

TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN EL “VIAJE DEL JOVEN TOBIÁS” DE TORRENTE BALLESTER

Manuel PRENDES GUARDIOLA
Universidad de Piura. Perú

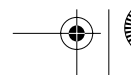
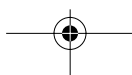
BIBLID [0213-2370 (2006) 22-2; 223-236]

El artículo presenta una interpretación de la obra dramática “El viaje del joven Tobías”, primera escrita por Gonzalo Torrente Ballester, como ejemplo de las inquietudes de su época por la renovación de la escena. Éstas llevaron en ocasiones a recuperar y adaptar elementos del pasado, como se demostró en la resurrección del género del auto sacramental, incluyera o no los valores del catolicismo. Se señalan coincidencias técnicas o temáticas con obras del momento que expresaban esa misma tendencia a innovar sobre los antiguos esquemas, y asimismo la influencia que sobre los planteamientos y el contenido de la pieza de Torrente ejerce el pensamiento de dos filósofos de gran importancia para la estética de la época, de un modo particular en el ámbito político de la Falange: Eugenio d’Ors y José Ortega y Gasset.

This paper puts forward an interpretation of the first play written by Gonzalo Torrente Ballester, “El viaje del joven Tobías” (“Young Tobit’s Journey”), which illustrates a widespread concern of his time about the renovation of the stage. Such concern conveyed a revival and adaptation of elements from the past, such as the resurrection of the mystery play, not always featuring Catholic values. We highlight the technical or thematic coincidences with contemporary works expressing a similar tendency to innovation in old patterns, and we similarly stress how both the approach and contents of Torrente’s play were influenced by two thinkers who played an important role in the period’s aesthetics, particularly within the political context of the Falange: Eugenio d’Ors and José Ortega y Gasset.

GONZALO TORRENTE BALLESTER (1910-1999), reconocido como uno de los grandes maestros de la novela española del siglo XX, se vio profundamente interesado por el género dramático en los inicios de su actividad literaria. Consecuencias de este interés habrían de ser, por un lado, el largo ejercicio de la crítica escénica en el diario *Arriba* y, por otro, el conjunto de piezas teatrales compuestas a lo largo de aproximadamente una década (1936-1948), de las cuales casi todas serían publicadas sin gran éxito y apenas representaciones.¹

La primera obra teatral publicada de Torrente Ballester (y el primer libro de toda su carrera literaria) fue *El viaje del joven Tobías* (a la que en lo sucesivo me referiré como *Joven Tobías*), adaptación de uno de los más conocidos libros deuterocanónicos del Antiguo Testamento. Pieza extensa y de florida expresión verbal, el *Joven Tobías* nunca llegó a representarse (y su único intento de lectura pública concluyó en un rotundo y premonitorio fracaso),





aunque con los años ha pasado a ser reconocida como una de las mejores obras dentro de la copiosa, y en general mediocre, producción teatral a que dio lugar la guerra civil española.² A pesar de todo, la apreciación crítica del *Joven Tobías* se ha visto perjudicada por la propia circunstancia de la guerra, a menudo conducente a una interpretación ideologizada que, si bien no es desdenable, está lejos de apurar la complejidad de un texto en que Torrente Ballester hizo gala por primera vez de su creatividad intelectual. El contexto en que se inserta su *opera prima* es el de las corrientes de vanguardia de los años 30, integrando elementos procedentes de diferentes tradiciones.

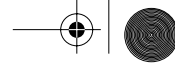
Una vuelta a la religiosidad teatral

Es sabido que las primeras décadas del siglo xx presenciaron la búsqueda de una renovación profunda del drama, entendiéndolo no sólo como fenómeno literario sino de espectáculo popular e implicación de la colectividad. Especialmente durante los años treinta (época de “rehumanización del arte” y compromiso social), surgirá un particular interés por la actualización de los géneros y los motivos relacionados con antiguas concepciones del teatro, actualización expresada a menudo en términos del ámbito semántico de lo religioso, lo litúrgico. Ya el principal renovador del teatro español de la época, Ramón del Valle-Inclán, había manifestado en una carta de 1922 a Cipriano Rivas Cherif: “El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y arquitectura de la Edad Media” (Aguilera Sastre y Aznar Soler 107).

Del propio Rivas Cherif, a lo largo de su prolongada carrera como escritor y escenógrafo, recogemos declaraciones análogas en cuanto al origen y esencia del teatro:³

Aspiramos a que los trabajadores españoles tengan [...] un teatro propio en cierto modo, algo semejante al Teatro del Popolo, de Milán; a las fiestas artísticas que los socialistas organizan frecuentemente en el Trocadero, de París, o al reciente Teatro de Clarté; a las representaciones de grandes dramas revolucionarios celebradas en Berlín estos últimos años, a los magníficos espectáculos escénicos organizados por el Gobierno de los Soviets, de Rusia, en que parece revivir la llama del espíritu religioso de la antigua tragedia griega o de los “misterios” de la Edad Media; algo, en fin, en que la obra artística parezca animada de esa conciencia popular, de que están faltos hoy los autores, cómicos y empresarios al servicio de una sociedad de mezquinas aspiraciones e ideales. (Aguilera Sastre y Aznar Soler 101)

[el teatro] conserva de particularmente religioso la congregación de fieles en un recinto para una liturgia o acto público [...] un teatro católico. Universal quiero decir... (Aguilera Sastre y Aznar Soler 54)



En junio de 1936, en su artículo “El teatro nuevo” publicado en la revista *Leviatán*, Ramón J. Sender abogaba por un teatro que “tiene que consistir en una combinación de ‘lirismo enervante’, ‘grandeza épica’, ‘simbolismo’, ‘psicología’ y ‘misterio’” (ver Lentzen 122-23); declaración que, ya en puertas de la guerra civil y procedente de un escritor de opuesta militancia (como también lo había de ser Rivas Cherif), enlaza directamente con el artículo de Torrente Ballester “Razón y ser de la dramática futura” (1937). Buena parte de este ensayo consiste en la defensa del teatro como acto “religioso”, “litúrgico”, en postular una “nueva tragedia” sustentada en la Tradición, el Orden y el Estilo para expresar “el misterio del Destino, del Tiempo y de la Energía” (1937, 62). La trama y el papel de la “masa”, del personaje colectivo estarán al servicio del destino del héroe. Rechaza Torrente la idea del teatro burgués, o la del arte puramente estético, invocando la alta naturaleza del género y su función social en la línea de los postulados (que eran asimismo los de cierta izquierda literaria) anteriormente reproducidos: “Ortega [...] parte del supuesto de que se va al Teatro a divertirse, lo que se parece mucho a decir que uno va a Misa a divertirse” (71).

Pese a la opinión de Rodríguez-Puértolas (255), creo que el *Joven Tobías* se atiene en cuanto a retórica y desarrollo a estas ideas de Torrente (elaboradas con simultaneidad a la composición de la obra), salvo en el componente político fascista e “imperial” elegantemente esquivado por el autor. En su ensayo, Torrente se refería al “Milagro” como un elemento fundamental en el Orden de la obra: no es un “desorden”, sino un “orden superior” el que se introduce en escena, como reflejo de una jerarquía universal de lo divino y lo humano, del héroe individual y de la humanidad anónima. Ideas dogmáticamente expuestas que, sin embargo, dejan abierto un espacio para el humor y la ironía en ese “milagro representable” que es el *Joven Tobías*. El destino del héroe se transforma en el principal motor de la trama; el interés por el estilo —recargado y arcaizante en esta primera obra— o el cuidado estructural (futura constante en toda la futura obra torrentina) resultan obvios. También en “Razón y ser de la dramática futura” se sostiene que “siempre lo plástico ha de subordinarse a lo literario y servirle”, lo cual constituye de hecho el principal lastre para el lector (¿o espectador?) del *Joven Tobías*.

Torrente Ballester, antes de la guerra, había vivido con gran interés la efervescencia teatral de la España de los años 30. Él mismo recordaría su interés por la dramaturgia de García Lorca, hasta el punto de haber realizado un viaje a Madrid, “en condiciones más bien precarias”, para asistir a la representación de *Bodas de sangre* (1977, 43). El visible intento realizado en el *Joven Tobías* de lograr un lenguaje poético, la introducción de bailes de personajes enmascarados, la función simbólica del canto del gallo (Oliva 58) bien pue-



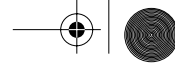
den guardar relación con el teatro del escritor granadino. Al mismo tiempo, es digna de tenerse en cuenta la estancia del joven Torrente en París en los días inmediatamente anteriores y posteriores al estallido de la guerra. Como señala Ruiz Baños, su particular recreación del mito de Tobías (o, años más tarde, el de Ifigenia):

podría inscribirse en la corriente teatral de los años treinta y cuarenta que desarrolló, sobre todo en Francia, la revisión de los grandes temas clásicos con significado y problemática modernos. No olvidemos que el joven escritor vivió el auge cultural del París de la época [...] centrando su interés en la escena: “En París vi teatro, mucho teatro”, ha reconocido el propio escritor. (40)

Ruiz Baños señala las concomitancias con dramaturgos franceses como Cocteau o, principalmente, Giraudoux (*Anfitrión 38*, *La Guerra de Troie n'aura pas lieu*). Por mi parte, yo haría hincapié en el distinguido autor católico Paul Claudel, muy leído en aquella época por Torrente Ballester y en quien éste admitió haberse inspirado para el empleo del versículo como forma de expresión (Becerra 202). Es digno de mencionarse que el mismo año que se publicaba el *Joven Tobías*, Claudel había escrito la pieza *L'Histoire de Tobie et de Sara*, basada en el mismo texto veterotestamentario. La coincidencia resulta, en algunos aspectos, sorprendente: la presencia de la danza (en el acto III, Sara “lucha” con los siete fantasmas de sus esposos al igual que en el *Joven Tobías*) o la fusión de los personajes bíblicos de Ragüel y Gabelo. El contenido es también muy semejante: Claudel hace explícito el papel de Sara como símbolo del alma humana (11, 22-23), lo cual implica para Tobías (abstracción del hombre), al igual que en la obra de Torrente, la recuperación de la unidad. Sin embargo, debe señalarse el carácter mucho más escénico de la obra francesa, su mayor brevedad y adecuación al contenido y desarrollo del original bíblico con respecto a la de Torrente Ballester: en *L'Histoire de Tobie et de Sara* se apoya la representación de los actores con música y, muy originalmente, mimos (los actores que interpretaban al Perro y al Pez) e incluso proyecciones cinematográficas.

El “Joven Tobías” ante el nuevo auto sacramental

El hecho de someter a un proceso de “modernización” un relato bíblico ya produjo alguna controversia en el momento de la publicación del *Joven Tobías*. Al contrario que *El casamiento engañoso*, no podemos considerar ésta como un intento más de resurrección del auto sacramental, aunque comparta en algún aspecto sus valores escénicos y simbólicos. La obra recibió el subtrí-

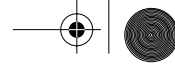


tulo de “Milagro representable en siete coloquios”, denominación que apela, por un lado, al predominio de la oralidad sobre la escenificación, y por otro a la tradición de la “comedia de magia”, de honda popularidad en España hasta bien entrado el siglo XVIII. La relación con el auto sacramental vendría, sobre todo, de la dimensión simbólica antes que individual de los personajes: así, en la “Introducción” a la obra (eliminada en la edición de 1982 de su *Teatro*), Torrente Ballester los calificaba de “personajes artificiosos que se debaten entre la humanidad entrevista y no lograda y el puro símbolo, mezcla no resuelta de silogismo y pasión” (1938, 8).

Abundando en esta interpretación seicentista de la obra, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales compondrían una “loa” introductoria al texto de Torrente, al que se refieren como “auto” en el título, y “comedia de milagro y alabanza” en el segundo verso. La loa –aprobada sin duda por Torrente, puesto que la incluyó en la edición original y la mantuvo en la de 1982– hace alusiones al sacramento de la Eucaristía y al papel redentor de Jesucristo (en ningún momento explicitados en el transcurso de la obra) que harían pensar en el auto sacramental. Más interesante es la mención de los personajes y acontecimientos como portadores de un valor simbólico, que César Oliva ha interpretado como una apelación al distanciamiento entre representación y espectador equiparable a la de los prólogos de Brecht (Oliva 58), aunque su motivación sea más “narrativa” que teatral.

Aquí debemos recordar la importante labor de revitalización que, en los años 30, los autores de la vanguardia literaria efectuaron sobre la tradición clásica española. A los consabidos homenajes a Góngora, a la recuperación de Calderón, tan conocidos, se unió también un rescate del género del auto sacramental, manifestado de muy diversas maneras ya antes de la guerra civil. Azorín subtítulo su obra teatral *Angelita* (1930) como “Auto sacramental”. Seméjante pretensión de auto poseen también la obra de Pedro Salinas *El Director* (1936), donde, al igual que en *El hombre deshabitado*⁴ de Alberti (1931), indaga con conclusiones desoladoras en la relación del hombre con la divinidad y en el (sin)sentido de la existencia humana. Ya desde la perspectiva de la ortodoxia católica, el joven Miguel Hernández inauguraba su producción dramática con el auto *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934).

Me detendré en estos dos últimos títulos. Argumentalmente, poco tiene que ver el *Joven Tobías* con éstas; sin embargo, podemos observar tanto en Alberti como en Hernández algunos motivos que resurgen en Torrente: es el caso del recurso simbólico de las luces de colores sobre el escenario. También el motivo de la tentación concretada en el deseo sexual, capaz de apartar al hombre del cumplimiento de su destino: la mujer es causa de perdición para el hombre-protagonista en los dos “autos”. Y, aunque Torrente Ballester



muestra en el amor de Tobías y Sara el medio para su mutua salvación, la escena climática de la obra tiene lugar a través de la dura prueba de su noche de bodas (Sexto coloquio), en que para derrotar a Asmodeo habrán de resistir los embates del deseo carnal mediante la vela y oración.

Los enemigos del protagonista aparecen representados en las tres obras por coros de personajes simbólicos. Encarnaciones tradicionales, como las de los Cinco Sentidos, se transforman en el *Joven Tobías* en nociones psicoanalíticas que el doctor y demonio Asmodeo maneja en su favor: Recuerdos Obsesivos, Recuerdos Confusos y Deseos Inconcretos. Este grupo de personajes da pie incluso a funciones metateatrales: en sus diversas danzas, los Demonios, los Recuerdos o los Deseos interpretan personajes del pasado (la madre y los difuntos maridos de Sara) o, incluso, los propios personajes de la obra en presencia de ellos mismos (Sara, Azarías).⁵ Semejante índole metateatral es observada por Oliva en *Angelita* (ver Azorín 21), al ir descubriendo la protagonista, tras su maravilloso salto hacia el futuro, esa nueva realidad que no ha vivido: su marido, su hijo... A ello puede añadirse también su encuentro final con las “tres Ángelas”, tres versiones distintas de sí misma de acuerdo con las decisiones que hubiera podido tomar en su vida.

También los autos de Alberti y Hernández presentan motivos bíblicos, concretamente edénicos (el jardín, la naturaleza virgen), que hacen aún más evidente la asociación del innominado protagonista con el “Hombre universal” a la manera de Adán, rey de lo creado para quien resulta un hecho trascendental el descubrimiento de su compañera. El punto de partida del drama es el mismo que el de regreso; en el caso del poeta de Orihuela, su mentalidad católica de juventud hace que dichos elementos aparezcan como redentores tras la desgracia del pecado y la caída del hombre, que es el punto de postración –el alejamiento del Creador, del “Vigilante nocturno”– en que concluye su obra Rafael Alberti. En todo caso, ambos siguen la estructura tripartita típica del Auto: Nacimiento del Hombre - Felicidad del Hombre y caída - Muerte (y vuelta a la nada física).

De hecho, el paso del tiempo subyace en el núcleo del neo-auto de las vanguardias. Es significativo que *Angelita*, de Azorín, se subtitulase *Comedia del tiempo* antes que *Auto sacramental* (18). El esquema de transición de la infancia (la inocencia) a la madurez (la conciencia del bien y del mal, la caída) es bien llamativo en *Quién te ha visto y quién te ve...* Asimismo, Torrente Ballester lo asume al tratar la evolución de su personaje: Tobías, el joven que ha de convertirse en hombre, es decir, pasar del ocio estéril a la responsabilidad, de la vida en soledad y del amparo materno a la elección de una esposa.⁶



Ángeles de los años 30

Otro de los ejes de la tensión dramática en el *Joven Tobías* es el enfrentamiento dialéctico entre Azarías (el arcángel Rafael) y el demonio Asmodeo. Torrente Ballester siempre estuvo interesado por la teología y, según declaración propia, también se acercó por aquellos años a la angelología mediante la lectura de un auténtico clásico del género, san Dionisio Areopagita (Becerra 251-53). Sin embargo, hay que añadir que también la literatura española de vanguardia tuvo su particular angelología: Rafael Alberti es autor de *Sobre los ángeles* (1929), seres en los que encarna inquietudes personales y que habrían de reaparecer en obras posteriores.⁷ En el año 1932, un fascinado Gerardo Diego otorgaba nombre a los ángeles que anuncian el Juicio Final en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, cada uno de los cuales merecería composición aparte en 1936: estas piezas darían lugar, ya en los años cuarenta, al libro *Ángeles de Compostela*. Podríamos recordar también aquí la presencia del Diabolo en piezas de los años 30 como la ya mencionada *Quién te ha visto y quién te ve...* (donde, junto a los ángeles puramente ornamentales de la primera parte, aparece el Deseo bajo la forma, tradicionalmente diabólica, del macho cabrío), *Las cinco advertencias de Satanás*, de Enrique Jardiel Poncela, y *Otra vez el diablo* (1935), de Alejandro Casona. El maligno personaje de este “Cuento de miedo” presenta también unas peculiares concomitancias con el Asmodeo de Torrente: es un diablo que se hace pasar por doctor y preceptor de la Infantina, y la prueba que debe superar el Estudiante –como Tobías– para hacerse digno de su amada es vencer su deseo junto a ella durante una noche, “matando” el Diabolo que lleva dentro de sí.

Un apartado propio merece, a propósito de lo que podríamos llamar la “angelología vanguardista” española, la figura de Eugenio d’Ors. El filósofo catalán emplearía el concepto de “ángel” para la “sobreconciencia”, elemento clave de su teoría de la personalidad por oposición a la “subconsciencia” freudiana (arma empleada por Asmodeo en el *Joven Tobías*). D’Ors identifica “personalidad” y “vocación”, punto de contacto con el “ángel” del *Joven Tobías*: “El hombre no se predetermina conscientemente a sí mismo. Alguien por él desconocido, alguien que habita en él y que, sin él saberlo, constituye su verdadero ser, traza sobreconscientemente la trayectoria de su destino” (D’Ors Führer 39-40). En esta noción de destino creo también posible una coincidencia de d’Ors (y de Torrente) con el pensamiento de Ortega y Gasset: a ello pasaré más adelante.

D’Ors desarrolló sus teorías, fundamentalmente, en el libro *Introducción a la vida angélica*, recopilación de “glosas” publicadas en el diario *El Debate* entre 1933 y 1934. Torrente sin duda conocía el pensamiento dorsiano: en



Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester, Sagrario Ruiz Baños (180-86) proporciona una visión amplia y rigurosa de la relación entre la angelología de d'Ors y el *Joven Tobías*, aplicada especialmente a la "soteriología".⁸ D'Ors había concedido una singular importancia, en la evolución histórica del personaje angélico, al *Libro de Tobías*, "libro de esperanza" del que emanaba una moral "de la actividad y la compañía. [...] 'Trabajar', dice a nuestras soledades el Libro de Tobías, allí donde el Kempis dice desoladamente 'morir'" (1986, 6-7). Esta afirmación vitalista, en la línea de la visión dorsiana de la personalidad del *homo faber* (referida al valor objetivo del trabajo) y el *homo ludens* (valor subjetivo del trabajo, referido a los valores de bondad y belleza; ver d'Ors Führer 44), es expresada por Tobías y Sara en el momento culminante de su dicha, un futuro de felicidad que expresa a través de imágenes extraídas del trabajo manual.

Hay más elementos que acercan el *Joven Tobías* al pensamiento y la estética dorsiana: la importancia otorgada al diálogo, "fuente filosófica por excelencia" (D'Ors Führer 12); y, en segundo lugar, el también evidente interés por la ironía y el aspecto lúdico de la existencia. Si Eugenio d'Ors postula que "a ley más laxa, más inteligente [...] las leyes son Normas, pero también son Armas" (D'Ors Führer 17), el aparentemente rígido arcángel Rafael, sometido a las leyes divinas y reacio a hacer milagros, lo pone en práctica ante la indignación de su rival Asmodeo:

- | | |
|---------|--|
| ASMODEO | Esto no está bien, Azarías. |
| AZARÍAS | ¿Por qué? |
| ASMODEO | No vale hacer milagros. |
| AZARÍAS | ¿Y quién te dijo que hice un milagro? Todo lo pasado aquí es perfectamente correcto y natural. |
| ASMODEO | Tobías estaba muerto. Tú lo vuelves a la vida. ¿No es eso milagro? |
| AZARÍAS | No. Tobías estaba ahogado, pero no muerto. Bien sabes, Asmodeo, sabio doctor, la posibilidad de revivir a un ahogado. Basta con ciertas flexiones de brazos, con ciertas compresiones de tórax... |
| ASMODEO | Pero no has hecho nada de eso. |
| AZARÍAS | ¿Por qué lo iba a hacer? Había la posibilidad de que siguiera viviendo. La manera, ¿qué importa? Lo que tú harías científicamente lo hice con algo más de poesía. Es la diferencia que va de ti a mí. Con el debido respeto por tu opinión, creo que te supero en muchas cosas. (Torrente Ballester 1982, 115) |

Falange, vanguardia y orteguismo



De entre los escritores integrados en Falange Española, los hubo que fueron cultivadores de una retórica de tipo épico-arcaico y erudito, o bien de un tardío esteticismo modernista. Otros serían vanguardistas *avant-la-lettre*, y más próximos a una “deshumanización del arte” frente a la que habría que situar a los más jóvenes, una rehumanizada “generación del 36”, recuperadora de ciertos valores del clasicismo (intimismo, perfección y contención formal, vuelta a los moldes tradicionales).

En el fondo, vanguardismo y clasicismo se daban la mano no pocas veces, y ciertas retóricas de sabor arcaizante se estrechaban la mano con el rupturismo de la vanguardia. El principal lastre del *Joven Tobías*, según reconocía el propio Torrente Ballester, era el lenguaje (aunque yo le quitaría algo de culpabilidad para acusar más bien, como hace César Oliva, a la falta de equilibrio dramático). “Publicado el *Joven Tobías* en tiempos de *Cruz y Raya* y de *Revista de Occidente*”, escribe el autor décadas más tarde, “de otra manera hubiera sido recibido. Pero la España de la guerra civil no era, lo comprendo, lo más apropiado para lo que aspiraba a ser una obra de arte bastante puro” (1982, 13). O, precisando más en declaraciones a Carmen Becerra:

Cuando escribo *El viaje del joven Tobías* yo no estoy oprimido por una censura, sino que lo estoy por un mundo de prejuicios de carácter cultural. Por ejemplo: lo que se hace más intragable de esta pieza es el lenguaje; pero claro, a mí me gustaría que la gente leyera, en la revista *El Héroe*, los relatos de Juan Ramón Jiménez, que eran mi modelo de prosa [...]. Yo empiezo, pues, a escribir rodeado de prejuicios, de prejuicios que son los de vanguardia, es decir, los modelos. [...] no sólo Juan Ramón, sino otros muchos; había textos difícilmente leíbles, no sólo por el léxico empleado, sino por la sintaxis. (180)

A este lenguaje ensimismado en su esteticismo acompañan los índices de irrealidad y fantasía, no carentes de intención humorística. El futurismo o el mero anacronismo aparecen como la tendencia más llamativa. No sólo el anacronismo de la obra con respecto al hipotexto bíblico, sino que en el mismo ambiente caribeño y decimonónico de aquella (posible herencia valleinclanesca, o del propio romanticismo americano del XIX) aparecen elementos propios de la actualidad del siglo XX: un ángel vestido con mono y “un esquema de alas” a la espalda, que toma notas taquigráficas para llevar al cielo la oración de Sara; Asmodeo, doctor y demonio que maneja nociones como la del complejo de Electra.

Sin embargo, el artificio formal del *Joven Tobías* tiene un carácter profundamente intelectual y al servicio de unos mensajes y una visión del hombre muy concretos. “Deshumanización” y “humanización” vuelven a confluir, en favor de esta última, y los *leit-motives* de la obra se incardinan en una estética



y una retórica de orden frente a caos. Ello es patente en varios momentos: Tobías es, desde su primera aparición, calificado desdeñosamente por Azarías como un “romántico”, a cuyas afirmaciones de panteísmo y de vida sin responsabilidades replica el arcángel:

AZARÍAS Estás equivocado. Conocer es heroísmo y aventura. Hay que salir de sí mismo, *entregarse a las formas*. Tu método, *puramente poético*, te descubre un mundo estrecho y vago. Ese infinito que posees es simplemente un error. Tu infinito acaba a pocos pasos. Eres lo que se llama un romántico. Para ti es inmenso lo que tiene borrados sus límites. Si me acompañas, te mostraré mayores inmensidades que se abarcan de una sola mirada. Te mostraré a los hombres. (Torrente Ballester 1982, 62-63; la cursiva es mía)

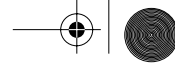
Remito en este punto nuevamente a Eugenio d’Ors, quien atacaba la pedagogía romántica en un texto muy anterior (1914), la conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes bajo el título (del que también hay un eco en el texto de Torrente) *Aprendizaje y heroísmo*.

Claridad frente a indefinición. Orden y jerarquía (Dios superior y distinto a las criaturas) frente al vago deísmo del joven. La polarización de lo ético (y lo estético) en el “Milagro” torrentino queda distribuida claramente en dos campos: del lado negativo, el romanticismo, el individualismo, el desorden, la anarquía, traducidos en fracaso existencial y perdición del alma; del positivo, y bajo la maestra dirección del arcángel, se sitúan clasicismo, altruismo, orden, destino y salvación. Tobías y Sara despliegan, vencida la maldición, sus planes de futuro en un lenguaje simbólico lleno de connotaciones de jerarquía, verticalidad y elaboración humana (símbolo del trabajo, como ya indiqué a propósito del pensamiento dorsiano), opuestas al desorden de la naturaleza inculta:

TOBÍAS Amaba el bosque y sus ruidos; pero en nuestra casa plantaré la *geometría* de un jardín y todas tus flores simbólicas. *Amaba el mar y la playa informe; pero someteré el agua a la industria del arcaduz*, y saldrá en *saeta elevada y perenne* hacia Dios, autor de nuestro límite.

SARA Nuestra casa estará bien pegada a la tierra, ancha y enorme, *blanca y cuadrada*. Por cada hijo plantaremos un *ciprés*, y cuando pasen cien años, nuestra casa permanecerá inmutable entre un bosque de cipreses. (Torrente Ballester 1982, 147-48; la cursiva es mía)⁹

Las apelaciones de Azarías hacia su protegido suelen expresarse en torno a los conceptos de “unidad” y “destino” como ideales de realización personal hacia los que debe orientarse la conducta humana.¹⁰ Ambas nociones eran habituales dentro de la retórica falangista difundida desde el comienzo de la guerra



civil, pero al mismo tiempo están extraídas de otro de los maestros intelectuales de la vanguardia española, José Ortega y Gasset: el “talante orteguiano” ha sido señalado con acierto por José-Carlos Mainer, en su ya clásico estudio de 1971 *Falange y literatura*, como característica de cierta escritura falangista.

Ya hemos visto alguna alusión a Ortega, no precisamente acorde, a propósito de las teorías teatrales de Torrente en 1937. Por su parte, algunos aspectos del *Joven Tobías* pueden ser formalmente estudiados a la luz de la estética orteguiana: el interés por el destino individual del héroe¹¹ y la emotividad perseguidos por el espectador común, quedan supeditados al artificio mediante el recurso distanciador de la ironía (y autoironía).¹² Tobías tampoco es un personaje que se pueda considerar, por su simbolismo universal, como portador de un destino plenamente “individual”.

La discrepancia fundamental de Torrente con Ortega y Gasset estaría en la intrascendencia del arte. Sin embargo, como en la relación con Eugenio d’Ors, es también en las ideas sobre la personalidad donde encontramos una mayor incidencia del orteguismo en el *Joven Tobías*. En su entrevista con Carmen Becerra, Torrente identificaba a Ortega como otra de sus lecturas de juventud: “Leyendo a Ortega, cuando soy joven, me revela algo que yo llevo sintiendo y para lo que no he encontrado expresión formal y es que yo para ser el que soy he de renunciar a aquello que hubiera querido ser. Es decir, que vivir es elegir, es renunciar” (224).

Podemos identificar el *Joven Tobías* como primera expresión formal de este orteguismo. La renuncia, el aceptar la vida no como un estado de satisfacción superficial sino como “heroísmo y aventura”, es el acto decisivo del protagonista. El proceso de auto-creación del hombre orteguiano se concebía como una orientación hacia su “destino”, obteniendo, en función de su acercamiento a éste, un mayor o menor grado de realidad o autenticidad, que Torrente interpreta en su obra desde un punto de vista moral y trascendente. Tobías debe realizarse como hombre, lograr una autenticidad que halla su explicación en la armónica unidad –sin escisiones entre deber y deseo, entre carne y materia– como ser humano. Es más, el intento que hace el joven de huir de su destino se salda, en última instancia, con la muerte (Quinto coloquio), de la que sólo le salva la intervención divina. Si la irracionalidad del subconsciente es un “desorden”, la irracionalidad de la fe atañe a la “sobrescencia” y devuelve al universo el orden que le corresponde.

Esta misma dualidad, pero manifestada como disarmonía, es la que también sustenta buena parte de la dialéctica de *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti, cuyo protagonista se encuentra disociado de su propia alma ya desde el principio de la obra, y al final de la misma se lamenta de la falta de ayuda divina al consumarse su penosa andadura por la tierra.¹³ En el *Joven Tobías*, la



autoridad del ángel en su intervención sobre el destino de los hombres está limitada por el respeto debido al designio divino del libre albedrío, implícitamente negado por el protagonista de *El hombre deshabitado*.

La dimensión “confesional” de la obra, como vemos, no anula la integración del *Joven Tobías* dentro del teatro de su época. Mucho antes que un arcaísmo grandilocuente al estilo del que imperaba en el teatro “nacional” durante la guerra civil, esta primera obra de Torrente Ballester supone un arcaísmo lúdico, moderno, a modo de canto del cisne de un teatro vanguardista que la fe (el misterio racionalizado) no contradice, sino que dota de pleno significado.

NOTAS

1. *El casamiento engañoso* debió su estreno a haber ganado un concurso de autos sacramentales promovido durante la guerra civil por la *intelligentsia* nacionalista con el fin de resucitar un teatro de militancia católica. Por lo que se refiere a otras obras, Torrente tuvo noticias vagas de una representación de *Lope de Aguirre* (1940), mucho después de su publicación, “por algún grupo de teatro universitario, concretamente en Valencia: ignoro, sin embargo, cuándo y cómo” (Torrente Ballester 1982, 20). En 1985 y 1999, es decir, ya en pleno apogeo de la fama del autor, tendrían lugar representaciones de *El retorno de Ulises* y *Atardecer en Longwood*, al respectivo cargo de los directores Carmen de la Maza y Joaquín Hinojosa.
2. Ver Soldevila Durante y Oliva como opiniones más destacadas.
3. Las que aquí reproduzco corresponden, respectivamente, a 1931 (del programa de mano para la representación de *La voz de la vida*, de Hjalmar Bergström) y 1945 (del libro *Cómo hacer teatro*, publicado póstumamente).
4. En su mencionada “Loa”, escriben Rosales y Vivanco: “Veréis aparecer, sobre el tablado/ lejano y tropical, al hombre mismo/ que cumplirá en el tiempo su heroísmo/ dando un nombre al amor *deshabitado*” (Torrente Ballester 1982, 35). No es imposible –aunque, dada la fecha de composición, nadie lo hubiera reconocido– que los poetas tuvieran en mente el título y la imagería de la pieza de Alberti.
5. Los mismos efectos escénicos que indican la llegada del amanecer son denunciados por Asmodeo, humorísticamente, como artificio teatral antes que realidad: “Cantó un gallo de pega, y esa aurora que luce es hecha de bengalas. Miles de ángeles queman azufre para ahuyentar a un pobre diablo. ¡Así, cualquiera vence!” (Torrente Ballester 1982, 144-45).
6. En cambio, en *Quién te ha visto y quién te ve...*, el abandono del hogar paterno por el Hombre-niño se identifica con la caída en el pecado y pérdida del paraíso: la desventurada traición de un destino, pues, antes que (como en el *Joven Tobías*) la “aventura” que lleva a su cumplimiento.
7. Torres Nebrera hace un seguimiento de las analogías entre la mencionada obra poética de Rafael Alberti y *El hombre deshabitado*. Yo, por mi parte, dejo aquí esta cita,

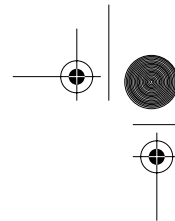


reflejo de la angustia ante el mundo deshumanizado de Nueva York, encarnación para tantos autores del capitalismo y el materialismo, en términos reminiscentes del episodio bíblico de la torre de Babel: “Es la ciudad del hierro y los arcos voltaicos. Sus torres quisieran irrumpir en la gloria y derribar a los ángeles” (Alberti 157).

8. “Disciplina que trata acerca de las relaciones entre el hombre y su ‘custodio’, es decir, aquel individuo que en algún momento de su vida y en cualquier nivel de relaciones, adopte y cumpla la función de ayuda y de guía” (Ruiz Baños 181).
9. Símbolos arquitectónicos de esta índole dan mucho juego dentro de la estética del fascismo. Es oportuno citar aquí el artículo de Ernesto Giménez Caballero “El Arte y el Estado” (1935), donde afirma, tras una descalificación –sin duda tenida en cuenta por Torrente– del panteísmo, el individualismo y la indisciplina románticos: “Frente a las ciudades rascacielos y maquináticas de Norteamérica, o los conglomerados románticos de las villas medievales y las urbes caprichosas y modernistas del pasado siglo, la villa romana se le aparece como una villa de *orden, clasificación, jerarquía, dignidad*” (ver Mainer 211).
10. “Sólo la pasión puede darte unidad y sentido. Sin amor, será tu vida quebrada, vacilante, confusa”; “Tienes un destino que servir. Para que lo cumplas estuve a tu lado y en tu guarda”; “Cuando [tu cuerpo] se hizo dolor y deseo, viendo a Sara, lo divorciaste de tu alma, rompiendo tu unidad” (Torrente Ballester 1982, 95, 109, 112).
11. Así, escribe Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* a propósito de la tendencia general y natural del público al apreciar la obra: “a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos” (18).
12. “El artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. [...] Dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico” (Ortega y Gasset 57-58).
13. Protesta que hace que el creador identifique al “hombre deshabitado” con los “ángeles rebeldes” (Alberti 178-79).

OBRAS CITADAS

- Aguilera Sastre, Juan y Manuel Aznar Soler. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Alberti, Rafael. *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el museo del Prado*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Sevilla: Alfar, 1991.
- Azorín. *Lo invisible. Angelita*. Ed. César Oliva. Madrid: Biblioteca Nueva-Argenteria, 1998.
- Becerra, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra: conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Claudiel, Paul. *L'histoire de Tobie et de Sara: moralité en trois actes*. Paris: Gallimard, 1942.



- D'Ors, Eugenio. *Aprendizaje y heroísmo. Grandeza y servidumbre de la inteligencia*. Pamplona: Eunsa, 1973.
- . *Introducción a la vida angélica: cartas a una soledad*. Ed. José Jiménez. Madrid: Tecnos, 1986.
- D'Ors Führer, Carlos. "Para un diccionario filosófico de Eugenio d'Ors". *Cuadernos Hispanoamericanos* 589-590 (1999): 7-46.
- Hernández, Miguel. *Teatro completo*. Madrid: Ayuso, 1978.
- Lentzen, Manfred. "¿Teatro de masas o teatro de 'mito, mágica, misterio'? En torno a la discusión sobre el teatro a mediados de los años treinta en España". *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*. Ed. Albert Mechthild. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana, 1998. 121-30.
- Mainer, José-Carlos. *Falange y literatura: antología*. Barcelona: Labor, 1971.
- Oliva, César. *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 11.ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1976.
- Rodríguez-Puértolas, Julio. *Literatura fascista española, volumen 1: Historia*. Madrid: Akal, 1986.
- Ruiz Baños, Sagrario. *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Soldevila Durante, Ignacio. "Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años". *Cuadernos americanos* 126 (1963): 256-89.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Razón y ser de la dramática futura". *Jerarquía* 2 (1937): 59-80.
- . *El viaje del joven Tobías: milagro representable*. Bilbao: Jerarquía, 1938.
- . *Obra completa*. Vol. 1. Barcelona: Destino, 1977.
- . *Teatro*. Vol. 1. Barcelona: Destino, 1982.

