas nada más” (escena II: 51). Ese otro mundo es todo un misterio para los vivos “que no deben saber ciertas cosas, más que por experiencia” (escena II: 52- 53).

En la producción dramática de Pedro Salinas como en la de Eliot hallamos expresiones sugerentes tanto de algún episodio bíblico como de cualquier otro texto religioso, nos referimos a otros libros sagrados que pudieron estar en sus mentes en un momento concreto (Pérez, 1995: 54). El título de *Caín o una gloria científica* nos remite directamente a la Biblia,

concretamente al conocido episodio de los hermanos Caín y Abel, que Salinas reelabora en una versión moderna del episodio bíblico. Eliot mostró su interés por los *Vedas*, por las *Confesiones de San Agustín* y los textos de la patrística, así como por la poesía mística y metafísica, todos ellos directamente relacionados con la dimensión óptica del ser humano (Pérez, 1995: 54),

Salinas no evidencia la misma diversidad que se percibe en Eliot, pero, aparte de la Biblia, tiene en la cultura española una inagotable fuente de inspiración religiosa: la poesía mística, por ejemplo, se vislumbra en expresiones como: “Yo soy yo”, que dice el Director a la Mecnógrafa en un claro tono bíblico (Acto primero, escena VII: 327). El Gerente, por su parte se lamenta de la falta de respuesta de unos hombres que perdieron “un jardín hermoso, con flores nuevas, con árboles sin estrenar, con animales sin malicia... Y todo lo echaron a rodar” (Acto segundo, escena X: 342) (Pérez, 1995: 55).

Ecos sanjuanistas son los que oímos cuando Juana intenta describir lo que siente después de la primera noche en un hotel cuyo aire parece que “hace milagros”. El hotel cobra los caracteres del “locus amoenus”, plasmado frecuentemente por los místicos (Pérez, 1995: 55). La recurrencia al tema del martirio y la redención también son patentes en Eliot (Pérez, 1995: 55), a quien su aprecio por la espiritualidad renacentista y barroca le llevan a profundizar en la mística española y por supuesto en la obra de San Juan de la Cruz en un intento de dar respuestas a las necesidades religiosas del hombre moderno (Pérez: 1995: 51- 52).

La casita clara a la que Petra (*Sobre seguro*) piensa huir con su hijo es un “locos amoenus”, un lugar sólo para las almas puras que no han caído en la corrupción del dinero, a la que no podrán acceder Fausto, Eusebio ni Águeda (escenas VI y VII).

Salinas y Eliot se sirven de la poesía como instrumento para la creación de ese trasmundo que sitúan tanto en el ámbito religioso como en el de la mitología. La asociación entre religión, misterio y poesía ligados íntimamente

en el teatro de ambos autores, revela la opción de ambos por la preferencia de un marcado tono poético. Los paralelismos existentes entre algunas de las obras de Eliot y Salinas en el campo léxico y estilístico son consecuencia directa de ello (Pérez, 1995: 56- 57).

3.6. Sueño, premonición y superstición

El sueño es un tema de arraigo en la tradición literaria occidental. La concepción del sueño como algo que puede convertirse en una experiencia de muerte se reforzó en la actitud del escritor romántico y floreció en los años treinta, adquiriendo una gran relevancia en la estética del Surrealismo de la que se vieron influenciados nuestros autores del 27, entre ellos Pedro Salinas, en cuya producción dramática algunos personajes se valen del sueño para encontrarse con el ser esencial (Pérez, 1995: 50); además la creación del espacio soñado tiene lugar normalmente a través de las ventanas o del espejo (Pérez, 1995: 50).³¹

El sueño permite al hombre adentrarse en esa realidad de la otra orilla, aunque sólo sea esporádicamente. No nos referimos únicamente al hablar del sueño al estado en el que nos encontramos dormidos, sino también a ese estado de vigilia al que Bécquer llamaba de “duermevela”. En cualquiera de los casos el sueño es una de las vías de acceso a ese “double aspect” que Bergson atribuye a nuestras emociones y sensaciones, íntimamente ligado con esa “búsqueda del yo”, interrogante repetida en varias piezas de Salinas de filiación unamuniana (Torres, 1979: 57); aunque también podríamos hablar de la huella de Bergson, que no sólo parece haber repercutido en la concepción filosófica de Unamuno, sino también en Juan Ramón Jiménez. La importancia del sueño cuando estudiamos a Salinas y a Eliot en torno al bergsonismo se asemeja al caso de Juan Ramón Jiménez, aceptado por la generación del 27 como su maestro (Pérez, 1995: 49). Nos referimos a su concepción de la bipolaridad entre lo finito- humano frente a lo infinito- poeta (Pérez, 1995: 47). En su relato corto *William Wilson* Poe adopta la misma idea: el desdoblamiento del ego y del alter ego de su personaje (Pérez, 1995: 47).

Tanto Salinas como Eliot conocen bien a Poe. Tanto es así que en *La gloria y la niebla*, perteneciente a la narrativa del poeta español, Salinas recoge la queja del periódico de máxima difusión local, que aprovecha el accidente sufrido por un enamorado y su muerte al caer de una estatua, exigiendo que se

³¹ Véase el apartado 3.1 dedicado al “espacio y tiempo”.

saque a la luz el busto del poeta de Boston, en lo cual se manifiesta la clara simpatía de Salinas por el poeta americano (Pérez, 1995: 48).

Otro aspecto que se puede anclar en la doctrina bergsoniana consiste en considerar al sueño como un recurso válido para la creación de un universo onírico que permite la configuración de una realidad más allá de lo que nos rodea, así lo podemos observar en Salinas, Eliot y, desde luego, en Poe (Pérez, 1995: 49).

El sueño aparece en *El director* con distintos significados. Interviene como elemento de diálogo vinculado al tema amoroso y a la reflexión de la realidad. En el acto segundo Juana necesita soñar su encuentro amoroso (escena III) y en la escena VIII del mismo acto segundo el sueño es un recurso que canaliza la acción dramática. Juan busca en el sueño la complicidad para llevar a cabo su huida con Esperanza, dejando a Juana dormida.

La acotación de la escena IV del acto primero advierte al espectador que el Director se va quedando dormido en el transcurso de su entrevista con Juan, recurso que favorece la representación de una subsecuencia de contenido amoroso, perteneciente a un tiempo ajeno al de la representación, que actualiza cuestiones esenciales para la comprensión de la psicología del personaje.

En esta obra el sueño adquiere un valor alegórico en reminiscencia a los autos sacramentales, que no posee en otras obras. Recordemos la frecuencia con la que se utilizaba el recurso del sueño en los autos de Calderón en representación del estado de pecado.

En las escenas de *Sobre seguro* comprendidas de la IV a la VII se desarrolla el diálogo de Petra con el Dinero y su hijo. Por el ambiente de irrealidad en el que se enmarca dicha conversación, podríamos afirmar que se produce en un estado de ensoñación, de forma que el sueño, como otra dimensión de la realidad, le permite reunirse con su hijo.

El sueño deviene en premonición de lo que va a ocurrir. Analicemos a este respecto la escena VIII de *Caín y una gloria científica* que representa un sueño de Abel; siendo el juego de luces al principio de dicha escena el que marque el paso a la irrealidad onírica. Cuando Abel se sienta junto a la lumbre la luz se apaga de pronto y cuando se vuelva a encender será con la plena luz de la mañana de un jardín florido que asoma tras la ventana. Ambos, luz y jardín, simbolizan la esperanza de un mundo en paz para el que será necesario su sacrificio. Observamos que Abel en ningún caso se encuentra dormido, se dice que se queda mirando al vacío. En este sueño- visión ve a Paula vestida de luto, lo cual es una anticipación de su muerte. Además Paula no viene sola, sino acompañada de una joven muchacha con un abrigo de la Salvation Army, que resulta ser un hada representando la acción caritativa y social. Paula informa al Hada de que su marido había muerto hace un mes a la seis de la tarde, con la oscuridad ya de noche: “Era de noche, sabe usted, entonces, a esa hora, pero ahora hay luz, los días alargan” (escena VIII: 186). La noche se interpreta como símbolo de la tragedia que está a punto de ocurrir; mientras la luz alumbra una nueva etapa. Al final de la escena suena una nota como un pizzicato de arpa, y se apaga la luz (...) (escena VIII: 188). Siguiendo a Pilar Moraleda el cambio de luces y el sonido musical, ponen de relieve el carácter irreal de ensueño premonitorio.³² Finalmente en la escena IX se cumplirá la premonición, Abel muere tal y como lo había visto en su sueño.

Los personajes de este teatro conscientes de que la realidad no es lo que parece: “parecemos ciegos no vemos lo que se nos pone por delante de los ojos” (*El parecido*, Julia: 35), a veces, son capaces de vislumbrar o presentir la “otra realidad” y de predecir en su interior lo que va más allá de lo aparente; así por ejemplo, el miedo de Roberto en su viaje a Nueva York de que un hombre pudiera separarlos (Roberto: 34) encuentra su explicación al conocer que su mujer estuvo a punto de abandonarlo por un antiguo amor, Julio. Él sin tener conocimiento explícito de este peligro en su vida matrimonial, pues ella se lo había ocultado, lo había sentido dentro de sí mismo.

³² Véase la nota al pie de página de la escena VIII en la edición de Pilar Moraleda, p. 188.

Un tema relacionado con la premonición es la superstición, que nos transporta a lo mágico y a lo popular. Recordemos la superstición del pueblo de Alcorada en torno a la fuente: los enamorados que acudan a ella en noche de luna serán afortunados (*La fuente del arcángel*). Julia (*El parecido*) recuerda interpretar como mala señal el hecho de que el metre les comunicara que no había mesas para ellos en aquel restaurante de Niza. Ella misma se califica de supersticiosa y visionaria (30). Así mismo recuerda con entusiasmo el número de la habitación del viaje a Nueva York y dice que le gustó el número capicúa 32223 (31). El propio Roberto la recrimina por sus visiones: “déjate de visiones” (31- 32). Del mismo modo Marú, protagonista de *La isla del tesoro* atribuye a la mala suerte el número de la habitación, 1605, que identifica con la primera parte del “Quijote” o quizás con algo ocurrido el 1605 antes de Cristo, y el número de teléfono 1648, fecha de la paz de Westfalia (escena II: 98). Antes de avisar a su novio Severino para ver si tiene plan para la noche consulta a la astrología (escena II: 98). A todo lo anterior tenemos que añadir el mágico cuaderno que sólo parece estar destinado para ella.

Rafael (*La cabeza de Medusa*) teme que su felicidad pueda retrasarte por no coger el tren a tiempo:

Rafael: Sí me voy. No vaya a ser que llegue tarde, que todos los trenes estén esta noche llenos, todos los billetes tomados, y se retrase la felicidad un día más en llegar... Adiós...

Gloria: Sí, ve, Rafael, y que te den los billetes bonitos, eh, de esos que tienen muchos cartoncitos de colores. Son los que traen buena suerte... ¡Adiós, hasta las doce, donde siempre...! (Escena III: 125).

Petra (*Sobre seguro*) atribuye al dinero la mala suerte:

Petra: Sí, el de los juguetes no es dinero malo. Pero éste no sirve para eso, es dinero de mala suerte, hijo. Si nos le llevamos erraremos el camino, no encontraremos fuente de agua fresca ni sabríamos dar con la casa... (Cuadro primero, escena VII: 162).

Ese dinero sólo puede llevar el mal a donde quiera que aterrice y a las criaturas que lo toquen, por este motivo, cuando Ángel propone tirarlo por la ventana, Petra se opone en defensa de la humanidad:

Petra: No, porque el aire lo llevaría Dios sabe dónde, y donde toque se secará la hierba y se morirán los pájaros. Mira lo que vamos a hacer (Cuadro primero, escena VII: 162).

Juana (*El director*) achaca de locura y de superstición el hecho de acudir a la consulta del Director (Acto primero, escena I: 309):

Juana: No, si no lo digo por la hora. Es todo, todo, una locura tuya venir aquí. Supersticiones, todo.

Juan: ¡Mía la locura! Pero si fuiste tú la que... (Suenan las diez menos cuarto en una complicada sonería)

En conclusión, el tema del sueño como visión, la superstición y premonición; así como los elementos religiosos estudiados en el apartado anterior, acercan el teatro de Pedro Salinas a ese neopopularismo del que se vieron imbuidos los escritores del 27.

3.7. Azar, casualidad y destino

Cuando hablamos del azar nos referimos a la existencia de fuerzas misteriosas que rigen nuestro destino, fuerzas mágicas, que no podemos manejar y que se manifiestan en extrañas casualidades como el hecho de que los tres personajes de *El parecido*: Julia, Roberto e Incógnito, tuvieran el mismo tipo de botón en sus chaquetas; por lo que el botón encontrado por Incógnito podría pertenecer a cualquiera de los tres. O que Roberto pidiera un vino de 1923, la misma fecha en la que su matrimonio podría haber sido deshecho, la fecha en la que Julia se marchó a París, engañando a su marido, para salvar a su antiguo amor, Julio: “es mucha coincidencia” -afirma Julia- (escena única: 36). También se debe al destino que el taxista de París, en el que Julia observó en su voz una “energía sobrenatural, un tono raro”, la condujera a la Estación del Sur en lugar de a la del Este, desobedeciendo sus indicaciones. El presente de un hombre se debe en gran parte a los caprichos del azar.

En *Ella y sus fuentes* la confusión Julia- Jesusa por la casualidad de comenzar los dos nombres con J, ya que Jesusa firmaba todas sus cartas sólo con la inicial, lleva a todo un país a vivir en el error. Por otra parte tenemos la casual circunstancia de la estatua de Julia situada en la plaza donde vive don Desiderio:

Periodista: y a propósito, ¿qué le parece a usted esa estatua de la heroína, ésa que está ahí fuera en la plaza? Ya sabe usted lo que dicen, que usted se ha venido a vivir aquí para tener a la vista...

Don Desiderio: Ja,ja,ja... ¡Otra fábula! Sabrá usted, Joven, que si vivo en esta plaza no es por una chiquillada de esas románticas, como el tener ese bulto de bronce delante de mí a todas horas. La verdad es que esta casa me la dejaron mis padres el año 32. Me vine a vivirla y después de estar aquí tres años, **por una casualidad, muy curiosa, pero pura causalidad**, se le ocurrió al Ayuntamiento erigir aquí esa estatua. No creemos otra leyenda joven, sobre mi modesta persona (escena I: 47).³³

³³ La negrita es mía.

En la redacción del suceso de la muerte del profesor don Desiderio Merlín, el periodista califica de “extraña coincidencia de la suerte el atropello ocurrido cuando el sabio cruzaba la calle, en frente de su casa, y al pie mismo de la estatua de Julia Riscal” (escena III: 63).

En *La bella durmiente* el personaje don Álvaro está predestinado a un mismo fin dramático por su parentesco con *Don Álvaro y la fuerza del sino*, lo cual se hace más evidente en las palabras finales de la obra en el diálogo entre Lorenzo y Álvaro, “es la fuerza del Destino”:

Lorenzo: Sí, señor. La última vez que estuvimos en Milán en 1932 fui una noche a la ópera y vi una función que tenía de personaje a don Álvaro. No me acuerdo cómo se llamaba. Era de Verdi.

Álvaro: Sí, hombre, sí... Es La Fuerza del destino.

Lorenzo: Eso es, señor, eso es. La fuerza destino... ¿manda algo más el señor? (90, final de la obra).

La historia de amor que cuenta Rosaura a Lucila (*La cabeza de Medusa*) acerca de la forma en que se casó coincide exactamente con el presente de Gloria en la escena III:

Rosaura: No, Lucila, pero no haga usted tanto caso de lo que la he dicho... Si yo he sido muy feliz... no crea usted. ¡Si usted viera de que manera tan romántica nos casamos...! (En este momento entra Valentina. Tipo distinguido, de elegancia refinada, alta, de unos cuarenta años. Se adelanta a recibirla Pepita y hace ademán de preguntarla. La coloca en una mesa tocador, sin que haya caído dentro del campo visual de Lucila y Rosaura, que al parecer no se aperciben de su presencia y siguen hablando) a mi familia no le gustaba mi novio. ¡Que no tenía dinero, que no sería nunca un hombre práctico, que nunca podría darme una vida holgada, en fin, ya sabe usted! Claro, que tenían razón, si se mira a distancia. Pero yo estaba entusiasmada, loca por él, por todo eso que la palabra artista despierta en muchachas así, de esa edad... Y decidimos escaparnos, irnos a una isla del Mediterráneo, muy atrasada, muy pobre, pero llena de luz, donde Manolo podría pintar. Claro

que casándonos en cuanto saliéramos de casa... Usted lo llamará una locura... pero yo entonces no veía nada, no oía nada, más que... (...) (escena V: 131- 132).

Lucila también fue feliz una vez, también se enamoró de un artista sin muchos recursos y su familia se opuso igualmente que la de Gloria a su relación. Del mismo modo, ella decidió buscar su felicidad huyendo de su familia y escapándose a otro lugar, en este caso una isla del Mediterráneo, atrasada y pobre, pero llena de "luz", un lejano lugar donde creyó encontrar la felicidad en el amor, apartado del mundo. También sintió como Rosaura la amargura de esa vida recluida, "una desazón, un ardor de deseo por algo que no tenía, por aquellas mismas cosas que negábamos, por el mundo (escena VII: 135)"; motivo por el que abandona a su marido y su vida de abnegación para regresar nuevamente al mundo. Es decir, Gloria y Rosaura constituyen el pasado de Lucila:

Gloria

Rosaura: pasado de Gloria + su presente

Lucila: su pasado (pasado de Gloria y Rosaura + presente de Rosaura) + su presente (mujer que rompe con su marido y con aquella vida aislada porque siente su derecho a la vida).

A veces el hombre movido por el egoísmo y la ambición juega a ser dioses y a querer manejar el destino, ello lo ejemplifica el comportamiento de los representantes de las distintas aseguradoras (*Sobre seguro*): Don Selenio, Don Heliaco, Don Universal, Don Estelario, quienes planean forzar el destino, provocar la casualidad, la muerte de un inocente por accidente:

Don Selenio: Perdona usted, amigo mío. Se puede, con un poco de cacumen y de tacto provocar la casualidad.

Don Universal: ¿Y cómo?

Don Selenio: Un accidente se produce por el encuentro inesperado de dos circunstancias fortuitas. Pues bien: hagamos que esas circunstancias no sean fortuitas ni inesperadas, creemos las circunstancias y habremos logrado matemáticamente el suceso. Es más, el accidente nos ofrece la

inconmensurable ventaja de poder escoger al que lo sufra con toda libertad. ¡Un automóvil, por ejemplo, puede atropellar a cualquiera! Y es más sensacional que la muerte natural. ¡Más publicidad! (Prólogo: 145).

Fausto y sus hijos pretenden inútilmente labrarse un futuro con el dinero del seguro, pero incluso éste depende del azar:

Eusebio: Pues es muy claro. **Si en estos diez** años que vienen nos ocurre una desgracia a padre, o a ti, o a mí, los dos que queden vivos cobran cinco mil duros.

Águeda: ¿Y cuando pasen los diez años?

Eusebio: Entonces, ya nada. Por eso es temporal. Ellos arriesgan poco. Padre es fuerte, tú y yo somos jóvenes.

Águeda: De todos modos hay que agradecerse... Los siete mil duros nunca los hemos cobrado, es verdad, pero ellos los desembolsaron, los han perdido. Y este seguro nuevo que nos hacen, gratuitamente, ha sido voluntad suya, por lo extraño del caso nuestro... (Suspira) ¡Ay Dios mío! ¡Cuántas cosas en unos días!

Eusebio: Todo ese será muy verdad, pero dime francamente. ¿de qué nos sirve ese papel? ¿Voy yo a montar una clínica con eso? ¿Te vas tú a casar con lo que te dé? ¡Cinco mil duros! ¿Y dónde están? Los otros estaban ahí (señalando el escritorio), en billetes... Pero éstos...

Águeda: ¡Que quieres, **los seguros son así, cosas del azar, de la suerte...!**

Eusebio: ¿Y con la suerte esa me voy a labrar un porvenir? Bueno para qué hablar de eso. ¿Vamos a cenar? (Epílogo: 13-164).

El excesivo sentido práctico, el egoísmo de unos hombres capaces de cometer un crimen bajo la apariencia de un accidente casual, les lleva a forzar el destino de un inocente, de lo cual los acusa Petra:

Petra: Y yo, que no sabía nada; **yo que ignoraba que mi Ángel llevaba en la frente unos números marcados...** Unos números... ¿Cuáles serían? ¿Cuántos era?

Don Fausto: Ya lo sabes, Petra te lo hemos dicho. Siete mil duros...

Petra: Mi Ángel iba por ahí con una etiqueta: “Valgo siete mil duros” **Ustedes, que se la pusieron**, le han traído la muerte. Si no, ¿cómo iba la muerte a fijarse en él, tan inútil, tan bueno, que no hacía más que vivir sin malicia como Dios le quiso? Ustedes se lo señalaron; ustedes, que son capaces de ponerles carteles a todos, como las bestias de la feria; éste tanto, éste más cuánto... Y ahora quieren ustedes que yo tome el dinero de la venta, que yo lo venda, ¿no? (Cuadro primero, escena IV: 154).

A Inocencio Muedra (*El director*) cuando era pobre los deseos se le figuraban todos inimaginables. Ahora el azar le ha cambiado su vida desde hace unos meses:

Inocencio: (...) Mis deseos no pasaban jamás de ilusiones irrealizables. Todo estaba muy lejos, pero hace unos meses un tío mío me dejó heredero. Soy rico ahora, y me pesa esa gran tentación que cae siempre sobre la riqueza. Y sobre todo mi riqueza me lo ha puesto todo al alcance de la mano. (...) (Acto primero, escena III: 313).

A él, que nunca le había gustado jugar, el Director le aconseja que juegue. Hay que confiar en el azar:

Director: Y sobre todo, juegue, juegue, sin miedo. De ahí le tiene que llegar la confianza. A la suerte nunca se la compra con dinero. Nos quiere o no nos quiere, y nada más. ¡Juegue, joven, juegue! (Acto primero, escena III: 314)

El destino es quien decide.

Paula: ¿Entonces, tu idea podría...?

Abel: Sí. Podría. Nace una idea inmaculada, en el alma de un hombre, una nueva verdad; pero otros hombres están allí, que la usarán torcidamente, que la volverán contra el alma del hombre.

Por mucho que nuestra inteligencia presuma de previsión, quien decide el destino de lo que ella engendra, no es ella, no es su autor, es el azar. (...) (*Caín o una gloria científica*, escena IV: 177).

El hecho de que Felipa (*La estratosfera*) fuera del Toboso, Ciudad Real, nos hace identificarla como la Dulcinea del Toboso del siglo XX, ello coincide con los disfraces de los actores, según Álvaro: “estaba escrito! ¡La fuerza de los hados...(escena V: 202)”. Se debe también al azar el hecho de que Felipa se encuentre cara a cara con César, aquel hombre que no cumplió sus promesas a la joven y se marchó dejándola deshonrada.

Judit, protagonista de *Judit y el tirano*, está inicialmente destinada a matar al tirano; sin embargo acaba defendiéndolo y enamorándose de él. No obstante, al finalizar la trama, cuando el Regente es asesinado por la Policía ella se siente la responsable de su muerte, cumpliéndose su destino inicial de ser la elegida.

En *El parecido* el taxista que condujo en París a Julia a la estación del Sur, en lugar de obedecer la indicación que ella le había dado, estación del este, hace posible que Roberto y Julia puedan seguir juntos. No deja de ser un misterio que el taxista no obedeciera la indicación de Julia. Es el misterio de la vida, el si condicional, “la palabra de la suerte, el monosílabo de la fortuna, la llave de todo lo infinitamente posible. Todas esas cosas que hubieran podido ocurrir si pasa esto o lo otro, si en vez de ir por esta calle de al lado, si... (...) (Julia, escena única: 31).” Julia se pregunta qué hubiera ocurrido si Paco Rosales no se hubiera enamorado de Sofía, a lo que añadimos otras posibles interrogantes: ¿y si el taxista no hubiera llevado a Julia a la Estación Sur? Las posibilidades pueden ser múltiples, es el destino, el azar el que nos lleva por un camino o por otro, por él Julia y Roberto están juntos:

Julia: La palabra de la suerte, el monosílabo de la fortuna, la llave de todo lo infinitamente posible. Todas esas cosas que hubieran podido ocurrir si pasa esto o lo otro, sin en vez de ir por aquí vamos por la calle de al lado, si... (Recalcando los síes.) Si este caballero, Paco Rosales, no hubiera pretendido a la mentada Sofía, a lo mejor tú te casas con ella. Y a la hora

presente estaríais Sofía y tú juntitos, Dios sabe dónde, y Julia, tu servidora estaría sola en el mundo y... (Se pone pensativa) quién sabe si casada con otro (escena única: 32).

Para Rafael (*La cabeza de Medusa*) todo depende de coger el tren a tiempo, tiene miedo de que todos los trenes estén llenos esa noche, pues si eso ocurriera su felicidad con Gloria se retrasaría (escena III: 125).

El azar interviene en la vida del hombre, pero acaso ¿no existe la capacidad del hombre de decidir por sí mismo? El concepto del libre albedrío lo expresa el Hada en *Caín o una gloria científica*:

HADA: Perdone que la recuerde... Voy a explicarle a lo que he venido. Lo que nosotras podemos hacer por nuestras amigas es prepararles el destino de sus hijos... Daría a escoger para ellos entre las vocaciones, oficios, artes, capacidades, del hombre, aquélla que deseen que tengan (escena VIII: 186).

Paula puede escoger la vocación que desee para su hijo. Lo que le ofrece el Hada es un don que será el solicitado por su madre, pero es el uso que le de su hijo el que determine su futuro.

Efectivamente, si Lucila (*La cabeza de Medusa*) no hubiera sido valiente para abandonar esa vida reclusa que llevaba con su marido y que en ella produjo la amargura y el descontento, en contra de lo que hubiera pensado cuando decidió escaparse con él, probablemente, hoy sería otra Lucila; en lugar de estar en esa tienda de sombreros, estaría con su esposo viviendo una vida de ficción fuera del mundo.

A veces suceden hechos inexplicables, pero también es cierto que el hombre posee la voluntad de poder elegir en un momento determinado de su vida; luego, el azar, dependiendo de nuestras elecciones, nos llevará por un camino o por otro, motivo por el que Salinas no se fía de la rosa de papel fabricada por la mano del hombre ni de la otra verdadera, “la prometida del viento”, su fe es para el redondo/ seguro azar” (Salinas, “Seguro Azar, 2007: 199).

3.8. Amor

El amor es fantasía. “Todos somos humo de una humareda, fantasías de una fantasía. Pero no importa”. Esta fantasía por voluntad propia del amante se erige como “la verdad más verdadera del mundo” (*La bella durmiente*, Soledad: 83).

Si todo amor es fantasía y como dice el poeta Antonio Machado él mismo “inventa el día y su melodía”, “nada prueba contra el amor que la amada haya existido jamás”; tal vez por ello Rafael (*La cabeza de Medusa*) necesita comprobar la existencia de su amada, su “corporeidad mortal y rosa/ donde el amor inventa su infinito” (Salinas, *La voz a ti debida*, 2007: 336)³⁴:

Rafael: Sí, Gloria, me das confianza... Y me voy en seguida...
No vine más que a comprobar que existes, que eres, que no te has volado como un sueño en la noche, que me quieres, que me vas a querer toda tu vida...

Gloria: (Cogiéndole de la mano y levantándole del sofá) Sí, sí..., y que me compro sombreros, sombreros de primavera, aquí en la *Cabeza de Medusa* también, lo cual es la mejor prueba de que hoy, igual que ayer, soy, existo, no me he volado como un sueño de la noche, te quiero, te querré toda mi vida. ¿Has visto tú alguna ilusión, que se compre sombreros...? Y ahora, señor mío, tú a tu negocio y yo al mío. Vete a tus compras y no me estorbes la mía. ¡Ya verás que preciosidades adquiero! No los verás más que puestos, allí, donde vamos... (escena III: 125).

Álvaro, el poeta de *La estratoesfera* se erige como creador de una nueva Felipa, inventando la que ha de ser a partir de este momento:

Álvaro: Domeña tus emociones, Felipa! Mira que tú eres de la progenie de Sófocles. ¡No te aplebeyes! (Mirándola con ternura y poniéndola una mano encima de la suya) ¿Por qué no me cuentas lo que te pasa? ¿No te fías de mí, verdad? Pero soy tu amigo... **Te conozco de tiempo...** Y vas a ser mucho, chiquilla... ¿No ves que te estoy haciendo personaje? **Te estoy**

³⁴ Con estos versos pone fin Salinas a *La voz a ti debida*.

inventando... Déjame que te invente... Nos entendemos, ¿verdad? (escena V: 201).³⁵

En el caso de *El chantajista* es el Amor el que con su chantaje crea a los amantes y sólo a través de él Lucila y Lisardo cobran carácter de realidad:

Lucila: El que no existía...

Lisardo: Y que todo eso me lo escribieses a mí... Me volví tu amante... Tú me has hecho...

Lucila: El amor es el que hace al amante. Él me hizo a mí primero... Y como me dejó sola..., yo tuve que buscarte..., que hacerte (Sacando las cartas) así..., Lisardo. Te he engañado...

Lisardo: (Cogiéndola de las manos, mirándola ansiosamente) Y ahora, Lucila, ¿somos de verdad?

Lucila: (Lucila le lleva al borde la fuente) Mira, míranos... ¿Nos ves?

Lisardo: Sí, somos de verdad...; por fin somos de verdad (Cuadro segundo, escena III: 306).

A través del amor se llega al descubrimiento o hallazgo, a la revelación de la verdad, por ello Julia y Roberto, los personajes de *El parecido* renacen cuando se han confesado todos sus secretos que se han ocultado tratando de evitar no hacerse daño el uno al otro durante los quince años de matrimonio.

A Andrenio (*La cabeza de Medusa*), tras ser testigo del beso de Rafael y Gloria, se le ilumina la cara de alegría como si hubiera llegado a una revelación, la del amor (escena III: 124); será más tarde la revelación de la propia vida la que acabará matándole.

Igualmente cuando Soledad en la *La Bella Durmiente* descubre su identidad todo queda mucho más claro:

³⁵ La negrita es mía.

Soy la modelo de la estampa anunciadora de la Compañía Camera Rolán que todos conocen por el nombre de la Bella Durmiente. Usted me descubrió mi secreto, antes ¿no? Que no quería llamar la atención, que huía de hacer efecto, que no me gustaba atraer (Soledad: 85).

Al acercarse César a Felipa (*La estratoesfera*) hay un reconocimiento mutuo entre los jóvenes, César la reconoce inmediatamente, mientras el disfraz de don Quijote le impide a ella descubrirlo abiertamente. La reacción de César es bastante brusca, cuando Rita le pregunta qué le ocurre, él responde con un lejano eco a Espronceda: “¡Fantasmas! Ilusiones que vuelven, espectros que pasan por la memoria... ¡Muertos que se quieren poner de pie!” (escena V: 201). La figura del fantasma y del espectro al referirse al amor y a la mujer es muy romántica; así como la muerte. Sabemos que Felipa ha pertenecido a su pasado y ahora el pasado vuelve.

Don Álvaro (*La bella durmiente*) descubre su sino, la tragedia de no poder realizar la plenitud de su amor, de perder a la persona amada. El miedo a esta pérdida es otro motivo temático que entronca con la poesía del poeta: “Miedo. De ti. Quererte/ es el más alto riesgo (Salinas, *La voz a ti debida*, 2007: 258). Julia y Roberto (*El parecido*) manifiestan su temor a un hombre que pudiera separarlos (escena única: 32) y Rafael (*La cabeza de Medusa*) tiene miedo de perder ese tren que pudiera llevarles a su felicidad (escena III: 125).

Sólo Ella puede llevarle a “la claridad de lo incognoscible” (Salinas, *Presagios*, 2007: 119). La amada es adorada e idealizada hasta tal punto que es el único ser que con la punta de sus dedos puede “pulsar el mundo” arrancándole toda la música (Salinas, *La voz a ti debida*, 2007: 253). Recordemos cuando hablábamos en el apartado dedicado a “la identidad” acerca de la importancia de la mujer en el teatro de Salinas; la mujer al estilo de la rimas de Bécquer, siempre está alta.³⁶ Julio tenía tan idealizada a Julia (*El parecido*) tan alta, que ella acabó por abandonarle:

(...) Yo no le daba pie, estaba como una santa de palo, dejándome admirar y adorar, con tantas palabras bonitas que

me decía. Y luego al volver a casa me miraba al espejo y me decía: “pero ¿soy yo, con esta carucha, ésa de que habla?” Bueno total, que me subió tan alto y tan alta en aquellas palabrerías, que me dio miedo de caerme, miedo por él y por mí. Y sin haber llegado a ser novio le desengañé un día. (...)

Rafael (*La cabeza de Medusa*) utiliza un lenguaje poético para referirse a la cabeza de su amada, a la que compara con los ángeles:

Gloria: (...) ¿Y usted podría darme las señas de una sombrería digna de esa cabeza, caballero?

Rafael: Eso es cosa de astrónomos. Debe haber alguna pérdida por los espacios, donde se surten los ángeles que gastan sombreros. No he visto más que su anuncio luminoso; es el arco iris (escena III: 125).

Observemos las expresiones con las que Álvaro designa a Felipa como si fuera su musa (*La estratoesfera*): “luz de la ceguera” (escena V: 200), “paloma sin mácula” (escena V: 203), “diosa de los caminos” (escena V: 200), “Néctar y ambrosía”, bebida y comida de los dioses, que según él es lo que merece Felipa y no lo que expende el prosaico establecimiento de *La Estratoesfera*.

A veces el propio exceso de idealización es un obstáculo que impide al poeta acceder a Ella, sin otra alternativa que quedarse sentado en “las vagas lindes” de su alma (Salinas, *Presagios*, 2007: 112).

El alma tenías
tan clara y abierta,
que yo nunca pude
entrarme en tu alma .

En esa idealización de la amada se produce un desdoblamiento de su identidad: Soledad frente a la Bella Durmiente. El problema de la identidad de la persona, del propio poeta, de la amada, y ese conocimiento al que se llega por el amor es una clave repetida en Salinas:

³⁶ Véase el apartado 3.2 del trabajo.

No te veo la mirada
 Si te miro aquí a mi lado.
 Si miro al agua la veo (Salinas, *Seguro Azar*, 2007: 153).

Sólo el poeta es capaz de intuir la existencia de esa “otra” más allá de las apariencias de la amada:

Se te está viendo la otra.
 se parece tanto a ti:
 los pasos, el mismo ceño,
 los mismos tacones altos
 todos manchados de estrellas (Salinas, *La voz a ti debida*, 2007: 313).

En *La isla del tesoro* el tema abordado es la versión dramática de *los dos únicos*. Para Marú el propietario del cuaderno es ese otro ser complementario a ella, el único del otro sexo capaz de ver el mundo con sus mismos ojos, la pareja ideal por la que rompe con su novio Severino, aún sin haber hallado físicamente al único, quien tal vez se haya suicidado y no aparezca nunca o quizás, ya que su cuerpo no ha sido encontrado, aún halla esperanza; la felicidad inminente, una vez más ha quedado en víspera.

Álvaro achaca su soltería a no haber encontrado a ese otro ser único: “Y como busco una mujer que se distinga de las otras y me distinga de los otros, no me he casado” (Álvaro, Cuadro Segundo, escena única: 83).

El tema del amor único está relacionado con el tema de la otra realidad y los pronombres. La alegría de “vivir en los pronombres” es la alegría de ser “los dos únicos”, despojado de todas las circunstancias y etiquetas impuestas por un mundo aparente y falso, con esta esencialización del “yo” y del “tú” los amantes se instauran en esa otra realidad en la que pueden amarse libremente, una realidad esencial en la que hasta el tiempo no se mide por minutos. Sólo entre dos, los únicos dos, puede vivir esa luz del amor (Salinas, *Razón de amor*, 2007: 347).

La desrealización de los enamorados, motivo que se repite en la obra poética de Salinas, deja a los amantes desnudos, convertidos en sombras de lo que fueron: “En muchos sitios habrá una playa desierta, esperando a unas sombras en la arena. Podemos ser sombras, lejos en alguna parte...” (*Caín o una gloria científica*, Abel, escena IV: 179).

El milagro del amor hizo que Julio viera la luz en ella, Julia, la luz del milagro y por ello se salvó (38).

Las respuestas en los trances de amor como indica Soledad tras declararle Álvaro su amor (*La bella durmiente*) son monosilábicas, el monosílabo del “sí y el no”:

Soledad: Brevísimas. Como suelen ser las respuestas en estos trances. Monosilábicas.

Álvaro: Tan monosílabo es un sí como un no.

Soledad: Sí

El sí es la afirmación vital de la realización plena del amor que nos revela la luz del milagro producido: “Todo dice que sí” (Salinas, *La voz a ti debida*, 2007: 271).

El “no” implica renuncia y sacrificio: “Yo si sé por qué no me casaré con usted. Yo sí lo sé. Y no es por nada de lo que usted cree. Es, para que siga queriéndome un poco, en recuerdo” (*La Bella Durmiente*, Álvaro: 89). Al conocer el odio que ella siente por Carlos Roland, sin saber que es él, prefiere no revelarle su identidad, para que por lo menos no le guarde rencor.

El amor es claridad y pide claridades. Paula, (*Caín o una gloria científica*) tras enterarse de que su marido ha estado faltando al trabajo sin haberle comunicado nada y observando el comportamiento de Abel, siente que algo no va bien en su matrimonio, son sombras en el amor que pide claridad:

Paula: (Con dulzura) Yo no quisiera hablarte así...pero... Abel, ¿no se te habrá olvidado lo que nos prometimos antes de

casarnos? ¿Qué en cuanto uno de los dos sintiese **alguna sombra**, alguna veladura en el amor que nos tenemos, se lo diría al otro, en seguida? (escena III: 173).

Abel: Sí, eres la equivocada de puro amor... También el amor se equivoca... Te equivocaste con **razón... de amor...**³⁷ Qué, te dijo que hace doce días que no iba por el laboratorio, ¿verdad?

Paula: (Más serena) Sí. ¿No es cierto?

Abel: Claro que lo es. Y, naturalmente, tú te has hecho tu composición de lugar: puesto que Abel no va al Instituto, y me lo oculta y hace la vida de siempre, sombras tenemos. Sombras con faldas, por supuesto... (escena III: 174).

Esa claridad que pide el amor se transforma en confianza:

Paula: ¿Qué te ocurre, Abel? (Abel se sienta en la butaca, mira a la lumbre y calla) Abel, ya sabes tú cómo te lo he preguntado. Ahora no tengo miedo. Sé que me has hablado de corazón. Tengo otra vez mi paz de alma... en lo que toca a nosotros. Y en lo que a ti te toca. Abel, si tú nada me dices, tú sabrás por qué... Bien sabes que estoy a tu lado para me hables, o para que me calles. Igual de cerca te siento... (escena III: 175).

Paula le pide que calle, no le hace falta ninguna explicación porque ella tiene suficiente confianza en su amor para esperar a que sea él quien le explique todo cuando lo crea oportuno. El amor se entiende sin razones, sin explicaciones:

Clemente: (Bebe) Entonces le has explicado las razones que tienes para hacer eso que vienes haciendo.

Abel: La he calmado y está tranquila. Clemente. No, no le he explicado nada. Nos hemos entendido... sin echar mano de las razones..., como siempre. Es mejor (escena IV: 175).

Paula: No lo cuentes, Abel, te vas a poner nervioso. ¿Qué importa saber cosas? Las cosas que te pasan, que te han pasado... Y eso, ¿qué es? Me importas tú... (escena IV: 177).

³⁷ "Razón de amor" (1936) título de su libro de poema que pertenece a su etapa de plenitud.

El tema de la honra ha sido un clásico en la literatura española relacionado con el amor. Curiosamente en *La estratoesfera*, obra que continuamente nos rememora al Quijote y el pasado español del S. XVI, Felipa plantea el tema de la honra como lo plantearía cualquier doncella en aquella época. Al ser abandonada por el hombre que le prometió su amor ella sintió la pérdida de su honra:

Felipa.: ¡Quiá, no señor! Él se desapareció un día dejándome plantá... ¡y sin honra! La del humo... Mi madre fue la que me trajo.... Los pueblos son los pueblos. Yo era la deshonra de mi pueblo... A tós les daba vergüenza de mí. Porque mi familia, sabe usted, es muy honra... y yo también..., vamos..., aunque usted no lo crea. Y me trajeron al arrimo del agüelo, para que le hiciera de lazarillo. Menos mal que le tenía a él. Si no, en el arroyo... o peor. ¡Cómo ésa! (Señalando a la actriz) Por eso el agüelo no me deja que me desparte de él ni un tanto así. ¡Es la mancha que lleva una! (escena V: 203).

Felipa es una muchacha humilde de pueblo, del Toboso, es la Dulcinea del siglo XX. Al quedar deshonrada por amor su familia la rechazó y la trajeron a servir de lazarillo a su abuelo. Es don Álvaro quien al final de esta escena se dispone a hablar con César y defender la honra de su amada como un caballero andante, cuando irónicamente el que va vestido de caballero andante es César.

El tema del amor es una prueba más de la estrecha relación de la temática de este teatro con su poesía, el amor envuelto en esa bruma del romanticismo y de Bécquer, al mismo tiempo nos pide la claridad que podía equipararse con la inteligencia de Juan Ramón Jiménez y con su concepción del poeta como un ser infinito frente a las limitadas lindes del hombre. El amor deviene en el vehículo por el que se siente más cerca esa verdad a la que aspira el poeta, la de otra realidad que sólo los seres más sensibles pueden percibir. Salinas no dejó de ser poeta en ningún momento.

4. LENGUAJE

4. Lenguaje

Si en el plano del contenido se reiteran en el teatro de Pedro Salinas los conceptos básicos de su mundo poético: “la búsqueda de una realidad oculta tras lo aparential de una realidad metafísica”, en lo referido al plano de la expresión, el exquisito cuidado en el lenguaje, que no es preciosismo, sino propiedad, riqueza, frescura, se manifiesta en el diálogo, destacando en las piezas de corte costumbrista el empleo de dialectismos y vulgarismos que nos embriagan con su aire castizo.

En su conferencia “Aprecio y defensa del lenguaje” Salinas se ocupa de la función de la lengua en el teatro y reconoce que éste, el teatro, recoge todas las fuerzas expresivas del lenguaje, “es su apoteosis” y actúa como un espejo para que la gente observe en él su mismo idioma, las mismas palabras que hablan, pero magnificadas, traspuestas a un nivel de “entendimiento y belleza”, es decir trascendidas de sí mismas. Esas palabras que el público recibe son las mismas que usan en su vida ordinaria, sólo que en un instante mágico traspasan su significación ordinaria, entrando “en una nueva atmósfera que la reviste de nuevas claridades”, es entonces cuando se les presentan al espectador como otras, con una insólita fuerza reveladora (Moraleda, 1993: 163- 164).

La importancia preponderante de la palabra en su teatro hace que algunas piezas sean prácticamente diálogos escénicos. A Pedro Salinas le interesaba “el diálogo creador” como género autónomo y reconoce haber sentido muchas veces que “la forma literaria más hermosa es el diálogo” y para apoyar su teoría se remonta a autores de la antigüedad como Platón, Cicerón, Erasmo, Fray Luis de León, más tarde Berkeley, Landor, Renan, hasta otros más contemporáneos como Paul Valéry. El diálogo en la producción de estos autores supone “la proyección estética, la traslación a un plano supremo, del dialogar corriente de los hombres”:

No hay duda que algunos de estos diálogos pueden tomarse por las más maravillosas transcripciones del acto mismo de pensar, por un “pensar en acción”; las palabras de uno lo inician, las de otro lo recogen amorosamente, lo perfilan, y al cabo rompe la flor

perfecta de su definitiva claridad (*Aprecio y defensa del lenguaje*,
Moraleda, 1993: 164).

Un buen ejemplo de todo ello lo representa *El parecido*, la primera pieza dramática escrita desde el exilio, en la que la acción dramática, es decir, la realidad creada por el dramaturgo, viene dada casi exclusivamente por la palabra.

La función poética del lenguaje contribuye en la totalidad de estas piezas teatrales, impregnadas de los rasgos de su poesía, a la presencia de un lirismo que brota incluso en el habla más común de los personajes. Tanto en su poesía como en su prosa y en su teatro se insiste en el afán por mostrar otra realidad más poética y fantástica, correlato de una realidad más pura y verdadera que la que nos parece intuir. Pérez Romero establece ciertos paralelismos del poeta con T.S. Eliot afirmando la vital importancia que para ambos autores tiene el tema de la poesía como realidad total: la poesía es el mundo entero y lo poético lo único capaz de trascender la realidad (Pérez, 1995: 19- 20).

La existencia de una realidad que se escapa a la comprensión desde la órbita de la lógica humana impone sus consecuencias en el tipo de lenguaje utilizado que se expresa en la ambigüedad del léxico y la alternancia de registros lingüísticos; de forma que el lenguaje prosaico se utiliza como reflejo de la “realidad real” mientras que un tono más poético plasmará la “real irrealdad” (Pérez, 1995: 1002). Esta alternancia entre lo realista y lo poético, o lo realista y religioso, según la perspectiva con la que queramos enfocarlo, se observa en la expresión de algunos personajes que adoptan un lenguaje trascendente en un momento de tensión lírica, dramática o de reflexión máxima, al mismo tiempo que en otros contexto el mismo personaje intercala frases pertenecientes a un registro coloquial, marcando un fuerte contraste con el estilo ampuloso de algunas partes de la obra.

La utilización de un lenguaje poético sembrado de expresiones prosaicas y vulgarismos además de poner de manifiesto la existencia de dos mundos

contribuye a favor de la verosimilitud consiguiéndose un mayor grado de realismo tanto en los personajes, que se presentan como seres más cercanos, de carne y hueso, como en la totalidad de las piezas.

La alternancia de registros es muy significativa. Un ejemplo de este cambio brusco desde el lirismo a la realidad prosaica nos la ofrece Salinas en *Los Santos*; en dicha pieza la dolorida memoria de la madre que llora al hijo asesinado manifiesta un alto grado de intensidad lírica dentro de la alternancia de registros. Analizamos como ejemplo a continuación el siguiente parlamento:

La Madre: (Hablando como una sonámbula). A la tardecita era, y yo en la cocina, aviando las sopas pa la cena... Picando estaba el pimientito, y él sentao en el poyo de la casa a la puerta... echando una fumá... Y en esto que se oyen voces... y mucha bulla y gritos, y mi niño que habla... ¡Él que no gritaba nunca! Hablaba tan quedo, tan despacio, que casi se le veían las palabras... Y aquel día gritó... Yo me lo dejo todo y me voy a la puerta. Unos hombres, seis o siete, con camisas negras y pistolas todos. "A ajuntarte ahora mismo con nosotros. Hay que defender la patria..." Y mi niño, tan sereno, tan limpio, tan tranquilo, no les dijo más que esto: "yo no me meto en nada. Yo soy hombre de paz..." Y, entonces, estos ojos míos lo vieron, estos ojos, y lo están viendo ahora, y lo verán mañana, y ya no verán nada más mientras estén abiertos... estos ojos míos (Se queda parada con la mirada en el aire. Pausa) (Acto único, escena V: 258).

Observemos el diminutivo "tardecita" y el verbo "era" pospuesto: "A la tardecita era", que contribuye al tono poético del fragmento. En dicha expresión se produce una antítesis lógica entre lo que el diminutivo - ita conlleva en su significado y los hechos terribles que ocurrieron, es como si la madre quisiera retener aún los últimos momentos en que vio a su hijo con vida, en una tardecita sencilla, como una de tantas en sus humildes vidas.

Destacamos la polisíndeton o reiteración de la conjunción copulativa "y". Esta repetición es un rasgo también de la lengua coloquial, pero adquiere un valor lírico en este fragmento en cuanto otorga un ritmo al texto que deja ver la

ansiedad y el dolor de la madre, así como la repetición de una escena que una y otra vez no para de dar vueltas en la mente de esta mujer, de la que jamás podrá borrarse.

El fragmento adquiere un mayor grado de lirismo cuando se refiere al hijo. La reiteración del adverbio “tan” junto a los adjetivos “quedo, despacio” al referirse a su forma de hablar, intensifica la sencillez y bondad de su hijo. Un poco más adelante vuelve a reiterarse el adverbio intensificando a los adjetivos “sereno, tranquilo y limpio”, con lo cual se agranda el contraste entre la bondad y pureza de este joven y los seis o siete hombres descritos con camisas negras y revolver. Observemos como la madre vacila en el número de hombres que eran, producto de su desconcierto, pero también porque no importa la identidad de esos hombres, su único valor es representar la violencia de una guerra que arrebató hijos inocentes a sus madres.

De gran lirismo resulta la comparación utilizada para describir la forma de hablar de su hijo “Hablaban tan quedo, tan despacio, que casi se le veían las palabras... Es sin duda la expresión más bella creada por la sinestesia “casi se le veían las palabras”.

La máxima intensidad dramática se logra en el fragmento cuando se refiere al momento en que tuvo que contemplar como asesinaban a su hijo antes sus ojos y se queda parada con la mirada en el aire. Desde un principio en la acotación se nos indica que la Madre habla durante todo el tiempo como una sonámbula. Su vida, su presente, pasado y futuro ha quedado marcado como el de tantos españoles que vivieron la guerra civil por un “episodio”, un capítulo aún sin cerrar.

Sin embargo este parlamento cargado de lirismo no está exento de expresiones coloquiales. Para empezar recrea una escena cotidiana, la madre preparando la cena y el hijo sentado en la puerta. Observemos expresiones que reflejan el habla vulgar como la contracción de la preposición pa “para”: pa la cena, la pérdida de la – d – intervocálica en el participio: sentao “sentado” o el vulgarismo ajuntarse en lugar de “juntarse”: a ajuntarte, “a juntarte”.

Podríamos decir que todo contribuye a darle un carácter más real al personaje, pero creo más acertado cambiar el término real por “humano”.

El uso de vulgarismos y malapropismos es un ejemplo de la interpenetración entre el estilo retórico y el coloquial. El escritor se sirve de los vulgarismos para matizar la silueta de los personajes que intenta plasmar. Un buen ejemplo lo encontramos en *La fuente del Arcángel* en el diálogo mantenido por el padre Fabián y Doña Gumersinda. Fabián dice que “las cosas no son lo que parecen. ¿Cómo va a serlo, *cuantimenos* (é- a) las estatuas” (Acto único, escena VIII: 232). Sorprende oír en boca de este personaje el término cuantimenos “cuando menos”, quien aparte de ser el sacerdote del pueblo posee cierto grado de erudición por sus estudios de antropología y en todo momento sus parlamentos se mantienen en un registro estándar.

Sirvan también de ejemplo las palabras de don Desiderio en *Ella y sus fuentes*: “demonio coronado” (Acto único, escena II: 61). Resulta difícil aceptar ese sintagma, que si no llega a vulgarismo se aproxima bastante, en boca de un erudito. Entendemos que Salinas recalca la turbación del personaje ante tan insólita situación. Mencionemos también en *Sobre seguro* cuando don Estelario, quien siempre habla con la grandilocuencia que exige su oficio de embaucador exclama de pronto: “¡Calma, no desanimarse” (Cuadro primero, escena IV: 152), expresión vulgar de uso muy frecuente en el sur peninsular.

Este recurso sirve muchas veces para acentuar los rasgos de los personajes. Incluso en ciertas ocasiones se acude al uso de malapropismos para retratar a algunos personajes. En *La estratoesfera* el amigote 2º califica de “¡inrevatible!” el argumento de Julián (Acto único, escena III: 198).

Con cierta frecuencia en el habla de algunos personajes encontramos morfemas de participio pasado en –ao con la correspondiente pérdida de la –d –intervocálica y ejemplos de ceceo representado por el uso de “z”. Uno de los ejemplos más representativos se encuentra en *La estratoesfera*. Se trata del largo parlamento de Felipa, angustiada por la muerte de su abuelo (Acto único, escena X: 210). En todo él se entremezclan palabras de registros cultos

pronunciadas en tono vulgar, como “derrocá”, junto con otras del mismo tono bien pronunciadas: “cobijo”, por ejemplo, con una auténtica sarta de expresiones y vocablos que pertenecen a un nivel sub- estándar en la lengua como entremos “entramos”, o agüelo “abuelo”.

Otro recurso al que acude Salinas es la distorsión de fraseologismo o empleo de expresiones idiomáticas a las que distorsiona. Suele producir efectos cómicos o una clara intención irónica por parte del autor como ocurre en *El chantajista* en un momento en que Lisardo dice a Eduardo: “para hablar de caballero a excaballero...” (Cuadro primero, escena I: 295). Otras veces la ruptura fraseológica tiene carácter estilístico (Pérez, 1995: 113- 114).

También se utilizan ecos o repetición de oraciones enteras o de meros sintagmas al terminar de hablar un personaje y comenzar a hacerlo otro. En *La bella durmiente* en un momento en que el diálogo presenta caracteres afines a la esticomitia, oímos decir a Fernández: “A las figuras de éxito” (Cuadro primero, escena III: 71), frase que repite con casi total exactitud el empleado: “Justo, a las figuras de éxito”. Otro ejemplo lo hallamos en el diálogo entre las dos criadas del hotel de *La isla del tesoro* cuando discuten la solución que propone Juana de darle al cuaderno el mismo fin que tuvo su dueño, tirarlo por el canal:

Pepa: Eso, eso no. Me parecería un crimen... hacer con el cuaderno **lo mismo**...

Juana: **Lo mismo ¿qué?**

Pepa: **Lo mismo que** él hizo con su persona. No, no. Lo pondré donde estaba (Acto único, escena I: 95).¹

En *Sobre seguro*, Petra se niega a estampar su firma en la póliza que le presenta don Helíaco: “porque mi hijo vive”, a lo que éste responde “¿Qué vive?” (Cuadro primero, escena IV: 155).

¹ La negrita es mía.

Observamos también el empleo de algunas palabras que actualmente están en desuso como restorán “restaurante” (escena única: 29), forma utilizada por Julia en *El parecido*, que, sin embargo tuvo una gran pujanza a mediados de siglos.

Casos de ambigüedad léxica nos los ofrecen algunas expresiones incluso con ecos bíblicos. Otras nos remiten a la mística; y la mayoría van arropada por la ambigüedad a que se ha llegado mediante la lexicalización de las mismas, que el poeta intenta deslexicalizar.

Tanto en Salinas como en Eliot apreciamos una tendencia a crear en algunas de sus obras un ambiente religioso. El ejemplo más claro nos lo ofrece Pedro Salinas en *Los Santos* (Pérez, 1995: 124).

En *Ella y sus fuentes*, Julia Riscal al explicar quien la manda, no menciona a un Dios, aunque sí lo sugiere por el hecho de que el autor use la mayúscula para la palabra “Dueño” y a su calidad reiterada de omnisciente (escena II: 53); idea que se confirma por parte del receptor cuando la joven dice que se vuelve a su santa gloria (escena II: 59). La vacilación de la joven se expresa en un estilo cuajado de palabras innecesarias empezando por el “Que” inicial, repetido otras tres veces en sólo dos líneas. Sin embargo, el comienzo del parlamento produce una sensación de mayor fluidez a pesar de lo difícil que debe de ser para Julia expresar lo inexplicable. La vacilación se produce, pues, cuando llega a hablar del “Ser Innombre” (Pérez, 1995: 126).

En *La fuente del arcángel* como consecuencia de la atmósfera puritana que se respira en la pieza, se menciona tanto a Dios como a su oponente, “el maligno”, en boca de doña Gumersinda. Cuando el padre Fabián le descubre la realidad de la estatua del Arcángel, Salinas se vale de este personaje para crear un bello juego de palabras: “Trueques del maligno, que todo lo aprovecha para sus pérfidas tropelías” (escena VIII: 235). El lector o espectador medianamente agudo ha de asociar, tanto “trueques” como “tropelías”, con los trucos del tropelista Florindo con los que el dramaturgo nos proporciona un anticipo de lo que será la fusión final de personajes: Eros- Arcángel- Florindo.

La actitud mercantil del capitalismo más feroz reflejado en *Sobre seguro* se define por parte de don Estelario como “una cruzada común; La cruzada por el bienestar de nuestros prójimos...” (Prólogo: 142). El ataque de Salinas es evidente al mezclar términos que pertenecen a otros contextos sociales dispares, tales como “prójimos” y “progreso social”, con lo que se pone en evidencia la falta de escrúpulos del usuario de tal lenguaje y su afán manipulador por medio de la palabra. También destaca la asociación de términos de marcado carácter denotativo religioso con otros de la vida cotidiana.

En Salinas son frecuentes las reminiscencias bíblicas y textos místicos, si bien debemos tener en cuenta que la alusión al diablo se encuentra lexicalizada en español y en inglés y que sólo podría “interpretarse en su sentido primigenio si el autor nos hace un guiño para que así lo entendamos” (Pérez, 1995: 127).²

Dentro de la aparente sencillez del estilo hallamos un considerable número de recursos retóricos, desde la metáfora en diversas modalidades, los recursos anafóricos variados, figuras paralelísticas y quiasmáticas, esticomitia y casos de juegos de palabras provocados por la ambigüedad léxica.

En cuanto a los recursos anafóricos, son utilizados en las obras dramáticas de Salinas, pero en menor proporción si los comparamos con las de Eliot (Pérez, 1995: 118). Petra (*Sobre seguro*) nos proporciona un bello ejemplo en el que a la anáfora se suma la paranomasia y la más evidente aliteración del fonema vocálico /a/, que impregna todo el texto de amplitud diáfana, y el oclusivo /c/ que, al mismo tiempo y paradójicamente, sugiere cerrazón; ambos con el contrapunto de la aliteración de /s/, que enfatiza la sensación de sosiego: “La casa, la casa clara, la casa color de rosa (...)” (Cuadro primero, VI: 160). El ritmo de este fragmento sugiere casi el de una canción de cuna, una nana que Petra entona para tranquilizar a Ángel de la triste experiencia que ha vivido. La cadencia es tan evidente que se tiene la sensación de que la madre,

² Véase el subapartado 3. 5. titulado “Religión y Fe, intertextos bíblicos dentro del apartado 3 en el que tratamos *Los temas* en el teatro de Pedro Salinas.

en su fuero interno, está meciendo a su hijo, a pesar de que sabemos que es imposible que lo haga en la realidad por la edad y el consiguiente tamaño de su hijo, pero el efecto que produce dicho ritmo es el mismo que habría producido el acunarlo, puesto que el joven “se queda dormido”.

A las ideas citadas añadimos el “locus amoenus” que Petra reclama para su hijo. Este lugar ha de ser luminoso y amplio para ellos dos, pero cerrado a cal y canto para los que intenten comprar a Ángel; de ahí esa aparente paradoja de abertura y cierre que hemos mencionado. Pero, a la vez, “la casa color de rosa”, expresión que encuadra mejor en un registro infantil, crea una cadencia (/a, a/ /o, o/ /e/ /o, a/) que vuelve a aparecer en “casa redonda” (/a, a/ /e/ /o, a/). Además los semas alusivos a un recinto cerrado que acumula el término “redonda” obstaculiza definitivamente el acceso a los compradores.

Observemos el retrato de Florindo en *La Fuente del Arcángel* sólo a través de su idiolecto: “¿Qué es el árbol que nos seduce con la pompa de su verdura?” (...) (escena VIII: 231). La sobriedad que caracteriza el estilo de Petra se vuelve floritura en boca del tropelista. Los recursos son similares: paralelismos, anáfora... Pero en lugar de acudir al término preciso, se busca la circunlocución (nocturno satélite), el adorno y el tópico más manido (sus alas multicolores). En ambos casos, Salinas demuestra su dominio del verbo para adecuar el lenguaje a las peculiaridades del personaje que quiere presentarnos (Pérez, 1995: 120).

Casos de paralelismos con la *derivatio* y la *traductio* nos lo ofrece *La bella durmiente*. Fijémonos en las siguientes palabras de Soledad:

Y usted mismo, y acaso yo, fantaseamos, nos fantaseamos, somos humo de una humareda, fantasías de una fantasía. Pero no importa. Quiero tratar esta fantasía como la verdad más verdadera del mundo (Cuadro segundo, escena única: 83).

Este texto funciona para potenciar la duplicidad existente en “Cima Incógnita” entre lo que son los personajes fuera de ese lugar de reposo y lo que son en la realidad de sus respectivas vidas cotidianas. Este discurso puesto en boca de Soledad bastaría para explicar la trama de toda la pieza. Realidad y

fantasía se encuentran fundidas de tal manera que permite a los personajes olvidar por un periodo de tiempo la realidad más sórdida que rechazan en sus íntimos sentimientos.

Salinas nos proporciona algún que otro caso de aliteración. Juana en *El director* quiere expresar la sensación de bienestar que le ha proporcionado su primera noche en el hotel- sanatorio, según ella ese lugar “tiene un yo no sé qué” (Acto segundo, escena I: 328), que nos lleva directamente al texto sanjuanista “un no sé qué que queda balbuciendo”. No es de extrañar que Salinas acuda a San Juan cuando pretende describir la situación anímica por la que atraviesa Juana. Se trata de una exaltación quasi- mística semejante a la que alcanza la Mecnógrafa cuando habla de “entendimiento” (Acto segundo, escena IV: 334) (Pérez, 1995: 123).

El valor que para los autores del 27 tiene la metáfora se plasma en la obra teatral de Salinas utilizando recursos metafóricos de todo tipo que dotan de una gran poeticidad a su obra dramática y potencia la belleza de algunos parlamentos, al tiempo que da lugar a identificaciones ingeniosas, así por ejemplo en *El parecido* Roberto califica a Julia de “panorámica” a lo que ella responde provocando la ironía: “¡Por Dios, que manera de hablar (...)” (escena única: 28) (Pérez, 1995: 131).

La prosopopeya en la que el tiempo se convierte en un ser volitivo la encontramos en *La bella durmiente*, en la que Soledad afirma que “los meses se permiten sus caprichos”, y después añade: “¿A usted no le es simpático Febrero?” (Cuadro primero, escena I: 68) (Pérez, 1995: 131). Más adelante el nombre, obsesión de Salinas, se convierte en algo volátil y combustible: “El nombre es lo primero que arde (...)” (Cuadro segundo, escena única: 79) (Pérez, 1995: 132).

Los sueños identificables con la isla es la metáfora que Abel crea para Paula. Y hemos de recordar la función inquietante que la tradición occidental confiere al término “isla” (Pérez, 1995: 132).

La vieja idea de “desflorar” en el sentido de hacer perder la virginidad se pone en boca de Álvaro en *La estratoesfera* cuando pregunta a César si no le dice nada la idea de hacer partícipe de sus penalidades de artista a “esa flor campesina” que cogió al borde de camino (Acto único, escena VI).

El uso de la metáfora bíblica como la equiparación de las vidas con los ríos, a la que Jorge Manrique proporcionó un vigor indiscutible se ejemplifica en las palabras que oímos al Arcángel decir a la metáfora viva en que se ha transformado Claribel- Teodora, cuando ésta pregunta adónde van a ir: “Por la carrera del agua..., la de la fuente (...)” (escena XII: 240). El futuro incierto de la pareja al final de la obra se nos antoja como más bien esperanzado a causa del carácter purificador que la tradición occidental ha proporcionado al agua (Pérez, 1995: 133).

En buena parte de la obra de Salinas como en la de Eliot la presencia de un claro **Simbolismo** nos recuerda la trascendencia que poetas como Mallarmé, Baudelaire, Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado han tenido en generaciones posteriores; Salinas y Eliot adoptan el carácter simbolista de la poesía (Pérez, 1995: 135). Los simbolistas, hacen del símbolo una religión, se sienten deudores de las obras de San Juan de la Cruz en su búsqueda de acceso a lo inefable, sin olvidar la estrecha relación que para los seguidores del simbolismo se establece entre poesía y música.

Salinas se apropia en su producción literaria de algunos términos a los que les otorga un valor simbólico y que aparecen de forma invariable en buena parte de sus dramas. Los más recurrentes son: “ventanal y espejo”; también la palabra “misterio”; así como se repiten los conceptos antinómicos: luz/ oscuridad.

Algunos nombres por su simbolismo se asocian a un mismo campo semántico y forma genérica, pueden enmarcarse en lo que llamaremos “**ventanal**”. En *La fuente del Arcángel* el cuadro de las ánimas tiene la función de ventanal, permitiendo la alternancia de dos escenarios distintos. De igual manera, el “cierre” permitirá a Claribel y a Estefanía percibir dos realidades

bien diferentes en la escena X (238- 39). La misma función cumple el miradero Pico Incógnito en *La bella durmiente*.

Recordemos la importancia de las ventanas para Marú (*La isla del tesoro*). Severino, el novio de la joven, sólo después de mirar por la ventana por la que se lanzó al vacío el autor del diario se percata de la existencia del cuaderno. La ventana y el cuaderno se convierten en instrumentos que le negarán el futuro compartido con Marú, para ésta ya no hay otra razón de vivir sino buscar al autor del cuaderno.

En *Judit y el tirano* el ventanal se percibe como la pantalla que protege lo que ocurre en *el cuarto de descanso del dictador* (Cuadro segundo, escena I: 372).

En clara conexión con el ventanal está la luz y su antónimo la oscuridad o la sombra, que ha sido uno de los motivos más fructíferos de la literatura occidental y a él han acudido con frecuencia los poetas y, de forma muy especial, los místicos.

Como correlato recurrente del ventanal se presenta el **espejo**. Se ha dicho que el espejo es símbolo de la imaginación o de la conciencia capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. También se ha relacionado con el pensamiento, según Scheler y otros filósofos, es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmo como un inmenso Narciso que se ve reflejado en la humana conciencia. Desde la antigüedad el espejo es visto con un sentimiento de ambivalencia. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. Sirve entonces para suscitar apariciones devolviendo las imágenes que aceptara el pasado o para asimilar distancias reflejando la que un día estuvo frente a él y ahora se halla en lejanía.

Esta variabilidad del espejo “ausente” al espejo “poblado” le da una suerte de fases y por ello, como el abanico, está relacionado con la luna,

siendo atributo femenino. Además es lunar el espejo por su condición reflejante y pasiva pues recibe las imágenes como la luna la luz del sol.

Entre los primitivos es también símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés. A veces aparece en los mitos como puerta por la cual el alma puede disociarse y “pasar al otro lado” tema retenido por Lewis Carroll en “Alicia”. Esto explica la constante de cubrir los espejos o ponerlos vueltos de cara a la pared en determinadas ocasiones, especialmente cuando alguien muere en casa (Cirlot, 1998: 200- 201).

El espejo cobra su máximo valor representativo en *El director*. Salinas lo utiliza como instrumento para desvelar la existencia del otro “yo”. Ambos, ventanal y espejo, se entienden íntimamente unidos porque adquieren la dimensión que les otorga la filosofía de Bergson (Pérez, 1995: 145).

El **agua**, símbolo del bautismo, está estrechamente relacionado con el de las aguas. Fue expuesto por San Juan Crisóstomo (Homil, in Joh; xxv, 2): “representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección... Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmenso y enterrado enteramente. Cuando Salimos del agua el hombre nuevo aparece súbitamente” (Cirlot, 1998: 69). La muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento es del hombre espiritual.

El agua al igual que la tierra es un elemento femenino y posee la cualidad de transparencia y profundidad.

El nacimiento, siguiendo a Freud, se encuentra normalmente expresado en los sueños mediante la intervención de las aguas. Además se trata de un elemento transitorio entre el fuego y el aire de un lado y la solidez de la tierra,

mediador entre la vida y la muerte en la doble corriente positiva y negativa de creación y la destrucción (Cirlot, 1998: 69- 70).³

En lo referido a **la fuente** nos remontamos a la imagen del paraíso terrenal, en la que cuatro ríos parten del centro, del mismo que del Árbol de la vida, y se separan según las cuatro direcciones marcadas por cuatro puntos cardinales. En consecuencia, surgen de una misma fuente que deviene simbólica del “centro” y del origen en actividad. Según la tradición, esta fuente es la *fons iuventutis*, cuyas aguas pueden asimilarse a la “bebida de inmortalidad” por ello se considera que su significación (agua en surgimiento) simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias. Su sentido se refuerza y ratifica cuando en un gran arquitectónico: claustro, jardín o patio, la fuente ocupa el lugar central. Además es imagen del ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual. “El país de la infancia” en el que se reciben los preceptos del inconsciente y la necesidad de la fuente surge cuando la vida está inhibida y agitada. Particularmente cuando se trata de la fuente centrada en el jardín, dicho recinto simboliza el *selbst* o individualidad. La fuente en el jardín cercado significa constancia en la adversidad y que ese recinto puede considerarse recinto sagrado (Cirlot, 1998: 216- 219). En el caso de *El precio* la fuente se encuentra en el interior de la casa del doctor Jordán. Melisa no ve su reflejo en la fuente por lo que deduce que su identidad no le pertenece, por ello cuando Alicia le dice que la quiere mucho y parece suya ella responde:

Puede que lo sea...Yo, mía no soy... ¿Quieres verlo? Ven a la fuente. (Se levantan, y Melisa se acerca al estanque y se mira).
Fíjate, ¿no ves que no se me ve la cara en el agua? No tengo reflejo. Y cuando no se tiene reflejo en el agua, uno no es de uno... Es del que tiene su reflejo... (Cuadro primero, escena V).

En el interior del jardín de Lucila se sitúa también una fuente con un surtidor en el centro testigo del encuentro de los amantes. A lo largo de la literatura el agua y la fuente ha sido lugar de encuentro de los amantes con un

³ Véase dentro del apartado 3 de este trabajo dedicado a los temas el subapartado 3. 1. 2. “Elementos que contribuyen a lo misterioso” donde hablamos del espejo y del agua, junto con otros elementos simbólicos en la obra teatral de Salinas.

valor erótico que se expresa con más claridad en *La fuente del arcángel* donde se sitúa la fuente en un rincón de la plaza del pueblo en una pared adosada, por lo que se puede considerar un lugar cercado más que abierto, que aparentemente adquiere un valor sagrado en cuanto contiene la imagen del Arcángel, si bien se trata de algo engañoso, pues lo que contiene el interior de dicha imagen es la representación de Eros.

La luna “señora de las mujeres” por encima de todo es el ser que no permanece idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones “dolorosas” en forma de círculo clara y continuamente observable. Estas fases por analogía se parecen a las estaciones anuales, a las edades del hombre y determinan una mayor proximidad de la luna a lo biológico sometido también a la ley del cambio, al crecimiento (juventud y madurez) y al decrecimiento (madurez, ancianidad). De ahí la creencia de que la etapa de invisibilidad de la luna corresponde a la de la muerte del hombre; y como consecuencia la idea de que los muertos van a la luna.

Por su carácter pasivo, al recibir la luz solar, es asimilada al principio del dos y de la pasividad o lo femenino. Se relaciona también con el huevo del mundo, la matriz y el arca. El metal correspondiente a la luna es la plata. Guía del lado oculto de la naturaleza su estrecha relación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente, ambivalente por lo protectora y peligrosa), el tono lívido de su luz y el modo como muestra, semivelándolos, los objetos la asocian a la imaginación y a la fantasía como reino intermedio entre la negación de la vida espiritual y el sol fulgurante de la intuición. El ejemplo más claro en la obra de Salinas es el encuentro de Lisardo y Lucila *El chantajista*, que se da en una noche con luna en la que se pasa de la claridad lunar a la semisombra (Cuadro primero, escena I).

Objetos lunares pueden considerarse los que tienen carácter pasivo y reflectante como el espejo; o los que pueden modificar su superficie como el abanico (Cirlot, 1998: 290- 291).

Un gran valor simbólico lo adquieren en estas obras **los números**, concretamente el número 2 expresado en el desdoblamiento Gerente/ Director simboliza el conflicto, la contraposición así como la igualdad de dos fuerzas similares, el transcurso delante- detrás, la sombra. El número del teléfono 8365 simplificado en $8 + 3$ y $6 + 5$ resulta 22 que podemos simplificar en 11 y 11 o reducirse a 2 y 2 (Acto segundo, escena XIII: 346).

A ello debemos añadir la preferencia del dramaturgo por conceptos integrados en una dualidad: temas apariencia/ realidad, realidad inmediata/ realidad trascendida.

En el acto primero la mecanógrafa tiene 25 años. Esta cifra junto con el número 15 representa el erotismo, a lo que se añade la juventud del personaje y su imprudencia o impetuosidad. Además es múltiplo de 5, unión del cielo (tres) y de la tierra (dos) (Acto primero, escena II: 311).

En la escena II del acto segundo se insiste en el cambio de personalidad de Inocencio desde hace quince días (3×5). El 3 es imagen de la síntesis espiritual y resolución del conflicto planteado por el dos y el 5 simboliza al hombre, la salud y el amor (Acto segundo, escena II: 330).

El preludeo de su muerte se anticipa a través de una cifra numérica el 92 (Acto tercero, escena VIII: 358) que puede reducirse en dos unidades $2 + 9$ donde resulta el número 11, expresión del peligro, conflicto y martirio. Es un número infernal. También resulta el dos si se suman ambas unidades ($1 + 1$).

Cocotte se autodefine como la “agente 345” (Acto segundo, escena XII: 344). Esta cifra resultado de una sencilla progresión culmina en el cinco cuyo significado ya se ha expuesto. También se puede explicar por la suma de sus elementos $3 + 4 + 5 = 12$ que además de manifestar una progresión interna de sus unidades puede descomponerse y analizarse como $1 + 2$ igual a 3 o 3×4 . El 12 es el nº que representa la salvación o el orden cósmico, valor que no se ajusta a la función real del personaje aunque sí con su talante externo.

Las referencias numéricas sustituyen el nombre de ciertos personajes que sólo se citan en la consulta del Director: “expediente 325 A, Ángel 27, expediente 58, expediente 1200 H, expediente 89 y el año 1952 (Acto primero, escena VI: 321).

En el primer caso la suma de las dos primeras unidades presupone la aparición del tercer elemento, el cinco, en el segundo (27) se vuelve al múltiplo de 3. El 58 simplificado en sus unidades $5 + 8$ resulta el número 13, número de la muerte y el nacimiento y el cambio, la reanudación.

La multiplicación de un número 3×4 , acrecienta su poder, hecho que observamos en 1200 intensificado aún más por una nueva multiplicación por 100. El 89 se puede reducir a 9 al ser éste la superación del número anterior.

La explicación del año 1952 con la que culminó la referencia textual resulta más compleja. Su inicial significado surge de su intrínseca atemporalidad, pues es claramente posterior a la fecha de redacción de la obra.⁴

Los números primos $1 + 9 + 5 + 2 = 17$ y $1 + 7 = 8$ expresan el eterno movimiento de los cielos, la regeneración de las aguas bautismales y la superación.

Si prescindimos de las cifras que sitúan la fecha en el s. XX y tomamos como referencia exclusiva las dos últimas unidades resulta el 7, expresión excepcional del orden completo, muy acorde con el ambiente que se pretende recrear.

También el pasado de los personajes se expresa por medio de una larga referencia numérica. *El director* actualiza la vida de la Mecnógrafa aludiendo a las dos carreras empezadas, las dos abandonadas... un novio, medio año...

⁴ Salinas, como explicamos en el Subapartado “espacio y tiempo”, incluido en los “Temas”, sitúa su obra en el futuro.

(Acto segundo, escena II: 311). La presencia casi exclusiva del dos desvela la experiencia frustrada que se desprende de esta enumeración. Sólo el 1 y 6 (medio año) aportan una nota de equilibrio.

El seis se relaciona con la virginidad y con el Alma humana. Ella misma informa del fallecimiento de sus padres con una cifra de paradójicas connotaciones positivas: “Mi madre murió al nacer yo. Mi padre, hace siete años (Acto segundo, escena II: 311). No hay que olvidar que el 7 se corresponde con el ciclo completo. Dado que ésta representa el Alma, la muerte del padre pasa a mantener cierta relación con la muerte de la divinidad que se produce al final de la pieza originándose un nuevo ciclo acabado: “otra vez solos” (Acto tercero, escena final: 362).

Similarmente se relata el pasado de Juan, quien refiriéndose siempre a él y a Juana nos cuenta que sus padres “eran los dos militares” (Acto primero, escena IV: 315) y que ambos llevan dos años de casados (Acto primero, escena IV: 316). Lo mismo sucede con el pasado de Esperanza cuando nos habla de su original forma de ejercer la profesión de mecanógrafa “(...) me despedían tres o cuatro días después” (Acto primero, escena V: 319).

Los personajes experimentan el tiempo de espera en la consulta de forma angustiosa debido a las expectativas creadas por la inminente aparición de la divinidad en la experiencia vital humana. En este momento prevalece el nº 5 y el 10 imagen de la totalidad del universo o de la perfección: “Son las diez” (Acto primero, escena I: 309). El descubrimiento amoroso y la consiguiente decisión de huida se configuran desde la perspectiva temporal perfectamente matizada para la presencia del símbolo numérico: “faltan cinco minutos” (Acto segundo, escena II: 311); “pasadas las diez” (Acto primero, escena VI: 321), “dentro de diez minutos, dentro de cinco minutos” (Acto segundo, escena VI: 338).

El devenir existencial de unos personajes que no intervienen en escena se contempla desde la consideración temporal nuevamente por los números: “Día 13, primero encuentro. Previsto, pronóstico fácil. 15... Salida 16. Días 17.

Desenlace vertical...” (Acto primero, escena VII: 323), como se puede ver el relato comienza con la presencia del 13, símbolo de muerte y nacimiento. No se incluye el 14 sino que se menciona directamente el 15; símbolo erótico. Todo ello culmina con la alusión al 17 que contiene el 7 y el 10, que expresan ciclos completos.

Otra referencia interesante contempla la sucesión numérica 24, 25, y 26: “camarote 24... Radio del capitán en Londres, falso 25...Ruptura 26 (Acto primero, escena VII: 323) que concluye con la fecha de la ruptura, múltiple de 13.

Los números intensifican el asunto amoroso y su realización: Inocencio besa a Juana “tres veces” (Acto segundo, escena II: 329) y afirma que “hace una semana” no se conocían (Acto segundo, escena II: 320) o favorecen la reflexión sobre la naturaleza de la relación: “una hora no es de sesenta minutos, que no es de tiempo, que está hecha de otra materia distinta del tiempo” (Acto segundo, escena VI: 336).

Los diferentes significados con que aparecen los números en *El director* reaparecen en otras piezas dramáticas hecho que evidencia una deliberada intencionalidad del dramaturgo.

Honoraria y Angelillo (*La fuente del Arcángel*) y Andrenio (*La cabeza de Medusa*) tienen veinte años número muy positivo por ser múltiplo de 5 y por contener el 10. Rosaura (*La cabeza de Medusa*) tiene “treinta años” edad muy favorable por ser múltiplo de tres y contener, al igual que el anterior, el 10. Torpedo (*La estratoesfera*) tiene 18 años cifra que contiene el 10 y que puede descomponerse en 3 x 6. Álvaro, de la *Bella durmiente*, tiene treinta años, cifra que contiene el 10 y puede descomponerse en 3 x 6. Don Fausto (*Sobre seguro*), es hombre de cincuenta años. Eusebio es un muchacho de unos veinticinco y Águeda hacia veinte años. Ángel parecía a sus diecisiete años un niño de cuatro.

La actividad del protagonista de *Caín o una gloria científica* se indica a través de las alusiones temporales encabezadas por el número: los doce días que no acude al trabajo, las horas que éste pasa desde las nueve a las cuatro, los tres meses que lleva pensando una nueva solución, los quince años de trabajo o el mes que éste se ha ausentado.

La relación entre los personajes se establece de forma muy parecida. En *La isla del tesoro* Marú y Rosarito hace “doce años” que no se ven. Algo similar ocurre en *El chantajista* que solicita diez minutos para estar con Lucila. Roberto y Julia celebran su “quincuagésimo aniversario” en *El parecido* y recuerdan sucesos que ocurrieron a los treinta días de casados y como subían las escaleras de tres en tres. Se hospedaron en el piso 32 y el número del cuarto era el 3223 capicúa que empieza con la cifra anterior y que puede descomponerse en $3 + 2 + 3 + 2 = 10$

Eduardo y Lisardo (*El chantajista*) se citan a las seis en punto número de la prueba y del esfuerzo, dos aspectos que expresan en gran medida el asunto de la pieza.

Rosaura comenta que hace diez años que se casó mientras que Lucila recuerda los 15 años que conoce a su marido. Gloria y Rafael se despiden hasta “las doce donde siempre”. Rosaura habla del éxito de su marido que sitúa alrededor de 1965⁵ que puede descomponerse en $1 + 9 + 6 + 5 = 21$ y éste en 3×7 que expresan la síntesis, la resolución del conflicto, cénit, desenvolvimiento... La bebida que toman Roberto y Julia en *El parecido* es de 1923 que resulta un número múltiplo de cinco: $1 + 9 + 2 + 3 = 15$; 3×5 . En este caso el personaje explica el sentido de esa referencia: “ahora recuerdo que 1923 fue el año de mi viaje a Perú, a lo de las minas (escena única: 37).

Lorenzo (*La bella durmiente*) le recuerda a Álvaro el año que estuvo en Milán: “1932” cuando fue una noche a la ópera. Este año es idéntico al anterior

⁵ Se trata de un concepto del arte revolucionario, cuyo éxito sólo puede tener aceptación en el futuro.

aunque se han invertido el orden de las dos últimas cifras. 1893 es el año en que ha nacido el doctor del *El precio* que descompuesto en unidades se convierte en 21, que contiene el tres y el siete. Muy abundante son las alusiones a los años pasados en *Ella y sus fuentes*. En el año 32 le dejaron la casa, el 21 de enero de 1843 a las 7: 50 de la mañana murió Julia, $1 + 8 + 4 + 3$ da 16 que a su vez se descompone en 4×4 . Y el cuatro es expresión del hombre superior de mano, de pie, de espíritu, formando un todo perfecto.

Mención aparte el número dos predomina en los diálogos sobre el tema amoroso indicando conflicto o tensión. Presenta a la pareja en *La isla del tesoro* como dos seres desvalidos y se habla de la “peregrinación de dos (escena V: 107) o de los días de “vida de dos” (escena V: 108). En *El chantajista* son “dos amantes separados” (Cuadro primero, escena I: 293) o están “los dos callados”. Al citar las cartas se dice que “en dos de ellas la damisela comete un error (Cuadro primero, escena IV: 295). Julia (*El parecido*) le comunica a Roberto que fue “dos años a una academia” (escena única: 37). En *La bella durmiente* se evita que coincidan dos personalidades de la misma profesión, dos actores de cine, dos políticos (Cuadro primero, escena III: 72). En *El precio* se habla de dos hermanas (Cuadro primero, escena III: 271) y “dos meses”. En *Judit y el tirano* el número dos adquiere más protagonismo. Se habla de “dos hombres, dos asesinos” y más adelante se insiste en “dos hombres, dos mujeres, dos voces”...

El número despliega todo su sentido simbólico en los números de lotería que lleva el ciego en *La estratoesfera*. Tiene 3 del 4892 que tras su multiplicación resulta 23 y éste es a su vez suma 5 que coincide con el precio al que se vende. Otro billete entero es el 2424 cuyo resultado es 12. La suma final del décimo también es múltiplo de tres. Hay “ocho décimos” del 1345 que descomponiéndolo en unidades sería $1 + 3 = 4$, el cual está contenido en los cuarenta billetes. Los hay del treinta pelado que Felipa explica como “la edad de Cristo”. Y por último otro billete entero es el 34256 que se puede simplificar en unidades $3 + 4 + 2 + 5 + 6$; $2 + 3 = 5$ y curiosamente el billete se vende a 5 pesetas (Escena I: 96).

Sólo en *La isla del tesoro* se explica proporcionando las claves para su comprensión. Destacamos la representación visual del 1111, el número de Severino que Marú identifica con “¡las lanzas de Velázquez!”, la cual ha sido suprimida en las ediciones posteriores a Ínsula, incluida en la de Pilar Moraleda que hemos seguido en este trabajo. La editora explica que dicha supresión por tratarse de un juego de ingenio visual, puesto que la relación entre el número 1111 y el célebre cuadro sólo se puede reconocer a través de la lectura y por lo tanto carece de valor teatral. Sin embargo Enric Bou fiel al manuscrito ha restituido para la edición de Cátedra (2007) dicho juego poético (Acto único, escena II).

Otra característica del simbolismo de las que participa el teatro de Pedro Salinas es el valor otorgado a la luz, con el poder de evocar y no describir. Así, por ejemplo, la luz de luna es el mejor escenario para el diálogo o encuentro de los amantes (*El chantajista*, *La fuente del arcángel*). En la pieza de *El director* adquiere un papel relevante cuando el Director descubre a la Mecnógrafa revolviendo sus papeles (Acto primero, escena VII).⁶

Pero no sólo debemos hablar del Simbolismo. En el teatro de Pedro Salinas confluyen las características más relevantes de este arte nuevo que supuso las vanguardias y de las que el autor participó con un claro propósito de renovación:

Salinas se nutre de la estética vanguardista, lo cual se deduce de su afán por la experimentación y la magia de lo sobrerreal (el sobrerrealismo), cuyos máximos exponentes son “La fuente de Arcángel” con esa realidad trascendida a la que llega Claribel de la mano del caballero Florindo; *Caín o una gloria científica* con ese mundo de vidrio que Paula anhela para su hijo o la casita redonda y clara a donde huyen Petra y su hijo Ángel etc.

La influencia de los filósofos existencialista del momento es otro rasgo que lo acerca a los vanguardistas, fundamentalmente de Nietzsche, quien negó

⁶ Véase el capítulo dedicado al “espacio y al tiempo” donde se habla del valor simbólico de la luz en estas obras.

la existencia de Dios, para impedir que el hombre se abandonara a la resignación religiosa ante el obstáculo de la vida. La obra más ejemplar en este caso es *El director*, en la que la Mecnógrafa, símbolo del alma humana, al matar a su contrario, termina asesinando a Dios.

El humor, que según Guerrero Zamora fluye entre el ser y en no ser (Guerrero Zamora, 1961: 16), revelando las contradicciones de la realidad, es utilizado con exquisita sutileza por Pedro Salinas, en cuyo teatro no faltan las situaciones humoristas. Se trata de un humor que deviene en ironía la mayoría de las veces. Recordemos el retrato de los aseguradores en *Sobre seguro*, como auténticos fantoches, o los colaboradores de Carlos Rolán en *La bella durmiente* (López, Pérez y Fernández). No deja de ser irónico el hecho de que en *Los Santos*, éstos hayan sido los fusilados en lugar de los detenidos del bando republicano o el hecho de que en *Ella y sus fuentes* una jovencita venga del más allá a acabar con la obra del profesor don Desiderio Merlín. A todo ello habría que añadir el gracejo popular de algunos personajes, que con un toque de realismo aportan frescura a la obra, como doña Cástula en *La fuente del Arcángel*.

También citamos el uso de elementos arquitectónicos como escaleras y plataformas. En *La cabeza de Medusa*, el lugar que ocupa Andrenio, superior al resto de los personajes, le otorga al actor su máximo poder de expresión. Así como el desprecio hacia la palabra, tan vanguardista, se explicita en el silencio de Andrenio.

La afirmación de Marinetti sobre la necesidad de destruir los museos y las bibliotecas inspira la temática principal en *Ella y sus fuentes*, en clara consonancia con el movimiento futurista, del que participó Salinas también en algunos de sus poemas como el dedicado a "La bombilla eléctrica". De nuevo la relación con la poesía.

Destacamos, sobre todo, la relación con el surrealismo y el mundo de los sueños partiendo del Psiconálisis de Sigmund Freud, según el cual, el hombre para expresarse en libertad, debe alejarse del control ejercido por la razón,

evitar cualquier preocupación ética o moral. El surrealismo fue el movimiento literario más revolucionario y productivo, en el que partiendo del mundo onírico, el autor aportaba su interpretación particular de la realidad. La presencia del sueño y lo onírico es evidente en el teatro de Pedro Salinas, sobre todo por la atmósfera de irrealidad que se desprende de su obra. No obstante destacamos algunos momentos, como el sueño de Abel en *Caín o una gloria científica*, el diálogo de Petra como el dinero en *Sobre seguro*, el diálogo del Director con sus “pacientes” en el primer acto etc.

El gran valor expresivo en la obra teatral de Salinas, su recreación en la palabra y la presencia de recursos retóricos junto a un acentuado simbolismo se debe a que para Salinas lo más importante era jugar con las palabras; de esta forma su teatro se acerca a las tendencias vanguardistas del momento, que fomentaban un sentido lúdico del arte; al mismo tiempo que dota a sus piezas en muchos casos con un toque de realidad que en el lenguaje se manifiesta en la representación del lenguaje castizo de algunos personajes. Lorca decía que los personajes deben llevar en escena un traje de poesía y ser humanos, al mismo tiempo (García Lorca, Francisco, 1974: 972- 1015), cualidades que se cumple en los personajes del teatro de Pedro Salinas, donde poesía y humanidad van de la mano.

5. CONCLUSIONES

El de Pedro Salinas es un teatro de la madurez, pues su escritura coincide con su etapa de plenitud como escritor y se desarrolla íntegramente durante su exilio americano (1936- 1951).

Ante todo, Salinas sintió la necesidad de mostrar los conflictos de los hombres y mujeres de su tiempo, destacando su valor humano, que hace que su obra trascienda hasta nuestros días, cobrando plena actualización. Hablábamos en la introducción de que Pedro Salinas es un dramaturgo “aceptable”, pues la calidad de su obra dramática no llega a la intensidad dramática de Lorca o a la fuerza inexorable de Valle- Inclán; sin embargo posee una magia especial y creemos que es un teatro que merece ser rescatado del olvido, no sólo como una faceta más del gran poeta que fue su autor, sino para ser representado, porque lo que transmite este teatro es una temática del hombre universal en esa eterna confusión entre el plano de lo real y lo ficticio, lo cual le aporta un aire mágico, que puesto sobre la escena puede llegar a cautivar al espectador.

Pedro Salinas era esencialmente un humanista que creyó en la amistad. El hecho de que sus años finales coincidan con los de su madurez en el teatro no nos permite hablar de una vocación tardía, ya que ésta estuvo presente en los años más juveniles del poeta, representados en esos domingos por las tarde, que el autor evoca con nostalgia, en los que acudía junto a sus tíos y abuelo al teatro. En su años juveniles manifestó su preocupación por los momentos críticos que atravesaba el teatro, participó y tuvo conocimiento sobre las tendencias teatrales europeas, estuvo de lado de aquellos que no queriendo acomodarse a los gustos burgueses escogieron el camino de las sombras, de un teatro irrepresentable, de un teatro para el futuro.

Como dramaturgo sintió temprana la vocación y así se comprueba en la carta a Margarita de septiembre de 1915 (Moraleda, 1991: 22) en la que habla de estar componiendo un drama fantástico; sin embargo la obra quedó inconclusa y no será hasta treinta y un años más tardes cuando emprenda su labor como dramaturgo. Cuando escribe su primera obra teatral *El director*, Salinas es ya un consagrado poeta, dispuesto a emprender el camino del exilio;

llevándose en su maleta esta primera obra, no volverá a escribir teatro hasta transcurrido siete años. Su dedicación al teatro es, además, un nexus de unión a otros autores del 27.

Catorce son las piezas teatrales de Pedro Salinas, la primera de ellas compuesta en Enero de 1936 (*El director*) y la última en Junio de 1947 (*El chantajista*), entre ambas hay un periodo de once años y doce obras más. Entre la primera obra compuesta, *El director* (1936) y *El parecido* (Diciembre de 1942 y Agosto de 1943) median seis años; sin embargo a partir de entonces se suceden las composiciones dramáticas, coincidiendo con su madurez y teniendo gran influencia su estancia en Puerto Rico, el recuento con la lengua materna, el mar, el paisaje y el clima tropical se convirtieron en un lugar edénico frente al horror que se vivía en el mundo.

Con respecto a las publicaciones creemos conveniente destacar la publicación reciente de las obras completas de Pedro Salinas, a cargo de la editorial Cátedra, 2007. El volumen I recoge la poesía, narrativa y el teatro. La novedad más importante es la inclusión de la obra "Doña Gramática", compuesta por Pedro Salinas, Joaquín Casaldueiro y Enríquez Díez Canedo, entre otros, en la escuela de verano de Middlebury y que hasta ahora no se había publicado. Desde la primera publicación en *Ínsula* de *La cabeza de Medusa*, *La estratoesfera*, y *La isla del Tesoro* en 1952, han transcurrido cincuenta y cinco años. La primera edición casi completa se hizo en 1957, no muy lejos de la muerte del autor (1951), llevada a cabo por Juan Marichal, el yerno del poeta, y decimos casi completa porque la censura impidió que se publicaran *Los Santos*. En 1992 Pilar Moraleda llevará a cabo una nueva edición del teatro de Pedro Salinas en el que ya se incluyen *Los Santos*.

Menor suerte que su publicación ha alcanzado la representación de su teatro, prácticamente inédito en éste ámbito. Algunos críticos lo han tildado de un "teatro de ideas", semejante al de Unamuno. Estamos en desacuerdo con esta parte de la crítica y nos sumamos a la opinión de aquellos que han reconocido un valor de auténtico teatro, compuesto con una clara finalidad de ser representado y no quedarse reducido a la lectura de un grupo de amigos;

así lo demuestra el éxito de *La fuente del Arcángel*, el Viernes 16 de Febrero de 1951, la única representación a la que pudo asistir su autor. Existía plena conciencia en Pedro Salinas de que sus obras estaban destinadas para las tablas, sus obras no eran más que guiones flexibles, previos a un estreno, que en pocas ocasiones ha llegado a cumplirse.

Los temas del teatro de Pedro Salinas coinciden con los que nos comunica su poesía, los mismos que le preocupaban como ser humano; constituyendo “la realidad” lo que podemos llamar su tema vital. En su concepto de “la realidad”, se nota la influencia de la teoría idealista de Bergson, que él bien conocía, siendo la búsqueda de la verdad y el conflicto o choque entre el ser y la realidad el eje de estas obras, semejante a las obras teatrales del poeta americano T.S. Eliot. Salinas como gran visionario sabe que lo aparente no es lo verdadero y por ello intenta despojar la realidad de todo lo temporal y perecedero para desnudar su esencia y quedarse con ésta; es decir, con esa otra realidad esencial en sentido platónico. Esta búsqueda de lo esencial nos lleva al descubrimiento de una realidad poética, a la transformación de la realidad por medio de lo sobrenatural, a la irrupción artística en la vida cotidiana o a la rebelión contra una realidad política que se hace insufrible. El choque de la realidad aparente con la esencial se explicita en la concepción del espacio y el tiempo, en la falta de concreción espacio-temporal, mezclándose lo ficticio con lo real. La intuición de la existencia de esa tras- realidad o lugar edénico conlleva a una percepción del tiempo diferente a la que marcan nuestros relojes y al deseo de atemporalidad que aflora, sobre todo, en los personajes femeninos.

Salinas, como lo hizo Eliot, deja la totalidad de su obra impregnada de su poesía, ésta, la poesía nos lleva a lo misterioso y a lo inexplicable. Lo que intentan plasmar es esa tras- realidad a la que no se llega desde la razón lógica. Son tres los elementos más importantes que Salinas utiliza para contribuir a este aire de misterio: las ventanas o el balcón, el espejo y el agua. Tres elementos que se convierten en una ventana abierta a un mundo más puro y verdadero. No obstante, hemos citado también otros elementos que contribuyen a este aire de misterio y que tendrían que tener un papel

destacado en la puesta en escena: el humo, el hombre no es más que humo, el fuego, que todo lo purifica, el dinero, símbolo de una sociedad capitalista donde todo se compra y se vende por dinero, el reloj, que marca el paso inexorable del tiempo, pero que no puede medir ese otro tiempo edénico. Cualquier objeto puede convertirse en un elemento misterioso: el botón en *El parecido*, la estatua en *Ella y sus fuentes*, las revistas en *La bella durmiente*, el cuaderno en *La isla del tesoro*, los sombreros y el tren en *La cabeza de Medusa*, las cartas en *La cabeza de Medusa y El chantajista*, los billetes, el dinero, el pañuelo blanco en *Sobre seguro y Caín o una gloria científica*, la pintura en *La estratoesfera* o el cuadro de las ánimas en *La fuente del arcángel*.

El tema de la realidad nos lleva a la identidad, quiénes somos realmente, para llegar a la esencia el hombre necesita despojarse de todos los elementos circunstanciales, los retratos, los nombres, todo lo que según el poeta de *La voz a ti debida* nos echaron antes de nacer, despojarnos de todas esas etiquetas y emprender el viaje hacia esa realidad más pura y verdadera, donde el hombre puede descansar en el anonimato de sí mismo.

La influencia de los autores del 98 y muy especialmente la de Miguel de Unamuno se deja sentir en su preocupación por el alma humana, lo que Unamuno llamó el secreto de la vida. Hay una preferencia por los personajes de una clase social burguesa junto a otros de una clase social más baja, criados que suelen dar una dosis de humor a la obra. Con ello demuestra Salinas su preocupación por el hombre de su tiempo, ya que todas sus obras están situadas en el siglo XX y en época contemporánea. Se preocupó por reflejar los conflictos de una sociedad que había perdido el rumbo, temas como la intolerancia, los intereses económicos y sociales frente a los valores humanos dan lugar a esa aspiración a una realidad más pura; pero no podemos hablar de evasión sino aspiración a un mundo más humano. Y como eje de todos los personajes Salinas como Lorca otorga un papel especial a la mujer. La mujer es fuente de misterio, como lo fue para Bécquer, fuente de inspiración, la poesía, el verbo hecho carne.

El amor humano siempre acompañado de la felicidad encauza toda la producción de Pedro Salinas, su clara voluntad de salvar al mundo, consciente del tiempo que le tocó vivir, le lleva a plasmar en su producción literaria y teatral un punto de vista político y social con continuas alusiones a acontecimientos históricos y contemporáneos: la guerra civil, la bomba atómica... En su crítica social arremete contra la hipocresía, la falta de libertad de expresión y la reflexión.

Salinas es poseedor de una clara conciencia de pertenecer a una cultura y de un amor por el arte, que le conduce a las continuas citas literarias dentro de su teatro: *Pablo y Virginia* de Saint- Pierre (*El parecido*), *Don Álvaro y la fuerza del sino* del duque de Rivas y *Don Álvaro de Cantillana* de Luis Vélez de Guevara (*La bella durmiente*), *El Quijote*, *Don Juan Tenorio* (*La estratoesfera*), *La cenicienta* (*Caín o una gloria científica*)... a lo que sumamos las alusiones mitológicas en *La cabeza de Medusa* y *La estratoesfera*. Pero sobre todo lo que más nos llama la atención es su concepción del artista como un ser marginado, su concepto religioso del arte que exige un sacrificio (*La cabeza de Medusa*).

La clara intención religiosa que se percibe en Salinas se puede encajar en cualquier doctrina, no sólo en el credo cristiano, puesto que se basa en el principio dual de interacción entre el “bien y el mal”, muy influenciado por la filosofía existencial de autores como Shopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche o dramaturgos como Pirandello, quienes se cuestionaban la angustia del ser hombre, la muerte como único fin inexorable, el hombre ya ni siquiera puede encontrar amparo en Dios, está sólo frente al abismo de la vida, en un mundo que se deshace a pedazos. La obra más representativa es *El director*, decantándose por la tendencia de los años 30 de recuperar el auto sacramental, que le ofrece la base literaria para representar la idea de la Divinidad, la naturaleza esencial del Hombre, su destino y su origen. La imagen del ángel que había cobrado gran esplendor en los dramaturgos barrocos, los ecos sanjuanistas, junto con alusiones mitológicas como las Parcas o Moiras (*Sobre seguro*) o la figura del barquero que nos conduce a la otra orilla; la idea

de un trasmundo más allá de éste nos transporta a esa mágica asociación entre religión, misterio y poesía.

El sueño de gran arraigo en la tradición occidental como una experiencia de muerte cobró una gran importancia en el Romanticismo y posteriormente en los años treinta en la estética del Surrealismo. En la producción dramática de Pedro Salinas algunos personajes se valen del sueño para llegar a su ser esencial. La creación del espacio soñado tiene lugar a través de las ventanas y los espejos. Ligado al tema de los sueños está el de la premonición. El sueño como revelador de lo que va a ocurrir. Y en clara relación con la premonición el tema de la superstición nos transporta a esa mezcla entre lo mágico y lo popular. Salinas participa como otros autores del grupo del 27 de las tendencias vanguardistas como el surrealismo, al tiempo que se descubre un neopopularismo, que nos lleva a esa fusión entre tradición y novedad.

Con respecto al tema del azar, la casualidad o el destino, observamos en este tema la influencia de la filosofía existencialista del momento, que profundizaba en la angustia, el dolor humano y el enfrentamiento del hombre a su destino; así como Gregorio Sansa, el protagonista de *La metamorfosis* de Kafka tuvo que enfrentarse al horror de verse convertido en un horroroso insecto, el hombre a pesar de tener a veces la voluntad de elegir es arrastrado por el *fatum* a unas circunstancias no elegidas. El tema del azar o destino, el *fatum* se opone al libre albedrío, ya que supone la existencia de fuerzas mágicas, que no podemos manejar y que “determinan” la felicidad o infelicidad del hombre. El “si” condicional es el monosílabo de la suerte o de la fortuna. ¿Acaso el azar pesa más que el libre albedrío? Este tema sigue siendo muy debatido en la psicología actual. El azar tiene sus caprichos y está ahí para sorprendernos de forma positiva o negativa, pero somos nosotros los que gestionamos los recursos que nos ofrece la vida, los que decidimos hundirnos en el pozo o aprovechar la adversidad para crecer.

Como gran poeta del amor, en su teatro se expresan la misma concepción amorosa que en su poesía. El amor es fantasía, libertad de la imaginación, donde el amante sueña e inventa a la persona amada. El amor

nos transporta también al descubrimiento de la verdad, a la revelación del sentido de nuestra existencia, sólo la amada puede llevar al poeta a la claridad. Como en Bécquer o como en la poesía romántica, la amada es ese fantasma blanco o luz que lo guía en mitad de la noche oscura hacia esa otra realidad más pura y verdadera.

Pero no nos confundamos, el amor es también realidad y precisa de esta “corporeidad mortal y rosa/ don del amor inventa su infinito”. Salinas imbuido de todas las filosofías y conocedor de los místicos no era un místico, tampoco un filósofo, era un poeta y un hombre, para el que el amor no puede quedarse en la esfera de lo espiritual.

En el plano de la expresión su exquisito cuidado en el lenguaje se manifiesta en el diálogo, destacando en las piezas de carácter costumbrista el empleo de dialectismos y vulgarismos. Para Salinas el teatro recoge todas las fuerzas expresivas del lenguaje en el que las palabras se trascienden a sí mismas con una insólita fuerza reveladora. La importancia preponderante de la palabra convierte a algunas de sus piezas teatrales en diálogos escénicos.

La función poética del lenguaje contribuye a la presencia de un lirismo, que brota incluso en el habla más común de los personajes. La existencia de una realidad más allá de la aparente impone sus consecuencias en el tipo de lenguaje utilizado que se expresa en la ambigüedad del léxico y en la alternancia de registros, entre un lenguaje prosaico como reflejo de “la realidad real” y un tono más poético para la “real irrealdad”. La utilización de un lenguaje poético sembrado de expresiones prosaicas y vulgarismos contribuye, además, a favor de la verosimilitud.

En la aparente sencillez de su estilo encontramos un considerable número de recursos retóricos: metáforas, recursos anafóricos, figuras paralelísticas y quiasmáticas, esticomitia y juegos de palabras provocados por la ambigüedad léxica.

La presencia de un claro simbolismo nos recuerda la trascendencia que poetas como Mallarmé, Baudelaire, Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado han tenido en generaciones posteriores. Los elementos simbólicos más recurrentes en la obra de Salinas son el ventanal, el espejo, el agua, la fuente, la luna, además del valor simbólico atribuido a los números.

El teatro de Salinas se acerca a las tendencias vanguardistas, ya que para el autor lo más importante era jugar con las palabras, al mismo tiempo que dota a sus piezas con un toque de realidad que se manifiesta en el lenguaje de algunos de sus personajes.

Si hemos comenzado el trabajo agradeciendo a todas las personas que han formado parte de este proyecto, creo conveniente concluirlo agradeciendo a Pedro Salinas cada una de las obras que nos ha legado y su aportación a la historia de la literatura y el teatro del siglo XX.

6. ANEXOS

1º ANEXO: Scan en formato pdf. de una carta dirigida a la directora del Barnard Collage Developmen Fund, presentándole los fondos que se ganaron por la función de *La fuente del arcángel* y mencionando que no hubo que pagar a los autores por el derecho a presentar sus obras. En esta carta aparece la firma de los catedráticos e instructores del Spanish Departament.

2º ANEXO: fotocopia de la nota preliminar de la edición del *Teatro completo* de Pedro Salinas a cargo de Juan Marichal, publicada en Madrid, 1957, por la editorial Aguilar y de la primera página con que se inicia la edición con la obra que lleva por título: *La fuente del arcángel*.

3º ANEXOS: Portadas de la publicación de las siguientes obras: *La cabeza de medusa*, *La estratoesfera* y *La isla del tesoro*, a cargo de la revista *Ínsula*, Madrid, 1952. Añadimos la primera página de cada obra, con las correspondientes dedicatorias y el índice.

4º ANEXO: Índice del número 18 del año de 1952 de la revista *Numero*, dedicado a homenajear a Pedro Salinas y su obra. En dicho número apareció publicada la obra: *Ella y sus fuentes*.

5° ANEXO: índice del número 26 de la revista *Numero* del año de 1955 donde se publica *El parecido*. Ajuntamos fotocopia de la primera página de la obra.

6° ANEXO: índice de la revista *Estreno*, vol. II- nº 2, otoño 1981, donde se publica *Los santos*, junto con la edición de la obra.

7. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CRÍTICAS

ALBERTI, Rafael [1975]: *Imagen primera de...* Madrid, Taurus.

ALBERTI, Rafael [1975]: *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.

ALBERTI, Rafael [1972]: *Poesía (1924- 67)*, al cuidado de Aitana Alberti, Madrid, Aguilar.

ALBERTI, Rafael [1956]: *Teatro*, Buenos Aires, Editoria Losada.

ALONSO, Dámaso [1975] “España en las cartas de Pedro Salina”, *Obras completas (estudios y ensayo sobre literatura)*, T. IV, Madrid, Gredos, pp. 205-213.

ALONSO, Dámaso [1975]: “Con Pedro Salinas”, *Obras completas (estudios y ensayo sobre literatura)*, T. IV, Madrid, Gredos, pp. 686- 698.

ALONSO, Dámaso [1976]: “Con Pedro Salinas”, *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

ALEIXANDRE, Vicente [1976]: “En casa de Pedro Salinas”, *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

ALEIXANDRE, Vicente [1975]: “En casa de Pedro Salinas”, *Los encuentros*, Barcelona, Labor, pp. 62- 65.

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Carlos [1976]: *Sondeos en Luces de Bohemia, primer esperpento de Valle- Inclán*, Universidad de Sevilla.

AMORÓS, Andrés [1973]: *Vida y literatura en “Trotera y danzaderas”*, Madrid, Editorial Castalia.

ANTOLOGÍA del grupo poético de 1927, Vicente Gaos ed., Madrid, Cátedra, 1995.

BARRERA LÓPEZ, José M^a [1993]: *El azar impecable. (Vida y obra de Pedro Salinas)*, Guadalmena, Sevilla.

BERAL SALGADO, José Luis ed. [1976]: *Correspondencia (1920- 1983): Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén*, Valencia, Pretexto.

BERENGUER, Ángel [1980]: "El teatro hasta 1936", *Historia y crítica de la literatura española*, Madrid, Taurus, IV, s. XX.

BERTHOLD, Margot [1974]: *Historia social del teatro*, Madrid, Guadarrama.

BOREL, Jean-Paul [1966]: *El teatro de lo imposible*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

BOU, Enric y Gascón Vera, Elena ed. [1993]: *Signo y memoria: ensayo sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos.

BOU, Enric y Soria Olmedo, Andrés [1992]: "Pedro Salinas. Cartografía de una vida", *Pedro Salinas 1891-1951*, Madrid, Consorcio Capital Europea de la cultura, pp. 21- 160.

BUERO VALLEJO, Antonio [1954]: *Obra completa*, tomo II, Madrid, Espasa Calpe.

BUSETTE, Cedric [1971]: "Obras históricas y líricas", *Obra dramática de García Lorca*, Madrid, Las Américas.

CADALSO, José [1995]: *Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1995.

CANAVAGGIO, Jean [1995]: *Historia de la literatura española*, tomo IV, Rosa Navarro Durán ed., Barcelona, Ariel.

CANO, José Luis [1988]: *García Lorca*, Barcelona, Salvat Editores.

CANO, José Luis [1970]: “El teatro de Pedro Salinas”, *La poesía de la Generación del 27*, Guadarrama, Madrid, pp. 59- 62.

CANO, José Luis [1960]: “El teatro de Pedro Salinas”, *La poesía española del siglo XX*, Guadarrama, Madrid, pp. 207- 210.

CAO, Antonio F [1984]: *Federico García Lorca y Las vanguardias: hacia el teatro*, London, Tamesis Books Limited.

CAPDEVIELLE HERRERO, Ernesto [2001]: *Teatro poético contemporáneo: temas y lenguaje de la obra dramática de Azorín y Pedro Salinas*, Universidad Complutense.

CIRIZA, Marisa [1974]: *Biografía de Pemán*, Madrid, Editorial Nacional.

CIRLOT, Juan Eduardo [1998]: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Siruela.

CORTÉS RUIZ, Catiana [2000]: *El Director: un auto sacramental en la obra dramática de Pedro Salinas*, Barcelona, PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias).

COSTAS PALACIOS, Angelina [1983]: “El personaje- símbolo en el teatro de Pedro Salinas: *La fuente del arcángel*”. *Ponencia presentada en el Congreso de Semiótica en el teatro: El texto de la representación, Roma, noviembre.*

COWES, Hugo W [1976]: “Realidad y superrealidad en “Los Santos”de Pedro Salinas”, *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

COWES, Hugo W [1965]: *Relación yo- tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y literatura hispánicas.

DEBICKI, Andrew p. ed. [1976]: *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

DEVOTO, Daniel [1989]: “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca”, *Federico García Lorca*, Idefonso Manuel Gil, Madrid ed., Taurus (El escritor y la crítica).

DIEGO, Fernando de [1988]: *El teatro de Alberti*, Madrid, Editorial Fundamentos.

DÍEZ CANEDO, Enrique [1968]: *El teatro español de 1914 a 1936 (Artículos de crítica teatral)*, Tomo I (*Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo*), México.

DÍEZ CANEDO, Enrique [1968]: *El teatro español de 1914 a 1936 (artículos de crítica teatral)*, Tomo V, México, Joaquín Martín editorial.

DÍEZ DE REVENGA, F.J [1987]: *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.

DOMÉNECH, Ricardo [1882]: “El teatro desde 1936” en *Historia de la literatura española*, José María Díez Borque ed., Tomo IV (siglo XX), Madrid, Taurus.

DOMENECH, Ricardo [1980]: “El teatro desde 1936”, *Historia y crítica de la literatura española*, Díez Borque ed., IV.

DOUGHERTY, Du y VILCHES, M^a Francisca [1990]: *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (análisis y documentación)*, Editorial Fundamentos.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat [1993]: “El uso de los tópicos literarios en la obra de Pedro Salinas”, *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos, pp. 135- 157.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat [1988]: *El sentimiento amoroso en la obra de Pedro Salinas*, Universidad de Barcelona.

FERNÁNDEZ, Ángel-Raimundo [1988]: “Apuntes sobre el teatro histórico español del s. XX”, *El drama histórico*, Kurt Spang ed., Ediciones Universidad de Navarra.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis [1986]: *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza.

FERNÁNDEZ GARCÍA, A (dir) [1993]: “La república de las letras”, *Historia de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, disponible en la web: <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/ciencia%20madrid.htm#la%20república%20las%20letras>.

FRAZIER, Brenda [1973]: *La mujer en el teatro de García Lorca*, Madrid, Playor.

GARCÍA LÓPEZ [1970]: “El teatro en prosa. La comedia de Benavente y el costumbrismo de los Quinteros y Arniches”; “El teatro, la novela y el ensayo”, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens- Vives.

GARCÍA LORCA, Federico [1999]: *El maleficio de la mariposa*, Piero Menarini ed., Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORCA, Federico [1994]: *Impresiones y paisajes*, Rafael Lozano Miralles ed., Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORCA, Federico [1974]: *Obras completas*, recopilación cronología, bibliografía y notas de Arturo Hoyo, Madrid, Aguilar.

GARCÍA MOREJÓN, Julio [2000]: *El amor virtual. La lírica de Pedro Salinas*, San Pablo Cena-un.

GARCÍA PAVÓN, F [1962]: *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.

GARCÍA- POSADA, Federico [1997]: *Federico García Lorca. Obras completas*, tomo VII, Círculo de Lectores.

GARCÍA TEMPLADO, José [1986]: *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Gredos.

GIL, Ildfonso- Manuel (ed.) [1980]: *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

GREENFIELD, Summer M [1989]: "El problema de Mariana Pineda", *Federico García Lorca*, Ildfonso Manuel Gil ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

GUERRERO ZAMORA, Juan [1961]: *Historia del teatro contemporáneo*, Juan Flors ed., Barcelona.

GUERRERO ZAMORA, Juan [1954]: "El teatro como espejo", *Las máscaras van al cielo*, Juan Flors ed., Barcelona.

GUILLÉN, Jorge [1976]: "Elogios de Pedro Salinas", *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

HELMAN, Edith F [1976]: "Verdad y fantasía en el "teatro" de Pedro Salinas", *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

HERNÁNDEZ, Miguel [1992]: *Obras completas*, VII (Teatro. Prosa. Correspondencia), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Homenaje a José María Pemán [1975], organizado por el Club Urbis y el tercer programa de Radio Nacional, Madrid, Club Urbis.

JARRY, Alfred [1997]: *Ubú Rey*, Lola Bermúdez ed., Madrid, Cátedra.

JÍMENEZ, Juan Ramón [1995]: *Segunda Antología Poética (1898- 1918)*, Madrid, Austral p.308.

KURT SPANG, ed [1998]: *El drama histórico. (Teoría y comentarios)*, ediciones Universidad de Navarra.

LAFRANQUE, Marie [1989]: "Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca", *Federico García Lorca*, Ildfonso Manuel Gil ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

LAFRANQUE, Marie [1989a]: "Algunas críticas aparecidas en la prensa diaria con motivo de obras dramáticas de Lorca", *Federico García Lorca*, Ildfonso Manuel Gil ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

LAFRANQUE, Marie [1987]: *Teatro inconcluso*, Universidad de Granada.

LÁZARO CARRETER, Fernando [1989]: "Apuntes sobre el teatro de Federico

García Lorca”, en *Federico García Lorca*, Ildfonso Manuel Gil ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1989.

LLORET Y ESQUERDO, Jaume [1999]: *Cent anys de teatre Valencià a Alicant* (1854- 1962), Alicante.

LLORET Y ESQUERDO, Jaume [1996]: *El teatro de la citat D´Alicant (1961-1962)*, Universidad de Valencia.

MADARIAGA, Benito; Valbuena, Celia [1981]: *La universidad internacional de verano en Santander: 1933- 1936*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Ministerio de Universidades e investigación.

MARRAST, Robert [1978]: *El teatre durant la guerra civil espanyola: assaig d`histèria i documents*, Barcelona, edició 62.

MARICHAL, Juan pro. [1957]: *Teatro completo de Pedro Salinas*, Madrid, Aguilar.

MARTÍN, Eutimio [1986]: *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. (Análisis y proyección de la obra juvenil inédita)*, Siglo XXI de España Editores, S.A. Madrid.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis ed. [1994]: *Mariana Pineda*, Madrid, Cátedra.

MAURER, Christopher [1988]: “Sobre *joven literatura* y política: cartas de Pedro Salinas y de Federico García Lorca (1930- 1935), Ángel G. Loureiro coord; Ántropos.

MIGNON Paul- Louis [1973]: *Historia del teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid.

MOLERO MANGLANO, Luis [1974]: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional.

MONLEÓN, José [1971]: *Treinta años de teatro de la derecha*, Tusquets Editor.

MONLEÓN, José [1971a]: *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid.

MORALEDA, Pilar [1985]: *El teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Pegaso.

MORALEDA, Pilar [1993]: "Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad", *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos, pp. 161- 174.

MORALEDA, Pilar [1997]: "El binomio tradición y originalidad en el teatro de Pedro Salinas", *Perspectivas sobre la cultura hispánica (XV Aniversario de una colaboración interuniversitaria)*, Universidad de Córdoba, pp. 267- 280.

NEWMAN, Jean Cross [1983]: *Pedro Salinas and his circumstance*, Inter América University of Puerto Rico.

ORTEGA Y GASSET [1998]: *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza.

PACO, Mariano de [1991]: "El auto sacramental en los años 30", *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, C.S.I.C, pp. 269.

PEMÁN, José María [1950]: *Teatro (Obras completas)*; prólogo de Entrambasaguas, Tomo IV, Madrid, Eslicer.

PÉREZ DE AYALA [1991]: *Troteras y danzanas*, Madrid, Castalia.

PÉREZ MINIK, D [1961]: *Teatro europeo contemporáneo*, Guadarrama, Madrid.

PÉREZ ROMERO, Carmen [1995]: *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T.S. Eliot*, Universidad de Extremadura.

RICO, Fco [1984]: *Historia y crítica de la literatura española, Época Contemporánea (1914-1939)*, Crítica, Barcelona.

RÍO, Ángel [1976]: “El poeta Pedro Salinas”, *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

RÍO, Ángel [1962]: “El poeta Pedro Salinas: vida y obra”, *Estudios de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.

RODRIGO, Antonina [1988]: *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María [1992]: *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Ediciones Península.

ROJO MARTÍN, M^a del Rosario [1982]: *Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en La Gaceta Literaria (1927-32)*, Fundación Juan March, Serie Universitaria 191, Madrid.

ROZAS, Juan Manuel [1974]: *La generación del 27 desde dentro (textos y documentos)*, Madrid, Alcalá.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús [1993]: *El teatro poético en España (del Modernismo a las Vanguardias)*, Universidad de Murcia.

RUIZ RAMÓN, Francisco [1993]: “Salinas y el teatro clásico español”, *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos, pp. 175- 185.

RUIZ RAMÓN, Francisco [1989]: *Historia del teatro español, s.XX*, Cátedra, Madrid.

RUIZ RAMÓN, Francisco [1989a]: “Pedro Salinas (1891- 1951) y su teatro de la salvación”, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 282- 296.

RUIZ RAMÓN, Francisco [1979]: "Salinas dramaturgo: ¿compromiso social o evasión?", *Estudios sobre literatura y arte (dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz)*, Tomo III, Universidad de Granada, pp. 188- 209.

RUIZ RAMÓN [1978]: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra.

SALINAS DE MARICHAL, Solita [1976]: "Recuerdo de mi padre", *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

SALINAS, Pedro [2001]: *Literatura española: siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

SALINAS, Pedro [1996]: *Cartas de viaje (1921- 1951)*, Enric Bou ed., Valencia, Pretextos.

SALINAS, Pedro [1992]: *Teatro completo*, Pilar Moralidad (ed.), Sevilla, Alfar, Col. Universidad, n. 41.

SALINAS, Pedro [1992]: *Salinas/ Jorge Guillén correspondencia (1923- 1951)*, edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.

SALINAS, Pedro [1984]: *Cartas de amor a Margarita (1912- 1915)*, Solita Salinas ed., Madrid, Alianza Editorial.

SALINAS, Pedro [1983]: *Ensayos completos*, Salinas de Marichal ed, T. I, Madrid, Taurus.

SALINAS, Pedro [1972]: "Unamuno, autor dramático", *Literatura española del s. XX*, Alianza editorial, Madrid.

SALINAS, Pedro [1961]: *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral.

SALVAT, Ricard [1981]: *Historia del teatro moderno*, Barcelona, Ediciones

Península.

SORIA OLMEDO, ed: *Mariana Pineda*, Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1990.

TORRES NEBRERA, Gregorio [1982]: “La obra dramática de Rafael Alberti en el marco de su historia poética. Clasificación de su teatro”, *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

UNAMUNO, Miguel [1966]: *Obras completas*, Ricardo Senabre ed. y pr., Madrid, Eslicer.

VALBUENA PRAT, Ángel [1968] *Historia de la literatura española*, tomo IV, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

VALBUENA PRAT, Ángel [1956]: *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer.

VALENCIA, Juan O [1977]: *Pathos y tabú en el teatro bíblico del Siglo de Oro*, Juan O. Valencia, ed., Madrid, Isla.

VALLE- INCLÁN, Ramón [2002]: *Obras completas*, tomo III, Madrid, Espasa Calpe.

VARELA, Javier [1992]: “El sí y el no de Pedro Salinas”, Pedro Salinas 1891-1951, Madrid, Consorcio Capital Europea de la cultura, pp. 181- 176.

VILLEGAS, Juan [1976]: “El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas”, *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

ZARDOYA, Concha [1976]: “La otra realidad de Pedro Salinas”, *Pedro Salinas*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus (El escritor y la crítica).

ZUBIZARRETA DE, Alma [1969]: *Pedro Salinas: El diálogo creador*, Madrid, Gredos.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ALONSO, Dámaso [1952] “España en las cartas de Mientras Hubo... Pedro Salinas”, *Ínsula*, n. 74, 15 Feb, pp. 1 y 5.

ALTOLAGUIRRE, Manuel [1937]: “Nuestro teatro”, *Hora de España*, IX, Sep.

BOU, Enric [1988]: “Salinas al otro lado del océano”, *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 3, pp. 38- 45.

BOU, Enric [1991]: “Escritura y voz en las cartas de Pedro Salinas”, *Revista de occidente*, n. 126, Nov, pp. 13- 24.

CAMINERO, Juventino [1992]: “Retrato literario de Pedro Salinas”, *Letras de Deusto*, Bilbao, n. 470- 71.

CANITO, Enrique [1952]: “Pedro Salinas, Profesor en Sevilla”, *Ínsula*, n. 74, p. 5.

CANO, José Luis [1952]: “Un poeta”, *Ínsula*, n. 74, p. 7.

CARPINTERO, Heliodoro: "Pedro Salinas y Gabriel Miró", *ínsula*, 300- 302, Nov- Dic, Madrid, pp. 11-12.

CIPLIJAUSKAITÉ, Birute [1988]: "Salinas <<el atento>>", *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 3, pp. 29- 33.

"Cómicos, grey del teatro pondrá en escena obras de Pedro Salinas y Alejandro Casona", *El correo digital*, 14 de febrero de 2009, Logroño, La Rioja (elcorreodigital.com/Vizcaya/20090214/rioja/comicos-grey-teatro-pondra-20090214.html).

CORTÉS RUIZ, Catalina [2000 a]: "Entrevista a Gonzalo Torrente Ballester" en *Hispanística*, vol. 2, p. 56.

DORESTE, Ventura [1952]: "Claridad y rigor en la poesía de Salinas", *ínsula*, Madrid, n. 74, 15 Feb; pp. 3 y 10.

DURÁN, Manuel [1986]: "La influencia del exilio en la obra de Pedro Salinas y de J. Guillén", *ínsula*, Madrid, n. 470- 71.

FEAL, Carlos [1991]: "Confianza y azar en la obra de Pedro Salinas", *ínsula*, Madrid, n. 540, pp. 4- 7.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M [1952]: "Teatro por Pedro Salinas", *ABC*, 31 de Julio.

FERNÁNDEZ DE LEWIS, Piri [1972]: "Homenaje a Salinas" en *Sin nombre*, nº. 3, Vol. II, Puerto Rico, 125.

GALÍNDEZ DE, Jesús [1954]: "La libertad en la España de Franco", *Cuadernos americanos*, Mexico, XIII, n. 3, pp. 265- 291.

GIL, Ildelfonso Manuel [1971]: "Pedro Salinas en <<Ínsula>> 300", *Ínsula*, 300-302, Nov- Dic, Madrid, p. 10.

GILA, Antonio []: "El chantajista y el teatro de Salinas", *Duquesne Hispanic Review*, v. 6. pp. 9- 21.

GUILLÉN, Claudio [1992]: "Pedro Salinas, múltiple", *voz y letra*, Madrid, II, 1992, n. 2, pp. 93- 110.

GUILLÉN, Claudio [1994]: "Pedro Salinas; apuntes y recuerdos", *La Torre*, San Juan de Puerto Rico, VIII, 1994, n. 3, pp. 549- 62.

GULLÓN, Ricardo [1952]: "Salinas el intelectual", *Ínsula*, n. 74, p. 9.

HELMAN, Edith [1953]: "Verdad y fantasía en el teatro de Pedro Salinas", *Buenos Aires literaria*, nº 13, pp. 69- 78.

ITURRA ORTEGA, Roberto: "Sobre el dramaturgo José Ricardo Morales, *Literatura lingüíst*; 2004, n. 15, pp. 347- 358. Disponible en la World Wide Web:<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci-arttext&pid=50726-58112004001500018&lng=es&nrm=iso>

LÓPEZ- BARALT, Luce [1994]: "Melibea soy: *La voz a ti debida* como reflexión ontológica", *La Torre*, San Juan de Puerto Rico, VIII, n. 32, pp. 549- 62.

LLORENS, Vicente [1971]: "Trayectoria poética final de Pedro Salinas (Apuntes)", *Ínsula*, 300- 302, Nov- Dic, Madrid, pp. 4- 5.

MAINER, José Carlos [1971]: "Pedro Salinas y el lugar del escritor", *Ínsula*, 300- 302, Nov- Dic, Madrid, p. 8.

MARÍN, Mario (1954): "Tema y variaciones en el teatro de Pedro Salinas", *Ínsula*, n. 104, 1 de Agosto de 1954, p. 203.

MARÍN UREÑA, José Miguel [2005]: "Ángeles y demonios en el teatro de la generación del 27", *Stichomythia*, 3, p. 29.

MARTÍNEZ MORENO, Isabel [1990]: "La intuición del espacio edénico en el teatro de Salinas", *Revista de literatura*, Madrid, LII, n. 104, pp. 457- 486.

MATERNAN, Linda S [1990]: "Ideology and the vivification of art in Pedro Salinas' *Los Santos* and Rafael Alberti's *Noche de Guerra en el museo del Prado*", *Hispanofila*, Sep., n.100, University of Carolina, pp. 15- 28.

MATERNAN, Linda S [1986]: "The dialogue of Pedro Salinas. La fuente del Arcángel; a dialectic of poetry and realism", *Hispanic Review*, v. 54, nº 3, pp. 297- 313.

MORALEDA, Pilar [1983]: "Rasgos unamunianos en el teatro de Pedro Salinas", *Alfinge*, n 1, Madrid, pp. 113- 120.

MORALEDA, Pilar [1991]: "La vocación dramática de Pedro Salinas", *Ínsula*, Madrid, n. 540, pp. 22- 23.

MORELLO- FRUSCH [1960]: "Teatro y crítica de Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, n. 1 y 2, pp. 118- 124.

MUÑOZ ROJAS, José [1952]: "Recuerdo de Pedro Salinas", *Ínsula*, n. 74, p. 9.

NEWBERRY, Wilma [1971]: "Pyrandellism in the plays of Pedro Salinas", *Symposium*, XXV, pp. 59- 69.

PÉREZ ROMERO, Carmen [1991]: "Misterio en torno al personaje <<desdoblado>> en *el Director* de Salinas, y *the cocktail party*, de TS. Eliot", *Anuario de Estudios filológicos*, Cáceres, XIV, pp. 373- 381.

PÉREZ ROMERO, Carmen [1995]: *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T.S. Eliot*: Anejos del Anuario de Estudios Filológicos n. 17, Universidad de Extremadura.

POLANSKY, Susan G [1987]: "Comunicación and the "poet figures": the essence of the dramatic works of Pedro Salinas", *Hisp. Eu. LXX*, pp. 437- 446.

RODRÍGUEZ RICHART, José [1960]: "Sobre el teatro de Pedro Salinas" en *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo*, nº 36, Santander, págs. 297- 427).

RUIZ RAMÓN, Francisco [1991] "Para la cronología del teatro de Pedro Salinas", *Ínsula*, Madrid, n. 540, pp.20- 22.

SALAZAR, Adolfo [1952]: "El teatro de Pedro Salinas", *Novedades*, 14 de sep.

SALINAS, Pedro [1988 b]: " Ocho cartas inéditas a Federico García Lorca", Christopher Maurer (ed.), *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 3, pp. 11- 21.

SALINAS, Pedro [1988 a]: "Cartas a Jorge Guillén", Christopher Maurer (ed.), *Boletín de la Fundación García Lorca*, n.3, pp. 34- 37.

SALINAS, Pedro [1990]: "Cartas de Pedro Salinas a Guillermo de Torre", *Renacimiento*, Sevilla, n. 4, pp. 3- 9.

SALINAS, Pedro [1991]: "Ocho cartas de Pedro Salinas", Enric Bou (ed.) *Revista de occidente*, n. 126, Nov, pp. 25- 43.

SALINAS, Pedro [1989]: *La voz a ti de Debida y Razón de Amor*, González Muela ed., Madrid, Castalia.

SALINAS, Pedro; PÉREZ FERRERO, Miguel y GONZÁLEZ-RUANO, César [1988]: "Defensa y crítica de la antología de Gerardo Diego (1932)", Christopher Maurer (ed.), *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 3.

SALINAS, Pedro [1971]: "Dos cartas inéditas de Salinas a Cernuda", José Luis Cano (ed). *Ínsula*, 300- 302, Nov-Dic, Madrid, p. 12.

SALINAS DE MARICHAL, Solita [1988]: "El primer Salinas", *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 3, pp. 22- 28.

SALINAS DE MARICHAL, Solita [1981]: "Introducción a *Los Santos* de Pedro Salinas", *Estreno*, VII, pp. 7- 20.

SALINAS DE MARICHAL, Solita [1980]: "Tradición y modernidad en el teatro de Pedro Salinas", *El País*, 2 de agosto. Suplemento de Artes.

SENABRE, Ricardo [1992]: "Teatro completo" (Res. Sobre la ed. De Pilar Moraleda), *ABC Literario. Cultural*.

SESEÑA, Natacha [1992]: "La nostalgia de Pedro Salinas, autor teatral", *El País*, 07- 01- 1992.

TORRES NEBRERA, Gregorio [1977]: "Teoría del teatro en Pedro Salinas", *Ínsula*, n. 370, sep, p. 110.

TORRES NEBRERA, Gregorio [1974]: "Estudio crítico sobre el teatro de Pedro Salinas" en la ed. de *El teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Narcea, pp. 10- 103.

VALENDER, James [1988]: "Salinas y Altolaguirre: un poema olvidado y tres cartas", *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 3, pp. 46- 53.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael [1952]: "El teatro de Salinas", *Destino*, nº 791, 4 de octubre.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA SOBRE SEMIÓTICA TEATRAL

BETTETINI, Gianfranco [1977]: *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.

BOBES NAVES, M^a Carmen [2001]: *Semiótica de la escena. (Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo)*, Arco/Libros, Madrid.

BOBES NAVES, M^a Carmen [1992]: *El diálogo (Estudio pragmático, lingüístico y literario)*, Madrid, Gredos.

BOBES NAVES, M^a Carmen [1988]: *Estudios de semiología del teatro*, Aceña Editorial SL, Valladolid.

BOBES NAVES, M^a Carmen [1987]: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

BOBES NAVES, M^a Carmen [et. alt.] [1977]: *Crítica semiológica del teatro*, Cátedra de Crítica Literaria, Universidad de Oviedo.

BOBES NAVES, M^a Carmen [et. alt.] [1974]: *Crítica semiológica*, Universidad de Santiago de Compostela.

FISCHER-LICHTE, Erika [1999]: *Semiótica del teatro*, Arco/ Libros, Madrid.

KOUZAN, Tadeusz [1997]: *El signo y el teatro*, MC. Bobes y Jesús G. Maestro trad; Madrid, Arco/libro, S.L.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián [1993]: *Teoría y praxis de Semiótica teatral*, Secretariado de Publicaciones de Universidad de Valladolid.

PAVIS, PATRICE [2000]: *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Enrique Bolch González trad., Barcelona, Paidós.

ROMERA CASTILLO, José [1988]: *Semiótica literaria y teatral en Española*, Pfannkuchstr?, Reinchenberger.

SITO ALBA, Manuel [1987]: *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, Universidad nacional de educación a distancia.

TORO, Fernando de [1989]: *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galernas.

UBERSFELD, Anne [1993]: *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal trad., Madrid, Cátedra.

ÍNDICE

Introducción	1- 10
1. Contexto	
1.1. Preliminar	12- 29
1.2. Tendencias teatrales en la literatura de vanguardia	20- 33
1.3. Raíces del teatro vanguardista	34-42
1.4. Por los caminos renovadores del teatro español en la edad de plata	43- 74
1.5. Tendencias teatrales del 27	75- 92
1.6. Pedro Salinas y el teatro, desde dentro	93- 159
2. Las obras dramáticas	160- 170
3. Los temas	
3.1. La realidad	172- 178
3.1.1. Espacio y tiempo	179- 220
3.1.2. El misterio y elementos escénicos que contribuyen a lo misterioso	221- 243
3.2. Identidad (el hombre como individuo)	244- 297
3.3. La humanidad. Política y crítica social	298- 310
3.4. Arte y literatura	311- 319
3.5. Religión y fe, intertextos bíblicos	319 – 332
3.6. Sueño, premonición y superstición	333- 337
3.7. Azar, casualidad y destino	338- 344
3.8. Amor	345- 352

4. Lenguaje	353- 377
5. Conclusiones	378- 386
6. Anexos	387- 423
7. Bibliografía	424- 444