

**LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS
EN TORRENTE BALLESTER.**

José Ángel Fernández Roca
Universidade da Coruña



Antes de acercarnos a la producción dramática de Torrente, conviene justificar el interés de su estudio. Dada la cantidad y calidad de sus novelas, el teatro se nos presenta como un capítulo menor y en cierto modo malogrado dentro del conjunto de su obra. La crítica literaria, la narrativa breve, el periodismo, incluso los guiones cinematográficos o su presencia en tertulias, redondean la imagen de un formidable novelista. Sus reflexiones sobre el qué y el cómo de la ficción narrativa, sobre la escritura, la lectura, la imaginación y la palabra saltan del artículo y el ensayo al centro mismo de sus mejores relatos formando un corpus muy sólido y esclarecedor. Los diarios y cuadernos que iba redactando a la vez nos ilustran, en paralelo con la creación y la reflexión literarias, acerca de los mecanismos de ambas.

Ante un bloque teórico y de creación tan lúcido y compacto, las ocho obras teatrales publicadas por el autor parecerían poco más que una curiosa anécdota, meros tanteos de un escritor que estaba haciéndose productos periféricos de un narrador que aún no había encontrado su género.

Sin embargo tal visión pecaría de parcial y simplificadora. Cuando Gonzalo en 1982 publica en dos volúmenes su *Teatro*, cree que va

interesar como “prehistoria” de sus obras mayores (1,12). Así lo entienden también los primeros estudiosos de esta faceta; por cierto, salvo Laín Entralgo y unas cuantas reseñas de la época nadie se ocupa de este teatro sino cuando la bibliografía acerca del novelista empezaba a ser caudalosa. Es inevitable que, al aproximarnos a Torrente, nos deslumbre su *Don Juan* o *La sagafuga* y tendamos a leer todo lo anterior en función de las obras maestras que estaban por llegar. No negaré ese interés prefigurador a los intentos dramáticos del ferrolano y apenas lograré sustraerme a él, porque quizá sea lo más llamativo para cualquier lector.

Pero también pienso que va siendo hora de contemplar esas obras desde otra perspectiva: como teatro que son, producto en parte de una época y en parte reacción contra lo que se aplaudía entonces; como un esfuerzo renovador que asume ricas tradiciones literarias y las manipula con libertad notable.

Cabe decir que ya los primeros críticos apuntaban en esa dirección o la insinuaban. Luis Iglesias Feijoo, que se anticipa con una magnífica visión de conjunto, enmarca el teatro de Torrente en la estética de la generación del 36. Carmen Becerra esboza en paralelo la teoría teatral, la crítica y la obra dramática original. Ángel Basanta y Janet Pérez señalan ciertas singularidades muy pertinentes. La tesis doctoral de Hajime Yamaguchi, minuciosa en el análisis de las fuentes, ofrece un balance positivo, pero acaba reconociendo un puesto secundario para las piezas en cuestión.

Conviene no perder de vista los siguientes datos:

1º) Las ocho obras dramáticas de Torrente que conocemos se escribieron en un período de tiempo muy corto: entre 1933-36 y 1949-50, excepto *Una gloria nacional*, que se gestaría doce años más tarde. Todas ellas, salvo la primera y la última, nacen vinculadas al círculo de Ridruejo y Laín.

2º) También fueron editadas en el plazo de pocos años: de 1938 a 1951, en publicaciones de signo falangista. Otra vez la primera y la octava constituyen excepción, ya que se imprimen muy tarde: 1997 y 1990 respectivamente. Las otras seis habían sido recogidas en dos volúmenes en 1982 y sólo desde entonces llegaron al gran público.

3º) En general no fueron representados en su época o su paso por las tablas resultó fugaz (*El casamiento engañoso*). Ya en la década de los 80 *Lope de Aguirre* conoce algún montaje universitario. *El retorno de Ulises*, bajo el título de *¡Oh, Penélope!*, se estrena en el Festival de Mérida de 1986. Poco después de la muerte del autor, Joaquín Hinojosa llevaba en gira *Atardecer en Longwood*. En su segundo aniversario, mientras redacta la versión definitiva de este trabajo, un grupo de entusiastas ferrolanos ponen en escena *Una gloria nacional*.

Contra lo que parecen indicar los datos consignados, el teatro tiene una presencia constante en la vida y obra de Gonzalo Torrente desde lecturas infantiles o funciones en el Jofre de Ferrol hasta su adaptación de *La Celestina*, ya anciano; desde el ensayo “Razón y ser de la dramática futura” hasta algunas páginas de *Cotufas en el golfo*, sin olvidar un libro como *Teatro español contemporáneo* ni doce años de reputada crítica teatral (*Arriba*, Radio Nacional). No son raras en su novelística las referencias al mundo de la farándula e incluso se permite introducir una escena teatral en *El Golpe de Estado de Guadalupe Limón* (parte 3ª, capítulo 5º). Explicaba el autor cómo el espacio en *Los gozos y las sombras* se configura a modo de escenario; quienes han trabajado para adaptar sus textos al cine lo confirman.

Es de notar en la carrera del escritor que, conforme se gesta su renuncia al drama, emerge la crítica teatral; y que, cuando ésta se eclipsa por obra de una represalia política, pasará la invención novelesca a actividad principal, sobre todo cuando culmina la trilogía de *Los Gozos*. Pero siempre permaneció su devoción por el teatro. Con sincera modestia decía Don Gonzalo que no sabía escribirlo; desde joven demostró que conocía - y bien - el género; en cuanto a escribirlo, quizá no supo crear el que su público y su época permitían y demandaban. La escasa difusión de sus textos (antes de 1982) y las muy contadas representaciones que alcanzaron permiten hablar de fracaso. Es un teatro que no pudo ser. También esto se proyecta la sombra involuntaria de Cervantes, cuyas comedias contenían una fórmula pulcra e inteligente que no prosperó porque Lop supo encandilar al público con la suya; más adelante, la gloria del novelista casi empaña los méritos de su teatro.

El teatro, más aun que otras manifestaciones literarias, requiere aparecer en el momento oportuno y en el lugar adecuado. Torrente no lo hizo. Sí lo hizo Buero en medio de circunstancias no menos adversas, creándose laboriosamente un público y aprovechando incluso aquella adversidad.

También es cierto que, si Torrente Ballester no hubiera escrito después *La saga/fuga*, las ocho piezas drámaticas quizás permanecerían ahora en el olvido. Imaginemos que tuviesen difusión y éxito en la España de los 40; ¿daría el autor el decidido salto a la narrativa? Imposible saberlo. En todo caso varios relatos suyos ya estaban escritos y algunos publicados.

El fracaso en el teatro no explica - al menos no totalmente - la opción por la novela. Cuando sale a la luz *Don Juan*, el silencio frío o despectivo es casi unánime. El escritor se marcha a Estados Unidos, pero de ningún modo renuncia a la novela; a pesar de todo, siente que ha acertado esta vez y va a embarcarse en nuevas y más ambiciosas aventuras narrativas; el reconocimiento de la crítica y el éxito popular le alcanzaron a una edad avanzada, pero no por sorpresa.

El abandono del teatro se entiende, en buena medida, por la escasa aceptación lograda a través de una década. La búsqueda del aplauso directo del público, la posibilidad de fama rápida, la confianza en la repercusión social del arte dramático son siempre alicientes para un joven literato; si nada de esto se logra en plazo razonable, llega el desaliento. Supongo que aquella temprana vocación no era muy sólida, aunque sí sincera e ilusionada. Y - sigo suponiendo pero con indicios - encajaba bien en el diseño cultural de la Delegación Nacional de Propaganda inspirado por Dionisio Ridruejo; en aquel círculo de falangistas universitarios y católicos posibilistas había ya bastantes poetas (Rosales, Vivanco, Panero, el propio Dionisio) y desde luego ensayistas y pensadores (Laín, Tovar, Aranguren); el cupo de dramaturgos no estaba cubierto, ya que Pemán no dejaba de ser un monárquico con camisa azul; conscientes del valor educativo y propagandístico del teatro, los responsables de la nueva política deseaban cubrir ese frente; Gonzalo, escritor en busca de género a la sazón, pero con ideas propias sobre el arte escénico, era un buen candidato.

No quiero significar con esto que se emitieran consignas explícitas en los despachos de Pamplona o de Burgos. Las páginas de *Jerarquía* y de *Escorial* reflejan cierta planificación cultural; existían modelos concretos para el drama: Claudel y los clásicos del Siglo de Oro; textos programáticos como “Razón y ser de la dramática futura”(1937); iniciativas como la convocatoria de un certamen de autos sacramentales... Torrente parecía moverse con comodidad en aquellos proyectos, si bien no de forma tan ortodoxa como se esperaba de él.

Más tarde, el desengaño del grupo falangista ante la política de Franco (destierro de Ridruejo, cese de Laín) devuelven a Torrente a la vida privada; perduran las amistades pero sin un proyecto común y lejos del poder. Nuestro hombre afronta su futuro literario en soledad y con mayor autonomía; cierto que aún disfrutaba de algunas ventajas semioficiales (profesor de Historia, crítico teatral en prensa y radio) hasta 1962; en suma: disuelto aquel círculo y abolido su proyecto, el dramaturgo quedaba exonerado de sus compromisos como tal.

Con todo, la “abdicación” teatral de Torrente Ballester creo que obedece a razones más de fondo: cierta incomodidad con el género, el deseo de saltarse las convenciones del teatro, sobre todo de *aquel* teatro que se practicaba entonces en España, en busca de formas literarias que le permitiesen mayor libertad creadora. Con su desbordante imaginación, las tres paredes del escenario se le antojarían un grave obstáculo. ¿Cómo encerrar en dos horas de función el viaje en el tiempo o los desdoblamientos del yo? Su talante irónico requería la mediación sutil de un narrador, y aun de varios, creando distintos niveles para llegar al brillante juego metafictivo. Consciente de que la palabra permite crear una “realidad suficiente”, ya le sobraba todo lo demás (luces, decorados, espectáculo en general). Estaba claro que *su* género iba a ser la novela.

No obstante, el teatro de Torrente Ballester posee valores intrínsecos y merece un capítulo en la historia teatral española. Así lo ha entendido Ruiz Ramón. Hay que reconocerle voluntad innovadora, rigor constructivo, conciencia lingüística, riqueza intertextual. Que no haya tenido continuidad, en efecto, no le priva de interés; también en las vías muerta hay arte. En relación con ese carácter en cierto modo experimental, m

propongo examinar las obras dramáticas de Torrente desde el punto de vista de los géneros teatrales. Se trata de descubrir cómo manipula el dramaturgo los respectivos códigos para alcanzar sus objetivos.

Siendo el Romanticismo y la Vanguardia dos de las principales influencias que nuestro escritor recibe, según ha demostrado Ángel Loureiro en este mismo congreso, la tragedia y la comedia, a la usanza clásica, nunca se darán en estado puro, ya que se tiende a un uso muy libre de los géneros. En líneas generales, estamos en presencia de un teatro tragicómico con diversos registros, muy en la tradición española y, a la vez, muy acorde con la renovación de los años 30.

Por otro lado, cuestionar la Historia o desmontar mitos -como en sus mejores novelas- va a ser punto de arranque. Se prefiere la ambientación en épocas pretéritas y no se evita el anacronismo puntual. El humor asoma casi siempre cuando se roza una situación patética. Lo sobrenatural y mágico sucumben bajo una mirada racional. Es válido todo aquello que se aparte de la comedia de salón contemporánea, del chato realismo, del didactismo burgués. Impulso imaginativo, consistencia intelectual, preocupación estética, talante lúdico: ésas eran las bazas.

La palabra es en teatro el elemento primordial. Torrente no se desentiende del espectáculo -las acotaciones hablan por sí solas-, pero lo subordina a un concepto eminentemente literario del hecho teatral. El dramaturgo ha de ser, según él, artista de la palabra, poeta de la escena, antes escritor que profesional de las tablas. Sus recelos ante el llamado "teatro poético" sólo apuntan a la herencia de Villaespesa y Marquina, no a la de Lorca. El drama es ante todo arte verbal; mímica y tramoya vienen luego a encarnarlo. Y ese verbo es literatura, estilización del habla viva, no diálogo real. Este criterio, sumado a la carga culturalista que el autor acarrea, convierte en ocasiones el teatro torrentiano en un producto libresco, literario en exceso, lo que constituye un lastre a la hora de su escenificación.

Cada uno de sus títulos supone un experimento singular; relativamente variado en lo temático y lo formal se nos muestra el conjunto de ellos; los seis centrales forman un bloque más homogéneo, mientras que el primero y el último se diferencian de los demás en gran medida.

Veamos cada caso. No entro en el análisis particular más que lo preciso para entender la realización de estos textos dentro de un género.

1.- Después de varios bocetos y proyectos olvidados o desechados, nuestro escritor comienza su trayectoria teatral con *El pavoroso caso del señor Cualquiera*. Conocemos bien su génesis gracias al propio autor y a las pacientes pesquisas de Yamaguchi: se escribe en Ferrol por apuesta con unos amigos entre 1933 y 1936, aprovechando el “Cuento que no tiene título”, publicado en el periódico *La Tierra* en 1931; el título provisional era *Comedia del Arte*; no se representó. Extraviado el manuscrito durante la guerra, es recuperado en 1941 y se publica con el nuevo título al año siguiente.

También se sabe cómo se gestó la idea primitiva: Torrente asistió en 1929 a unas conferencias de Ortega sobre el pensamiento de Heidegger; en una de ellas el filósofo madrileño ilustraba la noción de que el ser humano es arrojado a la existencia con el símil de alguien que irrumpe en un escenario; Pirandello y el teatro dentro del teatro ofrecían un molde oportuno para desarrollar tal parábola; se agregan a ello múltiples y sugestivos estímulos: el conflicto autor-criatura según Unamuno, Alonso Quijano como “actor” del personaje don Quijote (clave de una tesis doctoral no consumada de la que saldrá el ensayo *El Quijote como juego*), vida como sueño y mundo como teatro en la síntesis calderoniana, el mundo de la Comedia dell’Arte (Pierrot, Arlequín y Colombina eran ya figuras familiares para el niño Gonzalo a través de las pinturas del ferrolano Teatro Jofre) filtrado por las farsas de Valle-Inclán, acaso la lectura de *El hombre deshabitado* de Alberti, etc. (cfr. YAMAGUCHI 1998).

La fórmula parece evidente: farsa metateatral al servicio de una reflexión. Yamaguchi (1998:89) distingue en ella tres planos: la realidad de los actores, el texto que representan y el juego (supuesta improvisación) que suscita la irrupción del señor Cualquiera. Considero que el primero de esos planos emmarca y da paso a los otros dos, que constituye una doble farsa: la de tipo italianizante-modernista, que autor, actores técnicos tratan de representar, y la alegórico-existencial que, interrumpiendo la anterior, protagoniza el tal Cualquiera (el “pavoroso caso” en sí). *A*

presentarse ésta como “verdadera”, simulando que se improvisa sin texto previo, contrasta con el manifiesto artificio de aquélla, cuya falsedad se subraya; así el público ve auténtico el dolor de Cualquiera y fingidos los sentimientos de la reina o el bufón, por más que sepa en todo momento que se trata de ficciones encadenadas: actores que encarnan a actores, actores que representan personajes de farsa italiana, los mismos actores jugando un papel en la vida del protagonista... Éste llega desde fuera del teatro (como los espectadores) y desaparecerá de él (igual que ellos), lo que sugiere su pertenencia al mundo real y nos lo acerca; su anonimía y el aspecto de payaso marcan distancias, en cambio, para evitar lecturas anecdóticas y sentimentales y para conceder al “caso” dimensión universal.

¿Es apropiado hablar aquí de “farsa”? Suele entenderse como tal una “pieza cómica originariamente de relleno, después obra grotesca” (AYUSO et alterii 1990:152). Brevedad, comicidad y dependencia son los rasgos que le atribuye SPANG (1993:164); esta última desaparece cuando la obra se lee o se representa exenta, la brevedad es relativa, por lo que prefiero hablar de “esquematismo” de la trama (JARA et alterii 1977:70), y me parece muy revelador el término “quasi comedia” que Lucas Fernández usó en el sentido de “amago de una comedia de costumbres” (SPANG 1993:164). Una acción interrumpida (farsa cortesana) y otra fallida (farsa improvisada) constituyen *El pavoroso caso_ sin desenlace* aparente ambas (breve esbozo, conato argumental). Una y otra se insertan en la situación-marco: un grupo de actores en plena actuación (dependencia interna, entre niveles distintos de la misma obra, no con relación a una obra mayor a la que aquélla acompañe dentro del mismo espectáculo); entre una y otra se establece además contraste (dependencia recíproca y al mismo nivel). En cuanto a la comicidad, la farsa contemporánea propende a sustituirla por el enfoque grotesco, y Torrente también lo hace así.

De suerte que el joven escritor, saturado de lecturas vanguardistas, quiere dar forma dramática a una idea de Heidegger explicitada plásticamente por Ortega y aprovecha el modelo pirandelliano. Ahora bien desde el punto de vista de los géneros, la farsa era leve vehículo de burlas que no soportaba el peso de mensajes trascendentes; la farsa del siglo XX va a extraer del sinsentido segmentado una globalidad cargada de sentido

(Beckett, Ionesco); la farsa de Torrente, aun recreándose en el ejercicio lúdico, suscita preguntas muy radicales en torno a la condición humana; no hay dicotomía, sino transgresión del código temático-argumental de la farsa tal como venía entendiéndose desde el Medievo hasta el Modernismo. El resultado no es un híbrido, sino algo que se podría comparar a una aleación: la farsa parabólica o parábola farsesca. Al final, el señor Cualquiera sentencia: "Un drama es siempre conflicto de felicidad, y yo no supe resolver el mío" (241); dice esto con atuendo de tonto del circo (véase la acotación inicial). Su *caso*, que se nos presenta ridículo (farsa), deriva en *pavoroso* porque ese *Cualquiera* somos todos (parábola). La concreción cómico-burlesca enmascara (nunca mejor dicho) la generalización existencial mediante un discurso ambiguo e irónico que necesita espectadores cómplices. Dicha ambigüedad se incrementa y complica al conjugarse diversos niveles actanciales dentro del esquema meta-teatral elegido.

Con razón advierte Darío Villanueva que en estas piezas teatrales torrentianas "están ya la mayoría de los elementos nucleares de su narrativa posterior" (1983:11); la primera de ellas lo demuestra muy a las claras: juego metafictivo, humor irónico, desencanto con un punto de esperanza, desdoblamiento del yo y búsqueda de identidad, amor como redención, burla del reduccionismo seudocientífico, etc. Por ejemplo, el señor Cualquiera aparece bajando "al escenario desde lo alto del telar, atado por un lazo a la cintura" (199) como lo harán los personajes de *Fragments de Apocalipsis*, que se descuelgan desde una "alcachofa" en la sala capitoliana de Villasanta de la Estrella; el nacimiento del personaje, su presentación ante el autor y los lectores, se escenifica como la caída de un fruto maduro o como una aparición que baja del cielo, sugiriendo así que el proceso imaginativo es a la vez natural y milagroso, inevitable e inexplicable.

2.- *El viaje del joven Tobías* traslada "a tierra tropical y americana" (1,33) y a la época romántica el conocido relato bíblico, aderezado con toques clásicos (una sibila, aunque de color) y hasta freudianos (complejo de Electra en la protagonista). La obra se escribió en el invierno de 1936-37, en plena Guerra civil española, cuando Torrente se había trasla-

dado a París con intención de doctorarse; una *Biblia* y las obras de Shakespeare eran los únicos libros que le habían acompañado en el viaje; cercanas estaban sus lecturas religiosas en Bueu y sus preocupaciones psiquiátricas en Valencia; separado de la familia e inquieto por su país, vive horas de penosa soledad.

La denominación “milagro” parece ajustada si nos atenemos a la fuente (*Libro de Tobías*), a lo que tiene de dramatización de un asunto religioso con protagonista virtuoso o pecador; no obstante, falta aquí el milagroso desenlace en que aquélla normalmente culminaba, dando nombre a la pieza. Bien lo resumen al final las palabras de Sara: “¡Es un arcángel, y las cosas de este mundo están en su poder! ¡Pudo envolverse de luz cegadora, abatirnos por tierra, herirnos con su espléndida belleza, y se fue por la puerta como un mortal cualquiera!” (1,156).

En efecto, Azarías -ya identificado como Rafael, ángel del Señor- no cura directamente la ceguera del padre, sino que le receta un remedio natural. La acción del demonio de las aguas contra Tobías y la salvación de éste admiten explicaciones naturales, además de envolverse en una atmósfera moderadamente onírica. Los siete demonios no son sino sombras de los siete maridos muertos proyectadas por el subconsciente, cuya voz también se articula de modo poético a través del “coro de recuerdos obsesivos y confusos” y el de “deseos inconcretos”. Se evita por sistema la intervención sobrenatural; como mucho, cabe la ambigüedad de lo real maravilloso. La acción diabólica de Asmodeo se sustenta más en su condición de doctor que en la de demonio; el arcángel se vale de la inteligencia y la bondad para amparar al joven viajero; en suma, la Providencia actúa, sí, pero por mediaciones naturales y humanas.

GUARDIÁN.- ¿Harás un milagro?

AZARÍAS.- No creo que llegue el caso. Estoy dispuesto a evitarlo: no debo ser pródigo en milagros.

GUARDIÁN.- ¡Ese Tobías...!

AZARÍAS.- Es mucho el poder del hombre... (1,93).

No entro en el problema del artificioso y arcaizante lenguaje -que el autor suavizó y pulió para la nueva edición- remedio más que recreación de la Biblia o de los clásicos castellanos, tantas veces al borde del

colapso por hipérbaton o arbitraria elipsis; expresiones como “ardo en casarme contigo” (1,119) suscita nuestra perplejidad: ¿énfasis disparatado o errata de imprenta? Reconociendo tales fallos expresivos, el escritor por una vez se mostraba de acuerdo con los críticos.

Con todo, don Gonzalo de entrada estaba admitiendo el peso de la palabra sobre la acción al intitular las siete partes de su drama “coloquios”, y no “actos” o “cuadros”, que sería lo habitual. Porque se trata de una prosa marcadamente literaria, demasiado engolada para una estructura dialógica. *La Celestina*, *La lozana andaluza* o *La Dorotea* funcionaban como modelos remotos, a través de una lectura en exceso literal. con una sensibilidad semiarqueológica.

Para curarse en salud de encasillamientos en el teatro para ser leído -que eso fue, contra su voluntad-, el autor llama “representable” a su “milagro”: con vocación de subir a las tablas. Y representable es, por más que la literatura casi ahogue el espectáculo. Ello se debe tanto al prurito arcaizante como a las extravagancias sintácticas; lo mismo ocurre cuando afloran las galas vanguardistas: “Las bocinas del aire y un zurrón remendado en la fiesta de las amapolas. ¡Cómo danzan ramas enamoradas y gusanos que apagaron sus linternas en el rocío de la pradera!” (1,143).

Pues bien: tal énfasis y ornato pretendían adecuarse a un serio y elevado asunto, procedente en principio de la tradición sagrada; pero ya el talante desmitificador de Torrente pesaba a la vez en sentido contrario. Al calculado anacronismo, que posibilita un sugestivo collage de mitos, geografías y culturas, se añaden elementos desacralizadores en clave irónica: un demonio versado en el psicoanálisis, un ángel taquígrafo, diablos juguetones, diagnóstico clínico en vez de milagro... Hasta el conjuro para que el sol adelante su carrera (I,50) se explicaría como efecto hipnótico. Pero, sobre todo, introducir el tabú del incesto en el centro mismo del conflicto - explícito en una Sara-Electra y sólo insinuado en Tobías-Edipo - era el elemento más perturbador en la transfiguración del mito sagrado (además de piedra de escándalo para algún clérigo).

Resumiendo: un milagro sin milagros, a no ser que tomemos como tal la evolución de Tobías, su viaje iniciático, su “salir de sí mismo” (1,62) y descubrir el amor; una historia sagrada que se desacraliza, con ironía, n

con humor, ya que eran tiempos difíciles; un teatro religioso lleno de sugerencias intertextuales que, sin negar la transcendencia, se circunscribe al ámbito natural y humano: el misterio está en nosotros, el milagro es la propia vida.

3.- En *El casamiento engañoso* los moldes de género venían dados al autor por imposición externa: se trataba de componer un “auto sacramental” a la altura de los tiempos para competir en un certamen nacional *ad hoc*. Los poetas del 27 y Miguel Hernández habían soñado un resurgimiento de modos neocalderonianos. Ahora Ridruejo patrocinaba un relanzamiento al gusto nacional-católico de la postguerra.

Torrente Ballester, que obtuvo el premio y la extraordinaria oportunidad de ver su obra representada, guarda un prudente equilibrio entre la tradición recibida y las exigencias innovadoras; mantiene el diseño de un solo acto, los personajes abstractos, la acción alegórica e intemporal (o extratemporal) y un discurso entre lírico y reflexivo -de una reflexividad poéticamente aderezada-; en cambio, se renuncia al verso y se adelgaza la sustancia teológica; no podía faltar la apoteosis final de la Eucaristía y no falta.

La boda anunciada en el título es la que se ha de celebrar entre el Hombre y la Técnica, cuya dote por cierto es la Máquina. El motivo místico alegórico del matrimonio venía de una larga tradición; el autor lo aprovecha en otro sentido, porque no se trata de ilustrar un misterio, sino de reflexionar sobre el futuro de la Humanidad desde la revolución tecnológica del siglo XX. Con la lectura reciente de Oswald Spengler, “entonces muy a la moda” (I,17), el dramaturgo concibe una ingeniosa parábola histórica (paradójicamente, fuera del tiempo y de la geografía, pero con conciencia del momento histórico) cuyo desenlace adquiere una dimensión teológica.

Salvada la ortodoxia -religiosa y literaria-, algunas alusiones y guiños anclan tan elevado discurso en el presente del autor y espectadores: la libertad como mito burgués (1,185), el consumismo actual (1,195), el concepto de superestructura (1,205). Al introducir, en simetría con las Virtudes Teológicas cristianas, las llamadas Virtudes Varoniles (Lealtad, Honor y Gallardía), caras al espíritu de la Falange, paga tributo

Torrente al mundo político en que vivía y al círculo intelectual del que participaba, quizá con escasa convicción pero con cierto entusiasmo retórico, en mi opinión nada postizo ni hipócrita.

Muchos años después, el dramaturgo escribe refiriéndose al auto: “Me hubiera gustado restituirlo a su forma primitiva, el drama más o menos expresionista que en un principio fue” (1,18). Si nos creemos esta declaración, el drama de corte expresionista habría sido reconvertido inteligentemente en auto sacramental. No parece inverosímil. Fijémonos ahora en esta acotación: “Cae el HOMBRE. Hay una conmoción en la máquina que se manifiesta en desconcierto de silbidos y rumores. Girar loco de ruedas dentadas, confusión de luces. Finalmente, todo se aquieta” (1,202-203). No me resisto a asociar esta emblemática escena con otra paralela de *Tiempos modernos* de Charles Chaplin: expresionismo visual para revelarnos la deshumanización contemporánea. La Técnica como personaje de la obra se inspiró inconográficamente en el autómatas de *Metrópolis* de Fritz Lang y se reencarnará en Irina, la mujer robot de *Quizás nos lleve el viento al infinito*, para desembocar luego, con apariencia bien distinta y muy otro significado, en las muñecas eróticas de *Fragmentos de Apocalipsis*.

Si la intención religiosa es sobrevenida y el proyecto original o su primera redacción se planteaban como drama en claves grotescas, entonces la forma “auto sacramental” se adopta como ropaje, casi como disfraz. No se subvierte el género, sólo se utilizan sus moldes; pero ello modifica el sentido global de la obra en cuestión, “muestra moderna de un género imposible” según el autor (1,17).

4.-*Lope de Aguirre* bebe en una de las fuentes más importantes y queridas de toda la obra torrentiana: la Historia, en concreto la de América, que él conocía muy bien como profesor de la materia en la Universidad de Compostela. Partiendo de un relato suyo algo anterior opta aquí don Gonzalo abiertamente por el drama histórico; lo subtitula: “crónica dramática”: lo primero en atención a las fuentes documentales utilizadas y a la sustancia épica del argumento, lo segundo subrayando su forma teatral y el tono dominante. Creo que es, con diferencia, la más teatral de todas sus obras, la que mejor aguantaría la prueba de fuego de la

representación, la que mayores posibilidades y sugerencias ofrece para un montaje imaginativo a través de sus eficaces acotaciones (cfr. FERNÁNDEZ ROCA 1996): secuencias rápidas, diálogos funcionales (sin que falten discursos, mas siempre pertinentes), personajes interesantes, acción bien sintetizada, gradación del clímax, simultaneidad, simetrías estructurales... Posee un ritmo narrativo como de cine, una lengua por primera vez sobria y contenida, una potencia visual muy notable.

También es la obra que más se acerca al mundo de la tragedia; las huellas shakesperianas saltan a la vista; Aguirre es un héroe trágico que camina inexorablemente hacia la aniquilación; como don Juan, ha desafiado a la sociedad y a Dios; no hay salvación para él en esta vida ni en la otra; viaja hacia ninguna parte.

Cualquier línea de análisis que apliquemos a *Lope de Aguirre* nos lo caracteriza como drama histórico. En efecto, el *pathos* trágico está rebajado por diversos factores: a) ironía que cuestiona la Historia “oficial” y conductas tenidas por heroicas; b) planteamientos que ahora llamaríamos brechtianos (cfr. IGLESIAS FEIJOO 1986:65), épicos, distanciadores; c) yuxtaposición de actos cotidianos y situaciones extremas, contraste tragicómico; d) intriga secundaria de signo amoroso como contrapeso de la acción principal, que es la lucha por el poder.

Concretando ese carácter híbrido -en cuanto a género dramático-, se contraponen a la trágica figura del protagonista la de su confidente Antón, reflejo de los graciosos del siglo XVII; aunque no provoca hilaridad, resulta simpático como representante del pueblo llano y del sentido común; desempeña la función de testigo o espectador de los hechos de su jefe; éste, en acertada observación de Laín Entralgo (1948:114), siempre está actuando y necesita quien lo contemple y escuche; sin embargo, cuando Lope abre su alma a Antón en un largo parlamento, el confidente se ha dormido y ronca (1,312-313): tan ridícula situación mueve a risa, la soledad del caudillo a compasión (ambivalencia tragicómica). Al ser herido en una pierna, Aguirre reprocha al soldado su mala puntería; un segundo disparo resulta mortal, y merece la postrera aprobación del agonizante: “¡Éste sí...que es...buen tiro!” (1,345). El comentario distanciado acerca de la muerte propia, como si fuera ajena y careciera de importancia, ate-

núa el patetismo del momento y enciera un guiño metateatral, como señalando que Aguirre ha llegado al final de su “representación” ante sus soldados y ante el público. Compárese con *O incerto señor don Hamlet* (1958) de Cunqueiro; cuando el príncipe está a punto de ahorcarse, se queja de la aspereza del esparto de aquella soga. En vez de ponderarse el horror de la muerte violenta, nuestra atención se desvía hacia un objeto o un hecho secundarios; la relativización del desenlace trágico es un signo de estos tiempos.

Apurando nuestro afán taxonómico, cabe hablar de un drama trágico. ¿Drama político? En principio lo es, pero la rebelión de Aguirre no se agota en la conquista del poder, sino que encarna “la metafísica del rojo español”, tal como la veía Karl Vossler (apud TORRENTE 1,18), y así la entiende el propio protagonista: “Mandar en nombre del Rey, ¿es acaso mando? Manda el Rey en nombre de Dios, como los frailes nos dicen cada día, y es autoridad que llega de tercera mano, debilitada y sin fundamento. ¡Mandar porque te da la gana, en tu nombre y el de Satanás, sin que nadie discuta poderes y ponga límites al albedrío, eso vale la pena!” (1,236). Tal lucha trasciende la intriga político-militar, aunque los hechos históricos de referencia pertenezcan a ese plano. Drama histórico bajo cualquier punto de vista, la singularidad de Lope de Aguirre no le viene de su género dramático (nada raro en la postguerra española, y que Pemán cultivaba con el aplauso de muchos), sino de la actitud con que se afronta: sin triunfalismo, sin exaltación patriótica; al contrario, seca y distante visión de un episodio nada glorioso, apasionante a fuerza de cruel y sombrío. Asimismo sobresale el deseo explícito de evitar una reconstrucción arqueológica del reinado de Felipe II; por ejemplo, en cuanto a vestuario, se recomienda “una usanza antigua, pero convencional: basta con que sus trajes dejen impresión de lejanía” (1,218).

En el aspecto literario y escénico, la herencia recogida no es la tardorromántica o la modernista, que parodiaba Muñoz Seca y que, teñida de nacional catolicismo y nostalgias imperiales, se reencarnaba ahora en el teatro de Pemán y el cine de Orduña, sino la del Shakespeare de *Julio César* y *Ricardo III*, e Lope de Vega más “épico”, los cronistas de Indias, la economía narrativa de primer cine... La influencia de Claudel va a ir cediendo ante la de Giraudoux.

Torrente construye en *Lope de Aguirre* un drama histórico bastante atípico para su época y para España. Lástima que la novela de Sender y las películas de Herzog y de Saura sobre el mismo asunto, al ponerlo al alcance del gran público, hayan eclipsado un drama tan ambicioso como contundente.

5.- La siguiente obra, *República Barataria*, resulta desconcertante. De entrada, no lleva tras el título otra indicación que “teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros”, lo que alude a la contienda de los agonistas, pero nada dice de la adscripción de la obra a un género. Sorprendente, después, que aparezca la confrontación política de forma tan evidente en un texto escrito durante los años quizá más duros de la dictadura franquista, cuando ésta aún confiaba en la victoria nazi. Los símbolos que exhiben los tres altavoces del prólogo (2,13) -corona, gorro frigio y enseña socialista- eran otros tantos tabúes en la España del 18 de julio.

Claro que luego el discurso fluye calculadamente ambiguo y con referencias desorientadoras para el lector. La acción se sitúa en una hipotética Minimuslandia (como en *La princesa durmiente va a la escuela*) y en la “época actual” (pensemos en los años 30 y 40), caso insólito en el teatro de Torrente. Los nombres de los personajes son eslavos, germánicos y latinos, en vaga definición centroeuropea. No hay mención de hechos históricos concretos; sólo insinuación de circunstancias parecidas a las que determinaron la Guerra española y la segunda mundial. Incluso resulta difícil averiguar a qué línea política se adscriben numerosos personajes.

Tal ambigüedad lleva a Yamaguchi a considerar este drama “parodia de la situación política de la España de posguerra” (1998:264); intuyo una errata en el texto del minucioso crítico japonés, porque yo creo que, muy al contrario, Torrente nos remite vagamente a la preguerra, a la etapa del Frente Popular sobre todo. Y desde luego no hay parodia: ni la propiciaba el ambiente histórico ni la permitía una implacable censura. Cabía la exaltación del Régimen y del pasado imperial; cabía la diatriba contra el comunismo y las democracias; poco más. Nada de esto había en *República Barataria*, que se movía en terreno hartamente peligroso.

Puede objetarse que don Gonzalo tenía bula dentro del sistema, amparado por la camisa azul, pero no era así: su piadoso y circunspecto *Tobías* había sido denunciado ante el arzobispo de Toledo; tuvo que salir en su defensa el poderoso Serrano Suárez. Escritores adictos al Régimen como García Serrano o Cela toparon con la censura. El propio Torrente, años más tarde, cuando ya se anunciaban vientos aperturistas en el país, perdió su trabajo en represalia por haber firmado una carta de solidaridad y protesta. Su quinta obra teatral contenía elementos suficientes para despertar la suspicacia de los censores en el contexto nacional e internacional de 1942.

Quizás el propio título ayudó a conjurar posibles complicaciones; si una república (aludiendo a la del 31 o no) se apellidaba *Barataria*, quedaba rebajada a un plano de ridícula entelequia, salvando el puntual homenaje a Cervantes. Que indirectamente se alude a la situación española prebélica no ofrece dudas: rey destronado, democracia burguesa desbordada por la revolución popular, persecución religiosa, intromisión de potencias extranjeras; pero no es lo más importante. Tampoco que el dueño de la situación dentro de esa embajada sea Petrowski, un revolucionario disidente, ahora perseguido por sus antiguos camaradas, cuyo apellido ruso y cuya incendiaria retórica sugieren el perfil de un soviético. Éste utiliza como hombre de paja a un intelectual, el Dr. Paul, pedante ridículo -como todos los “los profesionales del saber” que dibuja Torrente en sus primeras obras-; ¿refleja a Azaña? ¿a los padres de la República en general? No cabe pensar en Ortega, venerado por nuestro escritor entonces y siempre. Frente a ellos, Pablo Liszt, con nombre de apóstol (apropiado para un clérigo) y apellido germánico; llegando a este punto, no deberíamos apurar las interpretaciones en clave política, pues no veo base para relacionar a Liszt con cierta mística del nazismo; si ello hubiera estado en la intención de Torrente, sin salirse de mundo musical -permítanse la fácil broma-, le habría llamado Wagner.

Por más resonancias políticas que presente, *República Barataria* n es un drama político. El conflicto se establece a nivel moral y humano. No importa la ideología o la militancia de los antagonistas (casi podrían intercambiarse), sino la contienda entre ambos, la confrontación de un hombr

de acción con un soñador; de rebote, las repercusiones de esa lucha en una colectividad asediada y desorientada, las reacciones de un puñado de hombres ante circunstancias adversas.

Torrente mismo (y los críticos que le siguen la pista) señala que la dualidad teoría-acción, representada por Liszt y Petrowski respectivamente, se amplía y enriquece en Carlos Deza y Cayetano Salgado, en *Los gozos y las sombras* (1,21). Ningún otro punto de contacto o comparación admiten los magníficos personajes de la trilogía novelesca con sus predecesores teatrales, tan esquemáticos. Hasta las acotaciones que se refieren a sus gestos o palabras revelan que nos hallamos ante tipos de una sola pieza, sin matices: “grandilocuente”, “muy teatral” (2,104), etc.

La lucha entre ambos o la que ellos representan explica el término “teomaquia” que Torrente propuso; o, a falta de dioses combatientes, un ateo contra un místico (en un drama que tampoco es religioso por las mismas razones que no es político). La anécdota se basa en sucesos reales, ocurridos en una embajada durante la Guerra civil, que le contó a nuestro autor su amigo S.M.D. (sospecho que se trata del historiador Santiago Montero Díaz, ferrolano como él). El hecho concreto cobra significación universal, como en *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux. Aunque no lograda del todo por la dispersión de la intriga y la cantidad de personajes que quedan desdibujados, *República Barataria* tiene fuerza dramática y correcta factura. Ni tragedia (no es posible el martirio, no hay oportunidad para el heroísmo) ni humor (apenas las ocurrencias de Simón). El lenguaje se ha vuelto más cotidiano, a pesar de la tendencia al discurso que el argumento propiciaba.

Drama moral, en suma, que enfrenta dos modos opuestos de entender la vida, un conflicto a escala individual y colectiva; de la política sólo se toman en cuenta las consecuencias, sea para la persona, sea para la sociedad; para evitar suspicacias, censuras o rechazos, se mueve en la ambigüedad, pero gracias a ella potencia el mensaje, más allá de las circunstancias en que fue emitido.

6.- Muy revelador desde el punto de vista de los géneros dramáticos y su manipulación es el caso de *El retorno de Ulises*, que considero la mejor construida de sus piezas, la más equilibrada; también la que más

análisis ha conocido, como el muy certero de Jean-Marie Lavaud recogido en este volumen.

Aunque no hay subtítulo ni indicaciones al respecto, clasificarla como comedia resulta una obviedad. Es verdad que los personajes, extraídos casi todos de la *Odisea* son de rango superior, presuntamente heroico (y hago hincapié en el adverbio), lo cual los predispondría a la tragedia; pero sabemos que incluso los dioses bajaban a veces a pasear por los andurriales cómicos y más aún en los tiempos modernos. En cuanto a tono y lenguaje, alternan en *El retorno* lo elevado y lo corriente, de modo que la irrupción inesperada de lo segundo rompe calculadamente las expectativas creadas por lo primero, mecanismo desmitificador que provoca una sonrisa cómplice. Para mejor rentabilizar tan eficaz contraste y sus posibilidades intertextuales, la acción se mantiene en Ítaca y en la Antigüedad homérica, si bien insertando tenues anacronismos a manera de guiños al espectador. Claro que el director de escena puede saltarse las previsiones del dramaturgo y ensayar otras geografías, otras épocas, incluso la actual. En mi opinión, ello restaría eficacia al texto y al espectáculo, ya que la desmitificación funciona mejor si el mito permanece reconocible; fácil brota la comicidad cuando vemos figuras serias (héroes, santos, autoridades) en trance risible.

Para redondear esa apariencia clásica, helénica, de la comedia que nos ocupa -apoyada visualmente en decorados, vestuarios, atrezzo-, ésta posee unidad de lugar (patio con peristilo en el palacio) y de tiempo (siquiera en los dos actos, puesto que el prólogo acontece cinco años antes); la unidad de acción, aunque en peligro por las trayectorias paralelas de Ulises y Telémaco y sus respectivas y cruzadas relaciones con Penélope y Korai, queda a salvo; hay coro y corifeo; hay anagnórisis; nada tendría que reprochar Aristóteles a su estructura.

Sobre el mito-base de Ulises con sus viajes y su proverbial astucia, la espera de Penélope y la pesquisas de Telémaco, Torrente Ballester implanta los siguientes esquemas míticos: la segunda venida del Mesías, el sebastianismo, Guillermo Tell (a modo muy anecdótico: la flecha atravesando la manzana colocada sobre la cabeza de una persona, transformación casi circense de la prueba de los pretendientes homérica) y Jos

Antonio Primo de Rivera (el Gran Ausente para los falangistas de 1939, que no creían en la muerte de su fundador). La superposición descontextualizadora de elementos tan heterogéneos, unida a la ironía con que se contempla el mito central, tiende a que éste se desmorone.

Como los viajes de Ulises y de su hijo se acomodaban mejor al tratamiento épico, al optar ahora por la forma teatral -y concretamente aristotélica, con su exigencia de las unidades-, el autor circunscribe la acción a la corte de Ítaca y al momento del retorno; así se da la paradoja de que, siendo tan esencial argumentalmente el viaje, éste se elide; lo importante, dado que se trataba de plasmar la construcción del mito y luego su destrucción, era la espera y el regreso. Muy oportuna resulta la elección del espacio: un patio con peristilo, lugar que permite escenas domésticas, aúlicas y públicas indistintamente; todo ello sin necesidad de mutaciones en el decorado; cierto que esos escenarios semipúblicos venían avalados por la tradición teatral grecolatina.

Y, moviéndose en un ambiente pagano como éste, la burla de lo sagrado -los dioses puestos en berlina- podía manifestarse con mayor desenfado que en la peripecia de Tobías, que procedía del mundo bíblico y era modelo de piedad precristiana.

Aunque nos hallamos, sin duda, ante una verdadera comedia (no mitológica como tantas de sus predecesoras, sino desmitificadora a lo Giraudoux, a lo Anovilh), me atrevo a ver en ella un caso especial de ironía de situación; esta ironía, que se basa en el contraste entre lo que se espera y su realización, no afectaría a tal o cual segmento, sino a la obra en su conjunto. Veamos: En *El retorno de Ulises* se nos presenta un mundo aristocrático, de héroes prestigiados por la tradición épico-trágica (y por siglos de pintura, escultura, ópera, etc.), que viven serios conflictos personales, familiares, políticos... Pero Ulises ni fue tan astuto guerrero ni es más que un mediocre amante; envejece y está cansado. Ítaca, patria de valerosos soldados, se ha convertido en meta de curiosos turistas. Nada es lo que parece o lo que se dice. Tampoco la comedia que contemplamos.

Al final de la obra comenta Telémaco, poniéndose casi en el punto de vista del espectador: “Esperábamos una tragedia, y esto no ha pasado

de parodia” (2, 185). En efecto, de entrada se pone a egregios personajes en graves situaciones; como no dan la talla, resultan desairados; o no hay proporción entre sus hipotéticas virtudes y las prosaicas circunstancias en que han de demostrarlas. Creadas sistemáticamente unas expectativas de tragedia, éstas no se cumplen, de lo que resulta “un universo trágico degradado” (FERNÁNDEZ ROCA 1998:348) con aspecto de comedia palaciega de enredo.

Por ello, si el lector-espectador entra en el juego que Torrente le propone, se ve engañado en cuanto al género teatral de *El retorno* en cuya 2ª edición, sintomáticamente, no se especifica después del título ni en ningún momento; al omitir el marbete “comedia”, el dramaturgo evita pre-disponernos para la recepción del texto y genera, aunque implícitamente, un equívoco: con hechuras de tragedia construye un discurso cómico, que es una solución ingeniosa para vehicular el doble proceso de la gestación de un mito y su descomposición.

7.- Con *Atardecer en Longwood* cierra nuestro autor su etapa de dramaturgo, visto que los ansiados estrenos no llegaban, para dedicarse en lo sucesivo a la crítica teatral y, más tarde, a escribir novelas. De la desmitificación de Ulises pasa a la de Napoleón; si aquél estaba visto a la hora de su regreso, éste aparece en el destierro de Santa Elena, aburrido y ensimismado. La figura del corso, venerada por el padre de Torrente y centro de conversaciones familiares y lecturas desde la infancia, se asoma de modo intermitente a las páginas torrentinas desde el cuento “Mi reino por un caballo” hasta *La isla de los Jacintos Cortados*. Para la pieza teatral, crepuscular en doble sentido, la información histórica está tomada de las memorias del General Gourgaud, que también actúa como personaje de aquella.

Son evidentes los paralelismos con *El retorno de Ulises*: juego desmitificador, desengaño, estructura muy aristotélica (cfr. YAMAGUCHI 1998:374), espacio en relativa clausura, intrigas políticas y amorosas. Sin embargo, ahora la figura central sólo aparece físicamente en contadas ocasiones y hablando poco; queda en penumbra y como desdibujado, lo que no obsta para su protagonismo moral y presencia simbólica de principio a fin.

El discurso dramático se fija en lo que hacen los demás en torno al emperador exiliado: una corte degradada y vigilada por los ingleses, que combate el aburrimiento y la desilusión con naipes y escarceos eróticos. El mito que encarnaba el poder por antonomasia es solamente una sombra porque ya no lo ostenta; el mito se ha vaciado, y lo que queda en pie es un hombre corriente; por unos momentos, cuando un barco de guerra se acerca y acaso una escuadra, parece que Bonaparte podría recuperar su imperio; pero, vana esperanza, todo seguirá igual. La vida de los desterrados está expuesta en tres frases: 1) rutina y vulgaridad, 2) esperanza de liberación y arranque de heroísmo, 3) desengaño y recaída en la vulgaridad; a ellas corresponden tres iconos sucesivos: Bonaparte con sombrero de paja (1), con bicornio y espada (2) y en camisón y gorro de dormir (3). No era preciso caricaturizarlo; bastaba con utilizar el poderoso mito como pretexto, previo un vaciado psicológico (arquetipo) y el difuminado de sus perfiles (protagonismo en elipsis). La mirada irónica y ridiculizadora recae entonces en sus cortesanos. Como en *República Barataria*, se dibuja aquí una comunidad recluida, un fugaz conato de heroicidad y un fracaso con retorno a la mediocridad del principio. Napoleón, como el valentón del célebre soneto cervantino, “fuese, y no hubo nada”.

No cabe rúbrica más neutra que la que Torrente atribuye a *Atardecer en Longwood*: “pieza en un acto”. Hablar de comedia histórica no nos compromete demasiado, porque raya en la obviedad. Desde luego, se manejan con desenfado acontecimientos históricos. Más en concreto: una gran figura histórica, ya mitificada en vida, protagonizando hechos menores, anecdóticos casi. Con un importante matiz: que tales hechos pudieran haber cambiado el curso de la Historia. Dicha inadecuación o desproporción genera ironía. Ironía entraña también el drástico contraste entre el clímax dramático (llegada de la nave, posible batalla, esperanzas de liberación, hipotética recuperación del poder, regreso a París) y el anticlímax final (heroísmo imposible, insoslayable vulgaridad. Casi la fábula de la lechera con personajes del ochocientos. Irónico contraste, en fin, el que se establece -y esto es más interesante a efectos teatrales- entre lo que vemos (vidas grises en un tedioso encierro) y lo que oímos (cañonazos, trote de caballos, movimiento de tropas, explosión en la santabárbara),

que sugiere un épico combate de consecuencias imprevisibles; contraste entre el interior de la casa y el exterior; como público y personajes comparten punto de vista por ignorar lo que está sucediendo fuera, uno y otros interpretan los indicios unilateral y equivocadamente -los espectadores, inducidos por el diálogo-, de modo que todos se ven afectados por el desengaño consiguiente.

Todo fue un espejismo; ya lo advertía el escéptico Las Cases: “Yo, si me lo permiten, creo que son ustedes víctimas de una ilusión” (2,232); bien lo resumen las palabras de Madame de Montholon: “Acabo de contemplar una comedia que me ha hecho mucha gracia. (Ríe otra vez). Conque una escuadra libertadora, ¿eh? Y vosotros dispuestos al heroísmo con escopetas de caza” (2,240). Dicho espejismo vino provocado por vía auditiva para los personajes y, además, por las palabras de éstos en escena para el caso de los espectadores. El poder fundante de la palabra, la ficción como una realidad con exclusivo sustento verbal, es una idea clave en la teoría literaria de Torrente Ballester y un tema recurrente de su novelística, que va a culminar en la trilogía llamada fantástica, pero que ya estaba aquí discretamente sugerida.

Concebida como comedia histórica en principio, *Atardecer* desarrolla una acción cortesana de piruetas amorosas, ínfimas confabulaciones y pequeñas miserias; roza la comedia de enredo sin que el nudo llegue a ser atado y la de costumbres sin recrearse en la descripción de las mismas. Por otra parte, hay ligero humorismo en los diálogos y puntuales momentos de emoción. Se concentra ésta en la escena de la supuesta batalla, cuando Napoleón resucita como estratega y sus seguidores recobran el coraje.

En este punto, vistos los antecedentes de tan mediocres individuos, el espectador atento presente que fracasará aquel efímero impulso, pero queda abierta la posibilidad de que la alta comedia derive hacia el drama heroico, si es que el dramaturgo altera la realidad histórica (como había alterado el esquema mítico de Tobías y Ulises). El valor de los desterrados, aunque momentáneo y relativo, era auténtico. Por la desproporción entre los medios y los fines, por la inadecuación entre los hombres y sus circunstancias, el intento se agota en sí mismo. El juego se cierra retor-

nando a la rutina cotidiana. Amarga sonrisa, a punto de caer el telón final, se cifra en la concisa acotación: “NAPOLEÓN husmea un momento por la habitación, ve el sable sobre la mesa, lo coge, lo coloca debajo del brazo sin la menor emoción y sale de estampía, cerrando tras sí” (2,247). El sable, signo de gloria militar, ya no es para su desencantado dueño más que un trasto inútil.

8.- Escrita hacia 1962, cuando ya Torrente había renunciado al teatro y se movía con soltura en la novela, *Una gloria nacional* aparenta un retroceso con relación a sus demás piezas, porque asume una óptica hasta cierto punto realista y fórmulas características del drama burgués, tan combatido siempre por el autor. Esta primera apreciación, sin embargo, sería injusta y bastante inexacta.

Subtitulada “episodio dramático de la belle époque”, la obra gira en torno a la posibilidad de que Francisco Fuentes Peralta, novelista español, obtenga el Nobel y a las reacciones a favor y en contra de su candidatura. Cualquier lector medianamente informado descubrirá desde las primeras escenas que el protagonista -escritor realista, republicano, académico- está inspirado muy de cerca en la figura de don Benito Pérez Galdós.

Hajime Yamaguchi demuestra en su documentada tesis cómo Torrente descubrió ese “episodio” (en cierto modo “nacional”) de la biografía galdosiana en el estudio de Ricardo Gullón, hombre de su misma generación y amigo, que acompaña a la edición de *Miau* preparada por éste. Por dos veces, en 1905 y en 1913, estuvo Galdós más o menos cerca del premio; una fuerte campaña promovida por poderosos sectores de la vida política y cultural española impidió que su candidatura prosperase. Don Gonzalo, muy impresionado al conocer estos hechos de medio siglo antes, ve en ellos un síntoma evidente de la envidia, la ingratitud y el sectarismo de sus compatriotas; en *Cuadernos de un vate vago* declara su intención de escribir una obra dramática al respecto.

Este último dato permite a Yamaguchi rectificar la fecha de composición que se consignaba en la única edición hasta ahora -la que en 1990 patrocinó la Diputación coruñesa-: el drama no puede ser de 1947, sino de 1962 o algo después (YAMAGUCHI 1998:399-400) Lengua y estilo lo corroboran. El largo tiempo que permaneció inédito

to el manuscrito propició la equivocación del propio autor, y los editores se guiaron por él.

¿Por qué este retorno a la forma dramática, tras una década de silencio, por una sola vez y ya la última? Creo que, en este caso, lo esencial era la fuerza del asunto y el mensaje, y lo de menos el género elegido y el ropaje literario. Quizá estimó el autor algo escaso el soporte argumental para escribir una novela; conociendo su trayectoria pasada, acaso la duda se le planteó entre el relato corto y el teatro; probablemente “vio” el conflicto desde el primer momento en modo dramático; no era raro en él y, además, había seguido ejerciendo la crítica teatral durante dicho período. Los personajes y su ambiente le eran bien conocidos, pues *Panorama de la Literatura Española Contemporánea* le había obligado a refrescar sus amplios saberes de historia literaria en los últimos años. La época de la acción venía a ser la de su propia infancia. Y como novelista acababa de completar la trilogía de *Los gozos y las sombras*, que contiene algunos de sus mejores diálogos; es evidente que se encuentra cómodo dejando hablar a sus personajes; los de *Una gloria nacional*, no lo olvidemos, ya estaban “hechos”: Menéndez Pelayo, la Pardo Bazán, Valle, Baroja... Bastaba con enmascararlos levemente.

Por otra parte, ello se prestaba a un juego literario muy sugestivo: hacer hablar a estos ilustres actores en una hipotética situación dramática tal como ellos lo harían en la vida real, inspirándose muy libremente en el lenguaje que plasmaron por escrito, lo que requiere decoro en la imitación y permite la parodia lingüística. Era como llevar a escena una biblioteca viviente: un reto muy indicado para un escritor como éste.

Al modificar mínimamente los nombres (Blasco pasa a llamarse Velasco) y algún aspecto secundario (el protagonista es viudo), se reta al lector-espectador a que identifique los referentes reales y se establece un juego de complicidad que refuerza la eficacia de la denuncia. Con todo, aunque tipos y situaciones no fuesen reconocibles, el discurso dramático funcionaría como mensaje sin necesidad de un correlato histórico; un espectador analfabeto o extranjero o despistado se perdería esta dimensión de la obra y bastantes matices, pero podría entenderla y disfrutarla.

Por primera vez en su vida, liberado Torrente Ballester de preocupaciones estrictamente teatrales, pero no del todo desentendido de ellas, escribe un drama a manera de desahogo con magníficos diálogos en el que todo es funcional. Aquí no hay pruritos experimentales; creo que esto concede una gran libertad al escritor, justo la que no tuvo en el resto de sus obras dramáticas, muy sometidas a las circunstancias (que no a las convenciones) y al deseo de estrenar.

Además, la sustancia histórica está contemplada con moderada ironía, y la previsible desmitificación de esos intelectuales convertidos en personajes es menor que en otras ocasiones: don Benjamín (don Marcelino Menéndez Pelayo), desaseado y bebedor; doña Lola (la condesa de Pardo Bazán), celosa y entrometida; Velasco (Blasco Ibáñez), procaz y mercantilizado... Son tópicos, con cierta base en sus modelos reales, que los humanizan, los bajan del pedestal.

Pero lo cierto es que *Una gloria nacional* presenta una estructura muy clásica: en los dos actos -el segundo dividido en dos cuadros, lo que en la práctica nos da tres partes de parecida extensión- se desarrollan tres momentos bien definidos, equivalentes a planteamiento (rumores sobre la concesión del premio y primeras reacciones), nudo (adhesiones y repulsas, posible entrevista con el Rey) y desenlace (candidatura frustrada, ostracismo del escritor). Semejante estructura tripartita y tradicional vimos en *El retorno de Ulises*, *Atardecer en Longwood* y, en cierto modo, *Lope de Aguirre*.

Lo que más sorprende es que, asunto y estructura aparte, nos lleve el dramaturgo a un interior burgués: salón y comedor en la casa de Fuentes Peralta, el mismo decorado para toda la obra. En una producción tan corta pero tan variada como el teatro de don Gonzalo, así como en su extensa labor de crítico, era esencial postura el rechazo del teatro “de mesa camilla”, realista, burgués y conversacional. Cuesta creer que ahora, ya apartado de la creación dramática y con tantos años de crítica a sus espaldas, incurriese en aquellos errores que había evitado en sus obras y censurado en la ajenas. Porque no falta aquí ni siquiera el denostado motivo del adulterio, si bien con distinta y más secundaria significación que en el sistema benaventino.

Considero que la relativa aceptación de los aspectos más externos de la alta comedia o del drama de salón viene dada por las coordenadas históricas del suceso dramatizado: un pasado reciente, final de la “belle époque” en el Madrid de Alfonso XIII. La cercanía en el tiempo y en el espacio al autor y a los primeros posibles lectores conllevaría un enfoque más realista y un tono más cotidiano y coloquial que lo esperado. Por ende, siendo las fórmulas teatrales vigentes en aquella década la heredada de Echegaray y la acuñada por Benavente -curiosamente, ambos galardonados con el Nobel-, Torrente tal vez juzgó oportuno adoptar apariencia de drama burgués para dar “color de época” a su fábula galdosiana; una especie de mimetismo con intención documental.

Pero lo que llevamos dicho es sólo parte de la verdad, válida para los tres cuadros que desenvuelven el núcleo argumental, lo que podría llamarse acción principal, lo que ocurre en el salón de Fuentes Peralta (o Galdós), visitado por familiares, literatos y algún político. Alternando con esos cuadros interiores, bastante extensos, el drama nos ofrece cuatro estampas rápidas que nos llevan a espacios públicos: prólogo (calle de Alcalá), primer entreacto (plaza de Cibeles), segundo entreacto (pasillo del Teatro Real) y epílogo (Alcalá o Cibeles, “no importa”: eso indica la acotación correspondiente); y no son mero añadido o complemento, sino que desempeñan una función fundamental, porque alteran de raíz la construcción y el sentido de esta obra.

No aparecen en esos cuadrillos los personajes principales ni ningún otro de los que frecuentan el salón. Quienes los protagonizan son dos personajes -tipo: don Celes y don Clemen, madrileños de a pie y portavoces de la opinión pública; pero no encarnan al pueblo llano, porque pertenecen a la burguesía financiera; ellos ven y comentan el asunto del Premio Nobel desde fuera de la alta política y de los círculos culturales; representan desde la calle- en la que, físicamente se mueven- la opinión de la masa o su falta de opinión o cómo se puede manipular esa opinión. Ambos caballeros recogen el eco social de lo que se cuece en los salones. Su ignorancia no es inocente ni simpática como la del pueblo trabajador, sino culpable, porque encubre privilegios de clase y prejuicios egoístas y degenera en alergia a la cultura. Con sus triviales pero reveladores comentarios,

a manera de coro abreviado, nos ofrecen otra perspectiva del conflicto ideológico-moral que se ventila en torno al protagonista, creando efectos de contraste, distanciamiento y visión en profundidad.

Los decorados de estos breves cuadros señalan una estética diferente a la del resto del drama: son telones pintados que representan de forma esquemática, con trazos gruesos (incluso “caricaturescamente”, según la acotación inicial), los rincones de Madrid que se mencionan. Las razones de su uso están claras, hasta desde el aspecto práctico de la representación: siendo único y complejo el decorado de los tres cuadros principales, con sus muebles, cortinas, lámparas, fotografías y demás, resultaría muy trabajoso cambiarlo para dar paso a las breves escenas exteriores (además, habría que montarlo y desmontarlo tres veces); nada más sencillo que hacer bajar un telón pintado por delante del escenario que oculte durante unos minutos el salón de don Paco y nos muestre, en simple boceto, una calle o plaza; bastará con que quede un escueto pasillo entre dicho telón y las candilejas para que allí puedan moverse los dos personajes y algún figurante; la manifestación contra el escritor (primer entreacto) necesitaría más espacio, pero siempre cabe sugerir el paso de una muchedumbre con gritos de fondo, siluetas proyectadas en el mismo telón, etc.

El recurso del telón pintado en primer término era frecuente en el sainete y el género chico -pensemos en *Alma de Dios*, *La Gran Vía*, *El año pasado por agua*- y permitía efectuar mutaciones en el decorado fuera de la mirada del público, mientras se ofrecían a éste cuadros secundarios (musicales o dialogados) para evitar esperas a escenario vacío o tediosos intermedios.

Utilizar estos cuadrillos -con sabor a entremés, incluso por el hecho de ir intercalados- y su peculiar estética me parece un acierto, pues casi literalmente bajamos a la calle desde el piso del protagonista y respiramos aires populares; esto aporta color local y de época: el Teatro Apolo, el cuplé, los cafés cantantes, los toros. Pero nada de costumbrismo; la ejecución pictórica de los telones apunta al boceto, al espacio meramente sugerido; que aparezca una florista o un vendedor de periódicos (4) es anecdótico (amén de potestativo, según indica la acotación, que se desentendiende de rigores historicistas y deja libertad al director de escena).

Lo que importa en estos cuadros es poner un contrapunto, incluso visual o sobre todo visual, al mundo realista del salón: abierto frente a cerrado, público frente a privado, plano frente a córporeo y profundo.

En realidad, nada importante para el desarrollo argumental sucede en dichas estampas, que en cambio desempeñan una decisiva función de comentario. La única y muy llamativa excepción se halla en el segundo entreacto; don Celes y don Clemen están en un pasillo del Teatro Real, donde son testigos de un hecho crucial: el Rey va a llamar a su palco al viejo escritor republicano (lo que abriría a éste las puertas del Nobel), pero un periodista monárquico y un ministro procuran frustrar el encuentro. Con maña de buen narrador, nos deja Torrente sin saber lo que ocurrirá hasta el siguiente cuadro, en el que lo averiguamos ya muy avanzado el diálogo.

Como Torrente no enfoca el mundo sainetel desde Arniches, sino desde su reflejo en los esperpentos de Valle, la pareja don Celes-don Clemen evoca, *mutatis mutandis*, la de don Estrafalario y don Manolito de *Los cuernos de don Friolera*, no sé si conscientemente o no. Si *Una gloria nacional* acabase en la amargura y soledad de Fuentes Peralta sentado al piano, y no con los cínicos comentarios de esos dos españolitos -futuros socios en una ganadería de reses bravas que se llamará "El Premio Nobel"-, el drama no sería lo mismo.

Como vemos, *Una gloria nacional* parte de presupuestos casi realistas y se configura externamente como drama de salón; pero, al introducir breves escenas de calle con personajes prototípicos a modo de comentario y contrapunto, se complica la estructura dramática y significativa para subrayar la intención de denuncia. Así Torrente, apartado ya de la carrera teatral, finge aceptar el drama burgués y sus convenciones, las cuales tanto había criticado y, no obstante, manejaba con eficacia; después, en un quiebro irónico y cómplice, subvierte el discurso cargándolo de una intencionalidad crítica inesperada en tal género. El dramaturgo puso, en efecto, una mesa camilla en el centro del escenario; pero bajo esa mesa había una bomba de relojería.

Torrente Ballester, en suma, a través de su obra dramática, ha abordado diversos géneros o subgéneros teatrales (farsa, auto sacramental,

drama histórico...) aceptando en principio sus respectivos códigos, pero siempre con espíritu transgresor queriendo escribir otro teatro, “un teatro a contrapelo” (IGLESIAS FEIJOO 1986:63). La voluntad experimental e innovadora en él se conjugaba con el aprovechamiento de la tradición literaria, el intelectualismo con el espíritu lúdico, lo real con lo maravilloso; de la convergencia de todos estos factores resulta un fascinante ejercicio intertextual, metateatral y mitificador-desmitificador.

Un aspecto importante de la transgresión de los géneros dramáticos estribaba en el uso irónico que de ellos se hace, llevándolos a decir algo sustancialmente distinto de lo que solían y, por consiguiente, de lo que esperábamos; otra lección cervantina que don Gonzalo supo asimilar.

En el prólogo de 1982 declaraba Torrente: “aplicados al teatro los esfuerzos que consumí en contar historias, algo nuevo y meritorio hubiera llegado a añadir” (I,9). Así lo prometían las ocho comedias analizadas y así nos permiten creerlo las novelas que nos dejó. Su personaje don Reinaldo (*Una gloria nacional*, 37) expresaba con altanería valleinclanesca las razones para escribir: “En este mundo suciamente gregario, a los espíritus selectos no nos queda más refugio ni más arma que la prosa”.

BIBLIOGRAFÍA

A) Obras teatrales de Gonzalo TORRENTE BALLESTER:

EL PAVOROSO CASO DEL SEÑOR CUALQUIERA [1933-1936], en *Siete ensayos y una farsa*, Madrid, Escorial, pp. 145-201./En Ángel ABUÍN, Carmen BECERRA y Ángel CANDELAS, eds., *La creación literaria de G.T.B.*, Santiago, Tambre-Edelvives, 1998, pp.193-241.

EL VIAJE DEL JOVEN TOBIÁS, Burgos, Jerarquía, 1938./En *Teatro 1* Barcelona, Destino, 1982, pp.31-152.

EL CASAMIENTO ENGAÑOSO, Madrid, Escorial, 1939./En *Teatro 1*, pp. 157-212

LOPE DE AGUIRRE, Madrid, Escorial, 1941./En *Teatro 1*, pp.213-347.

REPÚBLICA BARATARIA, Madrid, Escorial, 1942./En *Teatro 2*, Barcelona, Destino, 1982, pp.7-110.

EL RETORNO DE ULISES, Madrid, Editora Nacional, 1946./En *Teatro 2*, pp.111-190.

ATARDECER EN LONGWOOD, Madrid, Haz, 1950 (según Yamaguchi, diciembre 1951)./En *Teatro 2*, pp.191-243.

UNA GLORIA NACIONAL [1962 o poco después], en *G.T.B. Exposición bibliográfica*, A Coruña, Diputación Provincial, 1990, pp.I-LXVII.

(Las obras incluidas en *Teatro 1* y *2* se citan por la edición de Barcelona, Destino, 1982. *El pavoroso caso*, por la 2ª de sus ediciones.)

B) Referencias bibliográficas:

YAW AGAWU-KAKRABA, "Myth and Martyrdom: G. Torrente Ballester's *El retorno de Ulises*", *Mitos* (Actas del VII Congreso Internacional de la AES, 1996), Zaragoza, Tropelías, 1998, vol.I, pp.243-246.

Mª VICTORIA AYUSO DE VICENTE, Consuelo GARCÍA GALLARÍN, Sagrario SOLANO SANTOS, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Akal, 1990.

ÁNGEL BASANTA, "El tiempo recobrado: últimos libros de G.T.B.", *Nueva Estafeta*, 54, mayo 1983, pp.37-46.

CARMEN BECERRA, "Teoría, crítica y creación teatral en G.T.B.", *Abril*, 12, Luxemburgo, julio 1996, pp.27-43./"El mito y su tratamiento teatral: Ulises y Tobías", *Problemata Theatralia*, I, Universidad de Vigo, 1996.

JOSÉ ÁNGEL FERNÁNDEZ ROCA, "Lectura semiótica de *Lope de Aguirre* de T.B. desde sus acotaciones", *Mundos de ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la AES, 1994), Universidad de Murcia, 1996, pp.637-643./"Mito e ironía en *El retorno de Ulises* de T.B.", *Mitos* (Actas del VII Congreso Internacional de la AES, 1996), Zaragoza, Tropelías, 1998, vol.II, pp.345-349.

EDUARDO HARO TECGLÉN, "El teatro de G.T.B.", *El País*, 26 septiembre 1982.

LUIS IGLESIAS FEIJOO, "Introducción a G.T.B.: el teatro", *Anthropos*, 66-67, noviembre-diciembre 1986, pp.61-66.

RENÉ JARA, J.C. LÉRTORA, J. VARGAS, P.R. DE LÉRTORA, J. ORTEGA, *Diccionario de términos e "ismos" literarios*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1997.

PEDRO LAÍN ENTRALGO, "El teatro de G.T.", *Vestigios, Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, EPESA, 1948, pp.99-115.

JANET PÉREZ, "The Theater and Novels of G.T.B.", *Hispania*, 48, 3, 1965, pp.422-428./"La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de G.T.B.", *Actas del VIII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, 1986, II, pp.437-446.

ELIZABETH ROGERS, "Myth, Man and Exile in *El retorno de Ulises* and ¿Por qué corres, *Ulises*?", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 9, 1-3, 1984, pp.117-130.

KURT SPANG, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1983.

GONZALO TORRENTE BALLESTER, "Prólogo" en *Teatro 1* (pp.9-28) y *Diario de trabajo* (1940-1947) en *Teatro 2* (pp.245-362), Barcelona Destino, 1982.

DARÍO VILLANUEVA, “El autobiografismo de G.T.B.”, *Ínsula*, 444, noviembre-diciembre 1983, pp.11-12./“Una lectura panorámica”, en *G.T.B. Exposición bibliográfica*, Deputación de A Coruña, 1990, pp.11-28.

HAJIME YAMAGUCHI, *El teatro en T.B.* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1998.