

Pedro Salinas y el teatro desde dentro

Yolanda Benítez Vega
Universidad de Sevilla

Pedro Salinas y el teatro desde dentro

Pedro Salinas and Theatre from Within

Yolanda Benítez Vega

Departamento de Literatura Española
Universidad de Sevilla (España)
yolanda_bv@hotmail.com

Recibido: 28 de octubre de 2012

Aceptado: 10 de diciembre de 2012

Resumen

“Pedro Salinas y el teatro, desde dentro” es el título de este artículo cuya finalidad consiste en realizar un recorrido por la vocación teatral de Pedro 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 tanto los que se realizaron como los que no llegaron a materializarse. El propósito es adentrarnos en el alma teatral del poeta: cómo, cuándo, por qué surge su vocación por el arte escénico, insistiendo en la necesidad de rescatar la faceta de dramaturgo de Pedro Salinas como una constante más en la labor del poeta, profesor y crítico.

Palabras claves: Pedro Salinas, Teatro, Representación, Vocación

Abstract

“Pedro Salinas and the theatre, from inside “ it is the title of this article which purpose consists of realizing a tour for Pedro Salinas’s theatrical vocation from his first years until the end of his days: his assistance to theatrical representations, his contacts with the theatre and his projects like dramatic author so much those who were realized as those who did not manage to materialize. The intention is to enter the theatrical soul of the poet: how, when, why his vocation arises for the scenic art, insisting on the need to rescue the playwright’s facet of Pedro Salinas as one more constant in the labor of the poet, teacher and critic.

Keywords: Pedro Salinas, Theatre, Representation, Vocation

Para citar este artículo: Benítez Vega, Yolanda (2013). Pedro Salinas y el teatro desde dentro. *Revista de Humanidades*, 20, 11-40. ISSN 1130-5029

El gran valor de la poesía de Pedro Salinas es incuestionable. Con sobrado mérito se ha ganado el título de *poeta del amor*. Tampoco dudamos de su labor como profesor y crítico, pero ¿y el teatro? Descubrir la dramaturgia de Pedro Salinas es una aventura que nos lleva a realizar un recorrido por el alma teatral del poeta: cuándo, por qué y de qué manera surge su interés por el arte escénico.

El gusto y el interés de Pedro Salinas por el teatro es una constante en la vida del poeta. Ciertamente que sus catorce piezas teatrales se desarrollan en el último cuarto de su vida, pero no sucede así con su vocación, mucho más temprana de lo que a priori podríamos suponer (Moraleda, 1993: 162).

En Madrid transcurren los primeros años de su infancia y juventud (1891-1914). Durante su niñez tienen lugar las primeras citas con el teatro, al que acudía algunos domingos, acompañado de su abuelo y sus tíos. A pesar de que estas citas no fueron muy frecuentes, las vivió con la suficiente intensidad para que afloraran 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. Todos los veranos solía pasar dos meses fuera de Madrid, junto a su madre y tíos, puesto que era huérfano de padre desde los seis años. En 1911, veraneando en Santa Pola, conoce a Margarita, el día de la Magdalena (22 de julio), en casa de unos amigos (Los Herreras: don Adolfo y doña Magdalena). Margarita pertenecía a una familia del campo alicantino establecida en Argelia, pero todos los veranos regresaban a su tierra. Fue durante el verano de 1912 (4 de septiembre) cuando se hicieron novios (Salinas, 1984: 12- 13).

En Santa Pola, durante las vacaciones de verano de 1912 y 1913, Salinas, acompañado por su novia o por sus tíos, asiste a algunas representaciones. Este teatro popular “necio, sin gracia e insulso”, junto a la algarabía de las fiestas, constituye para Salinas un “semillero de vanidad y ligereza” del que se aparta el alma pura de su novia, dejándole una profunda impresión de tristeza y mal humor (Salinas, 1984: 102). Tampoco le agradaban los “vaudevilles” ni las zarzuelas de género chico; sin embargo, la ópera logra despertar un gran interés en el autor en una época que la que opta por vida reposada, lejos de la Bohemia (Salinas, 1986: 116- 117).

Por otra parte, en estas fechas comienzan sus primeras colaboraciones en la revista *España*, coincidiendo con la entrada en la dirección de la revista de Araquistáin. En esta redacción se reunía un círculo de intelectuales importantes (destacamos su amistad con Díez Canedo y Ortega y Gasset), en el que una de las discusiones más frecuentes trataba “la importancia del cine sobre el teatro y las distintas corrientes poéticas”.

Su preocupación por el momento crítico que atravesaba el teatro lo expone en la epístola destinada a Margarita, fechada el 3 de octubre de 1915 (Madrid). Salinas muestra su acuerdo con Enrique Díez Canedo en decir que le gusta más el cine, a

veces, que todos los repetidos clichés de Donnay, Hervieu, Bernstein, Porto-Riche y Curel. En los *films* el asunto es ridículo, pero hay una manera de desarrollarlo que atrae. Es ahí donde debería buscar el teatro, cuya complejidad mayor radica en esa fusión entre lo individual y lo social (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 (Moraleta, 1991: 22- 30).

Pero la obra de la que habla el poeta a Margarita quedó abandonada y ese entusiasta impulso vocacional permanecerá soterrado durante veintiún años.

Desde París, el poeta revive la nostalgia de su infancia, tras asistir una tarde al teatro: recuerdos de aquel niño “triste y solitario”, que algún domingo por la tarde iba al teatro con sus tíos y abuelo (Salinas, 1984: 232).

La correspondencia que el autor mantiene con su novia nos ofrece una información bastante curiosa sobre su valoración crítica con respecto a algunas puestas en escena en la Comédie Française: el *Tartuffe* de Molière y *Les jeux de l’amour et du Hazard* de Marivaux. De Molière a Pedro Salinas le gusta el calor humano de sus obras, superior a los “fríos y serenos” Racine y Corneille. Considera que Molière es el dramaturgo francés más grande, incluso se atreve a compararlo con Shakespeare. No nos cabe duda de que salió encantado del teatro con la representación del *Tartuffe*. No sucede así con la obra de Marivaux (representada después de *Tartuffe*). Salinas no cuestiona la habilidad con la que está hecha, pero, bajo su punto de vista, resulta demasiado “frívola, pueril y sosita”, muy del gusto francés, de esa gente sencilla y burguesa que frecuenta el teatro (Salinas, 1984: 282-283).

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 espacios 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” (Moraleta, 1993: 162).

Nueve años de residencia en Sevilla (1818-1926) marcarán de una forma vital al poeta; tanto es así que Vicente Aleixandre habla de aquel madrileño que le traía “asociaciones sevillanas” (Aleixandre, 1977: 64).

En sus años sevillanos, concretamente en el año de 1920, aparece su traducción de las comedias de Alfred Musset: *Los caprichos de Mariana y otras comedias*, de los cuales el poeta resalta “el capricho de la fantasía, el fondo irreal” por el que deambulan los personajes (Salinas, 1981: 39).

Enrique Canito, alumno suyo en la Universidad de Sevilla, recuerda con cariño la diferenciación que hacía Salinas entre la vida de las universidades americanas y la latina, tomando como elemento diferenciador sus ceremonias, competiciones deportivas y sus representaciones teatrales en latín o griego.

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 el 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*. Esta lectura será recordada por Salinas en una postal a Federico García Lorca, fechada en Zarauz (15 de julio de 1924), playita vasca donde pasaba las vacaciones con su familia. Además se interesa por otra obra del granadino: *Mariana Pineda* (Salinas, 1988 b: 12).

Solita Salinas defiende la responsabilidad que tuvo la relación con García Lorca en la escritura teatral de Pedro Salinas. 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). Pero no podemos atribuir exclusivamente su vocación por el arte escénico a la influencia lorquiana. En opinión de Carmen Pérez Romero, la afirmación de que la relación con García Lorca le llevara a escribir teatro parece sólo “parcialmente válida”. Debemos considerar el valor de la expresión dramática en la producción lírica. Además, en el conjunto de su poesía se detecta una marcada tendencia hacia el uso del diálogo; es decir, que es algo que parte de sí mismo e irradia de su propia escritura (Pérez, 1995: 17).

Tras nueve años de residencia en Sevilla, Salinas se establece en Madrid (1926-1936), calle príncipe de Vergara. El verano de 1927, desde finales de julio, transcurre en Altel 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 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.

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;¹ así como del éxito en las Palmas del estreno de *Tic-Tac* de Claudio de la Torre (Salinas, 1992: 105).

En esta misma carta informa a su amigo sobre su primer proyecto de teatro, una “hermosa obra en tres actos”, que habría de llamarse: *La cama del matrimonio*. Menciona también un tomito de poesía (*Fábula y signo*), que no será publicado hasta el año próximo (Salinas, 1992: 105). 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 (Salinas, 1992: 108).

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 (Salinas, 1992: 113-114).

En la carta a Jorge Guillén de 12 de noviembre de 1930 (Madrid) comenta su candidatura a la Sociedad de Naciones, lo cual supondría residir en Ginebra. De nuevo vuelve a quejarse de la falta de tranquilidad en Madrid: agitación, malestar, que le impiden retocar *Fábula y signo* y continuar sus “proyectos dramáticos” (Salinas, 1992: 112-114).

En este periodo madrileño señalamos una conferencia sobre teatro leída en la Universidad de Madrid y fechada por Maurer sobre 1930. En ella Salinas expone la necesidad de que todo el mundo aporte su fuerza para “renovar radicalmente el nivel de vida en España”. Para ello es necesario hacer no sólo una política de carácter administrativo, ni de personas, sino de educación y capacitación (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” (Salinas, 1992: 191).²

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 de *Santa Casilda* de Alberti (Salinas, 1992: 191).

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 inminente estreno de *El hombre deshabitado* de Alberti (concretamente se

1. 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.

2. Madrid, 11 de enero de 1931.

estrenó el 26 de febrero de 1931 con la actriz mexicana María Teresa Montoya), al cual asistirá, esperando todo un escándalo. Junto con este estreno hace referencia a una representación de títeres en la Sociedad de cursos: La historia del soldado de Stravinski, con decorados de José caballero y del propio Lorca (Salinas, 1992: 133).

El agobio por el tema político es reiterativo en todo el epistolario. Salinas, a pesar de definirse a sí mismo como “republicano sin fe y antimonárquico convencido”, es bastante crítico con la sobrestimación de la política, que implica en la mayoría de los casos una baja calidad espiritual, que conduce a lo ordinario, lo plebeyo y a las ideas baratas. 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 (Salinas, 1992: 31). Desde Madrid (2 de abril de 1931) se queja a su amigo de esa invasión de la política en la realidad presente: la política es “el verdadero asfixiante de nuestros días”. Lamenta el total desprecio actual por el ejercicio poético o literario, que ha dejado de interesar a los editores. Este “terrorismo de política” o “pistolerismo social”, como la llama Salinas, ha llegado a invadirlo todo, hasta la poesía y la amistad (Salinas, 1993: 134-135).

Previendo en el ambiente la llegada de una guerra civil como consecuencia de un gobierno “gastado y desacreditado”, nuestro autor manifiesta sus ganas de irse fuera de España. Está convencido de que antes de tres meses llegará la República, pero no tendrá viabilidad por mucho tiempo (Salinas, 1992: 136).

Como prueba de su carácter de viajero incansable se conservan postales correspondientes a un gran viaje por Europa. Algunas de ellas están 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 (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 formas nobles e inmundas, en extractos exquisitos o en dosis y proporciones nauseabundas” (Salinas, 1992: 139).

Además nos 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 Volk Bühner berlinesa, cuyo “teatro político” se tradujo en España en 1931.

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 días 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)”³.

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).

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 presentan rasgos próximos a éste en esa fusión entre tradición y novedad.

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 y 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. Las aspiraciones reformistas de la República apostaron por “la socialización de la cultura”. Las primeras medidas adoptadas consistieron en la supresión de la obligatoriedad de la enseñanza religiosa, la duplicación de las 32.680 escuelas existentes y la ampliación del número de maestros, el establecimiento de bilingüismos en las escuelas catalanas, la creación

3. Esta carta data del 22 de enero de 1936.

de las Misiones Pedagógicas y de la Barraca. Se pusieron en marcha 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, haciendo avanzar el proceso de secularización. Destacamos la participación de Pedro Salinas en las Misiones Pedagógicas, las cuales intentaron llevar este ideal a la práctica mediante una actividad múltiple: 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 del pueblo, creado por el Decreto del 29- V- 31, 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.

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 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 (Salinas, 1992: 153).⁴

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. Ese mismo verano, concretamente el 15 de agosto de 1933, la Barraca, recorriendo los caminos de España en “popular cruzada de la cultura”, llega 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.

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, La guardia cuidadosa y La cueva de Salamanca. El 17 de agosto: Fuenteovejuna.

4. 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.

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. Estos artículos constituyen un claro manifiesto de las ideas de su enfrentamiento con el fenómeno teatral. Importante es la reflexión sobre el estreno de *El Otro* de Unamuno en el Teatro Español (14 de diciembre de 1932), que le lleva a distinguir en la literatura dramática del momento lo que él llama una zona de luz y otra de sombras. A la primera pertenecen dramaturgos como Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y Arniches. En la zona de sombras se encuentran autores “en ningún caso menos valiosos”, que, además, en otros géneros han alcanzado difusión y éxito, pero cuyas obras de teatro difícilmente han logrado la representación: Unamuno, Azorín y Valle- Inclán (Salinas, 1983: 99).

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 (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*, aún no representada. 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).

Interesante es el artículo dedicado a Arniches en mayo de 1933, en el que Salinas afirma la existencia de “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 trascripción 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 la 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: 124)”. 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 la Isidra* y una taberna del barrio de La Guilandera 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), al 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: pronunciación az inicial de palabra (en vez de su pronunciación correcta “ad”): azversario “adversario”, cambio por z (interdental fricativa sonora) de diversas articulaciones consonánticas, en posición final de sílabas, seguidas de consonantes: dizna, téznico, inteleztual, hartodidazto, ozjetiva etc.

Estas mismas características se observan en el habla de los personajes populares en otras de sus obras (*Los Santos* y *La fuente del Arcángel*). Recordemos en esta última el personaje de doña Cástula.

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 Richart, 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 sobre *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: 306)”.

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”, en los que no sabemos si mencionaría lo 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. Por aquellas fechas confiesa el autor que ya había escrito un drama: *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 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 una posdata los ocho días que pasó en Alicante, en los cuales terminó *El director*: “Ah, los ochos 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: 168-169)”.

En la carta de Madrid (19 de marzo de 1936) insiste en el tema de “lo social” y los escritores del momento, haciendo referencia a un drama de Federico García Lorca, *Drama sin título*, al que califica de “comunistísimo”, receloso de que su amigo cayera en el “garlito de lo social”. Ante la hostilidad de este ambiente hispánico, confirma su decisión de marchar al Wellesley Collage; el viaje es su única salvación (Salinas, 1992: 168- 169).

Cuando abandonó España en su maleta llevaba la pieza *El director*. Él mismo 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.⁵

En el Wellesley (Boston) transcurrieron los años de 1936 a 1940. Las cartas escritas durante su primer año en Norte América (1936) y dirigidas a Margarita Bonmatí muestran su entusiasmo no sólo por escribir teatro, sino porque este fuera representado; diversos viajes a Nueva York así lo demuestran. A mediados de enero de 1937 pone rumbo a la ciudad neoyorquina con el propósito de hablar con Mildred Adams, amiga de Federico García Lorca, e intentar convencerla para que represente su teatro. Salinas siempre quiso ver sus obras sobre las tablas, única forma de comprobar su existencia real. Por otra parte, la nostalgia por España, los amigos, el dolor de la despedida son puestos de manifiesto en una carta a Jorge Guillén, con fecha de 8 de marzo de 1937 (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*, estrenado en Méjico, 1940 (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. 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: 218- 219).

En estas fechas, Pedro Salinas se encontraba dudoso con la publicación de sus ensayos de literatura contemporánea, entre los que destacamos el dedicado a Arniches y su teatro. Jorge Guillén le aconseja suprimir a Arniches de dos artículos para Méjico por razón de unidad, ya que estos ensayos suponían una reflexión sobre la generación del 98 y el modernismo; así como sobre las obras de autores representativos de ambas tendencias literarias: Unamuno, Antonio Machado y los cuadernos de Juan Ramón Jiménez (Salinas, 1992: 229- 231).

En Baltimore, Salinas 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”. Salinas reconocía en una carta a Gerardo Diego, fechada hacia 1944, que Miss Turnbull poseía “además del conocimiento del castellano una delicada sensibilidad para la poesía” (Salinas, 1996: 197-198).

5. 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).

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 torpedeado (Solita Salinas, 1976: 39).

Fueron la lucha contra la soledad del destierro y la añoranza del idioma los que le empujaban al teatro de Arniches, que él mismo reseñó en Índice literario.

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. 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.

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”. Esta enorme preocupación por lo que ocurre en el mundo le “descentra” y arrastra a un “estado medio de excitación, medio de inercia, afectando a su trabajo” (Salinas, 1992: 241- 245).

En estos años hizo varios viajes como conferencista a Méjico (1938, 1940), Colombia, Ecuador y Perú (1947). Su reacción ante Hispanoamérica la resume una tarjeta que se hizo imprimir en Méjico: “Pedro Salinas, el extranjero en su patria” (Solita Salinas, 1976: 39).

Solita Salinas recuerda como su padre y otros profesores durante su estancia en EE.UU. 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 celebró 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. Se refiere a una comedia inventada por su padre, Enrique Canedo, Joaquín Casaldueiro y Augusto Centeno: *El triunfo de doña gramática*:

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 Modísima, criada respondona”, “Don Diccionario”, “Indicativo”, “Subjuntivo” y “cláusula” (Solita Salinas, 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* y *El Mágico prodigioso* (Ruiz Ramón, 1993: 179).

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.

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 de 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.

En “Defensa de la lectura” (1948) afirma: “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”. Estima en alto grado una “conciencia de lector, personal y libre” (Salinas, 1983: 336). Estas reflexiones resultan impresionantes y absolutamente nuevas en la década de los años 40; además, estos escritos nos muestran a 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 procesos 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*, que tampoco se decide a publicar (Salinas, 1990: 3).

En varias ocasiones, sobre todo a lo largo de 1942,⁶ menciona el proyecto de un nuevo drama que tiene terminado en la cabeza y que le gustaría escribir, sin especificar “los famosos dramas que planea”. 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”.

En febrero de 1942 asistió al Playshop donde dieron *La zapatera prodigiosa* de García Lorca y tuvo la ocasión de leer unos recuerdos en honor a Federico.

La carta de despedida de Guillen desde Wellesley (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: 271- 308).

Establecido en Puerto Rico donde permanecerá durante tres años (1943- 1946) finaliza la composición de *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).⁷

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*: “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!*” (Salinas, 1992: 322).

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

7. San Juan, 6 de noviembre de 1943.

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).

Entre enero de 1944 y febrero de 1945 continua su “manía” de escribir “piececitas” y compone otras tres cortas, enviando a Guillén 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*. Pedro Salinas manifiesta un claro desinterés por la publicación de sus piezas, mientras lamenta no poder dar una lectura pública de ellas: “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).

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).⁸

El 8 de mayo de 1945 Salinas anuncia dos nuevos títulos: *Judit y el dictador*, en tres actos (título definitivo: *Judit y el Tirano*) y *La estratoesfera*. *Vinos y Cervezas*, un sólo acto situado en una taberna de la Guindalera; mientras que Jorge Guillén insiste en animarle para que publique sus obritas teatrales y plantea el tema de la dificultad de llevarlas al teatro en un país extranjero (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 otra de sus obras, *Caín o una gloria científica*, que trata acerca de la bomba atómica y la humanidad (Salinas, 1992: 356-357).

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”. 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 piececitas. He terminado otras dos... (Bou, 1992: 125)”.

En enero de 1946 pone el punto y final a otra breve pieza de teatro, situada en un pueblo andaluz: *La fuente del ángel* (título definitivo: *La fuente del Arcángel*).

8. Arlington, 17 de marzo de 1945.

La libertad de la que gozaba en Puerto Rico le llevó hacia ese régimen de “la más feliz fecundidad literaria” de su vida, de la que destacamos dos volúmenes de teatro (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 piececita sobre un episodio de la guerra de España que se llamaría *Los Santos*. Insiste otra vez en sus ansias de leer sus nuevas producciones teatrales:

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).

Lectura que hará en Wellesley en el mes 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).

En la epístola de 29 de septiembre de 1946 Jorge Guillén le comunica el interés de Margarita Xirgú por su teatro y le anima a seguir escribiendo obras dramáticas. 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” (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 Xirgú? 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 le responde informándole de otra lectura exitosa dada en Princeton, comunicándole también que no ha vuelto a escribir ni una sola línea de teatro más por esas fechas. Se siente satisfecho por el entusiasmo de Américo Castro,

quien “dictaminó” que el teatro es lo mejor que Salinas había hecho hasta entonces; así como Carmen Castro le anima a representar sus obras en Madrid, a lo cual se negará por no someterse a la censura.

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 artístico del Teatro Español. Por sus afirmaciones 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 destierro 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).

Puerto Rico es como “una primavera natural y constante”, que le ofrece tiempo libre para desarrollar su faceta de dramaturgo. Consciente, en todo momento, de la dificultad de representar estas obras, afirma “escribir por el gusto de escribir”. Obsérvese el siguiente fragmento de una carta a Guillermo de Torre fechada en San Juan (11 de mayo de 1946):

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) comenta Salinas a su amigo Guillén que lo que realmente quisiera hacer en ese momento es escribir una o dos piecitas nuevas de teatro que tenía en proyecto; al tiempo que se muestra dudoso sobre cómo se le dará la vena dramática en este lugar, tan distinto al paradisiaco Puerto Rico (Salinas, 1992: 412).

En su respuesta (domingo, 9 de febrero de 1947) 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).

Meses más tarde, desde Baltimore (lunes, 16 de julio de 1947) Pedro Salinas comunica a su entrañable Jorge Guillén la finalización de otra pieza: “Terminé la otra piececita 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 las 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 estaba obligada a 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.

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* para que más tarde, lanzadas a un primer público, se representaran.

Aunque Salinas agradece a su amigo sus gestiones en los asuntos de teatro, prefiere ver sus obras sobre las tablas antes que impresas; también le disgusta verlas en francés antes que en su idioma y que *Los Santos* sea la primera obra publicada, no por considerarla inferior, sino porque el motivo de la preferencia sea el tema de “la guerra de España”.

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 piececita nueva, que tú no conoces: Chantaje. No me gusta el título, porque 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 está haciendo con *Así que pasen cinco años* de Lorca.

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).

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 pasen 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 como el encontrar una compañía ideal y el público, que no lo entendería todo (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. 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. Sus pocas obras 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).⁹

9. *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.

Animado por su esposa Margarita leerá *Morts San Sepulture* de Sastre, 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 les 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).

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. El teatro de Salinas es la primera forma de arte fino, exquisito en ese género desde los años áureos (Salinas, 1992: 482).

El propio Salinas, refiriéndose a su labor como escritor, afirma que no sabe novela, que lo suyo “recrearse en las palabras”, o lo que es igual: “el teatro y 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” (Dámaso Alonso: 1975, 208-209).

En una carta anterior a Jorge Guillén (Baltimore, 4 de octubre de 1949) mencionaba 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,¹⁰ que me

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

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

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 la intención de publicar su teatro, negándose a hacerlo en España por el problema de la censura; al mismo tiempo que critica las antologías que se realizan en EE.UU. por su desconocimiento de lo español; en concreto se refiere al *Good reading*, a cuya cabecera del teatro moderno ponían “al niño” Eugenio O’Neir, ignorando que haya existido alguna vez teatro clásico español (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).

Durante su estancia en Méjico sabemos que asistió a una representación del *Tenorio*, llevada a cabo, según él, 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 T.S. Eliot, mucho más teatral que en la lectura (Salinas, 1992: 544).¹¹

Los amigos intentan convencerle para que proponga a la sudamericana su teatro y, finalmente, se decidirá a hacerlo, sin éxito, pues no será 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*.

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, Baltimore, durante el mes de abril (Salinas, 1992: 548).

11. Méjico D.F. 2 de noviembre de 1950.

Jorge Guillén (Wellesley, 14 de febrero de 1950) comenta a Salinas la visita de Luis Cernuda, quién le leyó el *César*, monólogo dramático. 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 (Salinas, 1992: 520).

El Chantajista será la última obra teatral que escriba Pedro Salinas, pero no la última pensada ni proyectada (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 las traducciones de Alfred de Musset, Marcel Proust y Henri de Montherlant (Dámaso Alonso, 1975: 697-98).

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

El 3 de febrero de 1951 se leyó en Méjico Judit y el Tirano, lectura exitosa de la que informa entusiasmado Jorge Guillén a su amigo Salinas. Y, por fin, el 16 de febrero de 1951 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 Estratoesfera, 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 estas dos obras: *La fuente del Arcángel* y *Judit y el Tirano*. 1951 fue, sin dudas, para Salinas el año del teatro.

La fuente del Arcángel fue montada, bajo la dirección de Laura de los Ríos, 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 Cosío), El Padre Fabián (Eugenio Florit), El caballero Florindo y el Arcángel (Ernesto Guerra Da Cal), Honoraria (Graciela Valenti), Angelillo (Manuel F. Montesinos) (Salinas, 1992: 553- 554).

Dámaso Alonso da cuenta de la noche del estreno en su artículo "Noche de Estreno: Hispanistas en Nueva York", al que asistieron: Montesinos, Casaldueiro, Américo Castro, Carlos Clavería, Doña Vicenta (la madre de Federico García Lorca),

Paquito García Lorca, Marisol Carrasco (alumna de Dámaso Alonso de Madrid) etc. En resumen, 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, profesores y estudiantes hispanoamericanos. Se lamenta de las actividades que impidieron asistir a Jorge Guillén y Amado Alonso (Dámaso Alonso, 1975: 690-692).

La primera impresión de Salinas sobre el 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 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 izar me) y saludé con gentiles meneos de cabeza desde mi butaca. La segunda noche salió mejor. [A Solita y Juan Marichal, 20/11/1951] (P. 155).

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 por qué entrar en conflicto con la importancia preponderante de la palabra.

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. El éxito de esta representación 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).

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 (Salinas, 1992: 571).

Jorge Guillén se alegra de que la obra de su amigo aparezca en Cuba (Berkeley, 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* (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.

El 10 de noviembre de 1951 afirma tener tres piezas para Canito. Poco antes de su muerte manifiesta 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 estratoesfera* y *La isla del tesoro*: Pero dudo si dar *El chantajista*, 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.

En abril y mayo, con la enfermedad avanzada, escribe a Dámaso que no tiene tiempo para repasar los originales de las comedias:

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 (Bou, 1992: 5).

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 seguirían las posteriores puestas en escena del teatro saliniano,

que son bien escasas y como aquella primera, necesarias, encomiables y, desde luego minoritarias. 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. En marzo de 1952, en el Teatro María Guerrero de Madrid, también en representación única, se dio 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 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.¹²

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. Esta dramaturgia que está ahí soterrada debería salir a luz, ¿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. Como hombre de cultura estaba al tanto de las lecturas y representaciones que daban sus amigos y compañeros,

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

participando en ellas, daba conferencias y cursos en los que manifestaba su dolor por la no representación del teatro clásico español y, sobre todo, 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”.

BIBLIOGRAFÍA

- Aleixandre, Vicente (1976). En casa de Pedro Salinas. En: *Pedro Salinas*. Andrew Debicki ed. Madrid: Taurus (El escritor y la crítica).
- Alonso, Dámaso (1975). *Obras completas (estudios y ensayo sobre literatura)*, T. IV, Madrid: Gredos.
- Barrera López, José M^a. (1993). *El azar impecable: (vida y obra de Pedro Salinas)*, Sevilla: Guadalmena.
- Bou, Enric y Soria Olmedo, Andrés (1992). Pedro Salinas: cartografía de una vida. En: *Pedro Salinas 1891-1951*. Madrid: Consorcio Capital Europea de la Cultura, p. 21-160.
- Canito, Enrique (1952). Pedro Salinas, profesor en Sevilla. *Ínsula*, n. 74: 5.
- Madariaga, Benito; Valbuena, Celia (1981). *La universidad internacional de verano en Santander, 1933-1936*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Ministerio de Universidades e Investigación.
- Mainer, José Carlos (1971). Pedro Salinas y el lugar del escritor. *Ínsula*, 300- 302, nov-dic., p. 8.
- Moraleda, Pilar (1991). La vocación dramática de Pedro Salinas, *Ínsula*, n. 540, p. 22- 23.
- Moraleda, Pilar (1993). Pedro Salinas. el dramaturgo y las fases de la realidad. En: *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*. Madrid: Pliegos, p. 161-174.
- Pérez Romero, Carmen (1995). *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T.S. Eliot*. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- 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.
- Rodríguez Richart, José. (1960). Sobre el teatro de Pedro Salinas. *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo*, nº 36, p. 297-427.

- Ruiz Ramón, Francisco (1991). Para la cronología del teatro de Pedro Salinas. *Ínsula*, n. 540, p. 20-22.
- Ruiz Ramón, Francisco (1993). Salinas y el teatro clásico español. En: *Signo y memoria. Ensayos sobre Pedro Salinas*. Madrid: Pliegos, p. 175-185.
- Salinas de Marichal, Solita (1976). Recuerdo de mi padre. *Pedro Salinas*, Andrew Debicki, ed. Madrid: Taurus (El escritor y la crítica).
- Salinas, Pedro (1961). *La responsabilidad del escritor*. Barcelona: Seix Barral.
- Salinas, Pedro (1983). *Ensayos completos*. Salinas de Marichal ed. Madrid: Taurus, v. I.
- Salinas, Pedro (1984). *Cartas de amor a Margarita (1912- 1915)*. Solita Salinas, ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Salinas, Pedro (1988 a). Cartas a Jorge Guillén. Christopher Maurer, ed. *Boletín de la Fundación García Lorca*, n.3, p. 34-37.
- Salinas, Pedro (1988 b). Ocho cartas inéditas a Federico García Lorca. Christopher Maurer (ed.) *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 3, p. 11-21.
- Salinas, Pedro (1990). Cartas de Pedro Salinas a Guillermo de Torre. *Renacimiento*, n. 4, p. 3-9.
- Salinas, Pedro (1991). Ocho cartas de Pedro Salinas. Enric Bou (ed.) *Revista de occidente*, n. 126, nov., p. 25-43.
- Salinas, Pedro (1992). *Salinas/Jorge Guillén correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets.
- Salinas, Pedro (1992). *Teatro completo*. Pilar Moraleda, ed. Sevilla: Alfar Col. Universidad, n. 41.
- Salinas, Pedro (1996). *Cartas de viaje (1921-1951)*. Enric Bou, ed. Valencia: Pretextos.
- 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.
- Seseña, Natacha (1992). La nostalgia de Pedro Salinas, autor teatral. *El País*, 07- 01-1992.