p. laín entralgo

tras el amor y la risa

colección fiel contraste

edita aymá

Pedro Laín Entralgo nació en Urrea de Gaén (Teruel), el año 1908, hijo de padre altoaragonés y madre cubano-alavesa. Hizo estudios universitarios de Ciencias Químicas y Medicina, y es catedrático titular de Historia de la Medicina de la Universidad de Madrid. Ha sido Rector de ésta y pertenece como miembro de número a las Reales Academias de la Lengua, de la Historia y Nacional de Medicina. Literaria e intelectualmente puede ser considerado como uno de los escritores más jó-

aymá

colección

fiel contraste

3

director:

Guillermo Díaz - Plaja

Depósito legal: B. 32657 - 1967 (1)

EDITORA DELOS - AYMÁ, S. L. - Ed. núm. 55

pedro laín entralgo

tras el amor y la risa

teatro y vida, I

editora
delos-aymá, s. l.
san cugat del vallés
apartado 295 - barcelona

Primera edición:
Octubre de 1967

© Pedro Laín Entralgo, 1967
© Editora Delos - Aymá, S. L. Barcelona 1967, por lo que se refiere a esta edición

Impreso en España Printed in Spain

Gráficas Víctor - Rosendo Arús, 27 - Barcelona (14)

INDICE

PRÓLOGO 7
REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO 9
I. Esencia del teatro 9
II. El autor teatral 11
III. El espectador 14
IV. El actor 17
TEORÍA DEL ESCENARIO 20
LA HISTORIA COMO TEATRO 23
LA RAZÓN DE UNA «Y» 27
ALONSO MILLÁN (JUAN JOSÉ) 30
En torno al humor español 30
El dilema del sainetero 33
ALVAREZ QUINTERO (SERAFÍN Y JOAQUÍN) . . 37
Sociología quinteriana 37
Sevilla, 1935 43
ANOUILH (JEAN) 46
Amor y redención 46
Eso del amor 49
Más allá del amor 52
ARMIÑÁN (JAIME DE) 56
Cuando no pasa nada 56
Sexo e historia 59
ARNICHES (CARLOS) 62
Aspera y tierna España 62
Una cala sociológica 65
El lenguaje de Arniches 68
BARASCH Y CARROLL 71
Los motivos de la risa 71
BENAVENTE (JACINTO) 75
Crispín, buena persona 75
BETTI (UGO) 78
El sexo y la persona 78
Sin mundanal ruido 81
CALVO SOTELO (JOAQUÍN) 84
También en Bilbao 84

CASONA (ALEJANDRO) 87
Todo lo puede el amor 87
CLAUDEL (PAUL) 91
Cuando el amor es drama 91
DICENTA (JOAQUÍN) 98
Los titulares de la virtud 98
DURÁN (MICHEL) 101
Risa bajo techado 101
DYER (CHARLES) 104
El poder de la timidez 104
GALA (ANTONIO) 108
Que muero porque no muero 108
GARCÍA LORCA (FEDERICO) 112
Pueblo sin río 112
GHELDERODE 116
Hiel y miel de un siglo 116
HART (A.) Y BRADDELL (N.) 120
Un pequeño drama «hablar de» 120
LETRAZ (JEAN DE) 120
Un cirujano y la risa 124
LIAM O'BRIEN 128
Comicidad y situación 128
LOPE DE VEGA 131
Lope o la evasión justificable 131
LÓPEZ ARANDA (RICARDO) 134
Esa gente gris 134
LÓPEZ RUBIO (JOSÉ) 138
Todavía 138
LUCA DE TENA (JUAN IGNACIO) 141
Amor diverso y antiguo 141
Personaje y persona 144
MACHADO (MANUEL Y ANTONIO) 148
Psicología machadiana 148
MARCEAU (FÉLICIEN) 151
Casi Valdés Leal 151
En torno a la verdad del mundo 154
MARTÍNEZ SIERRA (GREGORIO) 158
El borde de una generación 158
MIHURA (MIGUEL) 161
Cuando no es cruel la risa 161
Intermedio tropical 163
Humor y buena voluntad 166
La acción social de lo cómico 170
El riesgo del éxito 172

Muñoz Seca (Pedro) 176
La moral del «fresco» 176
Neville (Edgar) 183
Sobre la ficción literaria 183
Osborne (Paul) 186
El complejo de María Magdalena . . 186
Paso (Alfonso) 190
Anatomía de un éxito 190
El «sí» de las novias 196
Por un juicio total 203
Más sobre Pigmalión 209
Agridulce vida 211
Pemán (José María) 215
De página a página 215
Peñafiel (Luis) 219
Más sobre el amor y el sexo 219
Pirandello (Luigi) 223
El águila y la mosca 223
Roussin (André) 227
Sopla en París el céfiro 227
Ruíz Iriarte (Víctor) 231
Padres, hijos, mundo 231
El recuerdo y la ilusión 234
Salom (Jaime) 237
Senectud, divino tesoro 237
El disfraz y sus límites 240
En torno al sacrificio 243
Scarnicci y Tarabusi 246
Sociología del «fresco» 246
Shaw (Bernard) 249
Otra vez Pigmalión 249
Strindberg (Augusto) 255
Vampirismo y amor 255
Tennessee Williams 259
Divino tesoro fugaz 259
Tolstoi (León) 262
Burlesca y patética sonata 262
Tono (Agustín de Lara) 266
La acción y la palabra 266
Torre (Claudio de la) 270
«Homo homini lupus» 270
Zorrilla (José) 273
Sociología del «Tenorio» 273

Nota previa

Con el título de TRAS EL AMOR Y LA RISA *aparecen ahora, entre todos los artículos publicados bajo el epígrafe «Teatro y vida», los consagrados a comedias de tema principalmente amatorio o hilarante La preposición «tras» posee en este caso una significación a la vez cronológica (lo que viene tras el amor y la risa; esto es, mi comentario) y tectónica o constitucional (lo que hay tras uno y otra). En efecto: tras ellos —o bajo ellos, o dentro de ellos, como se quiera—, lo que hay es la vida que en ellos se manifiesta y realiza; es decir, la materia constante de mi oficio de comentarista. Pero ni en la vida, ni en el teatro es todo amor e hilaridad, y a este título seguirán otros. — P. L. E.*

Prólogo

Cuando el director de «Gaceta ilustrada» me propuso hacer crítica teatral —libérrima, por supuesto— en las páginas de su revista, dos impulsos contrapuestos surgieron en mi alma. Uno, de carácter profesoral, hacia la negación: aunque mi disciplina sea la más literaria de las que integran la Facultad médica, ¿no parece entre nosotros «poco serio» que un profesor de ésta se dedique a glosar lo que acontece *in partibus comicorum*? Otro, de carácter deportivo, hacia la aceptación: decir lo que una cosa es, o al menos lo que parece ser, ¿no constituye un empeño sugestivo para quien antes que «profesor» se siente «intelectual»? Tentación, esta última, robustecida por una afición al teatro que desde la infancia llevo conmigo.

Este volumen y el siguiente proclaman de modo patente —y acaso del modo más gravitante— cuál fue mi respuesta a esa demanda. Pero tal vez no digan con la misma claridad cuáles fueron los condicionamientos que yo, en mi fuero interno, impuse a mi aceptación. Quedaba yo comprometido a decir semanalmente y según mi leal saber y entender lo que una pieza teatral «es». Una «sentencia» acerca de ella —diría un filósofo a la antigua— movida desde dentro por una pretensión de «verdad». Ahora bien: esa sentencia mía, esa leal declaración de mi sentir, ¿a qué había de atenerse? ¿A lo que en cuanto piezas teatrales fuesen la comedia o el drama comentados? ¿A la pura formalidad de ser ellas «comedia» o «drama»? No: yo era —y soy— aficionado al teatro, mas no técnico en su historia y en su estética. En esto, mi reparo profesional o profesoral había de mostrarse irreductible. Para que mi aventura censoria fuese lí-

cita debía ceñirse muy limpiamente al contenido de la pieza en cuestión, al arroyito o al torrente de vida —vida personal, vida social, vida histórica— que en ella yo lograse descubrir. Tal es la razón del título común de estos libros, directamente tomado del epígrafe que ha servido de invariable cabecera a todos los artículos que los componen. Vea el lector en uno de ellos —«La razón de una y»— cómo entiendo yo la «y» que ahora establece el nexo entre el teatro y la vida.

Mis artículos han sido escritos para lectores dispersos por toda la extensión de España; privados en su gran mayoría, por lo tanto, de la posibilidad de ver y oír la comedia comentada. Lo cual había de poner sobre ellos —dentro de ellos— una nueva condición, no de naturaleza restrictiva, sino, en el sentido más humilde y literal del término, positiva: la condición de contar breve, sencilla y sugestivamente el «argumento» de la tal comedia. O, como acaso dijera Cervantes, la no fácil condición de deshinchar un perro. «¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro?», preguntaba a sus espectadores aquel famoso loco de Sevilla que con tanta afición y competencia cultivaba ese deporte. «¿Pensarán vuestras mercedes que es poco trabajo deshinchar una comedia?», digo yo ahora, después de haber quitado vientos, superfluidades y gracias —a veces, desgracias— a docenas y docenas de ellas.

Deshinchando comedias y glosando como Dios me dio a entender la vida así restante, he ido componiendo durante casi cuatro años los artículos que ahora, generosamente, un editor va a salvar del olvido. Con mejor o peor fortuna, todos son ensayuelos psicológicos, sociológicos o históricos —en ciertos casos, evasivos— acerca de las piezas teatrales que durante ese tiempo he ido viendo o leyendo. Un trocito de vida española y humana. Algún apunte sobre el mundo en que vivimos. Alguna ocurrencia personal al hilo de mi fugaz comentario. Poca cosa, sin duda, para quienes apetezcan enseñanza. Algo, acaso, para quienes sólo busquen recuerdo y diversión.

Pedro LAIN ENTRALGO

Madrid, enero de 1966.

Reflexiones sobre el Teatro

I. ESENCIA DEL TEATRO

Vacación, estío y ausencia —la ausencia relativa del viaje— van a impedirme de consuno asistir a la representación de espectáculos teatrales. ¿Por qué no aprovechar la ocasión para meditar con alguna calma acerca de lo que el teatro es, y por lo tanto, acerca de lo que hoy puede y debe ser? Entre las tareas diversivas en que se emplea el ocio, ¿no debe hallarse siempre, de uno u otro modo, la contemplación meditabunda de lo que ha constituido la materia del trabajo? Todavía no ha llegado para mí el ocio estival. Entretanto llega, y siempre con la idea de consagrar alguna de sus horas a una quieta reflexión personal en torno a la realidad del teatro, no será inoportuno traer aquí, como punto de partida, la egregia meditación que en sus últimos años dedicó al tema un pensador egregio, José Ortega y Gasset.

El 13 de abril de 1946 en Lisboa, el 4 de mayo del mismo año en Madrid, Ortega pronunció una conferencia titulada «Idea del teatro» y recogida hoy en el volumen VII de sus *Obras completas:* como el ensayo sobre la caza, como las páginas sobre Velázquez, Goya y el capitán Alonso de Contreras, un sugestivo y brillante ejemplo de lo que debe ser, ante un tema concreto, la marcha inventiva de la «razón vital».

La pesquisa de Ortega parte de lo más elemental, obvio e intuitivo: la visible realidad del edificio en que las representaciones teatrales acontecen. «Teatro» es, ante todo, un edificio partido en dos ámbitos arquitectónica y funcionalmente distintos entre sí, la

escena y la sala. En la escena, unos cuantos hombres, los actores, *se hacen ver* asumiendo durante dos o tres horas, mediante trajes, afeites, palabras y gestos, la fingida realidad del personaje que representan. El teatro es primariamente «espectáculo», acción humana susceptible de contemplación, y por esto el pueblo, movido sin saberlo por un certero instinto fenomenológico y verbal, dice que ha «visto» o va a «ver» *Don Juan Tenorio,* y no que lo ha «oído» o va a «oírlo». En la sala, otros hombres, los espectadores, emplean toda su actividad en ver y oír lo que los actores hacen y dicen; por lo tanto, en vivir inducidamente la ficción o farsa que los actores representan. La función primaria del público, dice Ortega, consiste en «dejarse farsear», en vivir entregadamente, mientras dura el espectáculo, la acción fingida que los actores «farsan» [1]; en último extremo, lo irreal, si por real se entiende aquello con que topamos y con que hemos de contar en nuestra existencia cotidiana y negociosa. No es inesencial el hecho de que para asistir a una representación teatral tenga el público que *ir al teatro;* esto es, salir de su casa, suspender sus ocupaciones habituales y entrar, para no ser otra cosa que pasividad sedante, contemplante y convivente, en la sala penumbrosa de un edificio sobre cuya fachada se lee esta palabra, tan llena de sentidos y promesas: «Teatro».

¿Qué es según esto, el Teatro? ¿Cuál es la esencia de esta singularísima y fantasmagórica institución de nuestra vida social? Ahora lo vemos. Más que un «género literario», como la Lírica y la Epica, el Teatro es la forma ocasional que en unas cuantas parcelas del planeta y en unas cuantas situaciones históricas de la humanidad (Grecia, Roma, la Edad Media europea, el mundo moderno, el Japón...) ha adoptado una permanente y entrañable necesidad vital del hombre: la necesidad de salir de sí, de abandonar de cuando en cuando el mundo de las realidades cotidianas y negociosas, de completar festivalmente su rea-

1. Ortega se ve obligado a introducir el neologismo «farsear», homólogo de «fantasear», «verdadear», etc. En el castellano antiguo existía, como verbo intransitivo, el verbo «farsar»: «Hacer o representar papel de cómico»; de donde «farsante» y «farsador». Pienso que la reflexión sobre teatro exige a la vez aceptar el neologismo de Ortega y actualizar el arcaísmo del Diccionario.

lidad habitual —«ir al teatro» debería ser siempre una verdadera «fiesta» hilarante o lacrimosa— con el ingrediente misterioso y mágico de lo irreal. Lo que parecía ficción y farsa resulta ser, en su raíz, cosa muy seria. La contemplación esencial del Teatro nos ha permitido, en efecto, averiguar «por qué el hombre necesita ser farseado y, por ello necesita ser farsante». «El hombre actor —añade Ortega —se transfigura en Hamlet, el hombre espectador se metamorfosea en conviviente con Hamlet, asiste a la vida de éste: él también, pues, el público, es farsante, *sale* de su ser habitual a un ser excepcional e imaginario y participa en un mundo que no existe, en un Ultramundo, y en este sentido, *no sólo la escena,* sino también la sala y el Teatro entero resultan ser fantasmagoría, Ultravida». ¿Resultará, pues, que la imaginación —la «facultad maestra», según Fichte, la «facultad más sustancial», según Unamuno— es, allende la percepción y el pensamiento, la actividad más radicalmente humana del hombre? Cuando Aristóteles escribió «A me dida que envejezco, voy siendo más aficionado a los mitos», ¿serían sus palabras más bien regla antropológica que confesión o *mot d'esprit*?

Tal es la esencia del Teatro. Supuesto el edificio, y sea éste un anfiteatro ateniense, el *Parvis de Notre-Dame* o el Corral de la Pacheca, en esa maravillosa realidad fugaz que solemos llamar «representación teatral» —tragedia o sainete, *Edipo Rey* o *Luis el Tumbón*— colaboran unitariamente el autor, el actor y el espectador: el inventor de la farsa, el farsante y el farseado. ¿Qué hace cada uno de ellos? ¿Qué deben hacer hoy, para que el teatro sea lo que debe ser? Encontrar una respuesta decorosa a estas dos incitantes preguntas, va a ser, lector mío, nuestra tarea de vacaciones.

II. EL AUTOR TEATRAL

Entre las muy varias especies que componen el género «escritor» —el poeta, el ensayista, el tratadista, el autor de artículos periodísticos...— hay dos, el

novelista y el dramaturgo, emparentadas entre sí por un rasgo que les es común y exclusivo: la creación literaria de vida humana inmediatamente intuible mediante los ojos anímicos de la imaginación. Con otras palabras, la invención de personas irreales, pero imaginables, capaces por tanto de actuar de algún modo sobre la realidad humana y convivencialmente agrupadas entre sí por los lazos que la acción novelesca o la acción dramática establecen. No otra cosa son los «personajes» de la novela y el drama, llámense Madame Bovary o Félix Hurtado, Hamlet o Segismundo, Tartufo o Don Quintín «el Amargao».

Pero el personaje de la novela y el personaje del drama o la comedia no coinciden plenamente entre sí. Entendámonos. Madame Bovary puede en cualquier momento ser llevada del libro a la escena sin menoscabo de su identidad: en la página impresa o tras las candilejas, el «personaje» que ella es seguirá siendo el mismo. Sólo cambiarán, y esto por modo necesario, su *aparición* y su *expresión*. La aparición del personaje teatral ante los ojos del espectador se halla necesariamente sometida a una condición física, su presencia real dentro del ámbito inmóvil que el decorado constituye. En la novela, Madame Bovary puede vagar por las calles sólo entregada a sus pensamientos; en el teatro, no. Difiere, por otra parte, la índole de la expresión. A través del autor —que hasta en las novelas más «objetivas» tiene que describir con palabras suyas la figura y el movimiento de sus entes de ficción—, el personaje novelesco va comunicando al lector su intimidad no expresa o, al menos, una parte de ella. El personaje teatral, en cambio, sólo puede —mejor: sólo debe— comunicarse con el espectador mediante las palabras que el autor le impuso al crearlo, los cambios de posición a que el director de escena le obliga y la voz y el gesto que cada actor ocasionalmente le presta. De ahí, entre otras cosas, la tan conocida posibilidad de que el personaje teatral se rebele contra su autor (no será necesario recordar otra vez los *Seis personajes* de Pirandello); y la facilidad con que pueden ser satisfactoriamente escenificados los escuetísimos relatos de los novelistas más recientes (¿habría cosa más llana, valga este ejemplo, que convertir en piececitas de un acto, en sainetes dramáticos, algu-

nos de los *Tales without women* de Hemingway?); o, por otra parte, el carácter estrictamente teatral que tanto en su aparición como en su expresión cobra el personaje novelesco —ejemplo sumo, Augusto Pérez, el unamuniano protagonista de *Niebla*— cuando se levanta ante su creador y con palabras propias le declara su angustia y su rebeldía; o, en fin, la condición postiza y a la postre antiteatral de los «apartes» con que las *dramatis personae* del teatro de ayer declaraban a los espectadores parcelas de su intimidad que la acción dramática había de dejar inexpresas.

El autor teatral, en suma, es un literato capaz de crear vida humana representable (esto es, físicamente intuible, susceptible de aparición y expresión «presentes») y suficientemente interesante, por modo cómico o por modo trágico, para retener al espectador en su asiento las dos o tres horas que pueda durar la representación. Todo lo demás —el movimiento escénico de los personajes, la artesana habilidad que suelen llamar «carpintería teatral», el decorado, el vestuario, las luces, etc.— es cosa secundaria. Basta pensar en la posibilidad de piezas teatrales escuetamente monológicas; o, para no ir más lejos, en *Soledad,* el hondo y vigoroso drama de Unamuno, torpe acaso desde el punto de vista de su técnica, nada «habilidoso», pero capaz de hacer vibrar con subyugante energía las fibras más íntimas de cuantos sienten hoy de veras su condición de hombres. Poco importa que los personajes creados por el autor sean personas singulares y complejas, como Hamlet, o tipos representativos, como Tartufo, o alegorías locuentes, como las figuras de los autos calderonianos; con todos ellos se puede hacer buen teatro y mal teatro, tragedias de Shakespeare o sainetones *ad usum plebis.* Aunque para mí y para muchos sea siempre preferible ver moverse sobre la escena, hechas otros tantos «personajes», un puñado de auténticas «personas».

Algo habrá que decir, siquiera sea al galope, acerca del *interés* de la obra dramática, de esa cualidad de la vida escenificada que hace a ésta *interesante.* ¿Cuándo una pieza teatral llega a interesar a los espectadores? Mi respuesta es: cuando por modo consciente o subconsciente les arrastra a convivir como cosa propia lo que acontece en el escenario; cuando les mueve

a identificarse en mayor o menor medida con algo que «es» o con algo que «puede ser» uno de los personajes. Volveré sobre esto al tratar del espectador. Ahora quiero limitarme a una breve y grave interrogación: ¿cuántos son hoy, en España y fuera de España, los autores capaces de lograr que el espectador conviva honda y apasionadamente como suya la vida por ellos inventada? Dicho de otro modo: ¿cuántos son los dramaturgos capaces de transfigurarnos de tal modo que cada uno de nosotros siga siendo «él mismo»?

III. EL ESPECTADOR

He aquí a un hombre dispuesto a ir al teatro. Con el ánimo más o menos expectante respecto de lo que va a ver y oír, sale de su casa, deja la calle, penetra en el local que previamente ha elegido, se instala en su asiento, espera a que el telón se alce y sigue con su mejor atención todo lo que sobre el escenario acontece. La acción escénica le conmoverá unas veces, le hará reír otras, le aburrirá algunas. A través de todas estas posibles vicisitudes, ¿qué ha pasado en él? ¿Qué sucede en su vida mientras dura la representación teatral?

Ya conocemos la respuesta: sucede que el yo de su existencia habitual —ese yo a que dan contenido el trabajo, los proyectos, los logros, los fracasos, la diversa relación con los demás hombres— se transforma sin demora en otro, suscitado por la acción escénica que él entonces contempla. Más exactamente: promovido por la contemplación de la acción escénica, en la realidad del espectador surge un nuevo yo, que sustituye al habitual o que de algún modo coexiste con éste. Cuando el espectáculo le subyuga y arrastra, el espectador deja de ser *lo que* era antes de entrar en el teatro —no, por supuesto, *quien era*—, e imaginativamente instalado dentro del escenario se convierte en un personaje inédito, más o menos coincidente con alguno de los que en aquella acción dramática intervienen. Su yo habitual ha desaparecido, suplantado por el yo ocasional que el drama o la comedia han

hecho nacer en los senos de su alma. Cuando el espectáculo le aburre —bien porque la vida allí representada carezca en sí misma de interés, bien porque su corazón se halle embargado por penas o preocupaciones ajenas a lo que ante sus ojos pasa—, la operación crítica o el simple peso afectivo del yo habitual impiden que ese personaje inédito nazca en su intimidad. Lo que está acaeciendo sobre la escena «no va con él», «no le dice nada»; y él, incómodo entre los límites, casi siempre angostos, de su asiento, siente cómo las palabras de los actores rebotan implacables sobre su deseo o su proyecto de ver y hacer otra cosa.

Hondo problema, el de la consistencia del «personaje inédito» que como yo nuevo ocupa el mundo interior del espectador interesado. Su invisible, pero eficaz realidad hace que todo espíritu caviloso se pregunte a sí mismo: ¿cómo ha podido nacer en mí y de mí alguien que yo ni siquiera sospechaba? ¿Qué soy yo, para que esto haya sucedido? No hay duda: mi interés por una pieza teatral, cualquiera que ésta sea, promueve en mí y pone en evidencia psicológica una concreta posibilidad de mi ser y, por lo tanto, una por mí no sospechada capacidad de convivencia. Poco importa que esa posibilidad sea previsible o imprevisible, superficial o profunda, ennoblecedora o degradante, afín a lo que una de las *dramatis personae* está siendo ante mí o coincidente con algo que ella para mí puede ser: todo esto sucede a diario en la platea, y el lector podrá fácilmente comprobarlo recordando su propia experiencia de espectador teatral. Lo importante es que el teatro, con anterioridad a la condición de «educador» que desde el tiempo de Esquilo se le atribuye, actúa como un sutilísimo «revelador» de lo que el hombre puede ser y, por lo tanto, de lo que el hombre es. Quien con sinceridad ríe y se conmueve presenciando y conviviendo el vario destino de *Las entretenidas* de Miguel Mihura —valga este próximo ejemplo—, ¿no está acaso mostrando algo de lo que él, acaso sin saberlo, íntima y potencialmente era?

Pero el hombre sólo puede existir coexistiendo con los demás, aunque físicamente parezca estar solo. Quiéralo o no, vivir, para él, es siempre convivir, y esta grave verdad no deja de ser válida en el caso del yo

ocasional que el espectáculo teatral hace nacer en nosotros. Lo cual plantea la cuestión nada baladí de la genérica e individual capacidad de convivencia que el teatro revela en el espectador. *Hamlet* nos pone en comunicación imaginaria con lo humano en cuanto tal. Contemplando la interrogante realidad del príncipe de Dinamarca convivimos real o virtualmente con todos los hombres, porque todos — hasta aquellos que por insensibilidad o subdesarrollo no alcancen a percibir el sentido de esa creación sespiriana — somos capaces de vivir como él, y como él en alguna medida vivimos. *La verbena de la Paloma,* en cambio, nos comunica vital y memorativamente con los habitantes de un Madrid que fue y ya no es, el Madrid castizo y absorto en sí mismo — «tibetano», le ha llamado Ortega — de los años de la Restauración y la Regencia: un Madrid que pese a su lejanía todavía «nos dice algo» a los españoles de hoy, cuando aún somos capaces de vivir con interés, y hasta con soterrada ternura, entre los decires y las aventuras de los fingidos personajes que en él se movieron. Pasar dos o tres horas en un teatro es practicar un callado ejercicio de convivencia, que en unos casos será genéricamente humana y en otros quedará limitada a tal o cual circunstancia de tiempo o de lugar. Sobre ella se instala y de ella se nutre la que a través de la risa, la sonrisa, la emoción tácita o el llanto tan rápidamente se establece entre cuantos asisten a una misma representación teatral. Es verdad: el teatro, el buen teatro, es constitutivamente educador; y no sólo por lo que el autor dice a través de los actores a todos y cada uno de quienes contemplan su drama o su comedia, mas también por el simple y previo hecho de congregar bajo una misma bóveda, para que lloren o rían juntos, a tantos y tantos hombres dispersos o divididos por la vida histórica que en torno al teatro fluye. Por ahí habría que comenzar el planteamiento de un tema siempre vivo: la relación, la esencial relación entre el teatro y la política.

IV. EL ACTOR

Es misión primordial del actor —conviene no olvidar las nociones más elementales y evidentes— encarnar, para ofrecerlo al público, el personaje que el autor inventó. Situado inexorablemente entre el autor y el público, el actor debe cumplir su cometido inclinándose más o menos hacia una u otra de las dos contrapuestas exigencias que le plantean esos dos polos de su tarea escénica: la transparencia y la personalidad.

El autor pide ante todo *transparencia:* que nada o poco se interponga entre su idea del personaje que él ha creado y el alma del espectador. Si se dejase llevar por sus más íntimos deseos, un dramaturgo verdaderamente ambicioso reduciría a los actores a la condición de locuentes y apasionadas piezas de cristal. Locuentes, para que dijesen las palabras escritas por su pluma; apasionadas, para que transmitiesen al público la emoción que a su juicio debe acompañar a esas palabras, y no otra distinta; de cristal, para que sólo leve y esquemáticamente se les viese. Un público aplaudiendo frenéticamente ante un escenario lleno de puras voces: tal es la secreta utopía del autor teatral.

Bien distinta suele ser la apetencia del público, si como tal «público» se comporta. Del actor, en efecto, pide en primer término *personalidad,* la concreta e intransferible personalidad de un hombre de carne, hueso y nombre propio. «Voy a ver a Borrás en *Tierra baja*», solían decir los componentes del público teatral hace unos decenios. Querían tener ante sí, por supuesto, al «Manelich» del drama de Guimerá, pero a través de la voz, el gesto, el movimiento y el grito con que tan personalmente lo encarnaba Enrique Borrás; y apurando las cosas, *sólo* a través de esa voz, ese gesto, ese movimiento y ese grito. No otra es la raíz del gusto con que ciertas zonas populares reciben esas improvisaciones ocasionales del actor —del actor pres-

tigioso, se entiende — que la jerga teatral suele denominar «morcillas».

En la desnuda transparencia y en la pintoresca personalidad tienen su Escila y su Caribdis los actores responsables; entre una y otra han de moverse. Deben sin duda fidelidad a la intención — presunta unas veces, expresamente declarada otras — del autor que creó el personaje, mas también a sí mismos, a su propio y personalísimo temperamento. Don Juan Tenorio debe ser siempre jactancioso y seductor; pero la jactancia y la seducción del «tipo» tienen que cobrar sonido y figura de «persona» mediante la activa, animosa e individualísima participación del cómico que sobre las tablas esté diciendo «Desde la princesa altiva...». Nada más obvio. Yo, sin embargo, me atrevería a decir algo más; porque, en mi opinión, el paso entre el Escila de la pura transparencia y el Caribdis de la abusiva personalidad sólo puede ser correcta y eficazmente logrado a favor de una regla que rebasa esas dos contrapuestas exigencias: la adivinación certera de lo que el personaje en cuestión, sin dejar de ser fiel a la intención originaria del autor y a la ocasional personalidad del comediante, «es» o «puede ser» —«es», cuando se trata de una pieza ya conocida; «puede ser», cuando la pieza sea nueva — para la *mejor* parte del público que en el teatro va a contemplarlo.

Los personajes, en efecto, tienen vida propia, como tan genialmente han demostrado Cervantes, Unamuno y Pirandello. Una vez el autor los ha creado, se independizan de él y van sufriendo las vicisitudes que a su personalidad «propia» imponen las sucesivas situaciones históricas y las diversas situaciones nacionales y sociales. El Don Juan de Zorrilla — valga de nuevo su ejemplo — ha seguido siendo «Don Juan Tenorio» desde que el poeta vallisoletano le dio renovada vida escénica; pero ¿cómo dudar de que ha ido siendo relativamente cosas distintas para los públicos de 1880, 1910, 1925 y 1962? Pues bien: buen actor será el que además de rendir la inexcusable servidumbre a la idea de Zorrilla y a su individual naturaleza, sepa percibir con alma sensible y adivinatoria lo que Don Juan Tenorio «está siendo» — a veces por modo subconsciente — en el mundo interior de los hombres de su tiempo. Y cuando se trate de un es-

treno, lo que el personaje en cuestión «pueda ser» y «vaya a ser» para las gentes más sensibles de la platea y el paraíso. Sólo así serán posibles los fenómenos de transfiguración y convivencia que describí al hablar del espectador. Y sólo así tendrá sentido defendible esa «naturalidad» que con tanta frecuencia se pide a los actores; la cual no debe ser otra cosa, a mi juicio, que inventada congenialidad entre el talante representativo del actor y esa peculiar concreción del personaje a que las líneas anteriores se refieren. A la postre, artificio, como todo lo que al teatro atañe. Naturalidad, sí, pero esa que, como diría un escolástico, brota de la «segunda naturaleza» inventada por el actor.

Agosto-noviembre de 1962.

Teoría del escenario

Nunca debiéramos olvidar, cuando vamos al teatro, esta elemental y perogrullesca verdad: que el escenario es un continente y que —según una repetidísima sentencia escolástica— el continente da «modo» a lo que mediante él se recibe. El contenido del escenario es, por supuesto, muy diverso. Entran en él la palabra y la acción que inventó el dramaturgo, la figura, el atuendo y el movimiento de los actores, el decorado, con sus contornos y sus planos, sus colores y sus luces... Bien. Pero todo ello envuelto y enmarcado por el escenario mismo: esa espelunca de abertura cuadrangular (la «boca»), suelo firme y fijo (aunque minado a veces por escotillones), y paredes y techo de profundidad y forma más o menos indefinidas. Y como continente que es, el escenario, además de contener y ofrecer, determina. ¿De qué manera determina? Esta es la cuestión.

Tres parecen ser los modos principales que el escenario impone al espectáculo teatral: la distancia, la totalidad y la discontinuidad. Tres forzosidades: el hecho de que la mirada del espectador haya de contemplar la figura del actor a una distancia relativamente grande y prácticamente invariable, el hecho de que esa figura sea vista como una parte del todo que es el escenario y el hecho de que la acción dramática haya de ser abruptamente cortada de cuando en cuando.

Inmóvil en su semicómoda butaca o en su incómodo paraíso, el espectador ve a distancia la figura del actor: no puede acercarse a él; no puede, por ejemplo, «mirarle a los ojos». Más aún: quiera o no, se ve obligado a contemplarle dentro de la totalidad del escenario que le enmarca. Es verdad que la lumi-

notecnia actual, oscureciendo el fondo e iluminando un solo personaje, o acaso sólo una parte de él, crea a veces la ilusión de una contemplación parcial y exenta. Pero, si bien se piensa, pronto se advertirá que el fondo oscuro —en definitiva, el escenario— pertenece como tal fondo a la experiencia audiovisual de que son primer plano el rostro o las manos del actor así iluminado. Y por fin, la discontinuidad. Cada vez que la acción dramática cambia de lugar, el imperativo del escenario obliga a cortarla, y de ahí la esencial partición del espectáculo teatral en actos, cuadros y escenas. No contando los cortes que le impone el sueño, el curso de la vida real es continuo, aunque los actos de decisión personal, por esencia instantáneos, introduzcan en él un principio de discontinuidad, de «discreción». El curso de la vida inventada que presentan la comedia y el drama tiene que ser, en cambio, discontinuo, y no sólo a causa de las ocasionales decisiones de los personajes, mas también, y muy en primer término, por la necesidad de cambiar el decorado o de trasladarnos al «día siguiente» o a «una hora más tarde».

El cine ha roto abiertamente con esas tres limitaciones. El acercamiento de la cámara al objeto filmado permite la ilusión —mejor: la realidad visual— de una contemplación a distancia variable. El rostro del actor puede llenar, si así conviene a la estética del espectáculo, toda la extensión de la pantalla: carente de fondo, la «parte» se convierte en «todo». La técnica del *travelling* permite, en fin, seguir de manera continua el curso vital del personaje y el cambiante desarrollo de la acción. Es verdad que en la película hay siempre «cortes» y «fundidos»; pero perfectamente podría no haberlos sin detrimento del cambio en el lugar de la acción. Los hay, en suma, porque el director del filme lo ha estimado conveniente.

¿Y la televisión? ¿Cuáles son sus limitaciones y sus posibilidades —toda limitación es a la vez una posibilidad— en orden a la emisión de espectáculos audiovisuales? ¿Qué diferencias puede y debe haber entre el «teatro en el teatro», el «teatro televisado» y la película basada en una pieza teatral? ¿Qué perspectivas estéticas ofrece a la televisión el hecho de hallarse técnicamente situada entre el teatro y el cine?

Dos veo yo destacarse: la utilización al máximo del corte de la acción y la explotación, con fines estéticos, del tamaño de la pantalla.

El curso de la acción teatral se halla partido en actos, cuadros y escenas. Esto es, sin duda, una limitación; mas también es una posibilidad, porque el corte brusco de esa acción, bien para continuarla algún tiempo después, bien para sustituirla por otra, posee una indudable eficacia psicológica y estética: tal es el caso del tránsito de lo dramático a lo cómico, de lo encrespado a lo tranquilo, de lo íntimo a lo social, etc. Ahora bien: esta posibilidad se halla necesariamente tasada por las exigencias del escenario teatral; puede llegar hasta donde la técnica del escenario giratorio puede llegar, pero, hoy por hoy, no puede pasar de ahí. La televisión, en cambio, puede multiplicar los cortes y las escenas cuantas veces plazca al director. No sólo es ahora posible la transición rápida de lo dramático a lo cómico o de lo cómico a lo dramático; también lo es dar al espectador una impresión de «realidad integral» —una realidad en que se integran elementos distintos, y aun contradictorios— mediante la rápida presentación sucesiva de aspectos parciales. Así me lo hizo ver hace unos días la técnica entrecortada, escandida, de *Tea Party*, la telecomedia de H. Pinter premiada por Eurovisión.

El juego limitación-posibilidad se hace asimismo patente en el tamaño de la pantalla. ¿Cómo desconocer que la pequeñez de la pantalla de los televisores es, respecto de la gran magnitud de las actuales pantallas cinematográficas, una indudable limitación? Por esta limitación hace posible la proyección exenta del rostro humano —o de alguna de sus partes: los ojos, la boca— con un efecto psicológico y estético rigurosamente peculiar, distinto del casi insoportable que produciría ver ese rostro, esos ojos o esa boca llenando una superficie de doscientos metros cuadrados. En ese tamaño, sólo un rostro de Pantocrátor parece ser psicológica y estéticamente permisible.

Entre el teatro y el cine, un camino nuevo: la televisión. Lástima que sólo de tarde en tarde quiera utilizar a fondo sus nacientes, pero ya muy reales posibilidades.

Abril de 1965.

La historia como teatro

¿Has pensado, lector, en el rico meollo que la ocurrencia calderoniana de llamar al mundo «gran teatro» —*El gran teatro del mundo*— alberga en su entraña? Más rico hoy, sin duda, que cuando ese sugestivo título fue inventado.

El universo físico es concebido como el escenario del drama que la humanidad viene representando desde la creación del primer hombre y representará hasta el fin de los tiempos. ¿Escenario único? Hasta bien entrado el siglo XX, no, aunque otra cosa creyera Calderón. La «historia de la humanidad» ha sido sólo mero concepto —el genial concepto teológico que idearon San Agustín y Orosio, recogido luego por Bossuet, secularizado más tarde por Hegel, Comte y Marx—, mientras sobre el planeta han existido grupos humanos de vida colectiva mutuamente inconexa. ¿Qué relación tenían hacia 1850 los pueblos del centro de Africa con los que en Europa y América ejecutaban y definían la historia que ellos, egocéntricamente, llamaban «universal»? En el orden de los hechos visibles, el escenario de la historia de la humanidad ha sido múltiple hasta los días, tan próximos ya a nosotros, en que un suceso acaecido en Washington, Berlín o Leopoldville pone inmediata y simultáneamente en juego el destino terrenal de *todos* los habitantes del planeta. De ser un concepto teológico o filosófico —y, por supuesto, una realidad trascendente y soteriológica—, la historia universal ha pasado a ser un hecho social y político. El drama de la vida humana es al fin representado en un escenario

tan ancho y tan diverso como la haz misma de la tierra; pero, sin duda, único.

«Representado». ¿Por quién y ante quién? Y, sobre todo, ¿quién es el autor de ese inmenso drama? Tales son, más que lo tocante a la unicidad o la multiplicidad del escenario, las verdaderas cuestiones que plantea el célebre epígrafe calderoniano.

La visión rectamente cristiana del «gran teatro del mundo» afirma que son dos los autores, dos los actores y dos los espectadores de esta soberana construcción dramática que solemos llamar «historia»: Dios y la Humanidad. Dios y el conjunto de los hombres. Autor principal es Dios, que creó la Humanidad y que con su providencia activa o permisiva va misteriosamente orientando y ordenando el curso general y los detalles de la acción. ¿Cómo negar sin embargo que el hombre, con su libertad creadora y electiva, planeando y haciendo recta o torpemente su propia historia, colabora con su creador en la invención de lo que sobre el escenario del gran teatro del mundo acontece? Napoleón quiso inventar e inventó de hecho el desarrollo y el resultado reales de la batalla de Austerlitz, y no logró inventar — Dios, con Wellington y Blücher, pudo más que él — el desarrollo y el resultado reales de la batalla de Waterloo; pero es evidente que en las dos fue de algún modo autor del episodio histórico entonces representado.

Autor secundario es el hombre; cada uno de los hombres, sea egregia o gregaria su participación en la escena, y el conjunto que simultánea y sucesivamente forman todos ellos. El hombre, no hay duda, es quien para bien o para mal ejecuta su propia historia. Pero, ¿cómo negar, si se es cristiano, que Dios ha querido y quiere intervenir como actor en el drama terrenal por El creado? Tal intervención reviste de hecho dos formas principales: la Encarnación y el Milagro. Los días de Navidad celebramos todos los años la misteriosa y salvadora decisión divina de tomar parte real, física y visible, como Dios-Hombre, en los destinos de la Humanidad. Cristo es a la vez Dios y personaje histórico, autor supremo del universo entero y actor humilde de lo que sobre uno de los grumitos sólidos del universo, este que llamamos «Tierra», humanamente acontece.

¿Tiene espectadores el drama representado en el gran teatro del mundo? Sin duda. A favor de su inteligencia —que consiste, entre otras cosas, en poder ver y entender, siquiera sea parcialmente, la figura y el sentido de aquello que él mismo hace—, el hombre contempla, interpreta y describe la sucesiva hazaña terrenal de la humanidad a que su persona pertenece. Desde los escritos védicos, el Génesis y la cosmogonía de Hesíodo, por un cabo, hasta los ensayos de Spengler y Toynbee, por otro, ¿qué ha hecho la mano escritora de los hijos de Eva sino expresar el resultado de una contemplación humana de la historia? Además de ser autor secundario y actor principal, el hombre es espectador de su propio drama: espectador que unas veces aplaude hasta el frenesí, entusiasmado por lo que está pasando o va a pasar —tal fue el caso de Hegel, Comte y Marx—, y otras protesta defraudado y quiere, aunque no lo consiga, que le devuelvan el importe de la entrada. Mas también Dios es espectador de lo que sucede en el universo: «Vio todas las cosas que había hecho», dice del Creador el capítulo primero del Génesis; y el cristiano sabe que es y que vive, según frase tópica, «bajo la mirada de Dios», ojo invisible en torno a todos los mundos reales y posibles y en el seno más secreto de todas las conciencias. ¿Necesitaré decir que el «Juicio Particular» y el «Juicio Universal» —tan escenográficamente pintado por lo que de humano había en la pluma de los Evangelistas— son las formas en que ha de expresarse, si se me permite decirlo así, la sentencia definitiva del Dios-espectador? La historia universal es un drama con dos autores, dos actores y dos espectadores; uno de ellos único, Dios, y otro innumerable, el conjunto de todos los hombres. Hasta directores escénicos tiene, apurando el símil, esta ingente representación teatral. ¿Qué otra cosa sino más o menos felices directores de escena, hombres que aspiran a ordenar el movimiento visible de los restantes actores, son en la historia los jefes políticos, desde Alejandro y César hasta el último cacique rural? ¿Qué otra cosa pretendió Napoleón, sino ser un Shakespeare y un Marx Reinhardt, todo en una pieza, de la historia universal? Lo que no hay en el gran teatro del mundo son ensayos. Nuestra representación es a la vez estreno

y función única, como las que tantas veces se dan en los teatros de cámara. No, no fue una broma calderoniana esta ocurrencia de llamar «Gran Teatro del Mundo» a la apasionada y apasionante vida del hombre sobre la tierra.

Diciembre de 1962.

La razón de una «y»

Sentido y usado sin excesiva pedantería, el modo de ser a que da nombre el adjetivo «consciente» —español consciente, ciudadano consciente, católico consciente, etc.—, debe ser una de las aspiraciones constantes del hombre. Si ser consciente es, según el diccionario oficial, «sentir, pensar, querer y obrar con cabal conocimiento y plena posesión de sí mismo», ¿quién puede quedar exento del deber de pretenderlo? (Lo cual, dicho sea entre paréntesis, no lleva consigo desconocimiento o desestimación de los modos humanos de proceder que Platón genéricamente denominaba *manía*.) Pues bien, querido lector: ¿quieres dejarme ser «escritor consciente»? A los varios años de usarla, ¿me permites reflexionar unos minutos acerca de la «y» que figura en el epígrafe permanente de mi sección?

Teatro «y» vida. La conjunción copulativa «y» tiene dos sentidos principales. Hay casos en que se limita a expresar la simple aproximación real o intencional de los elementos por ella verbalmente unidos: calles «y» plazas, años «y» leguas, andar «y» ver. Mas no siempre es así. Hay ocasiones en que la «y» copulativa expresa —o trata de expresar— una relación de sentido entre las realidades (cosas o acciones) que ella copula o ayunta: ser «y» tiempo, palabra «y» realidad, querer «y» poder. Pues bien: tal es la pretensión de la «y» que tan invariablemente viene figurando al frente de mis artículos. Teatro «y» vida. ¿Qué relación existe entre los dos términos de este epígrafe? ¿Qué significa en él la conjunción «y»?

Saltando sin dilaciones ni razonamientos de la pregunta a la respuesta —dejando sin justificar, por tanto, que la respuesta haya de ser precisamente la que yo

ofrezco —, diré: primero, que el teatro es siempre, verdad perogrullesca, una forma de vida; y segundo, que los diversos momentos de esa «forma de vida» son, sucesivamente, los que denominaré vida histórica originaria, vida personal creadora, vida imaginada, vida representada, vida personal recreadora y vida histórica resultativa.

Vida histórica originaria. Toda obra teatral, hasta las aparentemente más «poéticas» o «evasivas», parte de una situación histórica bien determinada, integrada a su vez por eventos (lo que sucede, lo que pasa) y por hábitos (los modos de ser de orden intelectual, estético, ético, social, etc., propios del mundo en que vive el autor de la obra en cuestión). El *Hamlet,* por ejemplo, lleva dentro de sí la huella de un evento real y la impronta de ciertos modos de ser vigentes en el mundo histórico y social (Europa, Inglaterra, tránsito del siglo XVI al XVII) en que se formó y vivió Shakespeare. Y lo que se dice del *Hamlet,* dígase —*toutes proportions gardées* — de *Pepa Doncel, Malvaloca* o *La venganza de Don Mendo.* Aunque a veces no sea fácil la tarea de precisar cómo una pieza teatral se inserta en la situación histórica de que procede.

Vida personal creadora. Todo autor — artista, filósofo, hombre de ciencia, legislador o estratega — es en alguna medida «creador». Partiendo de una determinada situación histórica, el autor teatral inventa la fábula de su obra, la construye escénicamente, da existencia escrita a sus personajes; en una palabra, la «crea». La pieza teatral comienza siendo, en esa callada soledad parturienta que integran un hombre, un papel en blanco y una pluma, un acto vital de la persona de su autor; en suma, vida personal creadora.

Vida imaginada. He aquí una obra teatral, la que sea. Manuscrita, mecanografiada o impresa, hállase ante mí antes de ser representada. En ella, el acto creador de quien la compuso — su vida personal — se ha hecho realidad artística objetiva, «obra». Ahora bien, esta «obra» es, en el caso del teatro, vida imaginada: la de Antígona, la de Segismundo, la de Don Quintín «el Amargao». ¿Qué modo de realidad tiene esta vida? Curioso problema filosófico. Dejémoslo intacto. Limitémonos a constatar que el teatro es, en uno de sus momentos, pura vida imaginada.

Vida representada. Por obra del actor, la vida imaginada de Antígona, Segismundo o Don Quintín «el Amargao» cobra realidad fingida, representada, sobre las tablas de un teatro. Nuevo problema, filosófico y psicológico. Dentro de la viviente y personal realidad del actor, ¿cuál es la del personaje que representa? Cuando Isidoro Máiquez representaba a Hamlet, ¿cómo en su persona se fundían el modo de ser real llamado «personalidad de Isidoro Máiquez» y el modo de ser imaginario llamado «personalidad de Hamlet»?

Vida personal creadora. Yo, una persona de carne y hueso, voy al teatro y contemplo la representación que mi buena o mi mala suerte ha puesto ante mí. Como espectador, mi actividad principal consiste en «recrear» —en crear de nuevo, a mi manera y en mí mismo— la vida imaginada y la vida representada que en el escenario se actualizan y se me ofrecen. La risa, la sonrisa, el temor, la compasión, la indignación, el aburrimiento, la impaciencia: he aquí algunas de las expresiones particulares que adopta mi actividad recreadora. Esa por cuya virtud yo, en una u otra medida, me sitúo en el escenario y participo en lo que dentro de él está pasando.

Vida histórica resultativa. La obra teatral no se limita a operar sobre mí, en cuanto espectador. Opera también sobre mí, en cuanto yo soy miembro de una sociedad y co-protagonista de una situación histórica, la mía. La *Electra,* de Galdós, dio lugar el día de su estreno a determinados sucesos históricos. Las acciones y los versos de *El alcalde de Zalamea* han influido sobre el modo de ser de no pocos españoles. Nacida remotamente de la vida histórica, en la vida histórica desemboca la vida imaginada que en sí misma es la pieza teatral.

Sé muy bien que yo estoy muy lejos de cumplir mi propio programa. Pero entiendo que la crítica teatral no puede ser satisfactoria si no hace ver al lector lo que en la pieza criticada es vida histórica originaria, vida personal creadora, vida imaginada, vida representada, vida personal recreadora y vida histórica resultativa.

Julio de 1965.

Alonso Millán (Juan José)

EN TORNO AL HUMOR ESPAÑOL

El modo como Juan José Alonso Millán clasifica y define la pieza teatral que hace poco ha estrenado —*El cianuro... ¿solo o con leche?* reza su título: «Farsa de humor negro» es la definición de su especie — suscita una vez más el sugestivo tema de la disposición del español respecto del modo de hacer literatura, llamado «humorismo» y frente al talante psicológico y ético a que, vertiendo al castellano el *humour* de los ingleses, solemos dar el nombre de «humor». Lo cual nos pone sin demora ante dos cuestiones: 1.ª Puesto que los ingleses lo han inventado, ¿qué es según ellos el «humor»? 2.ª Así entendido, ¿estamos los españoles bien dotados para él?

Sin otros recursos bibliográficos que el *Oxford English Dictionary,* uno aprende inmediatamente que en el *humour* se combinan dos elementos psicológicos muy distintos entre sí, la comicidad y el *pathos;* y una rápida indagación ulterior conduce a descubrir que para los anglosajones el término *pathos* suele significar algo bastante más preciso que «pasión» o «emoción» genéricas: es — nos dice el susomentado Diccionario — «la cualidad de excitar un sentimiento de pena o de tristeza, el poder de promover ternura o emoción melancólica». De lo cual se desprende que una obra literaria poseerá «humor», en la acepción inglesa del término, cuando en el alma de su lector o espectador produzca a la vez divertimento, melancolía y ternura.

Basta, creo, esta somerísima exposición para des-

cubrir que los españoles no somos muy «humoristas», en el sentido inglés del vocablo. No debo repetir aquí lo que sobre el tema se ha dicho, desde Unamuno a Julio Casares. Me limitaré a afirmar sin mayor prueba documental que ni la melancolía, ni la ternura son sentimientos habituales en las letras hispánicas, salvo en el nivel casi infraliterario del folletín y del «serial». Por lo cual, si se exceptúan ciertos momentos muy singulares de nuestra historia literaria —a la cabeza de ellos, algunas sublimes páginas del *Quijote*—, el humorismo es fruto harto escaso en el Parnaso castellano. O, si se quiere, que el humor español —más precisamente: el humor castellanamente español— procede de combinar con la pura comicidad ingredientes sentimentales bien distintos de la ternura y la melancolía. ¿Cuáles? Este es el problema.

Algo ayuda a encontrar la respuesta un examen atento de *El cianuro... ¿solo o con leche?* Dos mujeres, Adela y Laura, hija y nieta, respectivamente, de un anciano grave y crónicamente enfermo, sufren la fastidiosa pesadumbre de soportar la enfermedad y el continuo quejido de éste, y en espera de tiempos más llevaderos— no digo más gratos, porque nada grato parece posible en la vida de dos seres tan desmesurada y aparatosamente lúgubres— deciden acabar con la vida del quejumbroso, haciéndole ingerir cianuro en el café. La cosa, sin embargo, se complica: hay un error, y quien efectivamente sucumbe no es el abuelo, sino un pobre hombre que para nivelar su desmedrado presupuesto familiar se ve obligado a actuar por las noches como vampiro de la ciudad; por otro lado, la ocasional presencia de un pariente, que ese día llega a la casa huyendo de Madrid con su amante y llevando consigo en dos maletas los restos del marido de ésta, cuidadosamente asesinado por ambos, añade nuevos elementos a la truculencia de la acción; la cual termina con la muerte en escena de una de las aspirantes a envenenadoras, víctima del nuevo error que con ella comete —ingenuo instrumento de Némesis— una débil mental, miembro también de la familia.

Basta la sumaria noticia que precede para advertir que el autor de *El cianuro... ¿solo o con leche?* no se para en barras para excitar la hilaridad del espectador. Pero no acertaría quien imaginase que la indu-

dable tosquedad y el desorbitado acopio de esos elementos cómicos limitan la eficacia hilarante de esta pieza a la fracción del público intelectualmente más ruda. Al contrario: el espectador exigente percibe pronto que todo aquello es muy deliberado, y por tanto que a la pretensión de comicidad se une ahora la ironía respecto al modo de lograrla. Lo cual, ayudado por un innegable ingenio verbal, congruo unas veces con la grotesca situación que expresa (por ejemplo, la ocurrencia de llamar Llermo, deformación familiar de Guillermo, a un sujeto a quien se atribuye una *impotentia generandi*), procedente otras de los recursos puestos en uso por la generación de «La Codorniz» (así habrá que hablar cuando se haga la historia del humorismo español), hace que la risa aflore a todas o casi todas las bocas capaces de ella.

Mas, como antes he dicho, el principal problema que esta farsa plantea a una mente cavilosa es el de la posible peculiaridad del humor español. Mirada desde este punto de vista, ¿qué nos dice *El cianuro... ¿solo o con leche?* ¿Qué motivos, en ella, constituyen ese *pathos* que en la interna contextura del humorismo debe acompañar a la comicidad? A mi juicio, estos tres: el manejo desgarrado de la muerte, la presentación cruda y directa del tema sexual (o al menos, la cruda y directa alusión a él) y cierta secreta complacencia en un asomo de crueldad. Frente a la habitual evitación moderna del tema de la muerte, Ortega, muy hispánicamente, aconsejó vivir «usando de ella bajo el regimiento de la voluntad». Pues bien: una de las notas del «humor negro» español consiste en convertir deliberadamente esa «voluntad» ordenadora en violenta, desgarrada y arbitraria «real gana». En orden al tema sexual, el hispano, a diferencia del francés y el italiano, suele pasar sin transición del *nec nominetur* a la más desceñida crudeza, y así lo revelan nuestras costumbres y nuestras letras, desde *La Celestina* hasta las actuales discusiones en torno a la policía de los espectáculos públicos. Y respecto a la más o menos acusada presencia de la crueldad en nuestra versión del humor, tal vez sea suficiente leer en *Lazarillo de Tormes* cómo Lázaro invita aviesamente al ciego a saltar sobre un arroyo crecido, y cómo el miserable «se abalanza como cabrón, y de toda su fuerza arremete

tomando un paso atrás para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza». ¿Quiere esto decir que los españoles somos más crueles que los restantes europeos? Si tales expresiones literarias no fuesen sino la incoación verbal de un acto de sevicia íntimamente deseado, tal vez. Pero si son no más que la realización simbólica y liberadora de la tendencia a la crueldad que el hombre siempre lleva dentro de sí —díganlo los psicoanalistas—, su significación será bien distinta. ¿Cabe olvidar, por otra parte, la vida cotidiana que en ocasiones lleva dentro de sí una literatura sentimental? Bastará tal vez la mención de unos cuantos nombres: *Oliver Twist* y *David Copperfield* por lo que toca a los ingleses, Dachau y Ausschwitz por lo que a los germanos atañe...

Más de una vez he propuesto en mis glosas teatrales este aforismo: «Dime de qué te ríes, y te diré quién eres». Riendo ante la representación escénica de *El cianuro... ¿solo o con leche?*, algo de lo que todos nosotros somos como españoles estamos declarando a quienes atentamente nos contemplen.

Junio de 1963.

EL DILEMA DEL SAINETERO

El domingo de Resurrección —y, previamente a él, la madrugadora táctica de algunos empresarios— ha traído a nuestros escenarios algunas novedades, bien que de escaso momento literario. A su glosa voy a consagrar, según el orden cronológico de mi asistencia a ellas, la serie de artículos que hoy comienza. Aunque luego resulte que el aliento taquillero de las piezas más tardíamente comentadas les impida llegar con vida escénica a la fecha del comentario.

Corresponde el primero a la comedia de humor *Mayores con reparos,* original de Juan José Alonso Millán y representada en el Teatro Reina Victoria, de Madrid, por Analía Gadé y Fernando Fernán Gómez. Desde el día de su estreno, un claro éxito de público.

Permítaseme destacar en primer término —justicia obliga— la magistral interpretación de la pareja de actores que han dado vida a la comedia. Combinando atinadamente la belleza y el talento, Analía Gadé encarna con garbo y eficacia notables los tres ejemplares de *papillon de nuit* que ante el espectador comparecen: la modosa por táctica, la desgarrada porque sí y la empresaria de sí misma. Y, por su parte, Fernán Gómez —que además ha sido bonísimo director del espectáculo— da un nuevo testimonio, ahora en la gama cómica, de la espléndida madurez a que como actor ha llegado. El acierto con que en todo momento sabe mezclar la contención y la entrega, la realización escénica del tipo y el gobierno irónico de él, es verdaderamente magistral. A los dos se debe buena parte del éxito antes consignado.

¿Y la comedia? Voy a hablar de ella. Pero —como Stendhal ante la cúpula de San Pedro, aunque *Mayores con reparos* y yo seamos muy otra cosa— diré antes, metódicamente: «*Voici des détails exacts*». Y los detalles exactos son, en este caso: 1.° Que los tres actos en que se divide la comedia son otras tantas estampas de un mismo suceso: la frustración de una ocasional aventura amorosa entre los dos protagonistas de la más bien monótona fauna del cabaret, el «cliente» y la «señorita». 2.° Que el «cliente» es en el primer acto un pobre hombre (Fernando), en el segundo, un señorito juerguista (Manolo), y en el tercero, un redomado pillo (Vicente). 3.° Que la «señorita» ostenta sucesivamente (Pepita, Estrella y Nélida) las tres personalidades más arriba mencionadas. 4.° Que la técnica teatral con que esas tres escenas han sido tratadas es la del sainete grotesco.

Tres sainetes grotescos. Tres viñetas de una parcelita de la vida actual —la vida del cabaret— presentadas con una comicidad que el autor ha abultado y descoyuntado adrede. Tres conatos de moralización seudoinmoral, valga la expresión, enderezados primariamente a divertir mediante la risa, y secundariamen-

te a mostrar que el cabaret, pese a su coruscante apariencia, es una de las más eficaces escuelas para el aprendizaje del *tedium vitae*. «Ay, que la carne es triste, y leí todo libro», dice —en francés, claro— un célebre alejandrino de Mallarmé. Habiendo leído poquísimos, casi ninguno, eso mismo vendría a confesar, cuando vuelve a su casa, el cliente de cabaret. Viejo, trivial tema entre los costumbristas cómicos de nuestro siglo XX.

En Juan José Alonso Millán apuntan excelentes dotes de sainetero. Más gruesa unas veces, menos gruesa otras, tiene gracia. Y con ella, dotes de observación, talento verbal y caricaturesco, habilidad en la construcción y en el diálogo. Pero con estas dotes puede uno seguir —o, al menos, intentarlo— dos caminos distintos, que denominaré mediante dos conocidos nombres propios de nuestro teatro contemporáneo: el «camino García Alvarez» y el «camino Arniches». Más claramente: el camino de la risa a toda costa y como sea (la risa desopilante) y el de la risa como medio de ascensión estética y moral (la risa perfectiva). Es verdad que Arniches y García Alvarez colaboraron con frecuencia. Ello, sin embargo, no priva de licitud a la contraposición que propongo. Quien lo dude, tómese el no ingrato trabajo de comparar *El pollo Tejada* —valga su ejemplo— con *La señorita de Trevélez*, *Es mi hombre* o *Los caciques*. La semejanza cómico-sentimental de la solterona de provincias, el tipo del héroe grotesco y la caricatura del caciquismo rural que estas tres últimas piezas ofrecen, no son sólo ocasión de reír con fuerza; son, a la vez, motivos originales —no simplemente tomados de los que ofrece la tradición cómica más inmediata— para una consideración perfectiva de la realidad española y aun de la realidad humana en general.

Con sus indudables dotes de sainetero, ¿qué va a hacer en su prometedora carrera teatral el joven Juan José Alonso Millán? ¿Seguirá el «camino García Alvarez» o tratará de avanzar, a su modo, por el «camino Arniches»? La contemplación de *Mayores con reparos* parece indicar que, por ahora, su autor se inclina hacia el primer término del dilema. Pero es joven y tiene talento. «Nos trae a mal traer —decía hace cincuenta años don Miguel de Unamuno— la

sobra de codicia unida a la falta de ambición.» Antes que mera codicia —legítima, por lo demás— de popularidad y lucro, yo quisiera ver en Juan José Alonso Millán la ambición verdadera del que con la popularidad y el lucro sabe también querer, como Arniches, la excelencia literaria.

Mayo de 1965.

Alvarez Quintero (Serafín y Joaquín)

SOCIOLOGIA QUINTERIANA

I

Todo autor dramático expresa en su obra, aunque no se lo proponga de manera explícita, una determinada sociología. Desde Esquilo hasta hoy, todo teatro nos hace ver de algún modo —como deliberado retrato o como muestrario de ideales y utopías— la sociedad a que su autor pertenece o aquella a que abierta o secretamente quisiera pertenecer. No son excepción a esta regla, aunque ellos no quisieran hacer «teatro social», en el sentido que hoy suele darse a estas palabras, los hermanos Alvarez Quintero. Dos importantes fragmentos de la sociedad española —el fragmento andaluz y, en menor medida, el madrileño— encuentran espejo o transfiguración en las comedias de estos dióscuros del amable vivir. Sin el menor propósito de agotar un tema que merecería las fatigas de una tesis doctoral, sólo a título de caviloso pasatiempo veraniego, voy a practicar dos pequeñas calas en la sociología del dilatado y transparente *opus* quinteriano. Y la primera va a tener como materia una de sus más finas piezas: la comedia *Puebla de las Mujeres,* de la cual he mencionado en otro artículo a la curiosa y aún sorprendente dedicatoria con que sus autores rinden tributo de admiración —«sus admiradores de siempre», se llaman a sí mismos— al «ilustre autor de *El gran galeoto*».

La amplísima difusión que a través de representaciones y ediciones ha logrado *Puebla de las Mujeres* me exime de narrar pormenorizadamente su, por lo demás, harto sencillo argumento. Adolfo, joven madri-

leño, llega a Puebla de las Mujeres para arreglar un asunto testamentario. Esta Puebla es una villa andaluza, en la cual, como su nombre indica, son las mujeres las que dominan y gobiernan la vida social; mas no mediante la ocupación de los puestos de administración y mando del poblado, sino a favor de un instrumento mucho más aéreo y sutil: la palabra, el decir cotidiano, bien bajo especie de noticia de sucesos (el puro «chisme», la comunicación pública e interpersonal de lo que realmente ha acaecido), bien bajo forma de noticia de deseos (el «chisme presuntivo», la maquinación verbal de lo que se supone o se desea que suceda a determinada persona en la sociedad a que esa persona pertenece). Matriarca suprema de esa verbal dominación es Concha Puerto, y objeto de la misma, en el caso que la comedia presenta, la realización de un noviazgo entre Adolfo, a mil leguas de pensar en tal proyecto cuando la acción comienza, y la linda Juanita la Rosa, recatada, pero no melindrosa ni lerda señorita del lugar. ¿Será necesario decir que todo termina según los deseos y los proyectos de Concha Puerto?

El desarrollo y el diálogo de la comedia —salvo el cargante abuso de disminutivos con que el cura del pueblo hace notar su bondad socarrona— son una delicia, y ésta tiene su clave, a mi modo de ver, en la hábil utilización escénica de un viejísimo saber prefilosófico: que la palabra, por el mero hecho de existir socialmente, actúa como un «poder» social. Nadie como los antiguos griegos ha sabido entender y ha dado importancia a esta virtualidad del decir humano; no en vano son ellos los racionalizadores del ensalmo mágico —así creo haberlo demostrado en mi libro *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*— y los inventores de la retórica. Sartre ha escrito sibilinamente que toda palabra —se entiende, toda palabra auténtica— es sacral para quien la pronuncia y mágica para quien la escucha; lo cual es así, en lo que al segundo de estos dos asertos concierne, porque la palabra oída nos vincula de algún modo con quien la pronuncia, nos ata u ob-liga a él, y esta atadura u ob-ligación a distancia es precisamente una de las más centrales pretensiones de la mentalidad mágica. Pues bien; cuando tal ob-ligación

procede de la circulación pública de un decir (añadiré entre paréntesis que el sustantivo «obligación» y el verbo «obligar» tienen en su etimología la *ligatio* de un antiquísimo rito mágico), se convierte en el poder social a que antes me he referido. Haberlo visto así a través de bromas y ceceos constituye el mérito central de los Quintero en *Puebla de las Mujeres.*

¿Quiere decir todo esto que basta echar a rodar por el mundo un decir acerca de determinada persona, para que mágicamente se cumpla lo que en él se dice? En modo alguno. Nada más lejos de un mago que un sofista griego —ellos fueron los inventores de la técnica en que esa creencia mágica se racionalizó— o, por el lado quinteriano, que la Concha Puerto de *Puebla de las Mujeres.* Tanto el sofista heleno como Concha Puerto, la despabilada sacerdotisa laica de esta venturosa *ob-ligatio,* saben muy bien que la eficacia real de un «chisme» desiderativo —el que da como noticia un deseo— exige dos condiciones principales: una tocante a la persona en cuestión, la pertenencia de la materia del «chisme» a las tendencias de su alma, y otra concerniente a la sociedad por cuyo seno el «chisme» rueda, la oportuna adecuación entre lo que se desea y dice, por una parte, y las posibilidades y vigencias reales —aunque esta «realidad» sea latente, y entonces es mayor el mérito— del grupo social que va a actuar como impersonal potencia coactiva. Gran tirano es el «se» del «se dice», diría Heidegger, incluso para quienes quieren y saben vivir por encima de adocenamientos. Y sin filosofía ninguna, con sólo su despejo, su ingenio, su experiencia, su desenfado y su afán de mando, eso mismo sostendría Concha Puerto, eficaz gobernadora de la fuerza social del «se dice» en Puebla de las Mujeres.

II

El campo sociológico que *Puebla de las Mujeres* ofrece al considerador atento es una superficie más o menos plana. Todos sus personajes pertenecen al mismo nivel social, y muy llana y desembarazadamente,

sin ascensos ni descensos de importancia, por ese nivel corre y opera el decir colectivo que constituye el nervio de la comedia. *El genio alegre,* en cambio, nos presenta un mundillo social con cimas y profundidades; si se quiere, con clases. Tal vez no llegue a ser puro e inútil pasatiempo un rápido examen de la visión quinteriana de ese mundo. Tal vez *El genio alegre* — típica comedia para el plácido divertimiento de la burguesía acomodada de nuestra *belle époque* — nos permita entrever una parte de los ideales del público que la aplaudió.

Debo advertir que, como criatura teatral, *El genio alegre* no puede compararse con *Puebla de las Mujeres* o con *El patio.* Pertenece, a mi juicio, a lo más endeble del teatro quinteriano, y su convencionalidad cómica corre parejas, en punto a inconsistencia, con la convencionalidad dramática de *Malvaloca.* Pero yo no la he elegido ahora por su calidad, sino por su valor documental; y éste, sin duda alguna, lo tiene. Desde un punto de vista sociológico, ¿qué es *El genio alegre,* sino un microcosmos de la utópica Andalucía rural que de consuno pedían la comodidad y el deseo de los autores y su público?

La acción escénica de la comedia tiene como marco cierta casa noble y rica de Alminar de la Reina, villa andaluza situada, por lo que de pasada se nos dice, entre Sevilla y Granada. De ordinario la habitan doña Sacramento, marquesa de los Arrayanes, dama apacible y señorial, y don Eligio, administrador de la hacienda de la marquesa y burda caricatura grotesca de una persona. (Un buen «test» para conocer la mentalidad de un autor teatral: la condición y la índole de los personajes a que halaga y de los personajes con que se ensaña, aunque, en este caso, la saña sea irónica y bondadosa.) De cuando en cuando cae por el palacio Julio, hijo único y único heredero de la marquesa: mozo simpático, alegre, calavera, despejado, vago y juerguista (curioso cambio semántico el de la palabra «huelguista», cuando en virtud de una leve mutación prosódica se convierte en «juerguista»); pero, eso sí, de buen corazón. En él opera y triunfa ese «genio alegre» que constituye el alma de la comedia y arrolladoramente pugna con el severo y tradicional sosiego de la casa de Arrayanes. Pero quien realmente protagoniza

tan alegre genialidad es Consolación, sobrina de la marquesa y prima de Julio, damita en quien parece centrarse la dilección de los comediógrafos; porque a su clara alegría de arroyo, a su garbo ingenioso y a su cordial y fluyente generosidad une — ¡ahí es nada! — su condición de lectora de Bécquer, Campoamor, Valera, Taboada, Galdós y... Daudet. Como dicen en ciertos países de Hispanoamérica, una mujercita «muy dije». ¿Necesitaré decir que Julio y Consolación se enamoran mutuamente sin pérdida de tiempo, y que el «genio alegre» se impone al fin en el palacio de la marquesa de Arrayanes?

Cuatro círculos y otros tantos niveles integran el mundillo de Alminar de la Reina, según la pintura que de él nos brinda *El genio alegre*. El primero, el de los «señores». Estos pueden residir en su palacio rural o circular por Sevilla, Granada o Madrid, descansan de ordinario en los buenos oficios de su administrador y cumplen muy holgadamente con su deber social tratando con amabilidad o campechanía a quienes les sirven, atendiéndoles con llana condescendencia ocasional en las situaciones extremas de la vida (bodas, entierros, bautizos, enfermedades graves) y derramando sobre ellos, bajo forma de fiesta, su tan comprensible alegría de vivir. Nada más revelador que uno de los arrebatos «sociales» a que se entrega el genio alegre de Consolación. Un día va en grupo a la iglesia del Carmen, sube al campanario, se inflama de alegría contemplando desde allí el campo y siente en su alma la necesidad de llevar algo de esa alegría a quienes lo trabajan: «quise yo — dice luego — llevarles, comunicarles mi bienestar a aquellos campesinos, alegrar su trabajo penoso, hacerlos descansar un instante siquiera... Sentí el impulso de los momentos buenos, estalló mi corazón en risas y en lágrimas...». Pues bien, ¿qué dirán ustedes que hace esta alegre Consolación? «Ni visto ni oído: sentido y hecho: cogí la cuerda de una de las campanas y empecé a voltearla como si hubiera sido campanera toda mi vida... Y algunos hombres que trabajaban lejos, levantaron los cuerpos que tenían inclinados sobre la tierra y un buen rato estuvieron mirando hacia arriba; hacia la torre, hacia el cielo.» A la alegría por el campaneo: conmovedor sistema de redención social.

Debo ser más breve en la descripción de los tres restantes círculos sociales. El más elevado de ellos —y, por lo tanto, el segundo en la jerarquía de Alminar de la Reina— está constituido por la mínima burguesía de las villas que la de *El genio alegre* ejemplifica: propietarios menores, el médico, el boticario, el registrador, los menestrales distinguidos. Por debajo de él, pero más próximo físicamente al sol vivificante de los «señores», está el minúsculo grupo que componen los servidores inmediatos de éstos: criados, jardineros, amas de cría jubiladas o en ejercicio, antiguos mayordomos, etc. La obligación suprema de todos ellos es la lealtad; su recompensa, una beneficencia más directa y efectiva que el campaneo transfigurador antes descrito. Y por fin, el nivel suburbano de la gañanía. De ellos ha salido Lucio, mozo listo y decidor. «Me da a mi *er* corazón —le dice Ambrosio, antiguo mayordomo— que tú vas a *vorvé* mu *pronto* a *agarrá el arao*». Y Lucio contesta: «¿Yo? ¿Por qué? ¿He hecho yo *arguna* cosa mala?» «*Zi usté* me mandara a mí *ar* cortijo, me tiraba *ar* pozo *er* día menos *penzao,* por no verme *ayí*», declara Lucio a la marquesa; y ésta le responde: «Si no te enmiendas pronto, a la gañanía volverás». Tal es la común estimación de la gañanía en la sociedad de Alminar de la Reina, según el testimonio de los hermanos Alvarez Quintero, sus cronistas.

¿Qué es en rigor esta pintura, la copia fiel de una realidad o la expresión de un deseo? ¿Qué relación existe entre esta Andalucía pintada y la Andalucía real de la época en que los Quintero escribían? Buen tema de meditación para cuantos quieran entender de veras la historia contemporánea de España.

Agosto de 1964.

SEVILLA, 1935

En la primavera del año 1935 paseaban Serafín y Joaquín Alvarez Quintero por el Parque de María Luisa, de Sevilla, y conversaban entre sí acerca de la comedia que habían de escribir para halago y lucimiento de Irene López de Heredia. Tal fue el origen de la pieza que bajo el título de *La inglesa sevillana* estrenó la actriz mencionada en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 22 de noviembre de ese mismo año. Una comedia sevillana de los Quintero. Sevilla y su ambiente a través de los autores que con mayor autoridad han sabido llevar una y otro a la escena. A los siete lustros de estrenado *El patio,* cuando por la vida sevillana ya han pasado Rodríguez de la Borbolla, la Exposición Iberoamericana y el cañoneo de la Casa Cornelio, ¿qué nos dirán acerca de esa vida sus dos enamorados e ingeniosos descriptores?

Para alivio de desmemoriados e información de legos, recordaré brevemente la fábula de *La inglesa sevillana.* Fanny Dickson, encantadora inglesa, quiere vivir la Semana Santa y la Feria de la Ciudad de la Gracia — todo el mundo quinteriano late en ese epíteto —, y consigue ser recibida como huésped en una acaudalada casa sevillana: la de los Coronel, tres hermanos solterones que pasan su vida como mejor conviene a sus inclinaciones y gustos. Don Acacio coleccionando antigüedades y componiendo poemas; don Alberto cultivando como señorito rico y maduro los hábitos de la Sevilla de pandereta; doña Flora llevando la casa y tratando de arreglar vidas ajenas. Unico heredero del trío de los Coronel es Juan Leandro, mozo simpático, rumboso y tarambana — uno más en la amplia galería quinteriana de los «calaveras arrebatado-

res» —, que ha ido derrochando mundo adelante su hacienda propia. La indignación de los Coronel con su barbián sobrino — ante el cual, por otra parte, se les cae la baba — es enorme. Meses hace que el tal Juan Leandro ha desaparecido de Sevilla sin dar señales de vida. ¿Qué ha sido de Juan Leandro? Lo que don Acacio, don Alberto y doña Flora menos podían sospechar: que en París conoció a Fanny Dickson, que la inglesa y el sevillano se enamoraron entre sí y que ese amor terminó en boda a los pocos meses. Nada de esto saben los Coronel. No pueden imaginar, por tanto, que la presencia de Fanny en Sevilla no tiene en la Semana Santa y la Feria su único motivo. Porque la seductora inglesa — por la cual, como era de esperar, no tardan en perder don Acacio y don Alberto sus respectivos sesos — ha ido a la ciudad de su amor para lograr que los tres irritados tíos depongan su enojo contra el afortunado tránsfuga; el cual, no habrá que decirlo, se halla dispuestísimo a sentar la cabeza y a esperar conyugalmente en Sevilla la pingüe herencia de la familia Coronel. Y después de las incidencias de rigor, en las cuales, naturalmente, tienen la Semana Santa y la Feria su parte congrua, todo acaba como de consuno están deseando Fanny, Juan Leandro y el benévolo público quinteriano.

Dentro de su astuto y convencional candor, la comedia está bien construida; y no faltan en ella tipos ingeniosamente ideados, como el del torerito de moda que cita a *Chespi* (Shakespeare) y a *Niche* (Nietzsche). Pero no es la trama y el desarrollo de *La inglesa sevillana* lo que ahora me importa, sino su significación como documento acerca de la vida que sus escenas intentan reflejar. Repetiré, pues, mi interrogación anterior: a los siete lustros de estrenado *El patio,* la comedia príncipe del costumbrismo sevillano de los Quintero, ¿qué nos dice acerca de esa vida la pieza que comento?

Nos dice que en esa vida no ha pasado nada. Los presupuestos sociológicos y psicológicos de *El patio* se repiten incólumes — salvo detalles puramente accesorios, porque a comienzos de siglo los toreros no pensaban en citar a *Chespi* y a *Niche* — en *La inglesa sevillana.* Para los Quintero, Sevilla sería, en todos los sentidos de la palabra, desde el cosmético al fenome-

nológico, una esencia que perdura inmodificada a lo largo del tiempo, un sistema de hábitos sin otra fortaleza que la de su gracia y capaz de ir absorbiendo, bajo forma de costumbre periférica y caediza, las mudanzas que la historia trae. Millones de hombres han muerto sangrientamente entre el Sena y el Rhin. Ha triunfado en Rusia una revolución socialista. Ha cambiado la imagen del mundo y están cambiando a paso rápido el estilo del vivir y la estructura de la sociedad europea. En España, a la Monarquía liberal ha seguido la Dictadura, y a ésta la República. Los cañonazos contra la fachada de la Casa Cornelio —una muy conocida taberna sevillana, próxima a la Macarena— muestran, de la manera más estruendosa, que algo grave está ocurriendo entre los pobres de Sevilla. Bien, ¿y qué? El patio sevillano sigue siendo el patio sevillano; don Acacio, esteta *more quinteriano,* continúa coleccionando antigüedades valiosas y componiendo versos mediocres; los mozos adinerados siguen siendo garbosos, ocurrentes y despilfarradores; entre el zaguán y la azotea de las casas perduran intactos el canto y el ceceo de las chachas de Bollullos o de Mairena; y a través del aire cálido y perfumado de las calles sigue brotando de cuando en cuando, como un surtidor sonoro, la voz entre herida y oferente de los vendedores callejeros: «¡Y qué ricos los pejerreyes...!»

¿A qué se debe esta enorme inmutabilidad de la Sevilla quinteriana? A lo largo del siglo XX, ¿ha sido realmente tan inmutable la vida hispalense? Y si no lo ha sido tanto, ¿cuál es la causa de esa constancia del retrato: una incapacidad de los Quintero para percibir la mudanza histórica de la realidad, o un deseo sólo en parte consciente de vivir, como en el seno de un regazo protector, en la nostalgia del mundo blando y fino que ellos tenían por más suyo? Sin dar respuesta a estas interrogaciones, no será posible entender el teatro de dos autores que en Sevilla tuvieron su origen y un nunca perdido paraíso.

Septiembre de 1965.

Anouilh (Jean)

AMOR Y REDENCION

El amor ata y libera; por tanto, redime, deja en nueva libertad algo que antes, de un modo u otro, estaba en cautiverio. La virtud redentora del amor, profundísima verdad religiosa del cristianismo, fue haciéndose sentencia profana a lo largo de la Edad Media, y tópico popular con el drama de Don Juan. Atengámonos a la versión más conocida de ese drama, la de Zorrilla. ¿Qué es *Don Juan Tenorio,* sino la redención de un fanfarrón pendenciero y atropellahonras por obra del amor de Doña Inés? Es cierto: sentirse noble e intensamente amado redime, y tal es el fundamento de un hermoso aserto de Max Scheler, más de una vez citado y glosado por mí: «La existencia de un malvado hállase siempre fundada, sea esto empíricamente demostrable o no, en la culpable falta de amor de todos al portador del mal».

Pues bien, no otro es el nervio más central de la comedia *Cita en Senlis,* de ese irónico moralista llamado Jean Anouilh, que traducida y dirigida por José Luis Alonso viene representándose en el Teatro de la Comedia. Jorge Delachaume, joven y afortunado *homme à femmes,* ha empleado su capacidad de seducción para casarse con una mujer sumamente rica; acción que nuestro desenfadado lenguaje popular designa desde hace tiempo con un enérgico y expresivo nombre de sastrería. Esto permite vivir como peces en el agua — o como pájaros en el aire, porque todos ellos son más «pájaros» que «peces» — al propio Jorge, a sus padres, dos cínicos sujetos, dos «frescos» de buena sociedad, y al matrimonio que componen Bárbara, amante de Jorge, y Roberto, su mejor amigo, victorioso rival en cinismo del viejo señor Delachaume. Pero algo hay en Jor-

ge que impide su total abyección: un corazón abierto al amor. Un día descubre a Isabel, provinciana pura y entusiasta, se enamora de ella, y a través de este amor, por ella correspondido, siente como intolerable la suciedad moral en que está viviendo y concibe el propósito de cambiar de vida: se divorciará de Enriqueta, se unirá a Isabel, vivirá con ésta limpia y enamoradamente en la provincia, lejos de París. Pero ante Isabel es cobarde. ¿Cómo confesarle que está casado, que sus padres y su mejor amigo son lo que real y verdaderamente son, que la mujer de ese amigo es su amante? ¿Se espantará Isabel? Un truco se le ocurre: alquilar por un día una vieja casa burguesa en Senlis, contratar a dos cómicos que sepan hacer el papel de padres respetables e invitar a Isabel a cenar con ellos. Así podrá iniciar decorosamente su soñada *vita nuova.*

En este punto comienza la acción de la comedia. Jorge inspecciona la casa que acaba de alquilar, recibe y da instrucciones al *maître* que ha de servir la cena, prepara a los dos cómicos para la representación de su papel. El espectador, todavía *in albis* respecto de la vida real de Jorge, no sabe a dónde irá a parar toda aquella intriga; y su perplejidad sube de punto cuando el protagonista se siente obligado a volver a París y termina la primera parte de la comedia. La situación se aclara en la segunda parte. Conocemos a la familia y a los amigos de Jorge; se produce, a través de un accidente levemente sangriento, la necesaria anagnórisis, y todo acaba —lo diremos así, como módico homenaje al idioma de Anouilh — *comme il faut:* Jorge abandona para siempre, de un modo tajante, despiadado incluso, a sus padres, a su amante y a su amigo; y al decir a Isabel, de pasada, «Eres terrible», oye de labios de ésta la siguiente sibilina respuesta: «Soy la felicidad. Y la felicidad siempre es un poco terrible». Excesiva frase, tal vez, para una señorita provinciana, agricultora e ingenua.

No creo que *Cita en Senlis* se halle entre las mejores piezas del teatro de Anouilh. Es, sin duda, una buena comedia: su tema, no nuevo, como al comienzo vimos, reaparece en ella muy original y garbosamente; su construcción es habilísima; su diálogo y sus situaciones, excelentes, con frecuencia magistrales. Entonces, ¿qué le falta o qué le sobra a *Cita en Senlis* para

ser la espléndida comedia que del talento de su autor podía esperarse?

Hay en ella, ante todo, cierto abandono al virtuosismo. La escena entre Jorge y los dos cómicos, el ágil y agudo ingenio con que Anouilh les hace entrar en su papel de tales cómicos y salir de él (por ejemplo: la transición de la actriz desde la apariencia de madre comprensiva y dulce, por ella «ensayada», a su real condición de madre enérgica y dominadora), todo ello es una pura delicia; pero una delicia demasiado larga, y así acaece que la primera parte de la comedia, preparatoria y no expositiva, llega a fatigar al espectador. *Ma non troppo,* debe decirse todo autor ante cada uno de sus aciertos.

Hay en ella, por otra parte, inverosimilitudes psicológicas y efectismos desmedidos. Es perfectamente comprensible que Jorge vacile ante el deber de confesar a Isabel, provinciana e ingenua, que para casarse con ella debe antes divorciarse de la que hasta entonces ha sido su esposa, y hasta que se decida a hacerlo sin que Isabel lo sepa; pero ¿quiere decírseme dónde diablos estaba la necesidad de montar la farsa que sirve de fundamento a la comedia? Para hacernos saber, consoladora verdad, que el casi abyecto Jorge era «buena persona, en el fondo», y que el amor le ha redimido, no era en modo alguno necesario presentarlo ante nuestros ojos, contrariando lo que dentro de su carácter sería verosímil, como un habilidoso —a la postre, torpe, puesto que Isabel le quiere— «pequeño burgués». Y no menos recusable me parece que Jorge inaugure su situación de «redimido» apostrofando con dureza de puritano a la que todavía puede llamarse su amante, y al que durante años ha venido tratando como amigo. Es cierto que Aristóteles aconseja abandonar sin reparo ni misericordia al amigo malo y no mejorable; pero también es cierto que nuestra moral no es la de Aristóteles, y que ni siquiera el más conspicuo puritano —sobre todo si es «puritano converso»— puede decir «De este agua no beberé». Algo muy arraigado se subleva en nosotros cuando Jorge niega a Bárbara hasta la más leve sombra de amistad.

Por fin, la frase de Isabel: «Soy la felicidad y la felicidad siempre es un poco terrible». ¿Es así? ¿Es «terrible» la felicidad? Terrible es la belleza; Rilke lo

dijo de modo insuperable. Sobre la tierra, la felicidad es precaria y amenazada, y en esto, sólo en esto, precisamente en esto, consiste su pretendida «terribilidad». ¿Quién menos «terrible» que el hombre que precaria y amenazadoramente tiene la fortuna de sentirse feliz? Entre los motivos que patentizan al hombre su constitutiva necesidad de tener amigos, ¿no es la felicidad —aquí de Aristóteles, del mejor Aristóteles— uno de los más caracterizados?

Marzo de 1963.

ESO DEL AMOR

Muy bien traducida por José Luis Alonso, dirigida con notoria maestría por Juan Guerrero Zamora y excelentemente representada por una compañía a cuya cabeza figura Rafael Rivelles, la farsa dramática *Ardèle o la margarita,* de Jean Anouilh, ofrece al público en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, su metódica y casi desoladora destrucción del amor. «Destrucción» —palabra prestigiosa, a través de Martin Heidegger y Vicente Aleixandre, en la filosofía y en la poesía de nuestro tiempo—, en el sentido etimológico de la palabra: no como «aniquilamiento», sino como «despiezamiento» o «desmonte».

Estamos en plena *belle époque,* en Francia y en la casa del General, hombre maduro y rico, retirado de los oficios bélicos después de una brillante campaña en Argelia. ¿Qué hace ahora el General, qué hacen todos los que le rodean? Sólo una cosa: vivir obsesos por el amor o por algo a que dan —a que se da— ese nombre. El General mismo. Siendo teniente, se casó enamorado de su mujer; más tarde, la decadencia física y una leve anomalía mental de la Generala le han llevado a desvivirse día a día por la aventurilla inmediata;

y la más inmediata y cotidiana es la que le brinda la lozanía de Ade, doncella — digámoslo así — de la casa. Ardèle, hermana del General. Dejó muy atrás su juventud y es jorobada; pero entre su pecho y su joroba late un corazón ardiente e intacto, y con todo él se enamora del preceptor de su sobrino, y es por él — jorobado, también — vehementemente correspondida. Natalia, joven nuera del General. Desde niña amaba y sigue amando tierna y apasionadamente a Nicolás, segundo de los hijos del General; pero vicisitudes diversas le han conducido a casarse con el hermano mayor de Nicolás, un tenorio desenfadado, simpático y triunfador. La Condesa, hermana del general y de Ardèle. Cuando se casó con el Conde, le quería. Ahora, sólo enamorada de sí misma, necesita que alguien más le rinda diaria pleitesía, y ese alguien es Villardieu, su amante oficial. El Conde, encandilado por los encantos y los arrebatos de una modistilla joven, y no del todo indiferente a la conducta de la Condesa, bajo su cómica figura convencional de marido consentidor. Villardieu, que ama de veras a la Condesa, aunque no parezca indicarlo así su apariencia de fantoche. Nicolás, fervoroso y fidelísimo amador de Natalia. La Generala, cuya locura, así nos lo hace ver ella con su único, tremendo parlamento, no es sino una contenida pasión morbosa por todo lo que en su propia casa, en el mundo en torno y en la naturaleza entera es vida sexual. Y hasta Totó, el menor de los hijos del General, que con María Cristine, niña de su edad, juega a lo que cree ser el «amor de los mayores».

Todo, todo en la familia y en la casa del General es obsesión por el amor o por algo a que se da tal nombre. Frente a esta realidad, ¿qué harán el talento, el ingenio y la enorme habilidad teatral de Anouilh? Por lo pronto, bastante más de lo que en un primer momento parecen hacer. En su primera parte, *Ardèle o la margarita* no parece ser, en efecto, sino una divertida sátira del *amour* burgués, con el juego y el contrajuego de sus triángulos consabidos. Pero he aquí que súbitamente, a partir del momento en que el Conde habla a la recluida, invisible e irreductible Ardèle, la sátira empieza a convertirse en destrucción, y en pura destrucción acaba. El juego de Anouilh y el de su farsa van a consistir en desmontar el amor, en de-

cirnos qué es por dentro eso del amor. Con lo cual la farsa acaba en drama. El suicidio de Ardèle y su jorobado, y el terrible diálogo final entre Natalia y Nicolás —Ardèle y su jorobado, Natalia y Nicolás: los dos amores nobles de esta pieza de Anouilh— son el testimonio y la conclusión de esa faena analítica y destructora.

Se trata ahora de saber cuál es el resultado «humano» del empeño «teatral» de Anouilh. Con otras palabras: si el desarrollo y el desenlace de *Ardèle o la margarita* llevan en su seno, sin proclamarlo explícitamente, una moraleja psicológica y moral. Yo pienso que sí. Yo creo que Anouilh —en cuya mente veo la sutil influencia de Stendhal y Sartre, y un último vestigio de jansenismo irónicamente secularizado— nos brinda con su farsa dramática una tesis y un problema. Y como las tesis deben ser como tales tratadas, yo, que no soy dramaturgo, sino profesor caviloso, reduciré la lección de Anouilh a la siguiente serie de proposiciones:

1.ª El amor es una pasión en la cual se combinan unitariamente, y a veces parecen fundirse entre sí, un ingrediente personal (el amor como necesidad vehemente de compañía plenificadora) y un ingrediente sexual.

2.ª El curso de la vida individual y los imperativos de la vida social hacen que esos dos ingredientes del amor se desgajen uno de otro; y cuando esto acaece, varias son las posibilidades principales: o el ingrediente sexual mata al ingrediente personal (eso vienen a demostrar la biografía, la conducta y las confesiones del General, eso nos dicen con las suyas el Conde y la Condesa), o vive con él en penoso e insoluble conflicto (tal es el sentido de la perturbadora confesión de Natalia a Nicolás: el hondísimo y muy verdadero amor personal que por éste siente queda, si no destruido, sí cohibido y como paralizado por la involuntaria experiencia de ella en su noche de bodas con el hermano mayor de Nicolás), o choca cómica o dramáticamente con las convenciones de la sociedad (cómicamente, en el caso de Villardieu; dramáticamente, en el de Ardèle y su jorobado).

3.ª El amor, como el enamorado y amargo Quevedo dijo en un verso inolvidable, que el autor de *Ardè-*

le haría suyo, es «una guerra civil de los nacidos». Existe, es real, puede, en principio, conducir a la felicidad; pero una suerte de necesidad psicológica y social le obliga a existir de hecho como permanente conflicto.

¿Tesis desoladora? No. Tesis, como al comienzo dije, *casi* desoladora. Anouilh nos dice: «En la familia y en la casa del General, esto es lo que sucede». Pero no declara imposible la existencia de una sociedad en que Ardèle y su jorobado, pese a su edad y a sus jorobas, puedan juntar sus vidas sin la oposición invencible de una familia cómicamente esclava de las convenciones sociales, ni excluye — ¿cómo podría hacerlo? — la posibilidad de que Natalia y Nicolás hubiesen conocido otra suerte: la de una biografía en que el matrimonio les permitiera poner a prueba si es cierto que los dos ingredientes del amor, el personal y el sexual, tienen que caer al fin en áspera colisión mutua.

En el fondo de la tesis de Anouilh y más allá de su tesis, un grave problema se esconde. Lo que en *Ardèle o la margarita* acontece ¿es o no es una *necesidad* psicológica y social? Y si no lo es, ¿qué puede, qué debe hacer el hombre frente a eso del amor? Pero Anouilh, astutamente, nada nos dice acerca de ello. Se limita a lograr que el espectador — tal vez sin darse cuenta de que lo hace — vaya rumiando esas preguntas en los entresijos de su alma, cuando del teatro sale a la calle multitudinaria y estruendosa.

Abril de 1964.

MAS ALLA DEL AMOR

Un nuevo estreno de Anouilh en el escenario del Teatro Valle-Inclán, de Madrid: *Romeo y Jeannette,* drama ya antiguo, perteneciente a la serie de las piezas de su autor que los entendidos suelen llamar «ne-

gras». Una gran lección de teatro a palo seco o — para decirlo de un modo hoy habitual — de «teatro-teatro»; porque, como hay café-café, hay también teatro-teatro. Y para el espectador sensible, una fiesta brillante y estremecedora.

Dos mundos, cada uno de ellos representado por tres personajes, van a entrar en colisión: el mundo de la vida ordenada, por lo tanto convencional, y — si es que a éste se le puede llamar «mundo» — el de la vida desquiciada y rota. Integran el primero Federico, su madre y Julia. Componen el segundo Jeannette, Lucien y el padre de ambos (y de Julia). El padre, un sujeto a quien su mujer abandonó hace años, ha refugiado su amargura en la vagancia y el jovial cinismo. Comparte su suerte, pero con cinismo agrio e hiriente, su hijo Lucien, todavía enamorado de la esposa que le abandonó. Nacida y crecida en ese hogar, Jeannette se ha prostituido: es una muchacha violenta y desgarrada, que entrega con facilidad su cuerpo y con la cual, pese a todo, quiere casarse el rico del pueblo. Cada uno atento a lo suyo — a lo que se ve obligado a llamar «suyo» —, los tres conviven en la casucha provinciana que el padre posee a la vera del mar.

Julia, como he dicho, es hermana de Lucien y Jeannette, y el anverso de las medallas que en éstos tiene tan quebrantado reverso: honesta, laboriosa, dulce. De ella — que, por supuesto, vive lejos de su padre y sus hermanos — se ha enamorado Federico, y en tan prometedora esposa para su hijo tiene puestas sus esperanzas la madre del mozo. Bien instalados en tales esperanzas, los tres — la madre, Federico y Julia — llegan a la casa de sus antípodas, con objeto de que el padre y los hermanos de la novia conozcan a Federico y su madre. Y aquí comienza el drama, porque Federico y Jeannette se enamoran total e irremisiblemente uno de otro tan pronto como se encuentran. Huirán esa misma noche. Consumarán su amor en una miserable casa de campo donde Jeannette ha refugiado a veces su desesperación, su ramería y su sueño. Esa noche; por lo menos, esa noche. Después, lo que sea. Pero la intervención de Lucien, al cual mueve una singular mezcla de compasión y resentimiento, impedirá que los enamorados cumplan su propósito; más aún, logrará que se frustre la incipiente aventura. A solas con

Jeannette, Federico, movido por la pasión y el ensueño, es capaz hasta de transfigurar los turbios y penosos recuerdos de su amada; despiadadamente instalado por la palabra de Lucien en la cruda realidad, no tiene fuerzas para afrontarla. Todo parece volver a su primer cauce: Federico descansará de nuevo en el regazo que para él son su madre y Julia; Jeannette aceptará la petición de matrimonio que le tiene formulada el rico del pueblo.

Ya se ha celebrado la boda. Ya suenan a lo lejos las músicas nupciales. Jeannette abandona la fiesta y acude a su casa. Pese a todo, quiere despedirse de Federico. ¿Para siempre? Sí, para siempre. Pero el amor y lo que, cuando éste es violento, hay más allá del amor —la muerte—, pueden más que Federico y Jeannette. En lugar de regresar a la fiesta nupcial, la recién casada se interna en el mar y deja que la marea creciente ahogue una vida que para ella ya no tiene sentido. Federico la ve desde lejos, y decide acompañarla. El espectador asiste a la escena a través de los comentarios del padre y de Lucien, que a distancia la contemplan sin entenderla; porque engañados por la primera apariencia del suceso, uno y otro tardan en descubrir que es realmente inmolación lo que ellos habían tomado por salvamento. Patética, terrible, teatralísima escena, ésta en que, más allá de las triviales palabras que la describen, un amor trata de consumarse franqueando las puertas de la muerte.

Todo se concita para hacer de *Romeo y Jeannette* un excelente drama, un magnífico espécimen de lo que en versión dramática puede y debe ser hoy el teatro-teatro: el lenguaje, los personajes, el movimiento escénico y la materia de la figuración. La versión castellana conserva el vigor, la sutileza y el ingenio que aquél tiene en el texto original. Allende la ineludible convencionalidad teatral, los personajes —cuyo perfil queda suficientemente dibujado, pienso, en el relato anterior— tienen todos alma de persona: Jeannette, rota, apasionada y sedienta de una salvación que no la aniquile; Federico, el indeciso a quien el amor arrastra; Lucien, incapaz de disolver su dolor en la autoironía; Julia, dura y agria bajo su mansedumbre y su dulzura, cuando le tocan lo que cree suyo; el padre, con un resto de *bonhomie* bajo su radiante des-

vergüenza; la madre, arquetipo del orden burgués. El movimiento escénico es en todo momento sobrio y hábil. Anouilh no necesita de innovaciones ni osadías técnicas para adueñarse del interés del espectador. Y en el fondo, aquello que da vida y pone en juego a todos estos ingredientes del espectáculo: la materia dramática y la invención que en este caso la actualiza.

¿En qué consiste la materia dramática de *Romeo y Jeannette*? ¿Qué nos dice su autor con esta amarga criatura suya? A mi juicio, lo siguiente: que el amor puede brotar en todo ser humano, porque el hombre, más aún que *animal rationale,* es *animal amans*; que cuando el amor no es simple amorío, sus heridas no curan jamás, aunque en la piel de la vida parezca verse su cicatriz; que por modo apacible o por modo tormentoso, el horizonte del amor — aquello en que éste parece terminar — es y no puede ser otra cosa que la muerte. Vieja lección — Fernando de Rojas y Guillermo Shakespeare han sido sus principales maestros —, que con brío y brillo propios resuena de nuevo en este fuerte drama de Anouilh. Nada más torpe que ver en él un cantor de la ramería y un apologista del suicidio. Como su compatriota Stendhal y como los dos colosos antes nombrados, Anouilh se ha limitado a poner un espejo artístico ante una parcela de la vida humana para decir luego a sus espectadores: «Amigos, véanla».

Armiñán (Jaime)

CUANDO NO PASA NADA

Cuando decimos «No pasa nada», ¿es cierto que no «pasa» nada? No sé si hoy hay en nuestro idioma una expresión más desoladora, más terriblemente ascética que la locución «No ha pasado nada». Falta un hombre unos años de su ciudad natal, vuelve a ella, y sus amigos —los amigos sobrevivientes a la ausencia— pueden decirle una de estas dos cosas: «Desde que te fuiste han pasado muchas cosas» o «Desde que te fuiste no ha pasado nada». En el primer caso quieren darle a entender que en ese lapso temporal ha habido no pocos sucesos de interés: una revolución, una epidemia, la disolución de un club de fútbol. En el segundo, le comunican que nada importante ha sucedido allí, que la vida de la ciudad sigue siendo poco más o menos lo que era el día en que él la abandonó. Pero ¿es cierto que allí no ha pasado «nada»? Algo nada liviano ha pasado: total y definitivamente, la vida terrenal de los que en esos años han muerto; definitiva y parcialmente, la vida de cuantos siguen viviendo. Y a eso —la vida de los muertos, la vida de los vivos— le llamamos expeditivamente «nada», como si estuviésemos leyendo el rótulo de un cuadro de Valdés Leal. ¿Cabe una expresión más desoladora, más terriblemente ascética?

Tal es, si bien se mira, el más secreto sentido de la risa con que los espectadores siguen y subrayan la representación de *La pareja,* desigual comedia de Jaime de Armiñán que, como a la medida, interpreta en el Teatro Infanta Beatriz, de Madrid, su compañía ti-

tular. ¿Qué ha pasado en el escenario a lo largo del prólogo, los cuadros y el epílogo de esa comedia? Muy poco. Casi nada. Sólo veinticuatro años de la vida de Pilar y Ramón —la pareja a que se refiere el título—, que en 1939, recién conclusa la guerra civil, se casaron en Madrid. Boda, si no pobre, sí modesta; él, todavía alférez provisional y con la módica perspectiva económica de un empleo en la Administración pública; ella, heredera más o menos directa de «las de Gómez» o «las de Caín» (una de aquéllas pudo ser su abuela; una de éstas, su madre) y dispuesta a la brega cotidiana de la compra y la maternidad y a la gran aventura anual del veraneo. Y tras la boda, lo consabido: hijos (tres, Lucía, Cristina y Diego); ascensos en el escalafón; compra a plazos de un televisor; paulatina, pero inexorable caída del pelo en la cabeza de él; arrugas incipientes en torno a los ojos de entrambos. («Patas de gallo», las llama el plástico decir de nuestro pueblo; sí, de gallo en trance de jubilación.)

Pasado el prólogo, la comedia nos presenta la vida familiar de la pareja a cuya boda asistimos. Todo se ajusta a los cánones más habituales, más tópicos. El lee *Marca* y contempla en la televisión el noticiario deportivo. Con los años se ha hecho un hombre tranquilo y levemente sentimental, que entre irónico y resignado cede al diario mandato de su mujer o —cuando quiere que un deseo suyo se cumpla— recurre al truco de fingir que está deseando con vehemencia lo contrario de lo que real y verdaderamente desea. Ella gobierna casa y familia con amorosa, pero un poquito crispada voluntad de mando; bien lo atestiguan las falsas crisis de angina de pecho a que de vez en cuando tiene que apelar para que esa encabritada voluntad suya prevalezca. Los hijos, mientras tanto, hacen su vida. Cristina trabaja en una oficina, y para vivir con independencia solicita su traslado a Bilbao. A Lucía le sale un novio aparejador, y con él se casa. Diego comienza a afeitarse, a fumar y a «salir con chicas»; y como tiene veinte años entra en quintas, le sortean y debe hacer en Melilla su servicio militar. Al fin, Ramón y Pilar quedan solos y descubren que bajo la agridulce existencia cotidiana, oculta o desfigurada por ella, sigue fluyendo en sus almas la venilla del

amor; comprueban, en suma, lo que fenomenológicamente apuntó el filósofo Schütz y declaró teatralmente el literato Camus: que estar con otro es «envejecer juntos». Lo que en cualquier familia puede suceder, lo que en cualquier familia sucede.

El indudable buen éxito de la comedia tiene como clave el acierto —cuidado: no digo la originalidad— de haber convertido en protagonista la vida cotidiana de una familia mesocrática actual. Más que Pilar, con su verbosidad y sus arrebatos imperativos, más que Ramón, con su calma y sus benéficas habilidades caseras, envolviendo atmosféricamente la conducta de una y de otro, quien señorea la escena es esa tópica, anodina, intercambiable vida familiar. El espectador ve allí, en leve y amable caricatura, un calco de lo que hace un par de horas ha ocurrido y se ha dicho en su propia casa o en la casa del vecino; y como a todos nos divierte reírnos un poquito —sin ahondar, por supuesto— de lo que en nuestras vidas es muletilla mostrenca, la risa colectiva se repite en la sala con frecuencia. A lo cual contribuye eficazmente el ingenio de no pocas situaciones, pláticas y ocurrencias. Tal es, a mi juicio, el haber de *La pareja*.

Su debe se halla constituido, ya lo apunté, por la desigual condición de la comedia. Hay en ella escenas muy felices; por ejemplo, ésa en que las dos hijas, junto al padre dormido, especulan con filial maternidad —el delicado momento biográfico de la mujer, en que la hija comienza a ser madre de su padre— acerca de los posibles devaneos paternos. Mas también las hay inútiles y absurdas. Inútil es, y gravativo, el coloquio entre Ramón y Pilar que a telón corrido enlaza el prólogo con el arranque del primer acto. Y absurda, socialmente absurda, la escena en que la madre y el padre amonestan a su hijo de veinte años porque han descubierto que se afeita, fuma y «sale con chicas». ¿Es esto concebible en una familia actual? Hay en el fondo una intuición fina: la advertencia de esa secreta y no siempre tierna irritación de los padres cuando perciben en su propia casa que *también* los hijos dejan de ser niños; más precisa y punzantemente, que la barba, la pipa y el posible devaneo no son patrimonio exclusivo de los hombres de su generación. Pero si la irritación tenue y melancólica se

trueca, como en *La pareja* acontece, en tonta sorpresa y en indignación incomprensiva y tosca, el desvío de los espectadores sensibles y la risa sólo mecánica de los espectadores poco sensibles serán punto menos que inevitables. Me atrevo a aconsejar a Jaime de Armiñán que rehaga esa escena, más fielmente atenido a lo que es la vida familiar de nuestro tiempo, y acaso logre así para su comedia el aplauso —hoy harto problemático— de los jóvenes en torno a los veinte años.

La pareja: comedia que, a la manera de un Kempis costumbrista y cosquilleante, nos hace reír de ese «no pasar nada» a que se reduce nuestro vivir cuando lo que en él pasa es tan sólo él mismo: nuestro tiempo, nuestra vida.

Diciembre de 1963.

SEXO E HISTORIA

Con su comedia *Todas somos compañeros,* representada por la compañía de Juanjo Menéndez en el Teatro Arniches, de Madrid, Jaime de Armiñán plantea cómicamente un tema importante, más de una vez tratado por los comediógrafos españoles de los últimos lustros: el tema de la historicidad de la relación entre el varón y la mujer. Jardiel Poncela nos hizo contemplar un mundo en que el sexo llamado débil «ha hecho gimnasia». Mihura imaginó luego con mucha gracia lo que entre nosotros debió de ser el acceso de la mujer a la administración pública. ¿Qué pasará en una oficina administrativa cuando la mujer sea en ella, no tímida intrusa, sino dueña y señora; por tanto, cuando el verdadero intruso sea el varón? Esta es la pregunta a que, bajo forma de sainete costumbrista —el sainete correspondiente a un Madrid en que la Mari-Pili, la Regina, la Clo y la Paloma han

pasado de la aguja al Roneo —, trata de dar respuesta la comedia de Jaime de Armiñán antes mencionada.

Gracias a la recomendación de un señor influyente, Antonio, joven perito en cualquier vago peritaje, logra entrar como funcionario en una oficina pública: la oficina en que prestan sus servicios Mari-Pili, Regina, Clo y Paloma. Antonio es mozo inexperto y, como antes solía decirse, modoso. Mari-Pili, muchacha pedantuela y sabihonda, vive y trabaja muy poseída del papel que la mujer está desempeñando en la sociedad moderna. Mayor que ella en edad y en remango, Regina, que lleva enterrados a tres maridos, se limita a pensar día tras día que el varón es para ella artículo de primera necesidad. No anda muy lejos de estos pensares Clo, aunque sean menores su experiencia y su desparpajo. Paloma, en fin, es la hija de familia que con técnicas nuevas, pasando resueltamente de la simple espera a la conquista activa, sigue teniendo su meta en el noviazgo y la vicaría. ¿Qué va a ser del pobre Antonio, entre estas cuatro féminas emancipadas y conscientes?

Tanto en la vida como en el teatro, las respuestas a tal interrogación podrían ser muy distintas. Jaime de Armiñán ha elegido la más sencilla y de más inmediata comicidad: esa a que antaño dieron arquetípica e ingenua realidad las aleluyas y caricaturas de *El mundo al revés,* un mundo en que el borrico cabalgase sobre el arriero y el cerdo se merendase al glotón. Van a ser las mujeres las que ahora, cada una a su modo — la pedante como pedante, la lagartona como lagartona, la mosca-muerta como mosca-muerta, la casadera como casadera —, asedien al varón. Antonio, esquivo al comienzo, acaba por dejarse querer, y dejándose querer seguiría, como un sultán hecho harén, si un azar no hubiera descubierto a todas y cada una de ellas esa sucesiva condición harénica —no sé decirlo de otro modo— del asediado oficinista. La consecuencia inmediata, la guerra de todas contra todas, no se hace esperar. Pero esta consecuencia inmediata no va a ser la consecuencia última: la pelea entre rivales no tarda en hacerse solidaridad entre preteridas — todas lo son, tras haberse creído favoritas y únicas —, y Antonio, víctima de las que hasta

entonces parecían amarle, acaba fracasando en las oposiciones que habían de sacarle a flote y tiene que seguir en la oficina sometido al asedio de las sucesoras de Mari-Pili, Regina, Clo y Paloma. Porque éstas, triunfadoras en esa oposición, pasarán sin demora a más alta función administrativa.

Todas somos compañeros, decía yo antes, escenifica cómicamente la historicidad de la relación entre el varón y la mujer. La naturaleza humana tiene que realizarse a través de la historia. Por una exigencia de su naturaleza, el hombre tiene que comer para conservar su vida individual y debe aparearse sexualmente para dar permanencia a su vida específica. Pero sus modos de comer y sus modos de aparearse sexualmente van cambiando a lo largo de la historia, van siendo en ella *idem, sed aliter,* «lo mismo, aunque de otro modo». El acercamiento entre el varón y la hembra no es sólo un acto instintivo; no contando su constitutiva dimensión de acto personal, es también costumbre y, en cierto modo, rito. No es preciso ser historiador, etnólogo o sociólogo para advertir la diferencia que a este respecto ofrecen la tribu patriarcal y ganadera y la sociedad matriarcal y campesina entre las culturas llamadas «primitivas»; o la que, ya en más altos niveles de la historia, presentan Esparta, la corte provenzal, Versalles, el mundo burgués, la Alemania nazi y los grupos de jóvenes que ahora llaman «ye-yés». Fisiológicamente, la casi idéntica reiteración de los procesos que estudian los libros científicos al uso. Psicológica, social y estéticamente, diferencias casi abismales entre una situación y otra. *Idem, sed aliter;* «lo mismo, pero de otro modo».

Tal es el problema genérico que pone sobre las tablas la comedia de Jaime de Armiñán. Ahora bien: cuando la mujer haya alcanzado su plena emancipación jurídica y social, cuando pise las oficinas públicas con los mismos derechos que el varón —en cierto modo, hoy mismo—, ¿será un simple «mundo al revés» la relación entre ella y éste? Más de un espectador caviloso se habrá hecho para su coleto esta pregunta, después de haber reído los lances erótico-administrativos de *Todas somos compañeros.*

Diciembre de 1965.

Arniches (Carlos)

ASPERA Y TIERNA ESPAÑA

Bajo la inteligente dirección de José Luis Alonso, el Teatro María Guerrero nos ha ofrecido una reposición de *Los caciques,* comedia grotesca de don Carlos Arniches —ya bastante antes de morir era Arniches «don Carlos»—, estrenada allá por el año 1920. Trátase de una excelente pieza de circunstancias. Su autor, en efecto, la compuso para que fuese catapulta hilarante contra el caciquismo, lacra entonces de la vida política española y consecuencia punto menos que necesaria de la viciosa estructura de nuestra sociedad. Líbreme Dios de intentar aquí la construcción de una sociología del caciquismo. Diré tan sólo que la representación de *Los caciques* fue excelente, que ante ella reí con la risa alegre, tierna y un poquito amarga que suele suscitar el teatro de su autor, que admiré una vez más el feliz ingenio de este gran testigo menor de la vida española, y aún de la vida humana *in genere,* y que a la salida, movido a un tiempo por mi vocación y mi oficio, me pregunté por la real extensión cronológica de las «circunstancias» a que, bien mirada, la pieza de Arniches puede referirse. *Los caciques,* ¿es sólo, allende su más visible sobrehaz, una comedia de 1920? Tal fue entonces y tal va a ser ahora el tema de mi reflexión.

Para responder a esta incitante pregunta, invito a mis lectores a una previa faena de disección: la anatómica faena de discernir en la estructura de *Los caciques* los tres planos que humana y teatralmente la integran. Forman uno de ellos el cacique y las figuras

que en este caso lleva consigo el ejercicio del caciquismo: la mujer del cacique, el matrimonio amigo, el secretario municipal, el alguacil y, como contrapunto, las tres pobres víctimas del sistema, el médico, el veterinario y un ingenuo y tosco republicano rural. En este plano externo de la pieza, la apariencia escénica es cruda, directa, gruesamente grotesca. Todo en estos personajes, la conducta y el lenguaje, manifiesta sin ambages la intención a la vez fotográfica y deformadora de quien les creó. Fijémonos en el lenguaje. Desde el punto de vista del espectador, todos hablan grotescamente. ¿Por qué? ¿Porque quieren? De ningún modo. Hablan así porque ese modo de hablar pertenece a lo que escénicamente son, porque ese léxico y esa sintaxis emergen directamente de la singular realidad —por igual retrato y caricatura, copia y contrafacción— que Arniches quiso darles. Nada lo muestra mejor que las expresiones del secretario municipal, especialmente grotescas cuando él, sin chispa de ironía, muy en serio, se siente obligado por la situación al empleo de palabras y giros «cultos» y «elegantes». Repetiré mi fórmula: en el plano externo de *Los caciques,* los personajes y las situaciones son grotescos porque tienen que serlo, porque lo grotesco pertenece esencialmente al ser que les dieron.

El plano interior o segundo de la comedia se halla parvamente constituido por el tío del galán. La figura de este personaje es dúplice. Por uno de sus flancos, nuestro hombre se nos muestra vago hasta el heroísmo y rayano en el apicaramiento o inmerso en él; muy próximo, por tanto al tipo del «fresco», tan tópico en el teatro cómico español de nuestro siglo y tan certeramente estudiado por Gonzalo Torrente. Por el otro costado, en cambio, adopta actitudes y ejecuta acciones de verdadero caballero andante: protege lo único puro que aparece en la comedia (el amor entre su sobrino y la sobrina del cacique), denuncia con amarga entereza la plaga social del caciquismo, sabe renunciar a un dinero para remediar, en alguna medida, los duelos y quebrantos del médico, urde un posible castigo del alcalde omnipotente. ¿Cómo será su lenguaje? Será lo que la condición del personaje por sí misma pide: llano y normal, cuando él actúa según lo que íntimamente es; voluntaria, irónicamente

grotesco, cuando la situación en que se encuentra le mueve a ello. Cabría decir que lo grotesco, ahora no es expresión de una «naturaleza» —la ficticia naturaleza del personaje—, sino de una «libertad».

Pero la comedia no queda aquí. Hay en ella un tercer plano, que podemos llamar íntimo, formado por la pareja de enamorados que antes nombré: un desdibujado galán y, muy por encima de él, una ilusionada e ingenua señorita de pueblo. Ahora, y especialmente en lo que a ella toca, cesa por completo lo grotesco y con tenue, pero indudable ternura se insinúa lo poético. ¿Acaso no es poética, casi machadianamente poética, la expresión verbal de la comedia, cuando por boca de esta joven nos recuerda las tristes, anhelantes muchachas que en los pueblos viejos y polvorientos de España ven pasar y perderse a lo lejos, mientras pasean por el andén de la estación, el tren en que podrían viajar y nunca viajan? Bajo la fuerte y ostentosa corteza grotesca de la sociedad caciquil, bajo la dúplice pulpa de una conducta entre apicarada y quijotesca, late en *Los caciques* la tenue semilla de una vidita delicada, indefensa y muy puramente vocada al amor y la felicidad: la de una señorita de pueblo que hablando como tiene que hablar, y por tanto según lo que por sí misma es, acierta sin proponérselo a expresarse poéticamente.

He aquí la estructura teatral y humana de *Los caciques*. He aquí, más radicalmente, la estructura de la España de Arniches, hombre nacido en 1866 —dos años después que Unamuno, el mismo que Valle-Inclán— y miembro a su manera de la «generación del 98»: por fuera, la desplaciente España histórica que destaca la diatriba de Unamuno, Azorín y Baroja, el verso amargo de Machado, el esperpento de Valle-Inclán, la pincelada grotesca de *La señorita de Trevélez*, *Es mi hombre* y *Los caciques*; por dentro, una virginal España intrahistórica —¿cómo no recordar aquí las tan significativas primeras páginas del *Idearium* de Ganivet?—, llena de espléndidas, maravillosas posibilidades ocultas. ¿Cuál será el modo de actualizarlas, cómo España será un día lo que según su núcleo más íntimo puede y debe ser? Dejemos ahora la respuesta de sus compañeros de promoción; quede igualmente sin indagar la que el propio Arniches nos daría si

considerásemos la totalidad de su obra. A través de *Los caciques,* su autor — acaso tan sencilla y delicadamente ingenuo, allá en el fondo del corazón, como el centro cordial de su comedia grotesca — brinda esta fórmula salvadora: «Suprímase la coraza asfixiante del caciquismo, y florecerán la pureza, el amor y la bondad». Pero el caciquismo que Arniches grotescamente escenifica y vitupera, ¿es por ventura un mal impuesto desde fuera? ¿No hay una punta de candoroso mesianismo — ese tradicional mesianismo histórico de nuestro pueblo — en la tan explícita moraleja de *Los caciques*? Si un pueblo no se autoeduca tenaz y reflexivamente para ser en realidad, y no sólo en deseo, lo que quiere y puede ser, ¿pasará de «verdura de las eras», para decirlo con el fino verso de Jorge Manrique, la supresión de cualquier caciquismo opresor? Grande, entrañable, exigente amigo, este bueno de don Carlos Arniches, que además de hacernos reír con alegría, ternura y una gotita de amargor, sigue obligándonos a pensar con gravedad.

Enero de 1963.

UNA CALA SOCIOLOGICA

Mirada con intención sociológica, la trama de *El villano en su rincón* pone ante nuestros ojos las primeras, tenues tensiones que la sociedad estamental sufre en su seno con el advenimiento del mundo moderno. Desde ese mismo punto de vista, ¿cuál será la lección de *Los milagros del jornal,* lindo sainete en un acto que Arniches estrenó hace ahora cuarenta años?

La acción de esta piececilla es muy simple, y en cierto modo muy trivial. Así lo exige su esencial condición sainetesca. Sidoro es un obrero de la construc-

ción forzado a vivir del módico jornal que gana. ¿A vivir, a malvivir o, más radicalmente, a no vivir? Esto es lo que a diario se pregunta la Neme, su mujer, cuya aguja tiene que moverse sin tregua ni respiro de remiendo en remiendo y cuyas dotes culinarias deben operar, con harta frecuencia, sobre el aire y el agua. ¿Qué dirá el Sidoro, cuando al volver del trabajo sepa que ella, para fugaz alivio de tanta penuria, ha pignorado —«ha piznorao»— el único traje exhibible de su marido? Mucho dice el Sidoro, y mucho más haría, movido por la decepción y la ira, si la señá Polonia, maestra en la resolución de peleas conyugales, no se apresurase a inutilizarle, con habilísima llave de *jiu-jitsu* casero, la capacidad golpeadora de la mano diestra. Pero si el brazo del Sidoro no puede golpear, no por eso su lengua deja de lamentarse. ¿Por qué la Neme no será como la Andrea, que sin mayor soldada sabe alimentar y vestir con lucimiento a su marido y a su hijo? ¿Por qué no será de esas mujeres que de un duro saben hacer dos? Este es su drama, ésta su perplejidad. En ella seguiría indefinidamente, como un Hamlet del poder adquisitivo del jornal, si la súbita y despavorida entrada del señor Felipe, el tendero de la planta baja, no trajese consigo —lo diré con el aparatoso término de los viejos preceptistas— la total anagnórisis del conflicto. El marido de la Andrea ha vuelto inesperadamente a su casa, y el señor Felipe se ha visto obligado a huir de ella con toda la presteza que sus años y la topografía del inmueble consienten. Todo queda claro. La economía doméstica de la Andrea es boyante por vulgar adición, no por multiplicación habilidosa o mágica. Y el Sidoro, de rodillas ante la Neme, descubre entre lágrimas que con el jornal no caben milagros, y que más vale honra sin proteínas que proteínas sin honra.

Toda una compleja serie de motivos —gracia, costumbrismo, ternura, amor, sentimiento familiar, honra, testimonio social— apuntan o se expresan con sabía armonía en la breve acción de *Los milagros del jornal*; muy certeramente lo ha hecho notar García Pavón en la nota que acompaña al programa. No sería difícil emparentar este precioso sainete de Arniches con *Juan José*, el drama de Dicenta, y mostrar que uno y otro —como respecto de *Juan José* nos hizo ver años atrás

Gonzalo Torrente — echan su raíz, una parte de su raíz, en el sentimiento del honor tradicional en nuestro pueblo. Sólo una parte. Otra parte de ella, no menos considerable, prende muy directamente en el terreno sociológico a que alude el epígrafe de estas dos sumarísimas viñetas.

Desde que la Alta Edad Media se constituye, la sociedad estamental va a sufrir tres graves vicisitudes: la debelación del poder feudal por el poder real, la toma de conciencia del «estado llano» (iniciada por las tensiones que denuncia *El villano en su rincón,* revolucionariamente manifiesta y triunfante en la Francia de 1789) y la violenta aparición del proletariado en 1848 y en 1917. Dentro de este magno proceso, ¿qué representa la tímida y donosa denuncia latente o patente en *Los milagros del jornal*? Esto: que una amplia fracción de la sociedad española — a la que pertenecen tanto el burgués Carlos Arniches como el peón de albañil Sidoro — siente en su alma y en su carne la insuficiencia de la transformación político-social que esa sociedad ha experimentado a lo largo del siglo XIX y en los primeros decenios del siglo XX; a saber, el paso del orden estamental al orden burgués. Arniches, el Sidoro, la Neme y otros muchos con ellos quieren una vida civil en la que, sin utopismos, muy llana y cotidianamente, se aúnen la justicia social, la libertad y un cierto arraigo en los hábitos y usos que les califican como españoles; una vida en que la distribución del jornal y el empleo público de la palabra responsable no tengan que ser milagro repetido o concesión graciosa.

Pocos, muy pocos años antes de que Arniches estrenase este sainete, un médico joven y exigente llamado Gregorio Marañón comentaba un debate en la Alta Cámara acerca de la represión de la mendicidad con estas palabras: «Vayan los respetables senadores a las calles apartadas, a los barrios de las afueras; busquen sin prevención policial entre los mismos que mendigan por la calle de Serrano y por otras vías céntricas; y, sobre todo, no dejen de acudir a los hospitales, en las horas de la entrada; que allí verán muchos, muchísimos diariamente, que solicitan una cama y un pedazo de pan, realmente enfermos de hambre auténtica y de frío auténtico, de los que se curan con calor

y con comida. Y allí cerca está el Depósito Judicial, donde podrán enterarse de que es verdad que hay muertos por inanición, que hay seres humanos que mueren, en esta ciudad «tan caritativa», de miseria y abandono; y allí aprenderán también que el encontrar unas judías y un poco o un mucho de vino en el estómago de un cadáver, ni invalida la hipótesis de la inanición, ni es motivo para ponerle el poco caritativo epitafio de alcoholismo». Tengo por seguro que Tolín, el hijo del Sidoro y la Neme, era, hecho ya todo un hombre, uno de los muchísimos que cuarenta años más tarde acompañaban, allá por las calzadas de Atocha, el cadáver del médico que siendo ellos niños había escrito así.

Enero de 1965.

EL LENGUAJE DE ARNICHES

Acabo de leer *El chico de las Peñuelas o No hay mal como el de la envidia,* sainete lírico de costumbres madrileñas, según la letra del subtítulo, que su autor, Carlos Arniches, estrenó en el Teatro de Apolo el 12 de mayo de 1915. Era ya Arniches autor famoso, aun cuando todavía no hubiese alcanzado la cima de *La señorita de Trevélez* y *Es mi hombre.* Todos veían ya en él, y con razón, la figura cumbre del sainete madrileño y un felicísimo recreador del habla del pueblo de Madrid. Felicísimo y eficaz; porque las gentes de la Arganzuela y las Vistillas hablaban, cuando querían ser «auténticas», el lenguaje recreado por Arniches. Linda confirmación de que, según la sabida sentencia wildeana, la naturaleza —en este caso, la segunda naturaleza— imita al arte.

El chico de las Peñuelas, típico sainete madrileño. El señor Hilario, viudo todavía de buen ver, va a casarse con Valentina; y a la vez que esa boda, ha de celebrarse la de Encarna, hija del señor Hilario, con Paco, «el chico de las Peñuelas», futuro astro taurino,

hijo del picador Bernabé. Alguien envidia tanta ventura: la Josefa, compañera de Valentina en el lavadero que ésta regenta. Y como no hay mal como el de la envidia, la Josefa envía al señor Hilario un anónimo, diciéndole aviesa y calumniosamente que entre Valentina y Bernabé «hay algo». Deshácese la fiesta con que se celebraba el anuncio del doble matrimonio, y la tribulación y el deseo de venganza hierven en el alma hasta entonces alegre y segura del señor Hilario. La decisión de éste es terminante: cada cual a su casa. Más aún: utilizará su influencia para que en la novillada de presentación de Paco sean sustituidos los cómodos toros de Bobadilla por otros de la atravesada y temidísima ganadería de Labulla. Así se hace, y «el chico de las Peñuelas» sale de la plaza de Tetuán, lugar de la fechoría, tundido y derrotado. Pero la Encarna, que no puede vivir sin él, acude, pese a la prohibición paterna, a consolar al ídolo maltrecho; y tras la Encarna, su padre. Al fin todo se esclarece: es reconocida la firme integridad del honor de Valentina, y la historia acaba como Dios manda. Esto es, con la felicidad de los buenos y un discreto perdón de los que cedieron a la tentación de no serlo.

Otro día comentaré, desde un punto de vista a la vez histórico y moral, los temas del teatro de Arniches y los modos de ser hombres y españoles sus personajes. Hoy quiero limitar mi glosa a un motivo aparentemente más superficial, pero esencialísimo respecto del enorme y todavía no extinguido éxito — popular y minoritario — de ese teatro: el lenguaje con que en él hablan las gentes del pueblo de Madrid.

La eficacia cómica de este lenguaje procede con frecuencia de recursos tópicos: la réplica ingeniosa (la Josefa golpea con frecuencia a la Sole, hija suya: «Mujer, si es que la pegas por demás a la pobre criatura», le dice Valentina; «Porque quiero que se haga una mujer», responde la Josefa; a la cual replica la Sole: «¿Pero usté cree que con estos golpes me voy a hacer una mujer...? ¡Como no me haga una pandereta!») y la ponderación hiperbólica («Ya conoces al Hilario, que estornuda, le sale bien, y convida», dice Valentina para ponderar la majeza y el rumbo de aquél). Pero el expediente más propio de Arniches, ese por el cual ha logrado tan amplia difusión el habla

de su teatro, consiste en un doble juego morfológico y semántico: la deformación popular de los términos cultos, sobre todo cuando éstos son verdaderos cultismos, y la estilización culta de los vulgarismos. He aquí una gavilla de ejemplos, procedentes de *El chico de las Peñuelas*. El tío Pelele, servidor del lavadero y viejo por encima de los setenta, es aficionado a pellizcar a las lavanderas; lo cual es exculpado por la Sole con estas palabras: «Es *nutral*. Al menos, eso dice él cuando pellizca». (1915. El tema de la neutralidad de España en la «Guerra Europea» ocupa las páginas de los diarios y da materia a los discursos de los políticos.) «De puntillas, virtuosos», dice el señor Hilario a los murguistas con que, a manera de sorpresa, quiere celebrar musicalmente la fiesta del lavadero. (Virtuoso: término culto y hasta un poco rebuscado para designar al solista eminente.) «Te serán exhibidos *iso fazto* por los pollos que al margen se expresan.» «¡Señores, jovialidá y metálico!» «Y por dentro un forro verde —dice Paco, describiendo su sombrero—, Cabestreros, 18, Sombrerería, y un escudito que dice: *Omni (sic:* ¿error de Arniches?) *soit qui mal y pense,* que debe de ser una cosa pal dolor de cabeza.» «Que me se especifique.» «Pero aquí, la parte contraproducente...» (Contraproducente: cultización de contraria.) Y el mismo personaje, un entusiasta de Paco que acude a casa de éste para hacerle conocer el cambio de los toros, dice una y otra vez, mirando a su bastón-garrote y previendo lo que ese día va a ser el tendido de la plaza: «Hoy ejerces». (Ejercer: término relativamente culto para designar la práctica de una profesión, aplicado ahora —ennoblecedoramente— a la acción vulnerante de la estaca.)

Algo importante se está produciendo en la sociedad de que son testimonio estas expresiones: una clase popular que sin dejar de ser «ella misma» —y lo que es más grave: sin el esfuerzo de aprender —aspira a ser «culta». Tal vez nadie lo estuviese percibiendo con tanta agudeza como Arniches. En cualquier caso, nadie ha sabido hacer de ello materia escénica con tanto ingenio, con tanta ternura, con tanta soterrada bondad.

Julio de 1965.

Barasch y Carroll

LOS MOTIVOS DE LA RISA

¿De qué nos reímos en el teatro? Más elemental y genéricamente: ¿de qué nos reímos? No tema el lector que me extienda en consideraciones más o menos doctorales y eruditas acerca de lo que la risa sea. Me limitaré a decir, tomando la cuestión desde un punto de vista meramente histórico y sociológico, que los motivos de nuestra risa pueden ser ordenados en cuatro grandes grupos. Aparecen en primer término los que dimanan de la naturaleza humana en cuanto tal; por tanto, los que a la vez suscitarían la hilaridad del hombre paleolítico y del hombre culto del siglo XX. ¿Existen tales motivos? ¿Hay algo capaz de hacer reír a *todos* los hombres? Graves interrogaciones, bajo su aparente liviandad, en cuya respuesta no puedo ahora entrar. Vienen luego los correspondientes a la totalidad de un ciclo cultural. Algo hay en Aristófanes, valga este ejemplo, que hizo reír a los atenienses de antaño, sigue haciéndonos reír a los occidentales de hoy y dejaría impertérritos a un chino o a un lapón. Preséntanse en tercer lugar aquellos cuya eficacia hilarante queda limitada a una determinada situación histórica. ¿Cuántas de las historietas de Wilhelm Busch, desopilantes para los europeos de 1880, no pasan de ser, para nosotros, pequeños temas de una curiosidad sólo arqueológica? Quedan, en fin, los que exclusivamente brotan de la entraña de un pueblo, de una región o de una ciudad; con otras palabras, los que sólo en los españoles o los franceses, en los catalanes o los gallegos, en los madrileños o los pari-

sienses son capaces de excitar la risa. Tomada esta sinopsis como puro esquema, he ahí una buena cantera para los historiadores y los sociólogos que en sus pesquisas quieran tratar con hombres y no con abstracciones.

Me ha venido esto a las mientes cuando por mis pecados me he visto en el trance de comentar el espectáculo de *Panteón para tres,* detestable y trasnochada piececilla cómica de dos autores norteamericanos (Barasch y Carroll son, creo, sus nombres) que, más o menos aderezada por «Tono» para el público español, viene ofreciendo el teatro Alcázar a los espectadores madrileños deseosos de cualquier ocasión para reír. Y puesto que diversas razones me han impedido estos días asistir a otras representaciones teatrales de más fuste, tal vez no sea inoportuna una reflexión marginal acerca de los motivos de la risa. Porque la gente, pese a todo, algo llega a reírse con las vicisitudes y los chistes de *Panteón para tres.*

Aunque avejentada y simple, la trama no deja de ser aceptable. Un sujeto morbosamente quejumbroso y aprensivo cree referido a su caso el sombrío pronóstico que en una conversación telefónica hace, hablando de otro enfermo, el médico que le asiste; y como está muy sinceramente enamorado de su mujer, decide emplearse en la tarea de buscarle un marido conveniente para remedio de su presunta próxima viudez. Naturalmente, el error se deshace y todo acaba bien. Esto es todo. Poca cosa, sin duda; pero la suficiente para que un autor cómico de garra —no es éste el caso de los señores Barasch y Carroll— construyese una pieza chispeantemente divertida. Tratada sin el ingenio y la maestría que requeriría tal empresa, sólo en muy contados momentos logra despertar la hilaridad de todos los espectadores, incluido entre ellos el nada hipocondríaco ni misantrópico que firma estas prosas. Por ejemplo, la escena en que el agente de una funeraria —con su bien asentado hábito profesional de contar las familias por «cuerpos»— ofrece al protagonista la compra de un panteón, el «panteón para tres» que da título a la comedia.

Volvamos ahora a nuestro tema. ¿De qué se ríe, cuando lo hace, el público que contempla *Panteón para tres*? Básicamente, de algo que pertenece al re-

pertorio de los motivos hilarantes de nuestra cultura occidental: el juego con la realidad o con la perspectiva de la muerte, la utilización de la muerte real o la muerte hipotética como puro «divertimento». Pensar que vamos a morir o asistir a la defunción de otro hombre puede hacernos llorar; tomar a la muerte en broma (por ejemplo: llamar «fiambre» al cadáver y «enseñar la suela» al hecho de estar muerto) o ver que alguien, por cobardía o por error, toma demasiado en serio su amenaza (esto es lo que en principio acontece en *Panteón para tres,* puede hacernos reír, Invito a los lectores aficionados al autoanálisis y a la reflexión psicológica, a meditar en torno a las causas y los mecanismos de esta «risa tanática», cruel, tantas veces, cuando es el cadáver real o posible del otro el que ante todo entra en juego, y tan moralmente sana cuando es la posibilidad del propio cadáver la que en primer término se considera; y a pensar un momento, de pasada, en el frecuente papel diversivo o regocijante de la muerte en el curso de la literatura occidental. ¿No ha llegado acaso a hablarse, hace bien pocos años, de una *pornography of death?*

Tal es la causa que ha hecho posible la importación de esta tan deleznable comedia norteamericana a los sufridos y voraces escenarios españoles. Lo que allí hizo reír, puede, en principio, hacer reír aquí. Pero la versión castellana de comedias en que el motivo hilarante sea la realidad o la posibilidad de la muerte, ¿no es un empeño equiparable al de llevar hierro a Vizcaya, paños a Cataluña o trigo a Castilla? ¿Cuántos serán los sainetones de antaño en que ese recurso cómico ha sido parte fundamental? ¿Cuántas veces habrá hecho reír a los padres y los abuelos de quienes en España todavía son jóvenes, el espectáculo o la imaginación escénica de un cadáver? Y si se quiere utilizar este socorrido motivo para suscitar de nuevo las risas de las gentes, que no siempre serán tan ingenuas y contentadizas como las que se solazan en *Panteón para tres,* ¿por qué no inventar farsas nuevas o actualizar con talento farsas antiguas, en lugar de aderezar castellanamente criaturas literarias que debieran morir allí donde nacieron?

La feliz y triunfadora reposición de *Los caciques* pone sobre el tapete el problema de la actualidad de

nuestro teatro cómico, y por lo tanto el de su efectiva actualización. Muy próximo ya a pasar definitivamente de lo «viejo» a lo «antiguo» y de lo «ajado» a lo «prestigioso», todo el repertorio hilarante de los años comprendidos entre 1900 y 1930 está ahí como una prometedora posibilidad de los empresarios y del público. La declinación de Vital Aza y el primer auge de Jardiel Poncela son sus más relevantes hitos históricos; y entre uno y otro nombre, Arniches, Antonio Paso, Abati, García Alvarez, Perrín, Palacios, Muñoz Seca, tantos más. No postulo la simple reposición, sino una adaptación inteligente —estilizada unas veces, irónica otras— de lo más florido de ese entre viejo y antiguo repertorio. ¿No sería un curioso experimento psicológico e histórico —a la postre, político— éste de indagar si los españoles de hoy son movidos a la risa, no sólo por motivos pertenecientes a la actual situación *universal* de las almas, mas también por sucesos y ocurrencias que ayer pertenecieron, con mayor o menor exclusividad, a las entretelas de la vida *española?* «Dime de qué te ríes y te diré quién eres». Si de verdad queremos saber quiénes somos, acaso no estuviera de más este conato de restauración y reviviscencia de la risa ibérica del pasado. El cual, por añadidura, haría comercialmente ociosas versiones como ésta de *Panteón para tres,* no menos ociosa literariamente en Broadway que en la calle de Alcalá.

Marzo de 1963.

Benavente (Jacinto)

CRISPIN, BUENA PERSONA

La proximidad del centenario de Benavente (1866-1954) va trayendo a nuestros escenarios su obra, la parte de su obra que empresas y autores juzgan más digna de recordación o más capaz de penetrar en la sensibilidad del público actual. Muy directamente apoyada en el arte de un excelente actor — Manuel Dicenta —, la empresa del Teatro Marquina, de Madrid, ha querido reponer una de las piezas capitales del dilatado elenco benaventino, *Los intereses creados*. Dicenta hace un Crispín de gran calidad — no en vano es uno de nuestros actores que mejor conocen y manifiestan la dimensión de piedra preciosa que tiene la palabra humana — y el público sigue con interés, deleite, risas y aplausos renovados este retorno del «tinglado de la antigua farsa».

Desde las filas de ese público, pero sin poder renunciar a mi condición de «pedantón al paño» — aunque con las reservas que respecto de mi personal adscripción a este rótulo machadiano hice en otro momento —, ¿qué diré yo, medio siglo después de su estreno, de la famosísima comedia de Benavente? Pues diré que, a mi modo de ver, se trata de una creación teatral a la vez brillante, ingeniosa y falsa. Respecto de su brillantez y su ingenio, nada hay que añadir a lo que de tantos modos se ha dicho. Respecto de lo que yo estimo su falsedad, déjeseme apuntar algunas razones.

¿Qué es, en su nervio más íntimo, *Los intereses creados*? Para mí, la cosa es clara. Por debajo de su innegable apariencia de obra de arte, allá donde la intención no ha llegado a hacerse expresión visible y audible, *Los intereses creados* es — quiere ser — una

farsa satírica y moralizadora. Una comedia por la vía de la sátira se propone mostrarnos lo que la realidad es y el penoso contraste entre eso que ella es y lo que debiera ser. Aquí, precisamente aquí, es donde yo descubro su radical falsedad.

En su más concreta y cotidiana realidad, ¿qué son la vida social y la naturaleza humana? Un largo parlamento de Crispín nos da la respuesta. Viene, en efecto, a decirnos: primero, que las fuerzas operantes en la sociedad no son sino la realización social de las que actúan en la vida de cada individuo humano; segundo, que esas fuerzas son, a la postre, «intereses», y por lo tanto «apetitos», de dominio en unos casos, de posesión y lucro en otros; tercero, que el papel de la inteligencia consiste, ante todo, en manejar los apetitos para hacer de ellos intereses, y en urdir éstos de modo que su trama sirva de cómodo regazo al provecho propio; y cuarto, que la bondad y la nobleza no pasan de ser el señuelo de que la inteligencia se vale para crear y gobernar tales intereses, el seductor disfraz con que el egoísmo adquiere apariencia decorosa. Terrible, desoladora tesis moral. El más negro pesimismo antropológico parece latir en esta renovada aparición del tinglado de la antigua farsa. La sociedad humana no sería otra cosa que una despiadada competición de egoísmos, en la cual los más inteligentes prevalecen y los menos inteligentes sucumben o se someten. Crispín, inteligencia hecha acción, va a encargarse de demostrarlo.

Pero al final resulta que Crispín, el cínico y despabilado Crispín, es en el fondo una excelente persona. Todo lo hacía por Leandro, su inocente, gallardo y bobo compañero y señor. Tan pronto como éste ha conseguido el amor de Silvia y la aquiescencia de Pantalón — tan pronto como Crispín ha demostrado que su egoísmo es más inteligente que el del rico avariento —, el aparente truhán se retira de la escena y deja que Leandro goce del amor de la hija y de la riqueza del padre. Lo fuerte en el mundo son, ciertamente, los intereses y la inteligencia que los crea y maneja. Pero en el seno mismo de los intereses, hay otra cosa, el amor — «un hilo hecho de luz de sol y luz de luna» —, y el amor es el que al fin, gratuitamente, por arte de birlibirloque, se impone y triunfa.

Lo que parecía ser una sátira desengañada y una inmisericorde disección de la naturaleza humana, acaba mostrándose como una historia rosa. Y ésta es la radical falsedad que la farsa de Benavente lleva en su entraña.

En *Los intereses creados* —y en otras de sus obras— Benavente peca de blandura y superficialidad; en definitiva, de cobardía. Sus disecciones no pasan de ser epidérmicas. En el fondo es un niño mimado que quiere echárselas de Mefistófeles. En su denuncia escénica del egoísmo humano, llega un momento en que se asusta y, a toda prisa, sin justificación, para tranquilizarse a sí mismo y tranquilizar a sus espectadores, pone sobre el pavés de su farsa el amor, la bondad y la belleza, y hace que triunfen. Con lo cual la comedia viene a ser un juego ingenioso y brillante entre dos falsedades, la falsedad retórica del prólogo, excesivamente relamido y redicho para nuestros oídos, y la falsedad antropológica de su conclusión.

Adivino el comentario del lector: «Y usted, amigo, ¿qué idea tiene de la vida humana? ¿Es usted tan optimista como para negar la realidad y la fuerza del egoísmo y sus intereses, o tan pesimista como para desconocer la existencia y la significación de la bondad y el amor? ¿Adónde conduciría una disección de la vida humana no tan superficial como la de Benavente? ¿Cuál es, según usted, el sentido que el mal y el dolor tienen en la vida personal y en la historia del hombre?» A lo cual yo contesto que a todas esas interrogaciones podría dar alguna respuesta. Pero que el empeño de darla, como suelen decir los oradores, nos llevaría demasiado lejos. Ahora sólo se trataba de examinar con algún rigor el entresijo humano de *Los intereses creados.*

Octubre de 1965.

Betti (Ugo)

EL SEXO Y LA PERSONA

Para «entrar» real y verdaderamente en la acción escénica de *Delito en la Isla de las Cabras,* drama de Ugo Betti que acaba de estrenarse en el Teatro Bellas Artes, el espectador debe sobreponerse a la convencionalidad que lleva consigo todo experimento. Nadie en su sano juicio discutirá el valor insustituible de la investigación experimental, sea ésta física, biológica o psicológica, para el logro de un conocimiento profundo de la realidad; pero, a la vez, nadie utilizará rectamente los resultados de esa investigación desconociendo que su empleo esquematiza violenta y convencionalmente la realidad misma a cuyo conocimiento aspira. Y en el experimento psicológico-teatral que constituye el nervio de *Delito en la Isla de las Cabras,* ¿no hay, previa a todo, una esquematización convencional de la vida humana?

Ugo Betti dice al espectador: «Admite como situación real el hecho insólito de que tres mujeres — una viuda, su hija y la hermana del marido muerto — vivan durante años en el centro de un semidesierto, rodeadas de cabras y casi sin otra relación social que la de esas cabras que las rodean y de que viven. Si en el interior de este grupo femenino irrumpe impensada y algo enigmáticamente un varón decidor, simpático, donjuanesco y resuelto a gozar sin complicaciones morales cuanto el presente le brinda, ¿qué pasará?» Naturalmente, podrán pasar muchas cosas; y entre ellas, las que *Delito en la Isla de las Cabras* escenifica y presenta. La convención inicial salta a la vis-

ta; pero si el espectador la acepta a título de imaginado experimento psicológico —un experimento lícito, puesto que opera sobre criaturas de ficción—, se sentirá arrastrado por lo que en el escenario acontece y no vacilará en afirmar que la artificiosa invención de Betti es, pese a todo, un hermoso drama, más aún, un drama importante.

Previamente a las varias condiciones que le individualizan —labia abundante, simpatía, donjuanismo, etcétera—, Angel, el varón del drama, es algo impersonal y genérico: es «el forastero», el desconocido que viene de fuera. Gran acierto de Betti, éste de recurrir al poder de incitación y desvelamiento que el forastero, sólo por el hecho de serlo, posee en la vida social. Tratar en nuestro medio con alguien que ha llegado no se sabe de dónde, iniciar, pasada la adolescencia, una relación humana totalmente nueva y no esperada, es ante todo sentir la tentación de liberarnos por un momento o para siempre de los hábitos rutinarios que la vida cotidiana de ese medio ha puesto como vestido, acaso como disfraz, en la zona más periférica y visible de nuestra persona. De ahí el prestigio multiforme del forastero, y la nerviosa conmoción que su presencia pone en los senos del grupo social que sin querer le recibe.

¿Qué saldrá del trato con el forastero? ¿Un gran amor? ¿Un gran odio? ¿Su incorporación a los hábitos de la sociedad receptora, y por tanto su desaparición como tal «forastero»? ¿Su expulsión, acaso su muerte, como realidad extraña y perturbadora? Todo es posible. Pero lo que ese trato más constante e inmediatamente acarrea es —en mayor o menor medida— una patentización de cuanto dentro de sí, bajo la gruesa costra de su costumbre, llevaban las personas que a él se entregan. La relación con el forastero constituye, en el lenguaje de los psicólogos, un vigoroso «test de la personalidad».

En su respectivo trato con Angel —trato a medias forzoso y atrayente—, ¿qué manifestarán acerca de sí mismas Agata, Silvia y Berta, las tres mujeres de la Isla de las Cabras? La respuesta de Betti dice así: sexo. Cada una a su manera, Agata, Silvia y Berta se realizan escénicamente como otros tantos coágulos vivientes de mal reprimida, anhelante sexualidad femenina. Lo

cual, pese al previsible escándalo de filisteos y bien pensantes, es a mi juicio otro de los aciertos psicológicos del drama que ahora comento.

No quiero decir con ello que Ugo Betti haya descubierto el papel del sexo en la existencia concreta del hombre; ese continente, todos lo saben, tuvo en Sigmund Freud su Cristóbal Colón. Pero sí diré que Betti ha sabido llevar al teatro una de las experiencias más conmovedoras y perturbadoras de nuestro tiempo: la insospechable deformación de la naturaleza humana cuando se la somete a condiciones de vida socialmente insólitas. Los campos de concentración, esa terrible lacra de nuestro siglo, convirtieron en mortecino instinto ambulante la vida, antes delicada y compleja, de quienes en ellos fueron recluidos. Pocas cosas más estremecedoras que la descripción científica de lo que aconteció en esos lugares de horror e ignominia. ¿Puede entonces extrañar que las mujeres de la Isla de las Cabras, enclaustradas sin virtud ni vocación en esa suerte de campo de concentración caprino en que las ha recluido su creador, lleguen a ser llamas de sexo ocultas y reprimidas por el trabajo y el sudor de cada día?

Sometidas al «test» apasionante que para sus vidas es este forastero desazonante y seductor, las tres mujeres — Agata, mineralizada casi; Berta, nostálgica e inconsistente; Silvia, ingenua y juvenil — van a contender ásperamente entre sí. Al final, la dispersión, la soledad, la muerte. Así tenía que ser, supuestos los términos en que está planteado el experimento. Así se ve obligado a admitirlo el espectador, conducido sin respiro por la diestra mano de Ugo Betti.

Diciembre de 1962.

SIN MUNDANAL RUIDO

Berta Riaza y Ricardo Lucia interpretan en el Teatro Recoletos, de Madrid, *La casa sobre el agua,* drama de Ugo Betti. Su labor de intérpretes es excelente. ¿Vale la pena que la hayan aplicado a la representación de una pieza que temática y estéticamente tiene cincuenta o sesenta años de edad?

Juzgue por sí mismo el lector. Lucas, Francisco y Marta viven en una vieja casa solariega, edificada sobre la ribera de un lago sombrío, y distante de la aldea a que pertenece. Lucas y Francisco son hermanos. Francisco y Marta son esposos. Lucas, hombre débil y sensible, es un fracasado, un vencido. En tiempos quiso ser pintor y arquitecto. Más por desánimo que por incapacidad, desistió, sin embargo, de su empeño, y ahora vegeta en la casa solariega, atenido a la hospitalidad y al sustento que con hastiada y despegada rutina le brindan Francisco y Marta. Esta es una mujer silenciosa, concentrada, laboriosa y pulcra, moralmente herida por su condición de esposa sin hijos; gracias al dinero que aportó a su matrimonio ha podido ser restaurada la casa del lago. Francisco, en fin, es un hombre fuerte, vital, despectivo, que reparte entre la caza y el tedio su vida ociosa y desesperanzada.

A ese mundillo exento, cerrado y tedioso llega Elli, invitada por Francisco y Marta. Nacida allí y allí criada, vendió un día sus posesiones y viaja sola por el mundo. Es joven, bella y coqueta. Gusta, sabe que gusta y se complace en el gustar. Con ella penetran en la casa del lago la juventud, la luz, el mundo, la vida libre, abierta e imprevisible. Y, naturalmente, la tentación. Y, tras la tentación, el incendio de las pasiones soterradas y contenidas. Lucas se enamora de Elli: alentado por el viento caliente de este súbito amor,

conquistará como pintor el éxito antaño posible, vivirá vida propia y triunfadora. Francisco se enamora de Elli: es fuerte y dominador, la hace suya, huirá con ella a la incitante anchura del mundo, dará realidad a las ansias que tan baldíamente le llenan el alma. La rivalidad amorosa entre Francisco y Lucas descubre y potencia el odio que siempre ha habido entre ellos. Marta, por su parte, mira, oye, calla y sufre desde fuera de ese triángulo pasional y desde dentro de él. El drama es inevitable. ¿Matará Lucas a Francisco? ¿Aplastará Francisco a Lucas? ¿Será Marta, la sufrida y silenciosa Marta, quien mate a Elli? Entre las tres muertes posibles, esta es la que da al drama su desenlace.

Dos comentarios principales me sugiere esta pieza de Betti, y los dos coinciden en afirmar su inutilidad. Sobria, hábil y eficazmente construida, bien dialogada, *La casa sobre el agua* es, en efecto, doblemente inútil: respecto de la obra teatral del propio Betti y dentro del marco del teatro contemporáneo.

No conozco lo suficiente la obra de Betti para saber si *La casa sobre el agua* es anterior o posterior a *Delito en la Isla de las Cabras*. El mayor vigor y la más acusada soltura técnica de esta última me hacen pensar que es cronológicamente posterior a aquélla: el Betti de *Delito en la Isla de las Cabras* es un autor más diestro y ducho que el Betti de *La casa sobre el agua*. En cualquier caso, *a priori* o *a posteriori*, el drama que ahora comento queda convicto de «inutilidad», porque no es sino una réplica antisimétrica, si se me permite decirlo así, del otro. Lo que en *Delito...* era agobiante sequedad (un desierto salitroso), es humedad agobiante (la ribera pantanosa de un lago) en *La casa....* El personaje perturbador y tentador, viril en *Delito...*, es femenino en *La casa...* Todo lo demás, salvo ligeras variantes, viene a ser lo mismo en los dos dramas: un mundillo estrecho, clauso y monótono; pasiones dormidas y embotadas, pero no muertas; la llegada de un forastero que trae la vida y la tentación; la consecutiva producción de una fuerte tensión dramática, en la cual se mezclan la novedad de la situación así suscitada y el despertar de las pasiones antiguas; la muerte violenta del personaje perturbador, al fin. ¿Cómo no concluir, con todo esto, la inutilidad de *La casa sobre el agua* en el teatro de Betti?

No menos evidente me parece ser la inutilidad de este drama en la historia del teatro contemporáneo. Movidos por el «naturalismo» y el «verismo», los dramaturgos de fines del siglo XIX y comienzos del XX inventaron, entre otras cosas, el «drama rural». Entre españoles, ¿será necesario nombrar a Guimerá y a Benavente? La vida campesina, idílica hasta entonces en su versión literaria, se hace ahora dramática. El campo parecía traer a las almas de quienes lo habitan pureza y paz, bien por el candor y la simplicidad de las costumbres que determina (novela pastoril), bien porque la residencia en él supone el abandono de las ambiciones y sobresaltos inherentes a la existencia ciudadana (el «Qué descansada vida», de fray Luis de León), bien porque en él sea posible la autenticidad personal, a través de una libertad solitaria (la Marcela y el Antonio el Bárbaro cervantinos). Léase en *Cervantes y la libertad,* de Luis Rosales, una aguda y profunda descripción de este sugestivo costado de la obra cervantina. Y recuérdese cómo el Romanticismo radicaliza y sublima esta versión idílica de la vida en el campo.

Pues bien: cuando en la segunda mitad del siglo XIX es intelectual y literariamente descubierta (redescubierta, más bien) la bestialidad que nunca ha dejado de llevar consigo la «naturaleza» humana (Marx, Nietzsche y Freud son los protagonistas de ese descubrimiento), la existencia campesina muestra el envés del idilio, y en él un tosco tejido de pasiones elementales, frustraciones y brutalidades. Las que rodean al Manelich de *Tierra baja,* último representante del «puro», agreste y romántico. Las que se agitan y estallan en las escenas de *La Malquerida,* algo más tarde. Demasiado *Cavalleria rusticana* y demasiado drama rural para que *La casa sobre el agua* no naciese — acaso al comienzo de la carrera teatral de Ugo Betti — literariamente envejecida e inútil.

Mayo de 1964.

Calvo Sotelo (Joaquín)

TAMBIEN EN BILBAO

Comentaba yo en otro artículo mío cómo el céfiro, el húmedo viento fecundante del oeste, había soplado sobre París, a juzgar por lo que en *Una cigüeña bromista* nos cuenta su autor, el comediógrafo André Roussin. Pues bien, no sólo a París han llegado los efectos benéficos de ese viento; también a Bilbao, según el autorizado testimonio de la comedia *Micaela,* que con éxito tan feliz viene representándose en el Teatro Lara. Joaquín Calvo Sotelo y Juan Antonio Zunzunegui —autores, respectivamente, de la comedia y del cuento en que ésta se ha inspirado— siguieron con atención cuidadosa el rastro del soplo oceánico, a través de los verdes flancos del Pagazarri y de las abigarradas campas industriales de Luchana y Olaveaga, y nos han mostrado literariamente las consecuencias de su inesperada y perturbadora penetración en el domicilio de los hermanos Alcorta, dos farmacéuticos bilbaínos por demás respetables y tranquilos.

Puesto que entrambas piezas teatrales llevan semanas y semanas en sus respectivos carteles, apenas será necesario decir aquí que el resultado escénico de esa doble facecia cefírea ha sido muy diferente en uno y otro caso; y no sólo por la cuantía del fruto engendrado —cuatro niños en París, uno en Bilbao— sino, sobre todo, por la calidad del documento literario en que públicamente se la relata: un juguete cómico más o menos hábil e ingenioso en *Una cigüeña bromista,* una verdadera comedia en *Micaela.*

Un juguete cómico llega a ser «verdadera comedia» cuando sus personajes son personas, individuos

humanos dotados de complejidad y hondura, y cuando lo que acontece sobre la escena posee coherencia psicológico-social y verosimilitud. Y es sobremanera notorio —exitosamente notorio, como diría un hispanoamericano— que los dos requisitos se cumplen con plausible suficiencia en el caso de *Micaela.* ¿Llega a ser plenitud esa suficiencia que ahora tan gustosamente subrayo? A mi entender, no, y este reparo crítico constituye el matiz diferencial de mi participación en el general aplauso.

La condición «personal» del personaje es patente en don Agustín, el vital y resolutivo párroco, e indudable en Micaela, dentro de cuya alma de mujer van llanamente combinándose —siempre en tono de comedia— la femineidad sexual y la femineidad maternal. Menos patente me parece, en cambio, en Javier e Ignacio, los dos hermanos gemelos. Por lo menos, durante la primera parte de su compartida aventura escénica. Ayudados, hay que decirlo, por la tan artificiosa y afectada exageración mímica de los actores que los encarnan —¿a qué viene, por ejemplo, tanto innecesario arrumaco?—, Javier e Ignacio son, hasta el momento en que Micaela les anuncia su próxima maternidad, mucho más personajes guiñolescos que verdaderas personas. Menos mal que el fuerte y secreto nervio psicológico de un viejo aforismo médico-forense (ese que dice: *mater certa, pater incertus)* actúa oportunamente como látigo despertador y, sin mengua de la condición cómica de ambos, muy dentro, por tanto, del clima ligero del suceso y la situación que *Micaela* escenifica, les eleva a la dignidad de personas auténticas y desvela el sutil ingrediente dramático de su condición gemelar, tan oculto hasta entonces por las aparatosas zalemas mecánicas a que me he referido. No diré yo que todos los hermanos gemelos univitelinos hayan de conducirse con la trágica hondura y la preocupación metafísica de los que contienden en *El otro,* de Unamuno; pero sí quiero decir que la relación gemelar entraña en sí y por sí misma un arduo problema anímico —quien lo dude, lea el excelente libro *Les jumeaux: le couple et la personne,* del francés René Zazzo—, y que ese problema, inexistente, al parecer, en la primera parte de *Micaela,* surge con indudable acierto psicológico y teatral

en la segunda, cuando el parecido entre los dos hermanos rivales se hace materia de un conflicto tan dramático en su fondo como hilarante en su apariencia. Muy bien hace todo esto visible la escena —delicada escena— en que uno de los hermanos explica el porqué de su personal imitación del otro.

La acción cómica y dramática de *Micaela* posee en su conjunto coherencia psicológico-social y verosimilitud —la verosimilitud aristotélica de «lo que habría podido suceder»—; explícitamente quedó esto consignado líneas atrás. Pero uno y otro requisito de toda comedia propiamente dicha, la coherencia interna y la verosimilitud, sólo son ahora cumplidos admitiendo *bona fide* un presupuesto tácito: que la ardorosa y alternada coincidencia de los dos hermanos en el ejercicio de su pasión por la mujer que les ha encandilado no ha sido advertida por ésta hasta la ocasión a que expresa y ladinamente alude ella en su diálogo con el párroco don Agustín. Suprímase con la imaginación tan dilatada e inverosímil advertencia de Micaela —reverso, en cierto modo, de la que sirve de fundamento a otra comedia famosa: *Irma la douce,* la mujer que no identifica a su amante cuando éste la corteja bajo disfraz—, y se vendrá abajo, carente de base, la trama entera de la pieza que comento. Aunque, es justo confesarlo, el espectador acepte sin la menor pesadumbre esa tácita convención, dé por bueno, sin indiscretas indagaciones policíacas, lo que la astuta y arregostada Micaela cuenta acerca de su doble y no perdido *love's labour,* y acompañe con sonrisa ambivalente, melancólica en una de sus mitades, complacida en la otra, el desenlace de esta afortunada comedia amatoria y deportiva: la soledad triste del hermano burlado por la suerte y el gozo de quienes inician su nueva vida paladeando juntos el decir ingenuo del bardo Iparraguirre: «Muy lindas tierras tiene el mundo; pero el corazón me dice: vuelve a Euskalerría».

Febrero de 1963.

Casona (Alejandro)

TODO LO PUEDE EL AMOR

Hace ahora como cien años, escribía Baudelaire: «La más linda de las tretas del diablo es la de persuadirnos de que no existe». A juzgar por lo que se ve y se oye en *La barca sin pescador* —comedia que en el Teatro Bellas Artes ha rebasado las doscientas representaciones— no ha caído Alejandro Casona en ese sutil engaño del Maligno. Sin olor a azufre, sin cuernos sobre la testa maquinadora, muy vestido de chaqué negro y tocado de sombrero hongo, un diablo tentador y dialéctico surge en la escena y hasta deja en ella, como tarjeta de visita, un casi impecable —pienso que nada totalmente impecable puede haber en el diablo— guante negro. A la postre, un diablo cortés y razonable que deportivamente sabe aceptar el *fair play,* un pobre diablo. Si Baudelaire, tan perito en diablerías, asistiese a la representación de *La barca sin pescador,* ¿no diría que el último ardid del Príncipe de las Tinieblas consiste, más que en persuadirnos de que no existe, en sugerirnos que él, después de todo, es un tipo razonable y deportivo?

Ricardo Jordán, financiero de empuje, está al borde de la ruina. Los valores de la empresa que gobierna bajan vertiginosamente en la Bolsa; sus colaboradores más inmediatos comienzan a abandonarle. Pero he aquí que, después de una jornada agotadora, aparece en su despacho un señor correctamente vestido de negro. Es el Diablo. ¿Quiere Ricardo Jordán salvarse de la bancarrota inminente? Muy sencillo. Bastará con que desee la muerte de un hombre cualquiera; por ejemplo, la de ese oscuro pescador que a varios miles de kilómetros, en una aldea marinera de Escandinavia, está en ese momento volviendo a su casa.

Así se acuerda, tras una breve resistencia del financiero, y el pescador muere, desplomado entre riscos. A costa de un asesinato moral, Ricardo Jordán sale del áspero trance en que se encuentra, e incluso incrementa su fortuna.

Mas no acaba con esto la historia, porque el financiero no es un desalmado total y siente que el remordimiento le atosiga. El recuerdo del pescador despeñado y la huella del grito desgarrado que acompañó a la caída —él pudo oírlo en su despacho— no le abandonan. Movido por ese aguijón constante, un día decide conocer la aldea donde él, por retorcida arte diabólica, fue un día asesino sin sangre en sus manos. Todo va a ir sobre ruedas tras esta valerosa resolución. Jordán llega a la aldea, se hospeda en casa de la viuda de su presunta víctima y surge el amor entre ellos. ¿Drama moral y afectivo? No, sino dulce y contentadora comedia. Porque al fin resulta que el pescador había muerto empujado por su cuñado y rival, y que en Jordán, regenerado por el amor, nace y se impone un hombre inédito. *Incipit vita nova.* El financiero resuelve hacerse pescador, abandona por completo sus negocios, cede gustosamente al diablo el hombre viejo que hasta entonces él había sido, y el diablo, vencido en el torneo, se bate en retirada. «Siempre me olvido del amor, y siempre el amor acaba venciéndome», dice al evadirse corrido y humillado. Como si el amor fuese el río a que da nombre su apellido, el enamorado y arrepentido Ricardo Jordán vence limpiamente con su ayuda a los tres enemigos del alma: al demonio, al mundo y —lo suponemos— a la carne.

La trama de *La barca sin pescador* —tierna, amable, suavemente irónica y levemente ingenua actualización secularizada de un posible fragmento de la «Leyenda Aurea»— plantea, entre otros, un grave y hondo problema antropológico; el problema de la identidad psicológica y moral del individuo humano. *Reue und Wiedergeburt,* «Arrepentimiento y renacimiento», reza un viejo epígrafe de Max Scheler. Cuando un hombre se arrepiente —y sin amor al fondo puede haber, a lo sumo, atrición, mas no verdadero arrepentimiento—, ¿en qué medida sigue siendo *el mismo* hombre? Ni el arrepentimiento ni la conver-

sión alteran la identidad metafísica de la persona humana: su «personeidad», diría Zubiri, sigue subsistiendo. Bien; pero, ¿podrá decirse lo mismo de su «personalidad», de los hábitos psicológicos y morales que dan concreta figura empírica a su existencia personal? ¿Cuál es el verdadero alcance de la «novedad» de ese «hombre nuevo» que surge en la biografía del arrepentido?

El Alejandro Casona de *La barca sin pescador* es tan optimista como expeditivo. Puesto que Ricardo Jordán, movido por su amor a Estela, se arrepiente del mal paso que la aviesa tentación del diablo le hizo dar y decide regenerarse, esa novedad suya le exime de toda solidaridad con su propio pasado; se desprende de éste como la serpiente de su piel caduca, lo «echa al diablo», en el sentido más literal de tal expresión familiar, y comienza su *vita nuova* como si fuese otro hombre, sin más identidad visible, respecto del antiguo, que la que le otorgan sus papeles y en cierta medida, sólo en cierta medida, le impone su rostro. Un hombre de ochenta mil años, decía Nietzsche, tendría un carácter absolutamente variable; en él se desarrollaría sucesivamente una multitud de individuos diferentes. Sin mostacho nietzscheano y sin la germánica contundencia filosófica e histórica del autor de *Menschliches Allzumenschliches* —al contrario, sin salir de los límites cronológicos habituales en la biografía de un hombre, y fiado el dramaturgo no en la fuerza mayestática de los eventos de la historia, sino en la recoleta eficacia transformadora de la buena voluntad y el amor—, eso mismo viene a afirmar, entre bromas y veras, la tesis antropológica y moral implícita en *La barca sin pescador*.

Pero la contextura «física» de un hombre —a constitución nativa y adquirida de su cuerpo, los hábitos integrantes de su «segunda naturaleza»— ¿puede acaso no reobrar sobre el centro moral de su persona? Ser humanamente libre, ¿no es siempre serlo, sea dicho sin la menor ironía circunstancial, con una libertad externa e internamente «condicionada»? Admitido lo cual, y sin mengua del vigoroso optimismo cristiano que sirve de fundamento a esta comedia de Casona, ¿no habremos de concluir que el diablo no es tan razonable y tan deportivo como ahora parece

ser? Grave y turbadora cuestión, que necesariamente debo dejar entregada ahora — tiempo y espacio obligan — a la reflexión y la sagacidad del lector.

En medio de tantas turbiedades y desesperaciones consuela, ciertamente, asistir a esta rosada, bien escrita y bien compuesta epifanía escénica de la bondad, el amor y el perdón. Pero la verdad es que la vida — véase o no dentro de ella la ingerencia de un diablo inventor de tentaciones y enredos — es cosa harto más compleja. «La vida es corta, pero ancha», decía con gracia indudable y no menos indudable desahogo un personaje femenino de Vidal y Planas: «No tanto, no tanto, señora», habría que replicar.

Junio de 1963

Claudel (Paul)

CUANDO EL AMOR ES DRAMA

I

La espléndida representación de *El zapato de raso,* de Paul Claudel, en el escenario del Teatro Español, de Madrid, hace poética y dramáticamente vivo en el alma del espectador uno de los más hondos misterios de la existencia cristiana: el misterio del amor al mundo. Más exactamente, el misterio de una realidad, la del mundo, que naturalmente mueve al amor y ascéticamente debe mover, según la regla más tradicional, al despego, cuando no al menosprecio, al *contemptus mundi.* En un orden puramente natural, ¿son conciliables esas dos exigencias? Y su conciliación sobrenatural, por tanto misteriosa, ¿es posible por una vía que no lleve consigo el doble peaje ineludible del dolor y la muerte? Tal es, con el del mal, el drama supremo — acaso la tragedia — de la existencia cristiana, cuando la vida del sujeto existente no es un exangüe remedo de vida; y quien no sepa verlo así, nunca sabrá lo que en su última entraña es la santidad. Tal es, en todo caso, el nervio más secreto de ese drama escénico del amor humano — el amor a una criatura, tierra, luz, hazaña o persona, sin la cual nuestra existencia es manca — que lleva por título *El zapato de raso.*

Criaturas del mundo y almas cristianas son Rodrigo y Proeza. Como criaturas del mundo —ojos que saben ver la luz, el color y la belleza, manos que saben acariciar la dureza o la blandura de las cosas, sangre que

apetece la hazaña y sabe complacerse en ella — uno y otro aman la realidad y la diversidad de un planeta que algunos compatriotas suyos acaban de convertir en casa universal. Como almas cristianas, uno y otro tienen por cierto que sólo más allá de ese planeta y de todos los planetas posibles puede lograr acabamiento su existencia de hombres. Un día se encuentran y se enamoran. Rodrigo descubre de pronto que, sin Proeza, él ya no podrá ser nunca Rodrigo. Visto desde fuera, tal vez parezca ser un conquistador de tierras y ciudades, un gobernante que decide acerca de la vida y la muerte de quienes le obedecen o se le oponen; pero en el seno de sí mismo no será sino un muñón de hombre, el muñón del hombre entero que con Proeza sería. Y Proeza descubre a su vez que, sin Rodrigo, su persona podrá ser muchas cosas, acaso todas las cosas; todas, menos la persona entera que llegaría a ser, junta con la de Rodrigo, su manca y menesterosa realidad de mujer enamorada.

Sería, llegaría a ser. La realidad de Rodrigo, la realidad de Proeza, ¿quedarán para siempre en la angustiosa deficiencia que declara el modo potencial del verbo? Ninguno de los dos lo quiere. Uno y otro se necesitan, se desean, se buscan. Es verdad que Proeza está casada con Pelayo, y que tanto su fe cristiana como el respeto a la dignidad de su marido y a las convenciones de su pueblo debieran obligarla a desistir de su amor a Rodrigo. Es asimismo verdad que en el alma de Rodrigo pugnan lealmente el amor y el deber. Pero, con todo, por encima de todo, la voluntad y las acciones se mueven en ambos al servicio del anhelo. Quieren juntar sus vidas, y a ello se entregan con resolución vehemente. Nunca lograrán su empeño. Contra lo que de por vida han querido y soñado, morirán tan enamorados como distantes.

¿Por qué? En apariencia, porque así lo impone el azaroso encadenamiento de los sucesos en que sus respectivas vidas se desgranan. En realidad, porque uno y otro deben dar testimonio público de lo que cristianamente es el amor imposible; y desde la primera escena del drama — esa en que un jesuita náufrago, hermano de Rodrigo, ofrece su vida por éste — así lo ha insinuado Claudel en el alma del espectador.

El fracaso terrenal de la pasión entre Rodrigo y

Proeza —pasión sin logro y sin arrepentimiento; ninguno de los dos se arrepiente de haberse amado y de haber querido amarse— ¿hará de ella, para decirlo con la tópica frase sartriana, una pasión inútil? El sentimiento angustioso inherente a un «sería» que nunca llegará a «ser», a «estar siendo», ¿se hallará condenado en su caso a ser angustia definitiva y, por lo tanto, angustia absurda? La manquedad en que han tenido que vivir y morir Rodrigo y Proeza, ¿será para ellos manquedad más allá de la muerte? Claudel, poeta cristiano para quien el amor humano no es y no puede ser palabra vana, aunque ese amor parezca no ser amor divino, da con *El zapato de raso* una vibrante respuesta negativa. Algún sentido real debe tener, más allá de la muerte, un amor como el de Proeza y Rodrigo. De alguna manera tendrá que hacerse real integridad la deficiencia que ese amor siempre anhelante y siempre fracasado les hizo sentir en su vida y en su ser.

Es inevitable el recuerdo de Maragall, otro cristiano enamorado del mundo, aunque su amor —un amor de patriarca— nunca tuviese el acento dramático que al de Rodrigo y Proeza impone el permanente fracaso de sus vidas. ¿Podrá ser definitivamente íntegra la realidad de su persona, piensa Maragall, si más allá de la muerte, concebida ésta como *una major naixença,* no puedo llevar conmigo un mundo que está siendo mi patria, mi casa y mi delicia?

Home só i és humana ma mesura
per tot quant puga creure i esperar...

Más inevitable aún es el recuerdo de Quevedo, cuyo polvo mortal había de ser «polvo enamorado» para que su fracaso de varón sediento de amor llegase a tener un día —un día sin noche— sentido y compensación:

De esotra parte de la muerte dura
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lethe mi memoria.

Así mueren Rodrigo y Proeza, y éste viene a ser el sentido último de *El zapato de raso.* Mas no todo

es sentido último en el drama de Claudel. Hay en él también — y con barroca, desmesurada opulencia — expresión verbal, movimiento escénico, luces, decorados. Algo habrá que decir acerca de esto.

II

Propósito esencial y sentido último de *El zapato de raso* es la mostración escénica de una idea cristiana del amor humano; con otras palabras, la actualización poética y teatral del *etiam peccata* de San Agustín, en orden al amor entre varón y mujer. Este amor puede ser, es con cierta frecuencia — como suele decirse — pecaminoso. Pero si es verdadero, si su realidad trasciende resueltamente, como el de Rodrigo y Proeza, el plano del instinto, de alguna manera habrá de quedar «salvado», a través del dolor y de la muerte, allá donde la realidad de los amantes llegue a ser definitiva. Allá donde el sentir de un anhelante verso de Quevedo — «eterno amante soy de eterna amada» — sea algo más que mera pretensión.

Este sentido último de *El zapato de raso* cobra figura teatral por obra de una muy determinada personalidad poética, la de Paul Claudel, y en el seno de una muy singular situación histórica, la de la España que sin mayores precisiones cronológicas solemos llamar «del Siglo de Oro». Tal situación lleva consigo la desmesura, y por consiguiente, no sólo por razones de época, el barroquismo. La empresa planetaria de España — la unificación católica del orbe o la defensa armada de lo que en ese empeño hubiese podido conseguirse; la conjunción de motivos tan distintos como la guerra, la misión, la razón de Estado, el mestizaje, la sed de oro y la avidez de mando — sólo puede ser llevada a la escena multiplicando en ésta cuadros, personajes y sucesos. Esto es, dando contextura y opulencia barrocas a la acción dramática. Y así acaece con la de *El zapato de raso,* de manera teatralmente inabarcable en la versión original del drama y con prodigalidad todavía excesiva en la refundición que veinte años más tarde (1943) hizo de ella Jean Louis Barrault

y ha servido de base a la excelente versión castellana de Antonio Gala. Esto, por lo que hace a la situación en que el amor de Rodrigo y Proeza existe y se realiza. A lo cual se añade, potenciando tan ineludible desmesura, lo que en la configuración de ese drama ha puesto la personalidad literaria de Claudel.

En sus advertencias respecto a lo que debería ser la representación *El zapato de raso,* dice textualmente Paul Claudel: «Hasta en el desorden es preciso evitar la monotonía. El orden es el placer de la razón; pero el desorden es la delicia de la imaginación». Lo cual, en este caso, es algo más que un *mot d'esprit;* es —para bien y para mal— una declaración de principios. Porque lo que Claudel quiere decir es que la realidad —la del mundo, la del hombre, y no digamos la de Dios— rebasa las posibilidades de la razón humana y exige de nosotros, si de verdad queremos tratar con ella según lo que ella es, el ejercicio de la facultad en que mejor se revela la condición creadora y de algún modo infinita de nuestro espíritu: la imaginación. Sobre el «placer» de entender racionalmente la realidad, la «delicia» de imaginarla con poesía de literato o de filósofo. Sobre la mesurada fruición del orden intelectivo, la fruición inmensurable del desorden creador.

¿Son las cosas así? La creación y la imaginación del hombre, *¿tienen que ser* desorden? El príncipe intelectual de la generación francesa de Paul Claudel supo ir —pese a la apariencia de su imagen tópica— bastante más allá. En alguna parte ha escrito Bergson, jugando ingeniosamente con las palabras de su idioma, que el desorden *(le désordre)* es en realidad dos órdenes *(deux ordres).* Admirable optimismo ontológico. Cuando no es puro error o puro absurdo, lo que nosotros solemos llamar «desorden» sería el resultado de fundirse un orden parcial y accesible (el que nuestra mente puede discernir hasta en lo más desordenado) y otro orden más profundo, que unas veces es inaccesible sólo para el vulgo (tal es el campo en que trabaja la ciencia) y otras para la totalidad de los hombres (la concepción del misterio como un orden suprarracional).

Es mas que probable que Claudel se mostrase conforme con esta exégesis de la sentencia de Bergson.

Pero el hecho es que, movido por su idea del vínculo entre la imaginación y el desorden —a la postre, por su manera de concebir la relación entre poesía y realidad—, extrema la acumulación de elementos diversos en la trama de *El zapato de raso:* navíos al garete, salones, caminos, castillos, plazas berberiscas y campamentos tropicales, con la consiguiente multiplicidad de los personajes y de los modos de expresión. Y viniendo ya a lo más inmediato, que la representación, pese a cautelas y recortes, dure tres horas y media o acaso más, poco tiempo, sin duda, para presentar sobre las tablas dos vidas tan llenas de vicisitudes y tan planetariamente derramadas, y demasiado, tal vez, para la capacidad de asimilación del espectador medio, y aun para la sensibilidad del hombre actual.

En virtud de dos instancias concurrentes, una externa y adjetiva, la habitual carencia de tiempo, otra profunda y esencial, la vigencia universal del gusto por lo escueto, si se quiere por lo esbelto, el hombre del siglo XX prefiere, como Baltasar Gracián, aunque de más radical modo, la quintaesencia al fárrago. Bien sé que los primeros testimonios de esta mentalidad —la fenomenología, el cubismo, la arquitectura de Le Corbusier y Groppius— tienen ya muchos decenios de edad; pero a todos es patente que para los hombres de hoy, comprendidos los más jóvenes, esos fenómenos históricos y sus homólogos pertenecen más a la aurora que al pasado. Y ésta es la razón por la cual se hace gravativa, no obstante su indudable calidad poética, la desmesura no menos indudable de *El zapato de raso.* Porque ser esbelto es, pienso yo, el primer deber del rascacielos.

La opulenta diversidad del drama, su desmesura, ha puesto a prueba el ya probado talento de dos hombres: José Luis Alonso y Francisco Nieva. No creo que haya hoy en Europa un director de escena capaz de mejorar la obra de aquél en *El zapato de raso,* ni escenógrafo que de modo más brillante que éste resuelva las serias dificultades funcionales y estéticas de tan gigantesca sinfonía teatral. De la mano de Alonso y entre los decorados de Nieva, una legión de voces españolas —avezadas algunas, como las de Guillermo Marín y María Asquerino, noveles otras, como las de Alfredo Alcón y Montserrat Carulla— ha sabido lle-

var a óptimo puerto el torrencial movimiento escénico de esta «acción» que el poeta Paul Claudel quiso ofrendar a la gloria de España. A la mayor gloria de aquellos *somnia Dei per hispanos* que don Miguel de Unamuno veía en el seno más secreto de nuestras gestas.

Junio de 1965.

Dicenta (Joaquín)

LOS TITULARES DE LA VIRTUD

El 21 de enero de 1913, Joaquín Dicenta estrenó en el Teatro Español, presumo que con buen éxito, su drama *Sobrevivirse*. Pocos años después, en los primeros de mi bachillerato, todavía se hablaba de él. Es verdad que Dicenta era por entonces un autor muy popular. La representación reiterada y casi ritual de su *Juan José* mantenía vivo su prestigio, que él trataba de alimentar con una producción literaria en que se juntaban desde el drama sobre Raimundo Lulio, el duque de Gandía y don Juan de Mañara al artículo periodístico de combate, pasando por la novela, el poema, la zarzuela y el sainete. Hoy Dicenta está punto menos que olvidado. Recordémosle unos minutos, a través de este drama. ¿Qué nos dirá *Sobrevivirse* medio siglo después de su estreno?

Se trata de lo siguiente. César, brillante dramaturgo, acaba de conseguir un triunfo que parece decisivo en su carrera. Había comenzado siendo un literato inconforme y socialmente agresivo; pero su sed de éxito le ha llevado a contemporizar, y por este camino ha logrado al fin lo que se proponía. Una recepción en el palacio de la condesa Paula va a celebrar ese último triunfo suyo. Algo imprevisto va a convertir la celebración en amargura: cuando la fiesta está en su cima, una súbita dolencia abate al escritor, que rápidamente debe ser conducido a su domicilio. Hasta aquí el prólogo del drama.

Pasa algún tiempo, y asistimos a la vida de César en su casa. No se ha repuesto, no puede reponerse.

Sus facultades intelectuales han decaído. Retirado de la palestra, su nombre va sumiéndose en el olvido. Debe vivir modestamente, porque ha de sostener a su familia —su mujer y sus dos hijos—, y sus obras dan poco dinero. Mejor dicho, no dan ninguno. El bien escaso que parecen dar procede de la abnegación de Alberto, su discípulo, que secretamente hace transferir a las obras de César las modestas liquidaciones de las suyas de principiante. ¿Por qué hace esto Alberto? ¿Por amor filial al que llama su maestro? Sin duda. Mas también porque está honda, platónica y silenciosamente enamorado de Emilia, la esposa de César. Y casi sin darse cuenta de ello, Emilia le corresponde.

Así las cosas, llega lo que tenía que llegar. César descubre la irremisible pérdida de su capacidad creadora, y luego la real procedencia de sus ingresos. En un primer momento, sospecha de Emilia y Alberto. Pero no tarda en advertir la total inocencia de aquélla y la sacrificada generosidad de éste. Llega a ver, en suma, que él ya no vive, que se limita a sobrevivirse, y que esa sobreviviente existencia suya es una losa para todos los demás. Movido por esta agobiadora convicción, decide suicidarse. Así acaba el drama.

¿Qué decir de él? Por lo pronto, que hoy nos resulta poco soportable. Mucho contribuye a ello su lenguaje, en el cual se mezclan vulgarismos, imprecisiones y escurriduras del modernismo. «Vamos, incomparable César, siéntese y descanse unas miajas, porque el día ha sido de prueba», dice la condesa Paula. «Fue algo así como si me dieran un trallazo en los sesos», declara César, relatando una súbita emoción suya. «¿Verdad usted, Emilia?», pregunta a ésta un personaje bien educado. ¿Qué es todo esto: huella indeleble de la infancia bilbilitana o afán de rebajar a las personas socialmente «distinguidas»? César, se nos dice, ha incurrido en el delito literario de «amalgamar el oro purísimo de su ingenio con aljófares y lentejuelas». ¿Dónde están el alquimista o el químico que hayan visto amalgamarse el oro con el aljófar?

Más grave, sin embargo, es —allende el estilo, pero no sin relación con él— un indudable prurito entre adolescente y demagógico por repartir de manera tajante la corrupción y la virtud. A un lado, los ínte-

gramente puros, los desheredados y laboriosos: Alberto, Emilia y Amparo, una maestrita, hermana de César, en que se compendian por modo ejemplar todas las excelencias de la ética y la dialéctica. Al otro, el mundo de los acomodados y corrompidos: la condesa Paula, su marido y todos los que en torno a ellos se mueven. Y entre unos y otros, César, puro por su origen e impurificado por su ambición. No sé si está hecha la historia de la tendencia —unas veces aristocrática, y revolucionaria otras— a dividir maniqueamente a los hombres en «buenos» y «malos». Antes he apuntado dos de los motivos que la determinan: el espíritu adolescente y la demagogia, esta última al servicio, casi siempre, de un larvado designio de contienda civil. Mucho más cabría decir de ella. Ahora debo limitarme a consignar que en esa línea se mueve, hasta lindar con el folletín, este drama de Dicenta, que ni siquiera en sus mejores tiempos pudo complacer a gentes de una mínima exigencia intelectual.

Agosto de 1965.

Duran (Michel)

RISA BAJO TECHADO

Bien sé yo que Michel Duran, autor de la «comedia de *boulevard*» que Tono y Regás han aderezado bajo el título de *Moliendo café,* no pensó nunca en la conexión que esa piececita *pour rire* pudiera tener en la Historia de la Humanidad. El no quiso sino proporcionar dos horas de diversión intrascendente —curioso tópico verbal, éste de la «diversión intrascendente»: lo que nos aparta de nuestra vida habitual sin llevarnos «más allá» de esa vida— a los parisienses fatigados del trabajo de la semana y a los visitantes de París módicamente deseosos de la picardía que a París se atribuye. Y en la medida en que nuestras decantadas austeridades lo permiten, eso es, sin duda, lo que Tono y Regás se han propuesto en su hábil adaptación castellana de la comedieta francesa. Sena y Manzanares, *Boulevard des Capucines* y «Paseo de Recoletos» —dos ríos de Europa, dos calles ex conventuales— coinciden esta vez bajo las notorias diferencias de su rostro.

Pero la fauna a que yo corporativamente pertenezco, la de los «pedantones al paño» que, en contraste con los de Antonio Machado, saben no desdeñar «el vino de las tabernas», no es capaz de contemplar una realidad humana cualquiera, por trivial y deleznable que parezca, sin indagar *in mente* lo que esa realidad humanamente significa; y quien indaga significaciones, muy luego, quiéralo él o no lo quiera, se encuentra metido de hoz y coz en los dos máximos berenjenales a que puede llegar la inteligencia del hombre: la Fi-

losofía y la Historia Universal. Detrás del segador bebiendo en su botijo, detrás del filisteo que zafiamente ríe un chiste soez — mejor: dentro de ellos — está siempre lo que el hombre es y lo que el hombre ha ido siendo; es decir, un pedazo de filosofía y una túrdiga de historia universal. No otra meta se han propuesto, en su raíz, dos de los más egregios programas intelectuales de la España contemporánea: el de Ortega (ayuntamiento sistemático de la «vida» y la «razón») y el de Ors (sistemática conversión de la «anécdota» en «categoría»).

Basta ya, sin embargo, de pedantería abstracta o a palo seco, y vengamos a la pedantería vínica y tabernaria. Con otras palabras: preguntémonos sin empacho por la conexión entre *Moliendo café* y la Historia Universal; seamos durante algunos minutos, sin interior desconcierto, lo que durante algunas horas se ven obligados a ser las desconcertadas víctimas de un examen preuniversitario.

Moliendo café pone ante nosotros las vicisitudes cómico-amatorias de los inquilinos de dos pisos contiguos. En el superior vive un pintor joven al que de cuando en cuando visita su amiga, una joven actriz. Ocupa el inferior una modista elegante, aficionada al jolgorio y no menos aficionada a potenciarlo con la audición gramofónica del disco que da título a la comedia. La Música, decía Eugenio d'Ors, es la probidad del Ruido. Lo cual equivale a decir que, carente de probidad, la Música, toda Música, en torpe Ruido se convierte. ¿Qué es, qué puede ser la *Novena Sinfonía* para quien vela a enfermo grave o especula sobre metafísica sutil? Sometido a tan abrumadora experiencia acústica, el pintor de *Moliendo café* se defiende aporreando una y otra vez la tarima de su piso. Nace así el conflicto; y el conflicto se trueca en comedia de enredo cuando la modista y sus alegres compinches deciden responder al aporreo con una broma pesada, que Cupido — un Cupido apicarado y burgués — complica inopinadamente, y al fin resuelve a gusto de todos.

Visión cómica de la vida privada y sus problemas; utilización teatral de las posibilidades que brinda el hecho de vivir los hombres en casas de pisos: tal es la quintaesencia de *Moliendo café*. ¿Y quién no ve que

cada uno de estos dos rasgos es el enunciado de una peliaguda cuestión histórica? ¿Acaso los problemas de la vida que solemos llamar «privada» — amores y amoríos, pleitos *de pane lucrando,* rencillas inter o intrafamiliares — han interesado siempre a los hombres? Las casas de pisos y los tabiques livianos, ¿han existido siempre sobre el planeta? Sólo con la llamada «Comedia Nueva», muy especialmente con Menandro, comienzan los literatos, y con ellos el común de los hombres, a pensar que los tejemanejes en que diariamente se desgrana la existencia familiar son dignos de figuración escénica. La materia de las comedias de Aristófanes es la vida pública, la actualidad social, intelectual y religiosa de la *polis* helénica, y así el teatro aristofanesco viene a ser el envés cómico de la ya humanizada y razonable tragedia de Eurípides. Pero si en el teatro de Menandro hay una visión cómica de la vida privada, en la Grecia que sirvió de marco a este teatro no había casas de pisos; razón por la cual — aparte la muy accesoria del tocadiscos — la quintaesencia de *Moliendo café* no era todavía posible en el innovador repertorio de hilaridades de la «Comedia Nueva». Sólo en la Roma ulterior a Plauto y Terencio, cuando en la Suburra y en Ostia comiencen los capitalistas de la Urbe a levantar, aire arriba, las primeras casas-colmena de la historia, sólo entonces nacerá en su plenitud la posibilidad a que *Moliendo café,* comedia *buolevardière* del siglo XX, debe su leve, su intrascendente existencia escénica.

Desde entonces hasta 1962, ¡cuántas crisis históricas de todo orden, cuántas ensangretadas ruinas, cuántos «telones de acero», cuántas arquitecturas sucesivas en la fachada de las casas de pisos, cuántas formas de vida en el interior de cada una de éstas! Es verdad, y a nadie cedo en el empeño de afirmar la importancia y el dramatismo de tales eventos. Mas tampoco deja de consolar que, a través de tanta y tan desastrosa mudanza, perdure intacta la menuda posibilidad de forjar una comedieta utilizando las complicaciones que crea el hecho de vivir los hombres en casas de pisos. Y ésta es, entre otras menos importantes, la lección histórica que nos ofrece *Moliendo café.*

Julio de 1962.

Dyer (Charles)

EL PODER DE LA TIMIDEZ

Cuando el espectador toma asiento en su butaca del Teatro Reina Victoria, de Madrid, para asistir a la representación de *La carraca* —comedia de Charles Dyer, excelentemente vertida al castellano por Claudio de la Torre—, recibe del acomodador un programa impreso en papel *couché* donde, aparte las fotografías y los textos de rigor, se recogen algunos de los juicios que esta piececita ha suscitado a lo ancho del mundo. «Un éxito fuera de serie», dicen de ella en Berlín. «Hacía mucho tiempo que no presenciábamos un éxito tan rotundo de una comedia», escriben en Londres. «Sencillamente estupenda», afirman en Nueva York. «Una comedia diferente y conmovedora», proclaman en París. Encantadora, conmovedora, graciosa, convincente... Es verdad que el traductor, con buen sentido, pone alguna sordina en esos triunfadores toques de clarín: «Comedia no importante ni decisiva en el teatro universal», nos dice al oído. Pero, con todo, el espectador, ilusionado por ese planetario concierto de elogios, ve alzarse el telón con el alma llena de las mejores esperanzas.

Debo lealmente confesar que las mías quedaron bastante quebrantadas. Fueron «esperanzas cortesanas», para decirlo con expresión escolarmente prestigiosa. Más que ilusionarme, los elogios de Londres, Nueva York, París y Berlín me habían engatusado. Teatral y literalmente, *La carraca* no pasa de ser una «cosita», una de tantas piececillas que se ven, distraen un rato, aburren otro y pronto se olvidan. Y no por la levedad

del tema, que para un autor de garra no hay temas leves, sino porque ni cómica, ni psicológicamente se saca de él todo lo que de él podría sacarse. Entonces, ¿por qué ese tan feliz y tan bien documentado éxito mundial?

La fábula es harto simple. Percy, modesto joven de Manchester (bien encarnado por Vicente Parra), va a Londres acompañando al equipo de fútbol de que es, como ahora se dice, «hincha». (¿De dónde vendrá el uso de esta palabra? ¿Son «hinchas» los asimilados, por extensión, a quienes hinchaban el balón antes del partido, o los que hinchan o abultan los éxitos de su equipo?). Percy es un pequeño empleado de cierta fábrica de Manchester. Es ingenuo y tímido, sobre todo en materias de amor. Tuvo hasta muy tarde granos en la cara, y esto creó en él un «complejo» frente a las chicas. Pero en Londres, para consolarse de la derrota de su equipo, entra en un bar, bebe, se marea un poco (sin pasar del «chirlismislis», diría don Antonio Machado), entra en conversación con una muchacha que en ese bar tiene su campo de operaciones, y la acompaña a su departamento. La comedia empieza ahora y se limita a contarnos lo que en ese departamento ocurre entre Percy y Cyrenne.

Cyrenne (a la que con gran acierto da existencia hispanohablante Analía Gadé) es en efecto, el nombre de la muchacha. Una de tantas, aunque más linda que casi todas ellas. Hija de un cocinero de regimiento, suciamente acosada luego por la rijosidad de su padrastro, abandona el domicilio familiar y, después de algunos tumbos, cae en su oficio actual. Es despierta, valiente y ordenada. Con el espíritu testifical y descriptivo de un Samuel Pepys y con la mente lúcida y calculadora de un *ragionero* florentino (¿no es cosa curiosa que la primera actividad social a que da nombre la «razón» moderna sea la *ragioneria,* la contabilidad?), lleva un diario donde vierte experiencias, impresiones y resultados numerables. Pero por debajo del cálculo está, como en todo ser humano, su propio corazón, y en éste la amargura y la ilusión, el tedio y el ensueño. Sí, el ensueño. Porque Cyrenne sueña con un amor verdadero y permanente, con paseos por las verdes praderas que flanquean el curso del Támesis y, en definitiva, con ese hogar —el *Home, sweet home* del tópico

inglés — a que desde su intimidad y su clima aspiran los hombres de todos los países donde el invierno aprieta. («Hogar»: sitio donde arde el fuego. Los beduinos — y, en general, los hombres del mundo árabe — no anhelan un hogar, sino una fuente. Sugestivo tema histórico-cultural.)

Ya están Percy y Cyrenne en el departamento de ésta. ¿Qué va a ocurrir entre ellos? Casi nada. Simplemente, que conversan entre sí, que se cuentan una parte de sus vidas respectivas (fictiva y magníficamente, ella; sencilla e ingenuamente, él), que toman café, que se separan y vuelven a reunirse; y que, por fin, al conjuro de la timidez y la honestidad de Percy, se inicia entre ellos un amor que parece verdadero y del que no conocemos — mejor: no barruntamos — más que su primer episodio. ¿Qué será en el futuro del naciente amor de Percy y Cyrenne?

«El poder de la timidez», dice mi epígrafe. «El encanto de la timidez», hubiera podido decir. «Encanto» en el sentido etimológico del término: canto capaz de producir encantamiento, sortilegio para dominar mágicamente la realidad. Tal es, a mi juicio, la clave de la comedia, y probablemente la razón de su éxito a lo ancho del universo o multiverso mundo. Porque la timidez — a la cual tan penetrante reflexión consagró Gregorio Marañón en su ensayo sobre Amiel — goza de muy especial prestigio en nuestra cínica y desgarrada sociedad actual. Veámoslo expresado a través del que tan ampliamente lograron dos grandes figuras del cine de ayer: Clark Gable y Gary Cooper. Frente al vigoroso encanto del «dominador jovial» (Clark Gable), ¿cómo no advertir la existencia de otro encanto, no menos vigoroso, el del «tímido valeroso» (Gary Cooper)?

La lección psicológico-social de *La carraca* podría ser doctoralmente formulada en estas tres sucintas tesis:

1.ª La timidez lo es respecto de la bondad. A nadie se le ocurriría llamar «tímido» a quien no es muy resuelto en la manifestación de impulsos criminales; uno no deja de ser *gangster* por timidez (acaso, eso sí, por temor, por miedo). Es «tímido» quien no se atreve a exhibir socialmente una personalidad en que domina la bondad. En lo cual late a la vez — piense en

ello el lector — un notorio pesimismo sociológico y un secreto optimismo psicológico.

2.ª La timidez seduce. Nos seduce a los hombres el bien que imaginativamente sospechamos más allá de la indecisa apariencia de lo que vemos. Ficticio o real, degradante o ennoblecedor, en el seno de todo lo que seduce hay un tesoro posible. Pues bien: la intacta e inexpresa bondad que parece haber en el fondo del tímido, seduce. No tarda en sentirlo así la experta y casi desengañada Cyrenne, frente a la timidez y la honestidad de Percy.

3.ª En cuanto cendal de una bondad posible, la timidez redime. Un atisbo de redención trae el tímido Percy a la vida de Cyrenne. Larga es ya la lista de las hetaíras redimidas en la historia de la escena española contemporánea: Malvaloca, Isabel de Ceres, Suzy Wong, Maribel... Ahora, la sensata Cyrenne de *La carraca*. ¿No sería un bonito tema el de comparar los diversos caminos por los que transcurre esta benéfica obra de redención? La timidez como instrumento de reforma social... Si la violencia se ha constituido en recurso y mito (testigo, Sorel), ¿por qué no ha de hacerse también mito y recurso, complementariamente, la timidez? ¿Quién puede ser más eficaz, un terrorista o un tímido? Que decidan acerca de ello los sociólogos y los políticos.

Enero de 1964

Gala (Antonio)

QUE MUERO PORQUE NO MUERO

Algo he tardado en asistir a la representación de *Los verdes campos del Edén,* comedia desde hace varias semanas triunfante en el escenario del Teatro María Guerrero, de Madrid. Por diversas razones, no he podido hacerlo hasta la noche del pasado viernes. Pues bien: la noche de un viernes de enero y después de varias semanas de representación, el público llenaba la sala y aplaudía con calor esta comedia del novel Antonio Gala. Lo cual me alegró, porque estoy deseando ver como conquistadores del favor del público a los mozos de treinta años, y me hizo pensar, porque la comedia, aunque ingeniosa y chispeantemente dialogada, lleva en su nervio un canto, un tenue e insistente canto a la paz de la muerte: esa paz de «los verdes campos del Edén» hacia la que con su cansancio y su esperanza van caminando Juan y Ana, protagonistas de la acción. ¿No da qué pensar, en efecto, el hecho de que un público burgués aplauda con gusto e insistencia una pieza teatral en cuya entraña late, más aún que un *memento mori,* una verdadera *laus moriendi?*

Cansado de esto que las gentes llaman «vivir», Juan regresa a la ciudad de sus mayores. A bien poco aspira: a existir tranquilo y desconocido, a esperar día a día la muerte. Pero en ninguna parte encuentra alojamiento, y esto suscita en su mente una idea estupenda. Es propietario del panteón de su familia: así lo acreditan papeles bien auténticos que lleva consigo. Puesto que el tal panteón es espacioso, ¿por qué

no instalarse en él, para en él vivir como decía y casi postulaba el primer Antonio Machado?

Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

Ya está Juan en su panteón. No ha sido empresa muy difícil sobornar al guarda del cementerio. Y el panteón de Juan, macabra, cómica, poética y paradójicamente convertido en *living-room,* llega a ser el centro de convivencia —y de conmoriencia, claro está— de la pequeña sociedad que Juan ha conocido en la ciudad de sus mayores: los mendigos de un asilo de incurables, y a la cabeza de ellos Luterio, que todos los años espera el calor y las avispas del verano desde el abrigo de las bibliotecas públicas; Nina, que con desabrido y resignado buen ánimo busca clientes de sí misma («De mí misma, no», diría ella, y tendría razón) entre los viajeros nocturnos; Manuel y María, recién casados a quienes la escasez de viviendas obliga a vivir en desplaciente promiscuidad familiar; y sobre todos, Ana —el mejor tipo de la comedia, excelentemente encarnado por Amelia de la Torre— que un día y otro, bajo el sol o bajo la lluvia, acude al cementerio para sentarse sobre la tumba del hombre a quien quiso y recibir de él compañía. Acaba la acción una Noche Vieja, después de que todos los contertulios del panteón han comido las uvas y cantado villancicos. El ruido les delata, y los invitados han de dispersarse. Sólo Juan y Ana quedan en el panteón. Nunca como entonces han esperado la dulce y siempre bien acompañada paz de los verdes campos del Edén. Pero antes de que ésta llegue, el orden social dentro del cual Juan y Ana moriviven, representado ahora por tres ejecutivos guardias, les obliga a trasladarse del cementerio a la cárcel. Una frase que más de una vez se repite a lo largo de la comedia —«¡Aquí no se puede vivir!»— se hace para ellos realidad patética y desconsoladora.

Estoy seguro de que la crítica competente —esta vez no me ha sido posible leerla— habrá subrayado las virtudes y las deficiencias de *Los verdes campos del Edén.* Entre aquellas, la invención de su idea cen-

tral — invención hay más allá de las patentes influencias que sobre ella operan — y el diálogo, siempre vivaz y captador, muchas veces ingenioso e hilarante, no pocas brillante y poético. Y entre éstas, la inconsistencia de los caracteres — sólo el de Ana, delicioso tipo, se sostiene —, la existencia de elementos ineficaces y postizos, el notorio desvaimiento del interés en la segunda parte de la comedia. No insistiré, pues, en todo esto. Fiel a mi línea, comentaré, en cambio, el «mensaje» de esta primicia de Antonio Gala.

Veo yo en la comedia tres círculos concéntricos. El más externo de ellos está constituido por la «sociedad»: el mundo irredimible de apariencias, convenciones, frivolidades y crueldad — la incruenta crueldad de quienes, como suele decirse, «van a lo suyo» — que representan, entre otros, el alcalde, la dueña del hotel y los guardias. El más interior lo forman Juan y Ana, los esperanzados de la muerte: seres que a través de su experiencia han descubierto el no-valor de ese mundo, que confían, no obstante, en la bondad y en el amor, y que, como humildes encarnaciones de un Leopardi creyente en otra vida, esperan y esperan hallar en «los verdes campos del Edén» la felicidad que en este erial sólo entrevieron. Y entre uno y otro círculo, el intermedio de los pobres hombres que quieren vivir en el mundo que se ve y se toca, y que sólo por la secreta virtud redentora de los esperanzados de la muerte logran de cuando en cuando en sus vidas un poquito de consuelo. Luterio y sus mendigos, Nina y Monique, las bravas mercenarias del amor, Manuel y María, los recién casados que sólo en el cementerio pueden besarse en soledad. *Los verdes campos del Edén,* nos dice confidencialmente su autor, «es la historia de una redención». Aun fracasando, Juan y Ana, desde su cierta y definitiva esperanza en la virtud transmutadora de la muerte, redimen a los voluntariosos de la vida. De dos modos. Uno, auténtico: haciéndoles conocer el amor y la bondad. Otro, más discutible: minándoles en sus mismos cimientos la estimación de la vida que buscan (tal es, a la postre, el sentido del diálogo de Juan y Luterio en la segunda parte). Tal vez sea cierto que sólo pueden redimir a los demás hombres que viven despegados de la vida. Pero la obra de reden-

ción, ¿no será siempre más hermosa y completa si en lugar del puro menosprecio del mundo se postula y se procura su reforma? Después de todo, acaso sea éste el último sentido de la escena más delicada —aunque no sé si más enteramente conseguida— de *Los verdes campos del Edén:* esa en que Luterio, lleno de canciones e incapaz de recordarlas, recibe inspiración y fuerza para cantar poniendo su mano sobre la vida non-nata que por la bondad providente de Juan ha podido surgir entre las tumbas del panteón.

En los reiterados aplausos del público, ¿qué hay? ¿Sólo agradecimiento al autor por la eficaz diversión que su comedia ofrece? ¿Secreta complacencia del alma frente a esa tierna e hilarante familiaridad de los personajes con la muerte? Y en este caso, ¿cuál es la actitud del público ante la muerte: la bronca que don Francisco de Quevedo atribuía a los españoles, o la redomada que Montaigne quería para sí? Son los españoles, según Quevedo,

pródigos de la vida, de tal suerte,
que tienen por afrenta las edades
y el no morir sin aguardar la muerte.

Montaigne, por su parte, decía gustar de la meditación de la muerte porque ese ejercicio «concede a nuestra vida una blanda tranquilidad, y nos da un gusto de vivir puro y amable; sin lo cual todo otro placer queda extinguido».

El *memento mori* y la *laus moriendi* que en su entraña viene a ser *Los verdes campos del Edén,* ¿cómo complace en 1964 al público del Teatro María Guerrero: a la manera «castiza» de la definición de Quevedo o a la manera «moderna» de la reflexión de Montaigne? La verdad es que no lo sé. Sé, en cambio, que si Antonio Gala se decide a pensar con calma y a rehacer lo que escribe — ¡siete veces compuso Beethoven la obertura de *Leonora*! — llegará lejos en la carrera que ahora ha comenzado.

Febrero de 1964.

PUEBLO SIN RIO

Martirio, una de las hijas de Bernarda Alba, dice una vez, como de pasada, para justificar el hastío que consume su vida: «Todo aquí es una horrible repetición». Martirio —fea, sensible, concentrada, ambiciosa de algo a que poder llamar «amor»— ha puesto el dedo en la llaga del mundo en que *La casa de Bernarda Alba* tiene sus cimientos geográficos y sociales. Todo es una horrible repetición en ese mundo. A través del sol urente y pesadísimo del verano, de las lluvias torrenciales del otoño, de las nieblas y los cierzos del invierno, de las fugaces alegrías de la primavera, tres motivos perduran inmutables en las almas y en la sociedad del pueblo sin río —cifra y compendio de tantos pueblos de España— donde viven y lentamente mueren Bernarda y sus hijas.

«Pasión de tener» es el nombre del primero. Más que el dinero —la forma dinámica, impersonal y simbólica de la riqueza moderna—, tal pasión tiene como objeto la posesión, la tenencia inmediata de lo que se ve, se toca y se pisa: el suelo del haza y el olivar, la casa en que se habita, la yunta. La pasión del terrateniente de casta, la del que aspira a serlo, la del que día a día padece la agrura de no poder llegar a serlo, es, ante todo, la «terratenencia», el señorío directo sobre lo que da fundamento, seguridad y prestancia a la vida. En ella tienen su nervio más hondo la existencia concreta y las actitudes de las personas que vemos en la casa de Bernarda Alba y en torno a ella entrevemos: la propia Bernarda, la Poncia, que sirve con fidelidad y odio a su dueña; Angustias, la

heredera envidiada, Pepe el Romano, el gallo cortejador.

El segundo de esos tres motivos tiene por nombre «pasión de parecer». Hay que ser rico y honrado, esto ante todo; y si no se es, parecerlo. En el pueblo de Bernarda Alba y en todos los de su corte, la más eficaz consigna moral es la expresión «Que no se diga». «Que no se diga que en tu casa se come duro el pan, que no se diga que el luto por el difunto no ha sido el debido, que no se diga que Adela —la osada, la inconforme, la rebelde por amor— no ha muerto virgen.» Para que no se diga que ella no es tan rica como parece no se va Bernarda del pueblo. Que no se diga. Y cuando públicamente llega a decirse algo de alguien —cuando, por ejemplo, una madre abandona al hijo ilegítimo porque el terror a la deshonra social la ha empujado a ello—, entonces la exclusión vindicativa, la maldición encolerizada, tal vez la muerte de quien se ha hecho reo de ese «decir».

«Pasión de la carne» hay que llamar al tercer motivo. No amor, sino pasión de la carne, grito o sollozo del sexo. Grito del sexo son las toscas aventuras viriles de que la Poncia habla a Bernarda. Sollozo del sexo es la vida cotidiana de las cinco hijas de Bernarda Alba, gimientes bajo la reclusión que las ahoga, acechantes tras la ventana, cuando por la calle del pueblo pasan el brío elemental, el sudor y la canción de los segadores. Y la rebelión de Adela, ¿qué es en su entraña, sino un grito del sexo que ardiente, frenéticamente anhela hacerse pleno y verdadero amor? Antes que a la efusión confidencial del alma —la savia por la cual se hace amor verdadero el impulso erótico—, los hierros de la reja de Adela han dado cauce a la impaciente pasión de la carne. En ese rápido tránsito del sexo al amor le ha llegado a la pobre Adela la muerte.

Pasión de tener, pasión de parecer, pasión de la carne; y al fondo, la muerte. Ella es la que en el pueblo de Bernarda Alba quiebra de cuando en cuando el flujo permanente de esos tres motivos del alma. Muerte llana y natural, con misa cantada, yantar funeral, llanto de plañideras y ritual visita de pésame, como esa del marido de Bernarda que sirve de punto de partida al drama: la muerte de quienes sin rebel-

día someten su triple pasión a las poderosas reglas morales de la sociedad en que viven. Muerte violenta y trágica, con una red de silencio y reticencias en torno al cadáver que se entierra, como esa de la pobre Adela que da al drama su desenlace: la muerte que amenaza a quienes no aceptan la dura, inexorable ley de su mundo. «Drama de mujeres en los pueblos de España», reza el subtítulo de esta máxima cima del teatro de Federico García Lorca. En rigor, tragedia, como la de Antígona, la de Electra, la de Fedra, la de Hécuba: el destino trágico, la tragedia de quien, de un modo u otro, pone su pasión y su libertad en rebeldía contra las forzosidades y los poderes de la realidad que le rodea. Tragedia ibérica, en este caso: hado mortal del inconforme con las normas que en los viejos pueblos de España regulan y socialmente configuran la pasión de tener, la pasión de parecer, la pasión de la carne.

¡Qué súbita, qué poderosa madurez la del dramaturgo García Lorca, desde *Yerma* a *La casa de Bernarda Alba*! La acción escénica se acendra, se esencializa: ocurre ahora en escena lo que tiene que ocurrir —sólo la irreal y desazonante ansia de maternidad de la abuela loca rompe tan espléndida ascesis—, y nada más que esto. La desaparición de un retrato, la vigilia enconada de una sirviente, la opresión del calor nocturno bastan para que la tensión dramática se inicie, crezca y estalle. El lenguaje, a su vez, se hace sobrio, despojado, directo. Si por lirismo se entiende lo que es tópico entender, diremos que el de *La casa de Bernarda Alba* está en lo que sus personajes hacen y dicen, no en su modo de decir. En un ensayo inolvidable, nuestro inolvidable Angel Alvarez de Miranda mostró la gran frecuencia con que los motivos más diversos del mundo mítico precristiano y popular laten, hierven, más bien, en la expresión poética de García Lorca. Pues bien: yo diría que el gran poeta, como iniciando teatralmente la madurez definitiva de su espíritu, voluntaria y deliberadamente se desmitifica en el lenguaje de *La casa de Bernarda Alba*. Siendo esencialmente fiel a sí mismo, a su idioma y a su tierra, sin mengua de su altísima calidad de poeta, deja en su obra que hable sin mitos la verdad violenta y seca de las almas.

Preguntas y preguntas vienen con urgencia a las mientes. ¿Qué será de los pueblos como el de Bernarda Alba —pueblo sin río—, si a ellos se sabe llevar con eficacia agua y amor, verdadero amor? «*Parleu-li del mar, germans!*», decía, pensando en pueblos como éstos, y según su visión mediterránea del mar, otro gran poeta, el noble y vidente Maragall. Y, por otra parte, ¿adónde hubiese podido llegar literalmente la madurez definitiva del dramaturgo que con tanta y tan clara maestría la iniciaba? Para nuestro dolor, no hemos podido saberlo.

Enero de 1964.

Ghelderode

HIEL Y MIEL DE UN SIGLO

El siglo a que mi epígrafe se refiere — siglo largo — es el comprendido entre el año de la subida de Felipe II al trono, 1556, y el de la muerte de su nieto Felipe IV, 1665: Siglo de Oro suele llamarle nuestra retórica más tradicional. Hiel de ese siglo es la que en su entraña ha descubierto Ghelderode con el drama *La escuela de los bufones,* que el Teatro Español Universitario, asistido por la fervorosa atención de un copioso público estudiantil, representó hace pocos días en su Festival del Teatro Contemporáneo. Miel de esos cien años de nuestra vida histórica es, por el contrario, *El lindo Don Diego,* la deliciosa comedia de Moreto que, con tan buen arte y tan feliz éxito de público viene ofreciendo a los madrileños la compañía del Teatro Español. Esta doble coincidencia de dos piezas teatrales tan dispares y aun opuestas entre sí — coincidencia cronológica en nuestros escenarios y coincidencia temática, en cuanto que ambas tienen como fondo la vida española del Siglo de Oro — me ha movido a unirlas en mi comentario de esta semana.

Si con *El lindo Don Diego* por todo testimonio nos preguntásemos lo que en los años terminales de ese siglo era la existencia cotidiana de las familias hidalgas de España — a ellas pertenecen socialmente todos los personajes de la comedia de Moreto —, tal vez pudiéramos cifrar la respuesta en estos cuatro sustantivos: orden, claridad, finura, personalidad. Nada más ordenado, nada más claro que el fluir cotidiano de la vida familiar en que se inscribe la trama de tal

comedia. La múltiple relación entre padres e hijos, entre hermano y hermano, entre prometido y prometida, entre señores y sirvientes, todo está sometido a una ordenación firme, aceptada sin rebelión como razonable y definitiva por cuantos en ella tienen parte. Pero esa clara y sólida ordenación del vivir se halla templada por la finura de sus modos y por la personalidad de sus protagonistas. La estructura de la vida social, invariable en lo esencial desde la Edad Media, está ya muy lejos de la férrea y tantas veces brutal dureza con que se había realizado en los siglos XII y XIII: una suave finura hay, por ejemplo, sin mengua de la rigidez última del orden que delata, en el diálogo que el padre y la hija sostienen acerca del matrimonio por aquél pensado y concertado, o en la comunicación verbal entre dueños y servidores. Y no sólo finura; también un inequívoco y ya vigoroso asomo de la personalidad de quienes, dentro de ese fuerte marco de convenciones sociales, están haciendo su vida. Siglo y medio antes de que *El sí de las niñas* difundiese en España su alegato, la protagonista de *El lindo Don Diego* había reclamado con óptimas razones el derecho de la mujer a la personal aceptación de quien haya de ser su esposo. El trance no llega ahora a su extremo, porque la cómica peculiaridad de Don Diego y la eficaz industria de un criado tan fiel como ingenioso —testimonio, a su vez, del auge de la personalidad a que me estoy refiriendo— llevan el conflicto a un término a la vez venturoso e hilarante. Cabe decir, incluso, que sin la narcisista lindura de Don Diego y sin los buenos oficios del sirviente, nada hubiese podido, frente a la voluntad paterna y a la general ordenación de la vida colectiva, esa incipiente y bien razonada rebeldía de Doña Inés contra la costumbre de imponer marido a la hija casadera y pretendida. Mas también es cierto que Moreto, pese a todo, nos hace asistir a la incipiente declaración de uno de los más radicales derechos de la persona: el derecho a no soportar en matrimonio a un hombre a quien no se ama.

Orden, claridad, finura, incipiente personalidad del individuo hay en la sociedad de que *El lindo Don Diego* es tan delicioso documento. A la postre, miel, porque todo acaba a gusto de todos, si no se cuenta

el medicinal desaire que sufre Don Diego, y en puras mieles va nadando el alma del espectador cuando el telón desciende. Mientras la guerra truena en Flandes, Portugal y Cataluña, mientras se consuma, por tanto, el primer ocaso histórico de España, esta comedia es como el sonriente «No importa» de una sociedad que todavía se siente, alma adentro, espiritual y afectivamente fuerte.

Pero en esa sociedad, y aun admitiendo como calamidad exclusivamente externa el rápido hundimiento de su poderío material, ¿era todo miel? ¿Sólo dulzura y claridad emanaban de su orden interno? Situándose históricamente unos decenios antes de la fecha en que Moreto compuso *El lindo Don Diego,* el belga Ghelderode contempla como dramaturgo una Corte tan suya como nuestra — para un belga y para un español, mirémosla uno y otro con amor o con aversión, la Corte de Felipe II es igualmente «nuestra» —, y nos hace contemplar escénica e imaginativamente otra proclamación de derechos, bien distinta de la considerada por Moreto: la del que asiste al bufón para el ejercicio de una vida verdaderamente humana y personal. Frente a los varones que con tanta gravedad fisiológica y teológica discutieron si un monstruo nacido de mujer tiene o no tiene derecho al bautismo, la farsa trágica de Ghelderode afirma con violencia amarga la cabal humanidad de los bufones; más aún, de los aprendices de bufón. El lugar de la acción es — gran hallazgo dramático — una escuela en que los niños nativamente deformes, muñones de hombre incapaces de oficio normal, son educados para la bufonería cortesana bajo el látigo de un maestro implacable. ¿Cómo expresarán estos grotescos inválidos su derecho a una vida dignamente humana? ¿De qué modo se rebelarán contra el orden social que en esa deplorable condición les mantiene? Su desvalida rebeldía debe reducirse a la invención y la representación de una farsa: una piececilla teatral que muestra con desenfadado y cómico sarcasmo la noche de bodas entre un bufón y la hija del Maestro de Bufones, a la que previamente había seducido un Infante de la Corte. Desde un punto de vista técnico, un paso más en la sugestiva y no agotada línea del «teatro dentro del teatro». Desde un punto de vista temático, por lo tanto humano, el

alzamiento de los bufones contra las dos instancias superiores que para ellos definen el «orden social»: su propio maestro y la Corte. La sociedad que sirve de trasfondo a *La escuela de los bufones* nos muestra así la hiel de su entraña, y esa hiel se llama «crueldad». Gran lección de psicología y sociología: ¿cómo negar que la crueldad es, por desdicha, uno de los más ineludibles ingredientes de la vida del hombre en sociedad, llámese Siglo de Oro, Edad Victoriana o Era Socialista la situación histórica en que el individuo humano se encuentra? Parcial lección, también: ¿puede sostenerse, en efecto, con la explícita moraleja de la farsa de Ghelderode, que la crueldad es «la clave del arte» y hasta «la clave de la vida»? ¿No se cae así en la viciosa sinécdoque metafísica y moral de definir arbitrariamente el todo por la parte?

Hiel y miel de un siglo, hiel y miel de nuestro Siglo de Oro. Buen tema de meditación para cuantos con afán de entender la vida humana pongan juntas en su mente dos piezas tan distantes entre sí como *La escuela de los bufones* y *El lindo Don Diego.*

Marzo de 1963.

Hart (A.) y Braddell (M.)

UN PEQUEÑO DRAMA: «HABLAR DE»

Lector, hoy pido tu compasión y no tu exigencia. Si yo creyese tener dentro de mí algo importante que decir acerca de *El niño de los Parker* —comedia cómica de A. Hart y M. Braddell, ya más que centenaria sobre las tablas del Teatro Infanta Beatriz—, sin vacilar pediría tu exigencia: «Oblígame —te diría— a que ese *algo* cobre figura escrita, y a que ésta sea la menos mala entre aquellas a que puede llegar mi caletre». Pero acaece, lector mío, que por una serie de vicisitudes que no hacen al caso, sólo de esa comedia dispongo como materia teatral comentable; y por más que sobe y sacuda mi pobre magín, no consigo que tal estímulo suscite dentro de él una idea que valga la pena. De ahí que haya comenzado pidiendo tu compasión.

Se trata de lo siguiente. Una honorable familia inglesa, los Parker, compuesta, en orden cronológico descendente, por el abuelo (el anciano y paralítico coronel Parker), el matrimonio Bronson-Millicent, la hermana de esta última y tres vástagos varones del ya mencionado matrimonio, encuentra un día en la puerta de su casa una cesta, y dentro de ella un niño recién nacido y una carta anónima que dice así: «Quiero que mi hijo viva con su padre». ¿Quién podrá ser ese padre desconocido y furtivo? ¿Bronson Parker? ¿Alguno de sus hijos? ¿Edwards, el convencional mayordomo inglés que sirve a la familia Parker? La comedia es la historia de la conmoción doméstica que esas interrogaciones sumariamente manifiestan. Y por

fin, lo inesperado: el padre resulta ser el anciano coronel Parker, del que hasta la escena final, en que visiblemente comparece, sólo sabemos que una parálisis le mantiene inmovilizado en el lecho (o acaso en uno de esos sillones de ruedas que el teatro y el cine anglosajones tanto prodigan). Como diría un personaje de Arniches: «Total, que le creíamos paralítico, y nos ha *resultao* peripatético». Ante esa historieta teatral, querido lector, ¿qué puedo decir yo? Si el suceso de que es protagonista y víctima la familia Parker no aconteciese en el escenario de un teatro, si perteneciese a la vida real que a ti y a mí nos envuelve —más concretamente: si a la puerta de los señores de Rodríguez o los señores de Esteve depositasen un niño recién nacido, y éste resultase ser fruto de la epilogal aventura amorosa entre el anciano señor Rodríguez o el decrépito señor Esteve y la enfermera que en un sanatorio les atendía—, entonces, lector amigo, tú y yo tendríamos materia de conversación y comentario, no para un día, sino para varias semanas. Pero siendo tan sólo, como por mi desventura es, fábula teatral, ficción escénica, ¿qué diré yo de él? ¿Denunciaré en vano la evidente senectud de tal invención cómica, más longeva en la historia del teatro «para reír» y menos capaz de imprevista lozanía que el propio coronel Parker? ¿Me lamentaré una vez más, viendo traducidas a nuestro idioma piezas que no deberían haber nacido en el suyo? ¿Proclamaré de nuevo que en el teatro cómico español entre Vital Aza y Jardiel Poncela hay comedias y sainetones, olvidados ya por casi todos los mayores de cincuenta años y desconocidos por todos los caminantes hacia el medio siglo, cuya fuerza cómica deja muy atrás la tan mediocre y enteca de *El niño de los Parker*? No es que yo considere óptimo el género de comicidad de que son exponentes *El verdugo de Sevilla, El orgullo de Albacete* o *Los hijos artificiales*. Tampoco veo mal que nuestros escenarios se hallen atentos a lo que en los de ultrapuertos sucede. Pero si como espectador tuviese yo que elegir entre la traducción de *El niño de los Parker* y la reposición —más o menos irónica— de una de las comedias que acabo de nombrar, o de otra a ellas semejante, ¿vacilaría un solo momento? Aseguro que no.

Tal ha sido el pequeño drama en que me he visto

intentando, sin éxito, hablar de *El niño de los Parker*, caso particular y minúsculo del que genéricamente constituye el empeño de «hablar de». ¡Ahí es nada, convertir en palabras la realidad de algo que está ante nosotros! Podemos responder, eso sí, de que nuestras palabras son sinceras. Pero, ¿nos será lícito afirmar que expresan con acierto la verdad de lo que vemos, o que son oportunas, o que van a actuar iluminadora y benéficamente sobre las almas de quienes las lean? En un «Monólogo» de Novalis encuentro esta sorprendente sentencia: «He aquí el prodigioso y fecundo enigma del lenguaje: que cuando uno habla sólo por hablar es cuando expresa las más espléndidas y originales verdades. Mas cuando quiere hablar de algo determinado, el caprichoso lenguaje le hace decir las necedades más disparatadas y ridículas. De ello nace el odio que en tantas gentes serias hay contra el lenguaje. Percioen las travesuras de éste, pero no advierten que el despreciado charlar es el costado infinitamente serio del habla». Precioso texto. Según él, sólo de un hablar desinteresado y libre, no sumisamente ligado, por tanto, al «de» que le impone aquello «de que se habla» —y mucho menos, por supuesto, a las convenciones históricas y sociales acerca de ese «de»—, sólo de ese hablar pueden nacer las grandes verdades. No sería difícil demostrar que la verdadera poesía y la verdadera filosofía pertenecen —cuando se las ejercita por modo realmente serio, y no por mero pasatiempo— a ese «hablar por hablar» que elogia Novalis. Habría, pues, tres modos cardinales de la expresión verbal: el «hablar por hablar» de los espíritus genialmente libres, el «hablar de» a que grave y vulgarmente se entregan los que no pueden hacer otra cosa —*salauds*, les llamaría el expeditivo Sartre— y el «hablar entorno a» de quienes se sienten íntimamente libres y no alcanzan a ser geniales.

Vuelvo a mi pequeño drama, tras esta breve excursión a través de Novalis. Si tan ardua es la empresa de hablar sin grave disparate «de» algo, aunque este «algo» sea una realidad importante, ¿hasta dónde alcanzará la dificultad cuando el «algo» del comentario tiene que ser la comedia cómica de los señores Hart y Braddell que lleva por título *El niño de los*

Parker? Pero mi artículo, que debe versar acerca de lo que uno de los escenarios de Madrid viene ofreciendo al público, ¿podía ser un puro y libre «hablar por hablar»? Indudablemente, no. Por esto yo —pidiendo muy contrito perdón al numen dulce y sutil de Federico de Hardenberg, violentamente traído a estos menguados trances— he seguido, entre forzosa y cómodamente, el camino intermedio del «hablar en torno a». Lo cual, después de haber comenzado pidiendo compasión, me obliga a terminar rogando disculpa.

Mayo de 1963.

Letraz (Jean de)

UN CIRUJANO Y LA RISA

A falta de pan, buenas son tortas, decía yo al comienzo de mi comentario a la versión televisada del *Siegfried,* de Giraudoux. Pan, en este caso, era el teatro de carne y hueso que ofrecen los escenarios, y tortas, el teatro espectral, meramente luminoso y sonoro, que a veces brinda la pantalla de la televisión. ¿Llamaremos «pan» a la representación de *Las mujeres nos asustan,* vodevil de Jean de Letraz, adaptado al castellano por Félix Ros, con que la empresa y la compañía del Teatro Club, de Madrid, tratan de aliviar los incipientes rigores térmicos del estío? No me atrevo a tanto. Pero es el único espectáculo teatral por mí no comentado, entre los que Madrid me ofrece, y hacia él, sea cualquiera el juicio estético y moral acerca de su masa literaria, tiene que ir la atención de este siempre ocasional meditador *in partibus comicorum.*

¿Contaré a mis lectores el glauco enredo y el menos glauco desenredo de *Las mujeres nos asustan*? Para mis actuales fines, no me parece necesario. Diré tan sólo que la comicidad de la pieza fluye de dos venas principales, muy tópicas las dos: la situación del marido cuyos devaneos extraconyugales pone en evidencia cierto *fatum* cómico —el *fatum,* el hado de los hombres, puede ser trágico o cómico— y la conducta de un sujeto, estoico por segunda naturaleza frente a la seducción femenina —la apatía, la adiaforía o indiferencia y la ataraxía fueron, como se sabe, las virtudes fundamentales del sabio estoico—, y al cual el hado, tal como escénicamente lo entiende y admi-

nistra Jean de Letraz, pone en el azorante trance de descubrir y apreciar esa seducción. Tal es en esencia —si es que a un vodevil conviene tan prestigiosa y filosófica expresión verbal— el argumento de *Las mujeres nos asustan.*

Pero en el orden real la esencia, como los alquimistas nos enseñaron, admite grados. Hay una «primera esencia», y tras ella, logradas por sucesivas y más afinadas destilaciones, otras varias, hasta llegar a la postrera, la «quinta esencia», último y supremo principio activo del cuerpo natural en cuestión. Lo que acabo de decir sería la «primera esencia» de *Las mujeres nos asustan,* el resultado, todavía tosco, de someter esa criatura literaria —pan, esencia, criatura: palabras bien poco vodevilescas para describir un vodevil— a una primera destilación intelectual. ¿Cuál podrá ser la «quinta esencia» de la pieza que comento? Con otras palabras: suponiendo que este vodevil de Jean de Letraz sea una producción teatral cómica —y en alguna medida lo es, porque el público medio ríe viéndola y oyéndola—, ¿en qué consiste la raíz de su comicidad? O bien, más apuradamente: si hay una esencia, y por tanto una teoría general de lo cómico, ¿cómo esa esencia y esta teoría se actualizan y concretan en la trama y la representación de *Las mujeres nos asustan?*

En estas preguntas tiene su justificación el título —algo extraño, tal vez, a primera vista— de mi comentario de hoy: un cirujano y la risa. El cirujano a que ese título alude es uno de los más eximios de la España de nuestro siglo: José Goyanes Capdevila, hombre que supo aliar como pocos la maestría quirúrgica, la investigación experimental (fue, con su maestro San Martín, uno de los adelantados de la actual cirugía vascular) y un bien cultivado gusto por las letras clásicas, la erudición histórica y las calladas aventuras del pensamiento. El año 1929, con motivo de haber sido nombrado Goyanes, pocos meses antes, doctor *honoris causa* por la Universidad de Burdeos, la revista *Gaceta Médica Española* promovió la publicación de un volumen de homenaje al gran cirujano. Este quiso corresponder de alguna manera a la amistad de quienes así le celebraban, y en ese volumen dio a la luz dos trabajos: uno de contenido estrictamente

médico («Cirugía de las trasplantaciones óseas») y otro de tema literario y psicológico («Introducción a la psicología del chiste»). Bien provisto de lecturas — Lipps, Freud, Jean Paul, Fischer; ¿por qué entre estos nombres no aparece el de Bergson? —, un cirujano de fuste aborda el tema de la comicidad y de la risa.

Pese al epígrafe de su meditación, el punto de vista de Goyanes es más bien sociológico y moral que estrictamente psicológico. ¿Por qué, de qué nos reímos cuando una situación cómica excita nuestra risa? «Lo cómico — responde Goyanes — está constituido por una escena real o fingida que despierta en uno o varios espectadores el sentimiento de una deformidad, de una reducción, más o menos brusca e inesperada, de valores que creíamos existentes. («Reducción», en el sentido de «merma» o «disminución»). La risa es el castigo infligido a la persona rebajada, según nuestro concepto. Las dotes relevantes, apreciables o excelsas, nunca nos causan risa, sino «aprobación, admiración o envidia». La «deformación» a que ahora alude Goyanes posee un carácter moral o intelectual; afecta, pues, al alma y la conducta. Sólo en los niños — dice nuestro autor, olvidando elementalmente la existencia de tantos adultos crueles y bellacos — producirían risa las deformidades corporales y las peripecias que causan daño o malestar.

La risa, según esto, cumple una función social de índole punitiva. Es la sanción que la sociedad aplica, cuando súbitamente descubre la verdadera realidad de alguien que es menos de lo que aparenta; cuando ese alguien, por obra de un destino real o ingeniosamente fingido — tal ficción sería el talento del autor cómico —, queda ante sus ojos reducido a lo que en sí y por sí mismo es.

La teoría de Goyanes, ¿permite dar razón suficiente de la comicidad que como «primera esencia» lleva en su seno *Las mujeres nos asustan?* Cuando el público ríe viendo cómo Pierre, uno de los personajes de la comedia, es conducido por el destino desde su apariencia de «señor respetable» a su realidad de «marido corretón», la correspondencia entre la teoría y el caso particular parece evidente. ¿Podemos decir lo mismo de la hilaridad provocada por los avatares de Amador, el aparentemente apático, adiofórico y ataráxico frente

a la seducción femenina? La definitiva llegada de Amador a la normalidad sexual, ¿es acaso una «reducción», en el sentido con que Goyanes emplea esta palabra? Los espectadores que ríen viendo y oyendo los dengues y arrumacos en que se hace cómicamente manifiesta la presunta equivocidad sexual del personaje, ¿son por un momento niños crueles a los que solaza una «deformidad» física? Arduas cuestiones cuya respuesta — repetiré una vez más el socorrido tópico oratorio — nos llevaría demasiado lejos.

Julio de 1964.

Liam O'Brien

COMICIDAD Y SITUACION

La representación de *El increíble señor Pennypacker* en el Teatro Beatriz, de Madrid, plantea al espectador caviloso un problema nada baladí, a la hora de construir con cierta seriedad una sociología del teatro: el problema de la relación entre comicidad y situación. ¿Por qué la comicidad de *El increíble señor Pennypacker,* planeada por su autor, Liam O'Brien, para un público norteamericano, puede ser eficaz —y lo es— para un público español? Más aún: ¿cómo ante el público español es eficaz esa comicidad?

El señor Pennypacker (hijo) es un alegre, jovial y librepensador industrial de Wilmington, pequeña ciudad próxima a Filadelfia. Vive de una pingüe industria de chacinería fundada por su progenitor, el viejo señor Pennypacker, y es padre de una copiosa familia. Más precisamente: es padre de dos copiosas familias, una de nueve hijos en Wilmington, y otra de ocho —desconocida para los wilmingtonianos— en Filadelfia. Como librepensador de su tiempo —la acción puede muy bien ser situada en el decenio de 1880 a 1890—, el señor Pennypacker (hijo) es promotor entusiasta de todas las empresas que entonces parecen estar en la vanguardia del progreso: la emancipación política de la mujer o la ideología darwinista; como animoso librehacedor, atiende con cariño y solicitud ejemplares a sus dos floecientes núcleos familiares, el oficial de Wilmington y el clandestino de Filadelfia. ¿Logrará nuestro hombre mantener ese complicado *statu quo?* No le es posible. El mismo día en que su

hija Catalina se promete con Willie, joven pastor protestante, uno de los vástagos de Filadelfia comparece inocentemente en el hogar de Wilmington, y todo se descubre. ¿Catástrofe? ¿Tragedia? No. La prole legítima se constituye, muy democráticamente, en jurado, y por unanimidad acuerda: primero, que lo que su padre ha hecho no está bien; y segundo, que de ninguna manera es deseable separarse de un padre tan simpático y generoso. *Tutti contenti.* El doble cosmos del señor Pennypacker (hijo) no se convertirá en caos. Catalina se casará con Willie, el señor Pennypacker (hijo) no se verá obligado a abandonar su hogar de Wilmington, y la prole clandestina —cuya madre, como para favorecer tan venturoso final, ha tenido la feliz ocurrencia de morir poco tiempo antes— convivirá fraternalmente con la oficial.

¿Cuáles son los principales recursos cómicos de esta piececita de Liam O'Brien? A mi juicio, tres, y los tres harto transitados por los buscadores de hilaridad.

Consiste el primero en oponer de manera burlesca dos tipos de moralidad, uno social, estrecho y pacato, y otro privado y libertino. Pese a sus alardes de librepensador, el señor Pennypacker vive en Wilmington de acuerdo con los cánones de una moral tópicamente puritana, y practica en Filadelfia una prolífica y moderada poligamia. Pues bien: como en la España de García Álvarez, Paso y Abati —recuérdese, para no ir más lejos, *El orgullo de Albacete*—, el conflicto entre esos dos modos de vivir hace reír al público medio. Algo de común tiene que haber en tres situaciones —España, 1910; Estados Unidos, 1964; España, 1964— para que el mismo expediente sea cómicamente eficaz.

Segundo recurso: el recuerdo de actitudes mentales o vitales que un tiempo causaron escándalo y en el momento de la representación ha llegado a ser nociones consabidas o hábitos populares. En el Wilmington de 1880 escandalizaba el darwinismo y parecía atrevimiento pintoresco la emancipación política de la mujer. En todos los Wilmington de 1964, ser darwinista es como ser conductor de automóvil (algo sin lo cual no se puede «estar al día»), y no hay mujer a la cual no sonrían —sonrisa: voto posible— todos los candidatos a la Presidencia. La risa norteamericana ante este segundo recurso cómico de *El increíble señor*

Pennypacker lleva en su seno una profunda lección de prudencia histórica: lo que pareció ser atrevimiento progresista —dice esa lección— acaba siendo casi siempre, en el curso de una o dos generaciones, indiscutido hábito social. La risa española es ahora más compleja y tornasolada. ¿Acaso no hay entre nosotros grupos sociales para los que la palabra «darwinismo» suena a «agresión» o a «peligro», en cualquier caso a «escándalo»? Ante los lances de *Angelina o el honor de un brigadier* y ante los aspavientos antidarwinianos del señor Pennypacker (padre), la risa del español no llega a ser formalmente idéntica. El pasado, que allí era «puro pasado», es aquí —cómicamente, también— «presente problemático».

Veo el tercer recurso cómico de *El increíble señor Pennypacker* en algo que muy bien podría ser llamado «trivialización de lo augusto». ¿Quién no se ríe descubriendo los resquicios vulnerables de lo que socialmente pasa por ser hierático y solemne, y más cuando ese descubrimiento lo hace, mezclando la inocencia con la picardía, una pandilla infantil? Esto es lo que debe de pasar en los Estados Unidos, cuando el espectador medio contempla cómo la institución del jurado es objeto de broma no aniquiladora. Si la broma fuese aniquilador sarcasmo, el público medio norteamericano no la toleraría, porque la institución del jurado es con sobrada razón, y pese a sus ocasionales fallas, uno de los timbres de gloria de la democracia y el espíritu civil de Norteamérica. Pero la broma es amable, y es seguro que hará reír a los actuales ciudadanos de Wilmington y Filadelfia; tanto más, cuanto que la decisión infantil sabe combinar la justicia, la equidad y el humor. En este caso, ¿cuál puede ser el sentido y la estructura de la risa del espectador español, si ésta llega a producirse? He aquí un delicado problema de sociología histórica, cuyo análisis dejo, como pasatiempo de esta ardiente primavera, a la curiosidad y a la sutileza del lector.

Junio de 1964.

Lope de Vega

LOPE O LA EVASION JUSTIFICABLE

De vuelta de París, adonde ha llevado el relámpago de su alegre vitalidad, ya está de nuevo *La bella malmaridada* sobre las tablas del Teatro María Guerrero, de Madrid. Y con su fábula más bien tópica en los anales de la comedia —un marido corretón, un amigo jactancioso, una esposa que arde, espera y desespera; una donosa y doctorada celestina, un pretendiente de requiebro y suspiro, una hembra de rompe y guarda: esto es todo—, de nuevo llena y colma de delicia el alma del espectador, sea éste exigente o contentadizo, y plantea otra vez al caviloso el tan traído y llevado problema del teatro de «evasión». Porque evasión, grata evasión es *La bella malmaridada*, no hay duda, vista y oída desde esta Europa, desde este planeta de nuestros pecados y nuestros tártagos.

Anda hoy por hojas volanderas y por tertulias sedentes la contraposición, más ética que estética, entre un teatro (o una literatura, o un arte) de evasión y un teatro (o una literatura, o un arte) de compromiso, de testimonio o documental, que de todos estos modos se le llama. Teatro de evasión, se dice, es aquél cuyos temas se apartan voluntaria y artificiosamente de la situación en que el autor existe y, por lo tanto, de la realidad que el autor debe vivir. Frente a él, el teatro comprometido y testifical manifiesta un vivo, directo, tal vez crudo atenimiento a esa situación y a esta realidad, bien porque la obra de arte ha quedado reducida a pura visión descriptiva, bien porque ha sido resueltamente puesta al servicio de una intención me-

liorativa y reformadora. Bajo todo lo cual late unas veces y es proclamado otras un propósito de discriminación ética, como si sólo el compromiso, el testimonio y la denuncia fuesen lícitos al literato; más aún, como si el cultivo o el paladeo de la literatura llamada de evasión fuesen acciones equiparables a la frecuentación de un fumadero de opio.

Líbreme Dios de sostener que el literato debe instalarse entre los prados y las nubes del Helicón y, atento sólo a la voz exigente de las musas, vivir ajeno a la tarea general de hacer más justa y humana la sociedad a que pertenece. Muy lejos estoy de ello, y más de una vez he procurado demostrarlo. Pero, ¡qué diablo!, también me gusta evadirme de cuando en cuando, a través de la lectura o el espectáculo, de los afanes y las agruras que trae la vida en la ciudad; y frente a la extremada, simplista y adolescente tesis moral antes reseñada, me atrevo a sostener: primero, que todo teatro es en alguna medida evasión, porque lo que en la escena se nos ofrece no es nunca una fotografía directa de la realidad en torno, sino el resultado de una transfiguración y un recortamiento de esa realidad por obra de la «voluntad de arte» del autor, y porque ir al teatro supone siempre — trivial, pero profunda verdad — salir de casa y dejar la calle; y segundo, que la repulsa del teatro «de evasión» sólo quedará justificada cuando la materia del espectáculo menoscabe o degrade estética y éticamente el mundo real (tal es el caso de la visión «rosa» de la actual sociedad, tan distante de rosicleres), o cuando la figuración escénica menoscabe o degrade la persona del espectador y su ulterior operación en la comunidad de que es parte (y no otro es el efecto de las piezas en que la alacridad invade los predios de la pornografía o cuya trama diera alguna razón a los famosos reparos de Platón en la *República*).

¡Qué lejos de tales posibles censuras se halla la triple evasión que nos regala *La bella malmaridada!* Triple evasión, sí. Del Madrid actual, lleno del acre e invasor chirrido de los automóviles y — a veces — de palabras tan poco lopescas, nos transporta a un Madrid, el del siglo XVII, al que no llegan la guerra de la Valtelina, los sucesos de Barcelona y los trasudores londinenses del conde de Gondomar, o lo hacen a

través de comentarios distantes y enajenadores. Y de la vida azacanada, murmuradora y numérica que dejamos en casa o en la barra de la cafetería, nos conduce a un mundo alegre y poéticamente burlón, donde hay mujeres a quienes dicen Lisbella y Drusila, y hombres llamados Lucindo y Clavelio, que —esto es lo notable— viven y actúan haciendo honor a su nombre: un honor ligero y espumoso, cien leguas distante del puntilloso y seco de ciertos héroes de Calderón. Y, por añadidura, gracias a la invención felicísima del director de escena y de quienes, con él, hayan concebido la idea de anteponer la loa de Pérez de Montalbán a la comedia de Lope, se nos instala, no ya en el imaginado Madrid del siglo XVII, sino en el corral madrileño donde una ilusionada compañía de cómicos, andadora de los no cómodos ni próvidos caminos de Castilla la Nueva, va a representar *La bella malmaridada:* teatro dentro del teatro, según la fórmula quijotesca de Luis Rosales. En suma, triple evasión, triple alejamiento del mundo que en la calle de Tamayo y Baus hemos dejado a nuestra espalda. Todo ello sin degradar ética o estéticamente la realidad representada, antes bien transfigurándola con lúdica y alada inteligencia; y, por supuesto, sin rebajar ni corromper el buen ánimo del espectador, antes bien dejándole con esa renovada juventud que en él suele inyectar la re-creación, cuando ésta es auténtica. ¿Acaso no es así? Que el varón grave y el mozo reformador vean *La bella malmaridada;* y luego poniendo la mano sobre el corazón, nos den su respuesta sincera.

Junio de 1962.

López Aranda (Ricardo)

ESA GENTE GRIS

Viene representándose en el Teatro María Guerrero, de Madrid, *Noches de San Juan,* comedia dramática —sainete dramático, más bien— de Ricardo López Aranda, que el año pasado obtuvo el Premio Nacional «Lope de Vega». Su autor, hombre joven, ha llevado una vez más a la escena el ingrediente desesperanzado de la sensibilidad social de nuestro tiempo: la receptiva apertura del alma a la realidad de esas gentes grises que a través de pequeños conflictos, parvas alegrías y menudos fracasos se sienten social y psicológicamente forzadas al módico destino de «ir viviendo» o «ir tirando». (Has pensado, lector, en la idea del vivir humano subyacente a la expresión «ir tirando», tan típicamente española? El hombre sería un sirgador de su propia vida, una voluntad que existe en el mundo tirando de la realidad viviente a que pertenece, y que irónica y animosamente con sólo eso se conforma: «Voy tirando», «vamos tirando»...)

Un matrimonio con cinco hijos. El, empleado modesto. Ella, mujer que ve consumirse su vida entre las faenas y las preocupaciones de su hogar. Uno de los hijos aspira a ser cantante de sala de fiestas, otro quiere hacerse futbolista profesional; dos certeras calas en el «sistema de prestigios» de la sociedad actual. Fiel a sus rutinarias convenciones de pequeño burgués, el padre se opone. Una sobrina que vive sombríamente el vulgar drama cotidiano de su indefinida soltería. Un pobre hombre —el padre de la amargada solte-

ra — que arrastra de un sitio a otro su vagancia, su fracaso y su pequeño cinismo. Un barrio suburbano, por cuyas calles corretean y vociferan — excesivamente, para mi sensibilidad — grupos de chicos. Una noche de San Juan que, lejos de su oriundez campesina, sólo externa y artificiosamente lleva a las almas la alegría que la primavera y la tradición le confieren. Esto es todo.

Noches de San Juan viene a ser una pequeña sinfonía de pequeños fracasos. Fracasa Carlos, que sufre una irreparable lesión en la pierna cuando iba a ser contratado como futbolista. Fracasa Miguel, que debe regresar al hogar paterno para olvidar su fallida aventura de cantante. Fracasa Pedro, que hubiera deseado ver a sus hijos en el camino de una «profesión decente». Fracasan Claudio y Amelia, el vago soñador y la solterona irredenta. Y no fracasa Matilde, la madre de familia, porque su existencia consiste en haberse instalado resignadamente en el fracaso.

Ante su propia situación, frente a ese irrelevante y habitual fracaso colectivo, ¿qué podría haber hecho el pequeño grupo humano de *Noches de San Juan*? Con otras palabras: ¿cuántos caminos típicos podía haber seguido el intento de llevar a la escena, hecho drama representable, la vida gris de esas gentes? A mi juicio, hasta cinco.

El primero, la *esperanza terrena* a toda costa. Recuerdo ahora un cuentecillo de Leopardi, significativamente titulado «Historia del género humano». Un paseante, Sócrates de ocasión, conversa con un vendedor callejero de calendarios, oye de él que prefiere la desconocida vida del futuro a la mejor de los veinte años precedentes, y resume así su pensamiento: «Es cosa bella, entonces, no la vida que se conoce, sino la que no se conoce; no la pasada, sino la venidera. Con el nuevo año, la fortuna comenzará a tratarnos bien a vos, a mí y a todos los demás, y empezará la vida feliz. ¿No es cierto?» El vendedor contesta: «Esperémoslo». Y el paseante, movido por la irónica, humilde, insegura, pero real esperanza de su interlocutor, le compra el más bello de sus almanaques. ¿No hubiera podido proceder así el grupito humano de *Noches de San Juan*?

El segundo, la *desesperación trágica*. La sensible

mente de Enrique Llovet recordó con acierto, comentando esta pieza de López Aranda, el precedente de *La muerte de un viajante,* una de las más notorias expresiones del talante trágico de nuestro tiempo. (Faulkner, Sartre, Arthur Miller, Gottfried Benn, el último García Lorca, ¿qué han sido, sino redescubridores de la tragedia, después de la universal vigencia del «drama burgués»?) Indudablemente, la gente vulgar de *Noches de San Juan* hubiese podido seguir el camino del protagonista de *La muerte de un viajante.* Lo cual, sea dicho en inciso, habría sido más «actual» que «español».

El tercero, la *rebelión.* Frente a un destino adverso que tiene, entre sus distintas raíces, algunas de indudable carácter social, una de las actitudes típicas, desde hace más de cien años, en la sociedad de Occidente, consiste en rebelarse contra el orden injusto que ha hecho posible ese múltiple fracaso, y en soñar que éste quedará excluido, por imposible, en el proyectado orden futuro. Es el camino de *Los tejedores de Silesia* y — más allá de las ineludibles cortapisas que sobre ella pesaban — de *La camisa.*

El cuarto, la *resignación trascendente;* si se quiere, el refugio en una esperanza ultraterrena. Basta tender la vista en torno para descubrir — ¿cada vez menos?: he aquí un importante problema de sociología religiosa — gentes dolientes y humildes para quienes la desgracia física y el infortunio social son ante todo ocasión de mérito espiritual y, por lo tanto, causa de resignación y trance de íntimo ofrecimiento.

El quinto y último, la *resignación desesperanzada:* la sufrida actitud pasiva de quienes, sin otra esperanza que la primaria y humildísima de «ir viviendo» o «ir tirando», aguantan día tras día los golpes de la adversidad, aunque ésta sea intrínsecamente corregible y en modo alguno haya sido merecida.

Las personas integrantes del mundillo de *Noches de San Juan* no son esperanzados a toda costa, ni desesperados, ni rebeldes. Pero su visible resignación al fracaso que por modo diverso les oprime, ¿qué lleva en su seno, el vuelo hacia la trascendencia o la reclusión en la desesperanza? No lo sabemos. Su creador se ha limitado a retratar lo más superficial de la realidad

que ostentan. Por esto no llegan a interesarnos. Y por esto —y por el evidente desquiciamiento escénico de su segunda parte— *Noches de San Juan* queda en ser una comedia dramática estimable, pero malograda.

Mayo de 1965.

López Rubio (José)

TODAVIA

Hondo y fino problema humano y literario: el problema del límite biográfico del amor. Del amor —ya se entiende— en el sentido habitual y fuerte del vocablo. Si se quiere, del enamoramiento. Hace un par de meses, en Buenos Aires, y al término de un ciclo de conferencias acerca de la amistad —«Amistad y amor» era el título de la última—, recibí en mi hotel la visita de dos viejos, hasta entonces desconocidos para mí. Venían a agradecerme unas palabras de esta última conferencia. «Nos conocimos hace poco, nos enamoramos, y acabamos de casarnos», me dijeron. ¿Cuándo la realidad corpórea del hombre puede dejar de ser «polvo enamorado»? Nunca. Al despedirse de mí aquellos dos viejos, un vago y delicado perfume de azahar añejo y no marchito quedaba flotando en el vestíbulo del hotel.

Con menor radicalidad, porque los protagonistas de la comedia no han pasado todavía de la madurez, ese es el tema que con *Nunca es tarde* ha llevado José López Rubio a las tablas del Teatro Lara, de Madrid. Amor tardío, pasión de otoño. Magistralmente encarnada por Amelia de la Torre —que en este papel alcanza uno de los más claros triunfos de su carrera de actriz—, tal es la pasión que vemos nacer, florecer, triunfar, arrollar, y al fin, desvariar, en las escenas de *Nunca es tarde*. Una cantante de ópera, retirada ya de la escena, protege generosamente la carrera de escultor de cierto sobrino suyo. El joven escultor va a casarse con la hija de un marino mercante, viudo, que

antaño admiró con singular devoción a la cantante de ópera, aun cuando, por diversas razones fortuitas, nunca hasta entonces hubiese tenido ocasión de saludarla. Pero nunca es tarde. La ex cantante y el ex marino se conocen por azar en el estudio del escultor, se enamoran uno de otro con vehemencia y no *à la recherche*, sino *a la conquête* del tiempo perdido, inician vida nueva y definitiva. ¿Cómo acabará esa vida? ¿En el matrimonio que proyectan, como coronación y asiento de su arrebatada y oculta pasión septembrina? Otra va a ser la decisión del hado. Una tarde, cuando desde Madrid volaba él hacia la residencia veraniega de ella, vuelca su automóvil y muere. Y ella — enamorada tardía, total e irremisible enamorada — sigue viviendo sólo para dialogar con la acompañante presencia invisible del hombre a quien amó.

Pese a los reparos que luego le haré, José López Rubio ha compuesto una excelente comedia. Lo es, ante todo, por el ingenio, la elegancia, la precisión, la pulcritud con que está dialogada o — en ciertos momentos — monologada. Conviene no olvidar que el teatro es y debe ser en primer término un arte de la palabra hablada y del silencio en que la palabra hablada tiene su origen y alcanza su sentido. Con plena conciencia de esta gran verdad, López Rubio hace que sus personajes hablen muy bien; un «muy bien» que — naturalmente — comporta la fidelidad intelectual, sentimental y expresiva a lo que cada uno de ellos por sí mismo lo es. Lo cual culmina en el segundo acto de *Nunca es tarde*, valioso ejemplo de lo que el teatro debe ser si en verdad pretende ser «buen teatro». No sólo verdad y fuerza tienen las «razones de amor» que en él aduce y confiesa la protagonista; tienen también belleza y — esto es teatralmente lo decisivo — acierto escénico, eficiencia teatral. Envuelto y gobernado por ellas, el espectador llega a olvidarse de que está en un patio de butacas — a veces, tal era mi caso, moviendo de un lado a otro la cabeza para esquivar la opacidad implacable de una columna metálica — o sobre las nada paradisíacas gradas de un convencional paraíso.

Pero *Nunca es tarde* no es sólo su acto segundo. Ni su primer acto, aunque en él se haga un poco discursivo — y, por lo tanto, un poco dilatado — el

diálogo entre los personajes. «Nunca es tarde» es también su breve tercer acto, y a éste se refieren muy principalmente los reparos que más arriba anuncié. Pienso que López Rubio ha cometido un error añadiéndolo a su comedia; y a la vista de ciertas significativas tachaduras del programa de mano, sospecho que también él lo piensa así. El diálogo entre el médico y la hija del difunto es innecesario y manifiestamente digresivo; tanto más, cuanto que el curso de la comedia exige ahí un rápido *anti-climax*. Y la entrada en escena del arquitecto parecido al difunto es para el espectador algo más que innecesaria; es, precisamente cuando la comedia acaba, perturbadora, despistante. Creo que una breve escena — no sé cuál — discretamente añadida al final del segundo acto daría a *Nunca es tarde* el remate que por su planteamiento y desarrollo está pidiendo su acción. ¿No cree López Rubio que — también en relación con esto — nunca es tarde?

Puesto que estamos en año unamuniano — ¡por Dios, linotipista: no en año unánime! —, déjeseme terminar esta glosa con un poemilla de don Miguel:

Todavía la agonía,
éste es el grito del alma,
todavía
unce al ayer el mañana
todavía
siempre... nunca... nada... nada...
todavía
aún no... ya no... y se aguarda
todavía
hasta hoy ¡pobre de mi alma!
todavía
desde hoy ¡cómo se alarga!
todavía
¡Cuánto dura lo que pasa
todavía!

Nunca es tarde, de José López Rubio, es otro «todavía». No de la agonía, sino del amor. Y de la muerte.

Octubre de 1961.

Luca de Tena (Juan Ignacio)

AMOR DIVERSO Y ANTIGUO

Hace ahora más de siglo y medio, en una Francia que empezaba a ser napoleónica, el médico y biólogo Xavier Bichat escribió una frase que luego había de ser célebre: «La vida es el conjunto de las funciones que resisten a la muerte». Un organismo viviente sería algo así como una islita de actividad vital en el seno de un mar agitado, ciego y amenazador, el mar de la materia puramente mecánica. Dejemos ahora el problema de los presupuestos históricos y la significación biológica de esa pesimista sentencia bichatiana. Yo no la he traído aquí para una lección de biología teórica, sino porque, por las razones que luego expondré, vino como espontáneamente a mi memoria cuando hace unos días yo asistía, en el Teatro Lara, a la representación de *Las chicas del taller,* comedia de Juan Ignacio Luca de Tena inspirada en la novela *El taller,* de Mercedes Ballesteros.

El taller a que aluden ambos títulos es el que en Madrid posee y dirige una modista de cierta nota, antaño costurera a domicilio en Santander y madre de un mozo sexualmente equívoco — «*maschio, ma non fanatico*», decía de sí mismo un italiano, congénere suyo — que la ayuda como dibujante. Un día, la tal modista se encuentra con una de las señoras para las que de joven cosía; pobre y nostálgica mujer que capea y disimula como puede, juntamente con su hija, las estrecheces de una viudez tan sobrada de recuerdos como exigua de recursos. Ese providencial encuen-

tro, ¿resolverá los problemas de las dos madres? La modista coloca en su taller a la hija de su antigua señora y se atreve a esperar con ilusión que la relación prontamente cordial entre su indeciso vástago y la aprendiza improvisada — para cuya fuerte femineidad son cárcel treinta años de no querida soltería — dará norte decoroso y propicio a la conducta incierta de aquél. No es así, por desgracia. El señuelo no atrae esta vez al ave, y la mujer, en parte por despecho, en parte por la avidez de un amor olvidado y renaciente, se entrega a quien diez años antes había sido novio suyo, hoy casado, representante conspicuo de la fiel, constante y no sofisticada virilidad. El ambiente de esta flexuosa historia de amor se halla constituido por los diversos avatares, amorosos también, de «las chicas del taller»; todos ellos mucho más próximos en contenido y en estilo a los que escenificaron ayer *La revoltosa* y *El santo de la Isidra* que a los que hoy dan su nervio humano a *El eclipse* y a *Hiroshima mon amour*. Y esto es, muy a grandes rasgos, lo que en *Las chicas del taller* ocurre.

¿Qué temas vitales operan en el mundillo que nos presenta esta comedia? Salvo el toque social de la viuda que oculta celosamente su mesocrática penuria — pervivencia del Madrid de «las de Gómez» en el Madrid actual, pálida *revenante* de un tipo de Luis Taboada —, esos temas se reducen a uno, perenne como el hombre y como el hombre cambiante: el amor. «Amor diverso y antiguo», dice mi epígrafe. Diverso, es en efecto, el que ahora contemplamos; y no sólo porque el espectro del erotismo homosexual cruza reiteradamente por la escena, sino, sobre todo, por la variedad de los matices con que vemos realizada la afección amorosa en la protagonista y en cada una de sus compañeras de trabajo. Y a la vez antiguo, porque sus modos psicológicos y sociales — antes aludí a ello — pertenecen de lleno a la vida que solemos llamar «castiza» y «tradicional». La misma caída de la protagonista, que parece estilísticamente «actual» porque la rodea el *whisky* y la promueve una sorda, casi desesperada entrega al abismal incentivo del «instante para siempre», corresponde por su estructura visible y audible — la que nuestros ojos y nuestros oídos perciben entre ese *whisky* y esta intención — al mundo

de *Pequeñeces, El escándalo* y *La Montánchez;* en cierta manera, al pasado más «castizo» y «tradicional».

¿Se comprende ahora la razón de mi epígrafe y de mi recuerdo de la famosa definición de Bichat? El taller que reúne a *Las chicas del taller* es, en efecto, algo así como un reducto de amor diverso y antiguo. Los problemas a que tópica y habitualmente damos el nombre de «sociales» — aquella «cuestión social» que apuntaba en el diálogo de los serenos de *La verbena de la Paloma* — no aparecen en escena: sólo de pasada y del modo más tímido aluden esas chicas al mucho dinero que debe ganar la bondadosa matriarca que las emplea y gobierna. Lo cual resulta bastante extraño, porque la ambientación de la comedia es deliberadamente sainetesca, y al costumbrismo del sainete pertenece la alusión expresa a las preocupaciones vigentes y urgentes en el medio social representado, el «*conflizto* europeo» en las piececitas de 1916 y la emigración obrera a Alemania en las de 1963. Envuelto por un mundo densamente empapado de preocupación «social», amenazado tal vez por ésta, el taller que ahora contemplamos es — lo diré al modo de Bichat — un diverso y antiguo conjunto de amores que resisten con denuedo a todo cuanto en torno a ellos no es, directa o indirectamente, amor entre varón y mujer, amor por antonomasia.

Ahora advierto que estoy incurriendo de manera flagrante en uno de los más comunes vicios de los comentaristas: el vicio de criticar una cosa por lo que ella no es, y no según lo que ella quiere ser y es. Considerada como puro reducto de amor diverso y antiguo, al margen, por tanto, de lo que sin duda pudo ser, ¿qué es *Las chicas del taller?* Es, hay que decirlo, una comedia bien escrita y bien construida, una pieza teatral que se sigue con indudable interés. «El amor ha sido siempre para mí el más importante de los asuntos, o más bien el único», escribió Stendhal, y no puede decirse que al hombre Henri Beyle no le rodeasen eventos históricos y sociales de la más morrocotuda importancia. «En medio de los temas y los tártagos de nuestro tiempo, ¿quién nos negará el derecho a vivir stendhalianamente?», dirían de sí mismos los personajes de esta comedia, si hablasen al público como los de Pirandello y si hubiesen leído a Stendhal. Lástima

que cierta demasiado fácil y demasiado injusta caricatura del arte abstracto y de quienes lo cultivan empañe inútilmente una de las escenas. «De lo que yo hablo —enseña Platón, a través del Sócrates del *Filebo*— es de líneas rectas, y de líneas circulares, y de las superficies y los sólidos que de ellas provienen, con ayuda, ya de giros, ya de escuadras... Tales formas son bellas, no relativamente, como otras, sino siempre bellas, en sí mismas, por naturaleza, y encierran en sí placeres en modo alguno comparables al del cosquilleo; bellos son también los colores de este tipo, y fuente de placeres». Dicen que decía un pintor de santos: «Si sale con barbas, San Antón; si no, la Purísima Concepción». Así como hay pintores figurativos mucho más afines a este manchalienzos que a Velázquez, también hay pintores abstractos harto más próximos al pensamiento de Platón que —como el propio Platón diría— a los placeres del cosquilleo.

Mayo de 1963.

PERSONAJE Y PERSONA

Bajo título nuevo —*Don Juan de una noche*— y con novedades importantes en el desenlace, una comedia de Juan Ignacio Luca de Tena que gozó de notoriedad hace veinte años, *De lo pintado a lo vivo*, ha sido repuesta en el Teatro Goya, de Madrid. Con la dignidad escénica en ellos habitual, Angel Picazo ha sido protagonista, y Luis Escobar, director de escena.

Madrid, 1844. Asistimos al último ensayo de *Don Juan Tenorio*, drama religioso-fantástico que un joven

poeta, José Zorrilla, acaba de componer. Se trata de una nueva versión del tema del burlador, dos siglos antes inventado por un fraile que conocía a los hombres y el teatro. Va a ser Don Juan el actor Carlos Latorre; va a ser Doña Inés la actriz Bárbara Lamadrid. Desde su ya declinante madurez, Carlos Latorre se ha aficionado al papel que esa noche va a representar: sobre las tablas del teatro será durante unas horas, galán triunfador, galán irresistible. Puertas adentro del alma, lo será muy de veras: ¿acaso el buen actor no se convierte realmente, mientras con su arte lo encarna, en el personaje que está representando? Todo quedaría, sin embargo, en esa transmutación subjetiva y fugaz del actor en el personaje, si el papel de la Tornera no hubiese sido encomendado a una linda muchacha que en silencio bebe los vientos por Carlos Latorre, y si éste no hubiera descubierto ese mismo día tan vehemente y propicia admiración. ¿Por qué no seguir siendo Don Juan después de la representación? ¿Por qué no trocar esa admiración en amor de una noche?

Todo se concierta para que esto suceda: Don Juan y la Tornera se reunirán, tras el éxito feliz del estreno, en el saloncito reservado de cierto restaurante. Ya están en él. Ya va a consumarse el loco y súbito sueño del actor. Pero hay sueños que exigen la cooperación de la naturaleza, quimeras respecto de las cuales podría decirse lo que de Salamanca decía el viejo refrán académico: *Quod natura non dat, somnium non praestat.* El actor Carlos Latorre puede ser Don Juan sobre las tablas del teatro, pero Don Juan no puede seguir viviendo, conclusa la representación, en el actor Carlos Latorre: *natura non dat.* La lozanía artística del comediante se encarna en un cuerpo que ya envejece, y lo que iba a ser sueño de soñar acaba siendo sueño de dormir. Vencido por la fatiga de un día de estreno y por el interior enemigo de la edad, el aspirante a burlador se duerme ante la sorpresa y el desencanto de la todavía no burlada. Antes de lo que acerca de él se diga en la otra vida, el castigo de Don Juan tiene en ésta un agridulce nombre biológico: envejecer.

Esta es la aventura amorosa de *Don Juan de una noche,* comedia en que su autor replantea con ingenio

y destreza indudables el viejo tema de la relación entre el teatro y la vida. Doble relación; porque la vida es teatro — cien veces se ha dicho desde que Calderón compuso *El gran teatro del mundo* — y el teatro es vida. Y uno de sus modos de serlo consiste en el contagio del actor por el papel que representa; con otras palabras, en la conversión — inconsistente y transitoria, tal vez — del personaje en persona.

¿No es esto lo que acontece en la vida real? Hay en la sociedad personajes que nacen de la realización visible de una vocación personal; así fue emperador Napoleón Bonaparte, y así fue músico Beethoven. En este caso, la persona es fuente del personaje. Mas también es posible el proceso inverso. También cabe que alguien, movido por un interés cualquiera, o acaso por una presión exterior, desempeñe un determinado papel social, y que este papel reobre sobre la persona que lo desempeña y suscite en ella una vocación real. En este otro caso, el personaje se hace persona. ¿Cuántos no son los médicos y abogados — valga tal ejemplo — que después de haber ingresado en su Facultad por una razón fortuita acaban siéndolo vocacionalmente? La repetición de un acto acaba engendrando un hábito; y no es infrecuente que si el hábito no es repugnante para el que lo ejecuta, eche raíces consistentes en la vida personal y acabe convirtiéndose en vocación y en creencia. Con mucha sutileza lo hacía notar muchos años atrás el psicólogo William James.

No llega a ser éste el caso de Carlos Latorre en *Don Juan de una noche*. Su vocación es de actor, no de Don Juan. El deseo de ser Don Juan que en él enciende la capa roja del burlador no pasa de ser lo que suele llamarse «una ventolera». Pero el mecanismo psicológico de esa ávida ventolera — el tránsito de «lo que se hace» a «lo que se es» — no deja de tener alguna relación con esa conversión del hábito en vocación a que se refiere el análisis de William James. Y si «lo que se hace» es una ficción escénica, un papel teatral, y «lo que se es» exige, para adquirir plena y efectiva realidad, la posesión de cierta capacidad natural, sea ésta del cuerpo o del alma, ¿podrá ser intentado ese tránsito sin fracaso y catástrofe? Esto es lo que hace patente ante los espectadores el sueño lamentable e invencible del actor que como hombre ya

no puede ser Don Juan. Y esta es la clara lección psicológica y la menos clara lección ética — porque Carlos Latorre viene a ser moral muy a la fuerza — que brindan las melancólicas escenas finales de *Don Juan de una noche.*

Diciembre de 1965.

Machado (Manuel y Antonio)

PSICOLOGIA MACHADIANA

Cuando se piensa en el teatro de Manuel y Antonio Machado —respetemos en su mención el orden cronológico que tan grato era a don Manuel—, lo primero que viene a las mientes es, con indudable razón, el título de su comedia príncipe: *La Lola se va a los Puertos*. Pero no menos digna de recordación, si no por la gallardía de sus personajes y situaciones, sí por su novedad en el teatro español contemporáneo, es otra de sus creaciones escénicas: *Las adelfas*. Tal vez no sea tiempo perdido el de glosarla en el curso de esta breve retrospección veraniega.

La repetida edición de esta comedia me da derecho a suponerla conocida. Recordaré tan sólo que su nervio dramático se halla constituido por el problema afectivo —e intelectual, porque lo que ella quiere es saber y entender— de Araceli, su protagonista. Alberto, marido de Araceli, murió a consecuencia de una herida de escopeta. ¿Accidente? ¿Suicidio? Araceli logra averiguar que Alberto se suicidó. Más aún: que había tenido relaciones amorosas con Rosalía, esposa del banquero Daniel Bernar. ¿Por qué se suicidó Alberto? ¿Qué parte tuvieron en esa final determinación sus amores con Rosalía? ¿Qué significó ella, Araceli, en la intimidad de su marido? Araceli no llegó nunca a amar a Alberto; el matrimonio entre ellos fue más de conveniencia que de amor; la superviviente no añora en su viudedad —bajo las inevitables convenciones sociales— la vida del difunto. Pero esas interrogaciones pesan sobre su alma, la obsesionan, la

ponen al borde de la enfermedad. El esclarecimiento psicoanalítico de la dolencia de Araceli y su curación definitiva constituyen el nervio y la trama de *Las adelfas;* curación que tiene su principal medicamento, no en la palabra esclarecedora y benéfica de Carlos, el médico y amigo, sino en la presencia y la figura de Salvador, mozo tan barbián como inteligente, que dará a Araceli lo que Alberto no había podido darle: un amor verdadero, y con él la felicidad.

Sin haber hecho del tema objeto de investigación —ahí queda, para los eruditos del machadismo—, debo decir que siempre he sentido curiosidad por conocer la parte que cada uno de los dos poetas tuvo en su común producción teatral. Cuando los autores son dos poetas líricos de tan distinta figura como Manuel y Antonio Machado, ¿cómo de su colaboración puede haber resultado una creación unitaria? Como poetas, Manuel y Antonio coinciden en su gusto — heredado, sin duda — por el poemilla aforístico de sabor y corte populares; en todo o casi todo lo demás son diferentes. Pues bien: ¿cómo aquella coincidencia y esta disparidad se expresan en la invención y en la estructura de cada una de sus criaturas teatrales? Por lo que toca a *Las adelfas,* yo, a título de hipótesis de trabajo, propondría el siguiente esquema: la idea de la comedia y los diálogos entre Carlos y Araceli son de Antonio; el personaje Salvador Montoya y los paliques entre él y Araceli son, en cambio, de Manuel. Digan ahora su sentencia los investigadores.

Sin mayores averiguaciones, estoy seguro de que *Las adelfas* es en España la primera pieza que introduce en la escena las ideas y los temas del psicoanálisis. Fuesen o no de inspiración freudiana — su autor lo negó expresamente —, no pocas de las obras de Lenormand se hallaban entonces informadas por el pensamiento que hoy llamamos psicoanalítico; y como ellas, bastantes más de las nacidas en la posguerra de 1918. Entre nosotros tal influencia ha sido escasa y tardía, y no creo que de ella haya documentos teatrales anteriores al estreno de esta comedia machadiana; todo lo cual debe ponerse en inmediata relación con la tan escasa penetración del psicoanálisis en la medicina y en la vida de España. ¿Cuál es, si hay una tan sólo, la causa determinante de ese hecho? ¿Que la

de España sea, según la bien conocida tesis de Menéndez Pidal, una cultura de «frutos tardíos»? ¿La mezcla de cínica crudeza y pacata verecundia que por razones a la vez temperamentales e históricas rige tantos de nuestros hábitos sociales? ¿La indudable acción catártica de la confesión auricular en un pueblo tradicional y preponderantemente católico? ¿Nuestra especial capacidad para el aguante y la sublimación? Sea cualquiera la respuesta, a ella habrá que recurrir para explicar íntegramente, y no sólo con razones de índole estética y literaria, las vicisitudes de *Las adelfas* en el favor de nuestro público.

Otro motivo importante para la elaboración de una psicología machadiana —en el doble sentido de tal expresión: las intuiciones psicológicas que contiene el teatro de los Machado y la personal psicología de sus autores— es, pienso, el tipo de Salvador Montoya. «Dime a qué personaje haces simpático, y te diré por dónde van tus simpatías», podría decirse, sin grave riesgo de error, a la mayor parte de los dramaturgos. Como personaje, Salvador Montoya está inmediatamente destinado a sorber el seso de Araceli y, por supuesto, a conquistar la cordial adhesión del público. Pero no me parece muy aventurado afirmar que, en alguna medida, también a los autores de *Las adelfas* se les cae la baba con la labia, el ingenio, el garbo y las tan diversas habilidades de este hijo de su minerva. Salvador Montoya es una curiosa síntesis del «gallardo español» y del «hombre moderno»; algo así como el resultado de injertar un ingeniero de Galdós en un «mozo crudo» —o *crúo*— de los Quintero. Y yo me pregunto: ¿de quién es la visible simpatía con que Salvador Montoya ha sido inventado y tratado, sólo de Manuel o también de Antonio? Y esa simpatía, ¿qué lleva en su seno: sólo una habilidad teatral, un modo de complacer las supuestas preferencias del público español medio, o también un *desideratum* social de sus inventores? Otra pregunta incitante para un buceo en las almas a la vez dispares y semejantes de don Manuel y don Antonio Machado.

Septiembre de 1964.

Marceau (Félicien)

CASI VALDES LEAL

Que el público ríe en el Teatro Reina Victoria contemplando y oyendo la animada representación de *La buena sopa,* comedia de Félicien Marceau, muy bien traducida y protagonizada por Conchita Montes, es un simple hecho de experiencia: uno se sienta en su butaca, ve alzarse el telón, y no tarda en oír, junto a las palabras de los actores, la risa de los espectadores y tal vez su propia risa. Nada más justificado, en apariencia. Las situaciones y los diálogos de esta excelente pieza teatral — tan francesa, que en ella se mezclan, muy hábilmente por cierto, *La vie parisienne* y Port-Royal — no parecen pedir otra cosa. Pero más allá de la apariencia, en la almendra misma de la moraleja que *La buena sopa* lleva implícita, ¿no hay algo que debiera hacernos llorar, algo paradójicamente próximo a lo que, sin mezcla de risa, nos dicen los lienzos de Valdés Leal?

El argumento no puede ser más sencillo. Paulina, mujer con mucha vida detrás de sí, cuenta a un *croupier* lo que esa vida ha sido, y el espectador va siguiendo el relato a través de las sucesivas escenas que lo representan. Primera caída, en la trastienda de un almacén provinciano de ropas hechas. Fuga a París con el seductor-seducido. Abandono de éste, tras el rápido hastío de ella. Nueva aventura: ella es ahora la abandonada. Entrega resignada a lo que bien podríamos llamar la «industria en serie» del amor. Enlace fijo con un hombre maduro y adinerado. Paulina asciende socialmente: su protector compra para ella un bar, en el cual conocerá al único *amant du coeur* de su vida,

un simpático camarero que no tarda en morir, víctima de un accidente. ¿Qué hará la animosa y casi desesperada Paulina, ahora en trance de próxima maternidad? Desde luego, no se arredra. Vende a toda prisa su bar y caza al galope, esta vez como marido, a un joven industrial: la futura hija tendrá así padre legítimo y respetable. Y cuando ya todo parece ir con seguridad hacia un *happy end* cómodo y burgués —la hija acaba de casarse con un muchacho rico, al parecer enamorado de ella—, he aquí que una escena a medias maternal y amorosa entre Paulina y su yerno desmorona la vida familiar, y la protagonista se ve obligada a la existencia solitaria, holgada y cínica en que la hemos visto iniciar su conversación con el *croupier*. La acción ha transcurrido ante los ojos del público con arreglo al fácil esquema lineal de una novela de aventuras: un episodio sigue a otro, y todos los de la serie no quedan concatenados entre sí más que por la identidad del personaje central. Que estos episodios sean combates y cacerías, como en una narración de Emilio Salgari, o lances de amor y vida sexual, como en *La buena sopa,* no altera la semejanza formal entre ambas criaturas literarias. *La buena sopa,* comedia de aventuras, cabría decir, en todos los sentidos de esta última palabra.

A la vista del rápido bosquejo que acabo de ofrecer, el objeto de la risa del espectador —y más del espectador español, que en cuanto «público» se halla hoy en la situación del adolescente a quien se permite ver algo de lo que antes le estaba vedado— no puede ser más patente: esa risa es, salvado este matiz ocasional, la misma que durante siglos ha aflorado a los labios de los lectores de Boccaccio, la que entre azorada y atrevida surge incontenibilemente de contemplar, hecho invención literaria, el posible curso cómico de un suceso de carácter sexual. Mas ya he dicho que *La buena sopa* lleva implícita en su seno una acre moraleja, y ésta va, poco a poco, insinuándose en el ánimo del oyente —no mediante una tesis, sino a través de un clima sentimental y expresivo— por debajo de la sólo aparatosa hilaridad. En haberlo conseguido está, a mi juicio, la principal habilidad de esta comedia.

¿Qué es en realidad el amor mercenario? ¿Placer? Un predicador jansenista —ya dije que *La vie pari-*

sienne y Port-Royal se mezclan en la trama íntima de *La buena sopa* — no vacilaría en hacer suya la descripción entre fenomenológica y surrealista que de su personal experiencia brinda la despierta y desenfadada Paulina. ¿Qué es el amor verdadero? Una ilusión pronto segada por la muerte, un fugacísimo vuelo gozoso del corazón. ¿Qué es en su entraña la vida familiar burguesa? Farsa, apariencia vana, convencionalidad necia e inconsistente, bien vestido hastío. El mensaje secreto que bajo la espuma sonora de las risas van destilando en el alma la acción y la palabra de esta dúplice comedia del moralista Félicien Marceau, ¿será, según esto, el *Pulvis, cinis, nihil* de los lienzos de Valdés Leal, un solapado treno sobre el engaño y la vanidad de la vida terrena del hombre, y muy especialmente sobre lo que dentro de esa vida solemos llamar «amor»?

«Casi Valdés Leal» reza el epígrafe de esta glosa. Casi. Por muy dura que sea esta hilarante diatriba contra la interna falsedad del mundo, no puede llevar a su pie los rotundos lemas de la ascética tradicional. Algo se salva de la invectiva de Marceau contra la vida social en que nos hallamos inmersos, y es la vida a secas, la vida misma. Pese a la delgada vena jansenista que acabo de descubrir, Félicien Marceau no es y no quiere ser un asceta del yermo. ¿No lo está proclamando a voces el título mismo de su comedia, *La buena sopa?* Por encima de todo, más allá del desengaño, una modesta verdad se impone resuelta y cínicamente: hay que vivir, hay que vencer el miedo al desvalimiento y a la miseria, es preciso lograr que no falte jamás la sopa cotidiana. Con lo cual *La buena sopa,* que en su primera apariencia se muestra como una desenvuelta pieza *pour rire,* que bajo tal epidermis contiene una acerba sátira de la vida social burguesa, resulta ser, en su nervio más íntimo, un canto vigoroso a la escueta realidad del vivir. Lo cual, a mi modo de ver, la convierte en un significativo testimonio del tiempo en que existimos, tan empeñado en decir que la vida es «una pasión inútil» como en demostrar —con hechos, no con dichos —que vivir es «una realidad apasionante».

Marzo de 1963.

EN TORNO A LA VERDAD DEL MUNDO

He aquí que Félicien Marceau, el comediógrafo francés, se ha convertido entre nosotros en autor *à la mode*. Dos comedias suyas ofrecen estos días nuestros escenarios: el del Teatro Reina Victoria, *La buena sopa*, hace poco comentada por mí; el del Teatro Goya, *El huevo*, sátira social de intención y contextura muy semejantes a las que *La buena sopa* tan patentemente declara. ¿Es puramente azarosa esta coincidencia? ¿Tiene alguna causa más o menos accesible, relacionada con el cambio en la política de espectáculos de que tanto viene hablándose? No lo sé. El hecho evidente es que ahí están, con su indudable semejanza en la moraleja y en la técnica, estas dos divertidas piezas de Marceau.

Respecto de la significación de *El huevo*, tema de mi glosa de hoy, los programas de mano nos hacen conocer el juicio de un crítico francés, Jean Dutourd: «Magis —el protagonista de la comedia— es un hombre frente al mundo, una especie de Descartes tímido que arremete contra los proverbios y los lugares comunes de la existencia. Magis hurga en su alma hasta el fondo». ¿Es así? El hombre Emilio Magis, ¿pertenece a la misma «especie» que el hombre Renato Descartes? No lo creo. Puesto yo a buscarle ascendencia prestigiosa, y a riesgo de escandalizar a muchos, le situaría en la línea de Don Quijote, aunque con un quijotismo de signo contrapuesto al del héroe cervantino. Más que un personaje cartesiano, Emilio Magis es un anti-Quijote. Mas para que el sentido de mi aserto quede claro, bueno será exponer sumariamente la trama de *El huevo*.

Como *La buena sopa*, *El huevo* es una autobiografía escenificada: el protagonista, unas veces desde fue-

ra de la acción, otras desde dentro de ella, va contándonos su vida, y el movimiento escénico no es otra cosa que una sucesión de los episodios más importantes de ese relato. Ahora el héroe se llama Emilio Magis: un joven ingenuo que ha resuelto tomar en serio y con entera consecuencia las cosas que se dicen en el mundo. Magis quiere instalarse sólida y cómodamente en el mundo, ser parte del «sistema» imperante en la sociedad a que pertenece, habitar en el interior del «huevo» que con su cáscara aisladora — dentro, los bien acomodados; fuera, los miserables, los fracasados, los insolidarios — forma el grupo central de esa sociedad. Y para ello, ¿qué mejor expediente que la metódica y fiel ejecución de cuanto la sociedad dice de sí misma?

El amor, ea, ahí está el amor. ¿Qué dice la sociedad acerca de las aventuras amorosas? Dice que no consisten sino en acercarse por la calle a una joven cualquiera, dispararle al oído un «¿Qué, vamos?» u otra frase semejante, oír de ella como respuesta «*Okey*», y emprender la marcha hacia el feliz término del empeño. Así lo hace Magis, y el resultado es que, tras un pertinaz fracaso, viene a iniciarse en el amor — llamémoslo así — con la casi provecta cajera del almacén en que trabaja. No es mucho más alentadora su intervención, también ingenua y ajustada al tópico, en el noviazgo de su hermana. Por fin, cierta relación ocasional parece ponerle en buen camino hacia el interior del «huevo»: un influyente funcionario, el señor Berthoullet, le lleva a su casa como conmilitón de su partida de cartas, lo cual va a permitir a nuestro mozo casarse con Hortensia, hija del señor Berthoullet, y conseguir un empleo en la Administración pública. Ya tenemos a Magis dentro del «huevo». ¿Por mucho tiempo? Algo parece amenazar esta prometedora instalación en el interior de la cáscara aisladora: el encuentro de Hortensia con un amigo de la infancia que ha vuelto de Indochina y la subsiguiente *liaison* amorosa entre ambos; porque para el sincero y consecuente Magis, Hortensia es sólo una puerta de acceso al «sistema», y ella quiere algo más. ¿Qué hacer ante tal complicación? ¿Provocar un escandaloso drama de celos? Nada más lejos de la condición y los propósitos de Magis. Sencillamente, sin ningún drama, con sólo

cierta irónica y reflexiva ingenuidad, matará a Hortensia y arreglará las cosas para que las apariencias condenen al amante. Así sucede, y Magis, el ingenuo y metódico Magis, queda, pese a todo, donde él quería estar: en el interior del «huevo».

¿Cómo se puede decir, según esto, que Emilio Magis sea «una especie de Descartes tímido»? ¿Cómo puede afirmarse que el héroe de *El huevo* es «un hombre frente al mundo»? Nada más lejos de la realidad. Descartes, sí, se aparta del mundo, queda en dubitante y cavilosa soledad —*solus recedo* era su lema—, y desde esa soledad trata de dar razón del mundo a que inicial y metódicamente había renunciado. Magis, en cambio, toma desde el primer momento el mundo como es, más aún, como parece ser, y en él quiere ingenuamente instalarse. Es metódico, eso sí; pero su método no consiste, como el de Descartes, en renunciar dubitativamente, sino en sumergirse en la realidad mundana de acuerdo con lo que ella parece pensar y decir acerca de sí misma. Emilio Magis, en suma, no es un cartesiano, sino un seudo-Quijote o un anti-Quijote. ¿Por qué?

Don Quijote no se aísla del mundo ni pone en duda la realidad y la validez de éste. Al contrario: monta en su caballo, sale de su aldea y se sumerge de lleno en la sociedad a que pertenece: ventas, grupos viandantes, cuerdas de galeotes, cabreros, palacios ducales, gentiles Barcelonas. Mas no para acomodarse a la vida que le rodea, no para penetrar en el interior del «huevo» que las gentes «bien situadas» constituyen, sino para reformarla, para conseguir a punta de lanza que en ella prevalezcan los tres más altos y hermosos principios ordenadores de la convivencia humana: la justicia, el amor y el buen decir. Por eso he dicho que Emilio Magis es un anti-Quijote; porque lo que él se propone es penetrar en la realidad del mundo en torno aceptándola y con la más resuelta y firme voluntad —con una voluntad, por añadidura, exenta de toda doblez, y por eso he aludido con insistencia a su ingenuidad— de instalarse en ella.

¿Cuál es el balance de la antiquijotesca aventura de Magis? Nuestro hombre viene a descubrir que en el mundo hay dos planos: el plano de las convenciones, constituido por lo que la sociedad dice de sí

misma, y el de la verdadera realidad, integrado por una tupida urdimbre de egoísmos y mezquindades; y ambos se hallan de tal manera trabados entre sí, que para habitar cómodamente en el segundo — nada menos que el crimen es a veces la llave que permitirá tal comodidad — es necesario aceptar el primero y contar con él. Una pregunta queda flotando en el alma del espectador: ¿sólo esto es el mundo, sólo esto es la vida? Félicien Marceau, autor de *El huevo,* no nos contesta. Pero la verdad es que, a través de una deformación grotesca tan visible como deliberada, lo único que se salva en el mundo de Emilio Magis, lo único que exhala cierto sutil aroma de nobleza, es el amor entre Hortensia y el recién llegado de Indochina. En definitiva, y a pesar de todo, el amor.

Abril de 1963.

Martínez Sierra (Gregorio)

EL BORDE DE UNA GENERACION

A los veinte años de su muerte, el casi olvidado Gregorio Martínez Sierra es, para quienes todavía le recuerdan, una figura literaria secundaria y desvaída, pero dotada de cierta dignidad. En ello tienen parte dos motivos: su generosidad de promotor de empresas artísticas y la constante nobleza sentimental — tantas veces tocada de blandura — de sus criaturas de ficción. Estética y éticamente fue un post-modernista, como en muy buena medida lo fueron sus maestros Jacinto Benavente (así se verá, creo, el día en que se le estudie a fondo), Santiago Rusiñol y Serafín y Joaquín Alvarez Quintero. Pero además de post-modernista, Martínez Sierra fue — cronológicamente, al menos — miembro de la generación española que encabezan los nombres de José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Ramón Pérez de Ayala y Gregorio Marañón. ¿Habrá algo del espíritu de ella en la obra escrita de Martínez Sierra? Con esta interrogación en la mente he iniciado mi lectura estival de *Primavera en otoño,* comedia estrenada con muy buen éxito en el Teatro de la Princesa, de Madrid, el 3 de marzo de 1911.

Cómodo y propicio tema para una comedia burguesa, éste del reflorecimiento del amor conyugal en la tarde de la vida. Seis años antes lo había abordado Benavente, con *Rosas de otoño.* En la pieza de Martínez Sierra lo reiteran Elena y don Enrique. Elena, obrerita en su infancia, es una cantante de ópera de fama mundial, que vive amistosamente separada de

su esposo —don Enrique— desde que inició la carrera artística que su talento le brindaba. Es mujer generosa, apasionada y espontánea. Más serena y reposada, pero no menos honda es la bondad de don Enrique, caballero provinciano que en su villa natal alterna el cuidado de su hacienda con el cultivo privado de la música —es notable pianista— y con la lectura más escogida y exigente. Fue precisamente don Enrique quien descubrió el prodigio de la voz de Elena, oyendo a ésta cantar junto a la cuna de la recién nacida Agustina, único vástago del entonces felicísimo matrimonio. Mas también fue él, don Enrique, quien no se avino a convertirse en trashumante marido de *prima donna;* con lo cual el matrimonio se deshizo, aunque algo de aquel primer amor quedara en el corazón de la una, entre viajes y triunfos, y en el corazón del otro, bajo la delicada monotonía de la vida en la aldea.

Cuando Agustina —que vive con el padre— ha cumplido dieciocho años y ya está prometida con Manolo, aburrido mozo del pueblo en que ella reside, va a pasar unos días con su madre, que entre contrato y contrato descansa en su piso de Madrid. Porque, a pesar de la habitual separación, madre e hija se adoran. ¿Querrá Elena trasladarse por una breve temporada a la villa donde asienta la casa solariega, para formalizar el matrimonio entre Agustina y Manolo? Aunque a disgusto, Elena acepta. Pero las cosas se complican. Agustina conoce en Madrid a Juan Manuel, diplomático enamorado de Elena, que a través de medio mundo la ha perseguido —en vano, por supuesto— con siempre correcta solicitud; y Juan Manuel, que pronto descubre en la hija el alma entusiasta y generosa de la madre, siente de golpe que su amor por ésta se trueca en pasión por aquélla. Total: que Elena va al pueblo; que entre disputas, nostalgias y confidencias se reaviva el amor entre ella y don Enrique; que se deshace, en favor del afortunado Juan Manuel, el compromiso entre Agustina y Manolo; que la tiple decide cambiar el *foyer* por el hogar, y la trashumancia por la quietud; y que la nómada —no por los caminos del *bel canto,* sino por los de la diplomacia— va a ser ahora Agustina, unida con aquél en quien su sed de vida siempre nueva

ha encontrado señuelo y saciedad. Y hacia Pekín se van, que por aquellas calendas era todavía sede de mandarines y capital del Celeste Imperio.

Esto es, en esquema, *Primavera en otoño*. Bien poca cosa; y esta poca cosa, convencionalmente blanda y dulce, con toda la blandura y toda la dulzura que bajo una apariencia discretamente picante exigía entonces la mayor parte del público del Teatro de la Princesa. Representada hoy esa comedia, ¿tendría el buen éxito que entonces tuvo? No lo sé. Es verdad que en el gran público actual —el que ha llenado durante los últimos años las salas en que se representaba «alta comedia»— perdura casi intacta la sensibilidad del que hace medio siglo aplaudió *Primavera en otoño;* pero acaso sea ahora mayor que entonces la exigencia de artificio y sorpresa, y esto amenguaría la resonancia popular de piezas como la que ahora comento.

Mi pregunta, sin embargo, era otra. En Gregorio Martínez Sierra, hombre nacido en 1881, un año antes que Ors, dos antes que Ortega, ¿puede descubrirse —me preguntaba yo— algún signo de su pertenencia cronológica a esa generación intelectual y literaria? Debo declarar que, a la luz de *Primavera en otoño,* apenas lo veo. A lo sumo, cierta afición a la claridad, cierta exigencia de «buen tono». ¿Hay algo más? Quede ahí el tema para los estudiosos de nuestra literatura contemporánea.

Agosto de 1965.

Mihura (Miguel)

CUANDO NO ES CRUEL LA RISA

Asistí hace unos días a la representación de una inteligente y graciosísima comedia de Miguel Mihura —*Maribel y la extraña familia*—, y a ella quiero aplicar hoy mi reflexión. Con lo cual me limitaré a pagar en letra legible la delicia que durante dos horas ese espectáculo me regaló.

Acabo de llamar «inteligente» a la comedia de Mihura, y esto es lo que a mi juicio hay que comenzar diciendo de ella. No sólo por la notable habilidad técnica con que está construida, sino por algo mucho más esencial: por la manera ingeniosa, sencilla y delicada con que en su trama y en su desarrollo se combinan el humor, la ternura y la poesía.

Ante todo, el humor que —sin dejar de serlo, y éste es su principal mérito— llega a provocar la risa. No es infrecuente que los autores españoles, acaso desde Quevedo, traten de suscitar la risa de lectores y espectadores mediante recursos antes atañederos a la crueldad que pertenecientes al humor. ¿Acaso no habló certeramente Unamuno del «malhumorismo» español? «La risa —escribió Bergson en su célebre ensayo— no puede ser absolutamente justa... El que ríe se mete en sí mismo y afirma más o menos orgullosamente su propio yo, considerando al prójimo como un fantoche cuyos hilos tiene él en su mano». Confirmando la sentencia bergsoniana, buena parte del teatro cómico español ha hecho reír cultivando sin saberlo la potencial crueldad del espectador; siendo, en suma, más quevedesco que cervantino. Mas no

siempre tiene que ser así. Es posible lograr, en efecto, que el espectador no se ría de una persona o de un tipo «de una pieza», que en esto consiste ahora la crueldad, sino de situaciones irónica o ingenuamente creadas por la persona o el personaje en cuestión. En el primer caso —creación irónica de la situación hilarante—, la risa no cruel es testimonio de un buen humor intelectual; en el segundo —creación ingenua de tal situación—, la risa deja de ser cruel por obra de un humor que llamaré cordial: el humor en cuyo seno existe una gota de ternura para con la persona o el personaje que nos hacen reír. Es —ejemplo sumo— la risa de la madre ante la ocasional e involuntaria torpeza de su hijo.

Recordad los personajes de esta hilarante comedia de Mihura: la vieja años y años recluida en su casa, el trío de mujeres de vida —¿por qué la llamarán así?— alegre. Para no sentirse del todo sola —en definitiva: para poder hablar en compañía— esa vieja paga algún dinero a gentes que de cuando en cuando la visitan. Tan estupenda y teatral ocurrencia hace reír a todos. Mas nadie se ríe entonces de la vieja, sino de una situación que ha podido ser irónica o ingenuamente creada por ella. Y como al final resulta que tal creación es a la vez irónica e ingenua, la risa no cruel, más bien clemente, del espectador atestigua la condición a la vez intelectual y cordial del humor de Mihura. Más puramente ingenua es la conducta con que las tres hetairas de pensión crean las situaciones cómicas donde ellas son protagonistas; y, por tanto, más depurada y esencial viene a ser la ternura —una ternura inteligente, no sentimental y edulcorada— con que el autor considera la «realidad personal» del personaje. Torrente Ballester ha dedicado muy lúcidas y penetrantes páginas a mostrar la significación sociológica de la prostituta —*Santa Isabel de Ceres, Pepa Doncel...*— en el teatro español contemporáneo. Pues bien: creo que *Maribel y la extraña familia* inaugura una actitud nueva, mucho más honda. La prostituta no es ahora un arma teatral contra la hipocresía del mundo en que ella vive; es —nada más, nada menos— una pobre persona capaz de crear ingenuamente situaciones que hacen reír, y susceptible de ser cualquier día moralmente redimida y poéticamente trans-

figurada por la virtud ensalzadora del amor. Sin los «cisnes unánimes» de la retórica modernista de hace medio siglo y sin los «andrajos documentales» de la más reciente literatura social, ¿no es honda, sutil y verdaderamente poético el encuentro final entre la protagonista y el hombre entre candoroso y avisado que con tanto deslumbramiento la ama? A su modo «muy siglo XX», la «Rufi», la «Pili» y la «Niní» de *Maribel y la extraña familia* son hermanas de la «Gananciosa», la «Escalanta» y la «Cariharta» que con tan alertada y soterraña ternura pintó Cervantes en «Rinconete y Cortadillo». El humor de Mihura, ya lo he dicho, es mucho más cervantino que quevedesco, y ni siquiera *Tres sombreros de copa* es excepción a tan consoladora regla.

Octubre de 1959.

INTERMEDIO TROPICAL

Puesto que mi memoria no tiene a mano en este momento la experiencia de una representación teatral reciente, ¿se me permitirá por una vez recurrir al recuerdo, algo pálido ya, de un suceso en que el teatro y el idioma fueron protagonistas?

Acaeció en Caracas, una noche de agosto. En esa ciudad, cuya apariencia se halla ante todo constituida por una agitada, excitante emulsión de orden y caos, hay, o había hace pocos meses, un enclave de calma humilde y suburbial: un como corralón manchego o barracón portuario, dentro del cual la industria de un empresario de ocasión había establecido un teatro donde casi toda incomodidad tenía su asiento. No es ese teatro, sin embargo, lo que ahora importa, aunque bien merecería comentario el denuedo con que aquella animosa compañía, más numerosa tal vez que el

escasísimo público entonces oyente, daba su versión criolla de *Melocotón en almíbar,* la conocida comedia de Miguel Mihura, y convertía el melocotón ibérico en dulce y sonora guayaba tropical, si se me permite decirlo con tan fácil e inmediata metáfora.

Es otra cosa, teatral también, la que yo quiero recordar y glosar ahora. Sucedió, en efecto, que un error de información me hizo llegar al teatro con media hora de adelanto. La noche tibia, muy semejante a las españolas de mayo, invitaba suavemente al paseo; y al salir del vestíbulo hacia el exterior a través de cierto patinillo arbolado, he aquí que por el hueco de una puerta entreabierta nos llegó —a mí y a las personas que me acompañaban— el sonido de una voz femenina y juvenil que con generosa vehemencia recitaba un parlamento del más convencional sabor literario. Nos acercamos sin demora, y he aquí lo que nuestros ojos descubrieron. La puerta antes mencionada daba acceso a una habitación de proporciones considerables, exenta del más elemental aderezo —una liviana capa de cal sobre el cemento del muro y el techo: esto era todo—, y en cuyo suelo se hallaban dispersas varias sillas de módica factura. Ocupaba una de ellas un hombre todavía joven, de traza sanguínea, voz robusta y ademán seguro y dominador. Ante él, en pie, una muchachita de poco más de quince años y rostro mestizo lanzaba al aire con su mejor énfasis el surtidor verbal de una prosa ajadamente poética y prestigiosa. Esta, más o menos: «Errabas pensando que me atraían los honores y la gloria... No. El susurro del viento a través de la fronda del árbol, el balido con que el cordero apartado del rebaño llama a su madre, ésos son, y no las voces violentas del poder, los sonidos que de veras conmueven mi alma...» Y así una vez y otra, entre las periódicas acotaciones críticas del mentor: «Así, no; así, no... Ese susurro del viento, más acariciador... Más fuerza en esa declaración de los sonidos que verdaderamente mueven el alma del personaje... Cuidado, cuidado, que así vas a caer en los modos de la vieja declamación española, y esto hay que evitarlo en nuestros tiempos... Vaya, ahora va quedando mejor».

Quince, veinte minutos duraría el espectáculo que tan inesperadamente nos ofrecía aquella lección de

arte dramátivo. Una jovencita venezolana de visible extracción popular, seducida tal vez por la gloria de Margarita Xirgu o Lola Membrives, arrastrada en todo caso por la extraña pasión teatral de duplicar la propia vida real con la fingida vida postiza de tal o cual personaje sugestivo, trataba de educar y ennoblecer su prosodia nativa con la declamación reiterada de un fragmento de prosa castellana calzada de coturno. «Teatro y vida», dice el epígrafe común de estos comentarios míos. ¿Cabe otro más adecuado para nombrar aquella minúscula escena, en que la vida se esforzaba por hacerse teatro, y el teatro pugnaba por hacerse vida? Tamayo y Baus y Pirandello —al fondo, el quijotesco retablo de Maese Pedro— nos han enseñado las posibilidades que el «teatro dentro del teatro» posee para la comprensión del espectáculo teatral y, a la vez, para una cabal intelección de la existencia humana en el mundo. Pues bien, he aquí que, en el seno de aquella noche caraqueña, unos minutos de «teatro fuera del teatro» —por tanto ya en la vida real, ya en la concreta existencia de los hombres que comen, sueñan, aman, odian y mueren— venían a confirmar y completar la lección de los dramaturgos y los filósofos. Porque lo que esa didáctica escena llegaba a decirnos es que la vida del hombre sólo alcanza sentido humano a través de las invenciones que él inventa o que otros le enseñan para que él, luego, las represente como suyas.

Pero algo más que una sutil lección psicológica y metafísica había allí. Había también un pedacito de la múltiple vida de nuestro idioma, un trocito —al margen de cualquier retórica de circunstancias— de real existencia hispánica. Muchas, muchas veces ha llegado a conmoverme el destino a un tiempo prometedor y amenazado de nuestro idioma: la palabra castellana que hace años oí en una playa solitaria del sur de Chile, la germinación permanente del castellano, como una semilla fuerte y perenne, a través de la jungla verbal y humana de Buenos Aires, la lectura de aquel relato de Menéndez Pidal en que se describe la secular perduración de un romance castellano, firme y aristado como una gema, en los labios de unas tribus salvajes de cierto archipiélago polinésico... Al lado de todas estas experiencias vividas o leídas, el recuerdo

de esta modesta lección tropical de arte dramático me hará patente mientras yo viva la fabulosa aventura histórica de mi lengua, «sangre de mi espíritu», según el inolvidable verso unamuniano.

Febrero de 1963.

HUMOR Y BUENA VOLUNTAD

La intención y la contextura de *La bella Dorotea* —comedia de Miguel Mihura, estrenada con muy feliz éxito en el Teatro de la Comedia, de Madrid—, nos permiten entender diáfanamente la tornasolada y tierna humanidad del teatro de su autor, y con ella una de las claves de la promoción de humoristas a que Miguel Mihura pertenece. Salvadas las forzosas diferencias que en la obra literaria de esa promoción haya impuesto la singular personalidad de cada uno de sus miembros, ¿qué hay de común, más allá del orden técnico, ya en un orden «humano» e «histórico», entre Jardiel, Mihura, Neville, López Rubio y Tono? ¿Cuál ha sido su mensaje colectivo? («Mensaje»: palabra muy en boga como término literario cuando ellos comenzaron a escribir, y hoy —tengo esta impresión— en franco desuso. Apasionante enigma, el auge y la declinación del prestigio social de las palabras). Pero vengamos a *La bella Dorotea.*

Dorotea es una señorita de cierta villa costera del Norte. Naturalmente, aspira a casarse; y siendo linda y discreta, además de rica, no parece que esa pretensión suya haya de topar con dificultades invencibles. Las cosas, sin embargo, no son tan sencillas. Puesto que es discreta, ¿aceptará sin más a los que ante todo buscan en ella su dinero? ¿Podrá soportar las hablillas de la sociedad local, implacable frente a cualquier noviazgo, y más implacable aún frente a los noviazgos

de la linda, discreta y pudiente Dorotea? Pero la vida sentimental de nuestra heroína no puede ser una sucesión indefinida de pequeños fracasos. Alguien parece quererla por lo que ella es, no por lo que ella tiene —marceliana *avant la lettre,* Dorotea distingue muy bien entre el *être* y el *avoir*—, y con él va a casarse. Por lo que nos dicen, el novio es un forastero serio y delicado. Tan delicado y serio, que la noche anterior a la boda prevé que va a serle socialmente insoportable su próxima condición de «marido de la rica», y abandona a Dorotea cuando ésta, rodeada por la envidia y el halago de sus amigas, ha vestido el blanco traje nupcial y va a salir hacia la iglesia.

¿Qué hará en trance tan humillante y doloroso la pobre novia abandonada? ¿Se entregará inerme a la hiriente y complacida murmuración del pueblo? La reacción de Dorotea es sencillamente genial. Disparatada, pero genial. Al apremiante reto que su desairada situación personal y su enojosa situación social le lanzan, responderá de la manera más idónea, desenfadada y valiosa: no se quitará su vestido blanco, y con él sobre su cuerpo seguirá hasta que un hombre, el que sea, quiera casarse con ella. Es su protesta contra las mezquindades de una sociedad que le impide ser feliz. Y vestida de blanco sigue hasta que un nuevo forastero, un barítono fracasado, mixto de pícaro e ingenuo, la lleva al altar para salir de penas; más precisamente, para salir de hambres. Cómo este aprovechado bergante comparece ante Dorotea, cómo con su labia y su ingenio cultiva esa eficacísima seducción de las «afinidades selectivas» —el barítono en derrota es goethiano sin saberlo—, cómo el amor y la buena voluntad acaban otorgando un *happy end* a lo que había comenzado siendo drama grotesco, véalo y apláudalo el lector, si reside en Madrid, o espere la ocasión de verlo y aplaudirlo en su ciudad cuando a ella llegue *La bella Dorotea* con su vestido blanco y su terca, casi desesperada ansia de felicidad conyugal.

El autor de *Tres sombreros de copa,* pieza de humor para minorías, se ha hecho —a través de éxitos tan resonantes y justos como el de *Maribel y la extraña familia*— comediógrafo para el gran público. ¿Qué ha habido en este proceso: pura y cómoda deserción o,

como diría un teólogo, evolución homogénea? No negaré yo que Miguel Mihura haya querido emplear su agudo y lúcido talento de escritor en la conquista del favor general. Nada más legítimo. Pero creo que ha sabido hacerlo sin ser infiel a sí mismo, esto es, desarrollando homogéneamente —para el gran público, eso sí— algunos de los elementos que integraban el humor de su época minoritaria. ¿No es esto, después de todo, lo que el gran físico Gamow ha hecho con su ingeniosísima *Biografía de la Física*? Todo consiste en que la obra de divulgación no se trueque en obra de vulgarización o —lo que sería más grave— en obra de avulgaramiento.

Tres ingredientes principales había, a mi juicio, en el humor de 1930: ironía, absurdo y ternura. La ironía, frente a lo socialmente tópico y consabido; el absurdo, como actitud intelectual ante lo contingente y gratuito, frente a lo que estúpida e incomprensiblemente acontece en el mundo «porque sí»; la ternura, en fin, para con los seres —humanos o no— inocentes y desvalidos. El humor de los humoristas es siempre comprensión y protesta, y de este modo lo era hace ahora treinta años en los países mediterráneos. Pues bien: a partir de esa posición inicial, Miguel Mihura ha construido su teatro para el gran público reduciendo al mínimo el ingrediente del absurdo (instalado en sus convenciones mostrencas, en el «se» de la jerga heideggeriana, el gran público no entiende y no tolera el absurdo), aplicando la ironía a los hábitos sociales que el gran público vive como lacras (nada más fácil para todos que reír ante aquello de que queremos reírnos) y haciendo más visible la ternura, porque sólo de un modo inteligentemente disimulado y alusivo puede ser tierno el humor minoritario. ¿Necesitaré decir que, así empleada, la ironía no puede ser mero sarcasmo, y que, así sentida, la ternura no puede ser puro derretimiento? La risa que el teatro de Mihura suscita no es agresión cruel y aniquiladora, como tantas veces ha sido entre nosotros; una venilla de ternura corre siempre por su seno. Y, simétricamente, la compasión que ese teatro promueve no es simple y entregada delicuescencia sentimental; jamás falta en ella un inteligente adarme de ironía, porque la inteligencia del

hombre — Sócrates nos lo enseñó — unas veces entiende y otras ironiza, mas nunca se derrite.

He llamado «genial» a la respuesta de Dorotea, y ahora podemos ver el contenido de esa genialidad. Dorotea es bella y rica. Dorotea, por tanto, podría pertenecer sin esfuerzo a la «clase dominante» de su pueblo: le bastaría para ello aceptar las convenciones de la sociedad que le rodea y aprestarse a regentar la empresa, tediosa unas veces, amarga otras, casi nunca contentadora, de un matrimonio de conveniencia. ¿No es ella, acaso, la que tiene el dinero? Pero Dorotea es pura e ingenua, y lo que de la vida pide no es instalación social, sino — ¡casi nada! — amor y felicidad. De ahí su aire de criatura desvalida, bajo el manto apenas protector de su riqueza. De ahí también, puesto que es animosa, su papel de denunciante social: paseando por las calles de su pueblo la blancura de su inútil vestido nupcial, su figura es como un mudo grito de pureza rebelde contra un mundillo comido por la mezquindad y la envidia. De ahí, en fin, la ternura — irónica, inteligente, no derretida ternura — con que su creador la ha puesto ante nosotros. Reduciendo al mínimo el ingrediente del absurdo, y sin menoscabo de su propia y actualísima personalidad, Miguel Mihura ha aproximado su humor al de Arniches.

En esta tierra nuestra, tan propicia a ser bronca y áspera, la risa y el enternecimiento que produce el teatro de Mihura vienen a ser — lo diré según los cánones de la vieja retórica sentimental — un «rocío benéfico». Bien: digamos con cierta ironía eso del «rocío benéfico». Pero, por Dios, que esa ironía nuestra, como la del autor de *La bella Dorotea,* no llegue a convertirse en aniquilador sarcasmo. Solemos llamar al castellano «el idioma de Cervantes». ¿Cuándo podremos decir que el alma de los españoles es «el alma de Cervantes»?

Noviembre de 1963.

LA ACCION SOCIAL DE LO COMICO

Con *Ninette y un señor de Murcia,* que desde hace varias semanas viene representándose en el Teatro de la Comedia, de Madrid, su autor, Miguel Mihura, ha conseguido un importante éxito cómico. ¿Tan importante como el que hace años logró con *Maribel?* Tal vez no. Pero sí lo suficiente para que esta *Ninette* ocupe por mucho tiempo las carteleras y haga reír a los públicos de España. Muy de veras me complacerá que así sea. Pero la sincera admiración que profeso al talento de Mihura me mueve a pergeñar, al hilo de este claro éxito, algunas reflexiones acerca del sentido social de lo cómico. Más precisamente: acerca de cómo la indudable comicidad de *Ninette y un señor de Murcia* incide y opera sobre la sociedad a que pertenece.

La trama es bien sencilla. Andrés, joven señor de Murcia que acaba de recibir una pequeña herencia, decide gastar parte de ésta «corriéndola» durante unos días, como suele decirse, entre esos hipotéticos placeres que París ofrece a todos los Andreses de todas las Murcias del mundo. A París, a París. Armando, amigo de Andrés que desde hace algún tiempo reside en la seductora Lutecia, procurará instalación adecuada al viajero. ¿Adecuada? Trátase de una habitación interior en la vivienda de Pierre y Bernarda, exiliados españoles y españolísimos padres — pese a sus veinticinco años de vida parisiense — de la encantadora Ninette. En resumen: que Andrés se encuentra con Ninette apenas llegado a la casa de ésta; que, sin proponérselo, encuentra en ella la aventura que con su murciana — o zamorana, o cacereña — imaginación venía buscando; que entre arregostado y pesaroso pasa un mes en el domicilio de su aventura, sin poner el pie en las calles de París y sin poder cumplir, por tanto, su sueño de

una excursión nocturna en *bateau-mouche;* y que al final, siempre entre el pesar y el arregosto, aunque con vehementes indicios de que éste va convirtiéndose en verdadero amor, tiene que salir hacia Murcia con Ninette, Pierre y Bernarda, para legitimar y santificar con un matrimonio como Dios manda las incipientes consecuencias de su amatoria reclusión.

No contando las diversas incidencias ocasionales, dos me parecen ser los principales motivos cómicos de *Ninette y un señor de Murcia:* el contraste entre la idea que de la vida parisiense tienen los señores de Murcia — o de Zamora, o de Cáceres — y la realidad que esa vida les ofrece; y, por otra parte, la tenaz pervivencia de los hábitos hispánicos — sentimiento del honor familiar, gusto por la fabada, el cocido o la gaita asturiana — en unos españoles que hace veinticinco años residen en París y que siguen viviendo bajo la tan poco armoniosa y verosímil presidencia iconográfica de Lenin, Pablo Iglesias y don Alejandro Lerroux. ¿En qué consiste la eficacia social de uno y otro? En cuanto operantes sobre una sociedad y no sólo sobre un alma aislada, ¿cuál es la vía a través de la cual logran su eficacia?

Muy consciente del apresuramiento de mi proceder, archiconvencido, por tanto, de la necesidad de revisar, perfilar y completar el esquema, me atrevo a sostener que la eficacia social de lo cómico puede seguir tres cauces principales: el regodeo (un regodeo más o menos irónico), la corrección (el *castigat ridendo mores* de los viejos preceptistas) y la elevación perfectiva (a la cual, para que sea cómica, no pueden faltar la zumba o la ironía). El regodeo hace reír sumergiendo cómicamente al espectador en la contemplación y el disfrute de los hábitos vigentes en el grupo social a que pertenece, aunque él, como persona individual, diste mucho de poseerlos en su alma. Por encima de tal expediente, con superioridad ética y estética sobre él, hállase la corrección, cuya meta consiste en la debelación cómica de hábitos que se estiman viciosos o indeseables. Y por encima de uno y otro está la elevación perfectiva, el propósito de hacer reír ampliando y mejorando en alguna medida el horizonte mental, moral y estético del público que ríe.

El primero de los dos fundamentales recursos cómi-

cos de *Ninette* pertenece, sin duda alguna, al orden de la corrección. Aunque más de una vez cumplida en la literatura de los dos últimos siglos, la empresa de fustigar cómicamente la idea que de París y de Europa suelen tener los señores de Murcia, de Zamora o de Cáceres —idea que la vida actual va matizando no poco— sigue siendo harto plausible. El segundo de tales recursos se halla, en cambio, y a pesar de las reservas irónicas del autor de la comedia, muy próximo al puro regodeo, cuando no incurso en él. Viendo la reacción de Pierre, Bernarda y sus amigos ante la aventura de Ninette, y sobre todo ante las consecuencias de esa aventura, ¿cómo no recordar la intención y la peripecia de «Anacleto se divorcia»? Lo cual, y con todos mis respetos y aplausos para la actitud moral de Pierre, Bernarda y Anacleto, me parece que no corresponde exactamente al talento y a la finura estética de Miguel Mihura.

Pero lo más grave en *Ninette y un señor de Murcia* es, a mi juicio, la falta de una comicidad cuya meta sea la elevación perfectiva del público. No faltaba ésta en *Tres sombreros de copa, Maribel* y *Dorotea,* alegatos cómicos en favor de la poesía, la ternura y —en el buen sentido de la palabra, como diría don Antonio Machado— la bondad. Y yo, que muy sinceramente admiro la inventiva y el estilo del autor de *Ninette,* desearía que no faltase en sus futuras comedias. Aunque la risa de la elevación perfectiva sea a veces más difícil de lograr que la del regodeo.

Octubre de 1964.

EL RIESGO DEL EXITO

En pocos días, y con excesivo retraso respecto de su estreno, he visto dos comedias de Mihura: *Milagro en casa de los López* y *La tetera.* A la vez que ellas

seguía representándose en Madrid *Ninette y un señor de Murcia*. Miguel Mihura, que comenzó su carrera teatral entre los aplausos del público exigente, ha logrado en amplísima medida los del gran público. Nada lo demuestra con tanta claridad como esa multiplicada aparición simultánea de su nombre en las carteleras madrileñas. Pero el codiciable y codiciado éxito popular, ¿no lleva consigo, desde que existe el público, determinados riesgos literarios para el autor que lo consigue?

Tanto *Milagro en casa de los López* como *La tetera* tienen como nervio y fundamento dos buenas ideas teatrales. Diríjase al público exigente o al gran público, Miguel Mihura es y no puede dejar de ser un autor de verdadero talento. *Milagro en casa de los López:* la comedia grotesca de un mundillo — una amplia parte del nuestro — que prefiere seguir llamando «milagro» a lo que la mente moderna e ilustrada da el nombre de «azar». El azar — dijo hace siglos el teólogo Bossuet y ha repetido hace años el matemático Borel — no es otra cosa que un nombre dado a nuestra ignorancia. Gran verdad. Estimulante verdad. Pero la realidad frente a la cual somos de ese modo ignorantes, la realidad azarosa, ¿qué es, qué debe ser para nosotros: un problema o un misterio, algo que nuestra razón puede entender por completo o algo que la inteligencia del hombre no entenderá jamás? «Nada en la realidad pasa de ser problema», dice la consigna más central del hombre moderno. «Casi todo en la realidad es misterio y, en definitiva, milagro», afirma, con sus palabras o con su conducta, el mundillo a que pertenece la «casa de los López». La llegada de Elvira y Cristóbal a esa casa en busca de alojamiento, ¿es simple y comprensible azar, como sostiene don Jacobo, el racionalista y expeditivo administrador de los señores de López, acción astutamente planeada, como desde su conciencia de antiguo delincuente piensa el camastrón y acomodado señor López, o misteriosa y milagrosa amonestación, como la simplicísima señora de López tan firmemente cree? Tal es, en esencia, la cuestión a que trata de dar respuesta la comedia de Mihura.

La tetera: un nuevo espejo cómico del mozo a quien la provincia y el matrimonio hacen pasar de la aven-

tura desenfadada y fácil a la más ordenada y pacata de las existencias; una demostración escénica, a través de la risa, de que el «juerguista» español — buen tema para sociólogos: la sociología y la psicología de la «juerga» — no es otra cosa que un alborotado aspirante a «persona de orden». Poco importa que ciertas apariencias nos hagan atribuir a Juanito Castellanos las peores intenciones contra su mujer, en la cual abultadamente se encarnan todas las pequeñas virtudes y todas las limitaciones de la señorita provinciana. A pesar de estas apariencias, lo que de veras encanta al antiguo calavera es que su doméstica y domesticante esposa se siente al piano y, mientras en la calle resuena la lluvia, toque en familia una piececita sentimental. Ya se sabe: *Gaudeamus igitur — iuvenes dum sumus*... Después, la novena, las pantuflas y *Für Elise*.

Dos buenas ideas teatrales. Con tiempo para trabajarlas adecuadamente, el fino y agudo talento de Miguel Mihura hubiese hecho de ellas dos excelentes piezas cómicas para el público exigente y para el gran público. ¿Qué otra cosa fueron, valga su ejemplo, *El caso de la mujer asesinadita* y *Maribel*? Pero tengo la impresión de que Mihura, beneficiario y víctima del favor del público y de las consiguientes solicitudes de empresarios y actores, ha forzado un poco su máquina de autor reflexivo y delicado, y ha dado a toda prisa al mercado teatral la comedia de la mentalidad milagrera y la comedia del asentamiento de la cabeza. Sólo a la prisa y a una preponderante consideración de las apetencias del gran público puedo atribuir este leve, pero indudable «abaratamiento» de la comicidad de Mihura y — en él, autor tan alertado y cuidadoso — la flagrante injustificación lógica de algunos de sus efectos teatrales. No pocas de las cosas que acaecen en *La tetera* no quedan justificadas por el curso y el desenlace de la comedia; y esto no puede ser cosa baladí para cuantos no van al teatro con la exclusiva intención de «reírse un rato».

Más de una vez he dicho que en la historia del teatro cómico español Mihura es el protagonista de una importante hazaña: la creación de una comicidad en cuya trama se mezclan la ironía intelectual, la poesía y la ternura. El extremo «mínimamente popular» de esa comicidad se halla constituido por *Tres sombreros*

de copa; su extremo «máximamente popular» es *Maribel y la extraña familia.* Más allá de *Tres sombreros de copa,* lo resueltamente impopular, a fuerza de ser minoritario; por tanto, lo ya no teatral, porque no hay verdadero «teatro» sin «pueblo». Más acá de *Maribel,* lo abusivamente popular, el éxito conseguido con merma o lesión evidentes de la ironía intelectual, la poesía y la ternura; porque esa triple lesión exige de ordinario la risa fácil y cruel del gran público. Ahora que Miguel Mihura se halla en la plenitud de su popularidad y de su talento, ¿será mucho pedirle, en nombre de su más viejo público, que no olvide la doble y complementaria exigencia de ese mínimo y ese máximo?

Abril de 1965.

Muñoz Seca (Pedro)

LA MORAL DEL «FRESCO»

I

La estival reposición de *Los frescos*, de Pedro Muñoz Seca (Madrid, Teatro Maravillas), propone al considerador de la vida española, y aun de la vida a secas, más de un problema importante. Una y otra vez he aconsejado la utilización del teatro cómico como «fuente» para un estudio sociológico de la vida española entre la Restauración de Sagunto y la Segunda República. El género chico, Vital Aza, Ramos Carrión y los sainetes astracanes de nuestro siglo (Arniches, García Alvarez, Paso y Abati, Muñoz Seca, etc.), constituyen, respecto de amplias zonas de la sociedad española, un espejo intermedio entre el más o menos plano y fotográfico de las descripciones científicas o cuasi-científicas —las de Salillas, por ejemplo— y el genialmente alabeado y deformador —el «espejo de la calle del Gato», según el honesto testimonio de su creador— del esperpento valleinclanesco. El camino iniciado por Deleito Piñuela y Torrente Ballester está lleno de muy sugestivas posibilidades para cualquier investigador inteligente y minucioso.

He aquí un personaje bien representativo de ese teatro: el «fresco». Muñoz Seca, en quien el tipo tiene uno de sus clásicos, ha querido convertir en epónimos del mismo a los personajes masculinos de su comedia. El título de ésta —*Los frescos*— indica diáfanamente la voluntad de presentar unos cuantos arquetipos de tan desenfadado y prestigioso modo de vivir. Luis, Blas y Pepe Cuervo nacen a la existencia escénica ya rotulados, como las mercancías a las que

envuelve y pregona una etiqueta nominativa, y en cuanto el público, antes de verles la cara, oye ponderar sus virtudes religiosas y domésticas, sabe de antemano con tácito y anticipado regodeo que muy pronto va a topar con tres sinvergüenzas de tomo y lomo, con tres «frescos» que, fieles al canon ético de su gremio, han sabido vestir de piedad táctica y lucrativa la medular «frescura» de sus almas. Pero Luis, Blas y Pepe Cuervo, ¿son por ventura, diga lo que quiera el título de la comedia, verdaderos «frescos»?

Para la definición psicológica y social del tipo deben ser punto de partida las lúcidas y agudas páginas que Torrente Ballester ha consagrado al tema en *Teatro español contemporáneo*. Reúnense en el «fresco» las siguientes notas descriptivas: pobreza, ingenio, desvergüenza, firme y resuelta voluntad de vivir sin trabajar, explotación, entre parasitaria y dominadora, de la necedad y la vanidad ajenas. Frente al estupendo dilema del capitán Alonso de Contreras antes de un encuentro naval con el turco —«Señores: a cenar con Cristo o a Constantinopla»—, el «fresco», contrapunto vital de aquellos desaforados de la vida y la muerte, dice a todos con su conducta: «Allá ustedes con sus cenas ultraterrenas y sus incómodas e inciertas Constantinoplas. Más modesto, o acaso más ambicioso, yo me contento con cenar a costa de otro en la Bombilla y con demostrar que el ingenio sin escrúpulos sirve en cualquier situación para ir viviendo —¿qué otra cosa es la vida del hombre, sino un ir viviendo?—, y aun para sentirse superior a los que socialmente detentan la riqueza y el poder».

¿Qué persigue el «fresco»? Simplemente, esto: vivir en sociedad y en libertad. La libertad ascética del solitario del yermo y la libertad insolidaria del evadido —la de Charlot al término de *Tiempos modernos*— no llenan las medidas del «fresco»: él quiere libertad y sociedad, y sin un grupo al que demostrar, entre copa y copa, que su ingenio le permite disfrutar sin esfuerzo de los bienes del mundo, se sentiría totalmente fracasado. Pero en la sociedad de los hombres, ¿es realmente posible la libertad? ¿No sabemos desde Dürkheim que la vida social es constitutivamente *contrainte*, coacción externa? Y puesto que trabajar, aunque sea con pingüe beneficio, es perder la libertad,

sólo dos vías hay, a lo que parece, para aunar de veras la vida en sociedad y la vida en libertad: la de aquellos para quienes vivir es poseer —los *beati possidentes* que saben vivir en sociedad sin comprometerse con ella: el señorito español, el *dandy* wildeano— y la de quienes a fuerza de ingenio y aguante logran vivir a costa de los demás sin riesgo ni detrimento de la libertad a que indeclinablemente aspiran; la vía del «fresco» y del bohemio. De ahí la táctica modestia con que el «fresco» debe proceder en la imaginación de sus metas. Bien quisiera él ser un auténtico *beatus possidens,* un señorito ocioso; pero en la sociedad a que pertenece él es un desheredado, y esto le obliga —porque su libertad, de otro modo, peligraría gravemente— a vivir de las migajas que la lima o la navajita de su ingenio y su desparpajo logran ir arrancando a la riqueza ajena.

¿Cómo el «fresco» persigue esa meta de vivir en sociedad y en libertad a que tan resuelta y vocacionalmente aspira? Por lo pronto —y en esto se diferencia del bohemio—, sin escrúpulos. Pero decir simplemente «sin escrúpulos» no basta. Sin escrúpulos proceden el salteador de caminos y el desvalijador de cajas fuertes, y ningún «fresco» se animaría a competir con ellos. La carencia de escrúpulos se halla ahora al servicio del triple fin que con tanta insistencia vengo describiendo —vivir día tras día, vivir sin trabajar, vivir libremente—; lo cual, como siempre que de veras se quiere algo, obliga a hacer de la necesidad virtud, y por consiguiente a moverse en esa tenue y quebradiza franja que en toda sociedad separa lo lícito de lo delictivo. De ahí que el ingenio sea ingrediente esencial en la personalidad del «fresco». Gracias al ingenio, logra por una parte ir existiendo sin que la cárcel y la muerte —la propia o la ajena— aparezcan en su horizonte vital, y consigue por otra convencerse a sí mismo de que es humanamente superior a aquellos de quienes vive. Si en la vida humana hay «complejos de superioridad», el «fresco», a través de sus lisonjas y humillaciones, sería uno de sus más caracterizados titulares.

Vengamos de nuevo, después de este largo rodeo descriptivo, a *Los frescos* de Muñoz Seca, y repitamos la pregunta anterior. Luis, Blas y Pepe Cuervo, los tres

personajes a que directamente se refiere el título de la comedia, ¿son, en realidad, verdaderos «frescos»? O bien, en términos morales: ¿cabe en el «fresco», si éste es auténtico, el arrepentimiento? ¿Deja el «fresco» de serlo cuando la loca suerte le ha permitido salir de penas y convertirse definitivamente en señorito ocioso? Intentaré dar mi respuesta.

II

Me preguntaba yo si Luis, Blas y Pepe Cuervo, principales personajes masculinos de *Los frescos,* de Muñoz Seca, realizan exactamente el tipo teatral y social que da título a esa comedia. Y después de haber diseñado los principales rasgos del tipo en cuestión, reducía mi duda a estas dos interrogaciones: ¿Cabe en el «fresco», si éste es auténtico, el arrepentimiento? ¿Deja el «fresco» de serlo cuando la loca suerte le ha permitido salir de penas y convertirse definitivamente en señorito ocioso?

Luis y Blas acaban siendo dos arrepentidos, dos conversos, por lo menos en el sentido de la que los teólogos llaman *conversio morum.* Son, en definitiva, dos buenos chicos. Es verdad que uno y otro se casaron sólo por el dinero de sus respectivas novias, hijas de una viuda rica. Es igualmente verdad que para casarse fingieron ser jóvenes piadosos, y que la ficción — cómicamente desmesurada por el autor de la comedia — ha continuado después del matrimonio. Es verdad, en fin, que esa ficción ocultaba una vida de relajo y francachela, y que a todo ello proveía, so pretexto de limosnas y devociones, la copiosa pecunia de la suegra. Sí, todo esto es verdad. Pero basta en Blas el padecimiento de una enfermedad seria, y en Luis el nacimiento de un hijo, para que ambos sienten rápidamente la cabeza y se conviertan en esposos y yernos ejemplares. ¿Podemos llamarles «frescos», en la acepción fuerte y sociológica del término? Induda-

blemente, no. No pasan de ser buenos chicos que durante algún tiempo han jugado a calaveras. Un «fresco» auténtico no podría evitar, frente a ellos, una mirada en que se mezclasen la envidia y la ironía despectiva.

Más dudoso es el caso de Pepe Cuervo. Este se halla muy próximo a ser verdadero «fresco», y acaso lo sea. Para discernirle sin reservas el título, todo dependerá de su conducta tras la caída del telón. Pepe Cuervo encandila a la viuda rica, se casa con ella y, como Luis y Blas, sus antiguos conmilitones y discípulos, sienta la cabeza. Administra hábilmente el patrimonio de su esposa, paladea con fruición su pingüe vida hogareña y —añadiendo a la beneficencia, eso sí, cierta dosis de choteo— practica calladamente la caridad. Pero todo esto, ¿qué es, en realidad: genuino arrepentimiento o acomodación táctica al ideal de señorito ocioso que siempre ha llevado dentro de sí? De la respuesta a esta interrogación dependerá nuestro juicio acerca de la última e íntima «frescura» de Pepe Cuervo.

El «fresco», en efecto, no puede arrepentirse. Cuidado: no trato de afirmar, como un griego antiguo, que ciertos modos de vida o «segundas naturalezas» lleven físicamente consigo una total incapacidad de arrepentimiento y conversión. Pero quien se arrepiente y convierte —sea por la vía de la *conversio morum* o por la más radical de la *conversio fidei*— no es nunca un «tipo», sino una «persona», y sólo tipo teatral y sociológico, modo abstracto de ser, es el «fresco» de los sainetes y astracanes españoles del siglo XX. Si un «fresco» se arrepiente, es porque el personaje en que se encarna y realiza llevaba dentro de sí —ya porque así lo quisiera su autor para complacer a un público bienpensante, ya porque el autor, sin quererlo expresamente, se encontrase con ella— una verdadera persona. En cuanto tipo, el «fresco» puro no puede arrepentirse, aunque sea capaz de acomodarse, sin detrimento grave de su radical «frescura», a la situación burguesa que un golpe de suerte haya podido regalarle.

¿Qué hará el «fresco» en tal caso? ¿Cómo se acomodará sin arrepentimiento a la vida burguesa? ¿Cómo dentro de ésta podrá seguir cumpliendo los fines a que

por definición aspira: vivir sin trabajar, vivir libremente? Más concretamente: ¿puede un «fresco» contentarse siendo, sin más, un señorito ocioso?

Repetidas veces he dicho que la vida del «señorito ocioso» constituye el ideal del «fresco». Sí, pero a condición de hacer esa vida a su modo. Además de vivir en sociedad y en libertad —si con holgura económica, tanto mejor—, el «fresco», para quien el desenfadado y providente ingenio es nervio y sustancia de su ser, necesita permanentemente estar demostrándose a sí mismo y demostrando a los demás que por su ingenio sin escrúpulos y no por su ocasional riqueza es humanamente superior a quienes le rodean y puede en alguna medida manejarlos. Si el «fresco» no se viese a sí mismo como empresario y director de un guiñol, si las personas en torno no fuesen para él marionetas fría e irónicamente manejables, no podría vivir tranquilo. Por eso dije que Pepe Cuervo, cuya beneficencia de señorito ocioso es más choteo que bondad, aunque no sólo sea choteo, merecería sin reservas el título de «fresco» si así seguía conduciéndose después de caído el telón.

Afirmaba yo antes que, en cuanto personaje teatral, el «fresco» puede llevar dentro de sí una persona, bien porque el autor táctica y habilidosamente haya querido inyectársela para conseguir un arrepentimiento final que tranquilice al público, bien porque el personaje, como los de Unamuno y Pirandello, acabe recabando para sí una consistencia personal más firme y honda que la del simple tipo. ¿Qué ha ocurrido en el caso de Pepe Cuervo? ¿Acaba siendo persona —buena, mala o ni buena ni mala; no se trata de esto—, o no pasa de ser mero personaje? No me atrevo a decidirlo. Descarto, eso sí, la índole unamuniana o pirandeliana de su posible «personificación» final, y pienso que en el alma de su autor, Pedro Muñoz Seca, pugnaron indecisamente dos tendencias: la querencia del literato de casta y el interés del buscador del éxito popular. Aquélla —basta advertir el deleite con que está tratada la «frescura» del personaje— le movía a presentar un tipo puro, un «fresco» sin arrepentimientos ni blanduras; este otro le pedía complacer la actitud moral del público medio, para el cual es tranquilizador y gustoso que los donjuanes y los «frescos»

acaben arrepintiéndose. Lo cual nos plantea una nueva pregunta: ¿por qué nuestro público medio encuentra simpáticos al «fresco» y al donjuán, y luego desea que se arrepientan de haberlo sido? Pero esto es harina de otro costal. Por ahora, y aunque el termómetro las pida, basta de «frescuras».

Agosto de 1964.

Neville (Edgar)

SOBRE LA FICCIÓN LITERARIA

Seguramente sin proponérselo, atento no más, según todas las apariencias, al laudable propósito de divertir durante dos horas a los espectadores de su comedia, Edgar Neville ha planteado con *La extraña noche de bodas* uno de los problemas más centrales —y, por supuesto, más antiguos— de la creación literaria: el problema del sentido y los límites de la ficción que la literatura constitutivamente exige. Ni el novelista, ni el dramaturgo pueden limitarse a copiar con palabras un aspecto de la realidad; eso es tarea de historiador o de cronista, no de literato, en el habitual sentido de esta palabra. Bien. Pero si el novelista y el dramaturgo han de inventar poco o mucho lo que escriben, si el ejercicio de la imaginación creadora pertenece por modo tan esencial a su oficio, ¿quiere esto decir que el resultado de la ficción literaria nada tiene que ver con la realidad? Conocemos la estrecha y pobre respuesta horaciana: «*Ut pictura poesis*», la invención poética debe asemejarse a la pintura; debe, por tanto, imitar lo real. Era, en parte, la ya entonces tradicional doctrina de Aristóteles: la poesía es y debe ser *mímesis,* imitación. Pero el agudo macedonio no podía conformarse con un concepto demasiado rígido de la imitación, y contraponiendo la tarea del poeta a la del historiador, nos dice —riquísima, insondable fórmula— que éste narra «lo que fue», mientras que aquél cuenta «lo que habría podido ser». ¿En qué medida, con qué sentido «habría podido ser» lo que escénica y novelísticamente nos cuentan

Pirandello, Kafka, Ionesco y Robbe-Grillet? Tal es, pienso, la primera de las interrogaciones que debe proponerse quien de veras aspire a «entender» la literatura contemporánea. Aunque los preceptistas aristotélicos estén muertos y enterrados, Aristóteles todavía respira.

Vengamos, después de tan solemne y doctrinal preámbulo, a *La extraña noche de bodas*. Respetando el deseo de su autor, no relataré el leve argumento. Me limitaré a decir que en la acción de esa comedia se yuxtaponen y al fin se ensamblan dos planos distintos: el de la realidad y el de la pura ficción; si se quiere, el plano de lo real y el plano de lo irreal. ¿Qué ocurre en el primero de ellos? Ocurre, simplemente, que Rafael e Isabel acaban de casarse. Ella es una muchacha muy atractiva, y él un buenazo que se desvive por complacer a sus amigos. Tanto se desvive, que por no separarse de ellos el día de su boda y para que ellos, a su vez, se sientan amistosamente atendidos, les invita a jugar una partida de póquer en su alcoba nupcial, mientras él y ella, ya en el lecho, inician el sueño entre algunos de los arrumacos de rigor. Bien distintas son las cosas en el plano que he llamado «irreal». Moviéndose en él, Rafael —que ha sido conyugalmente burlado por su mejor amigo— sigue siendo una persona bondadosa y pacífica, mas no a la manera bobalicona con que lo era cuando se movía en el plano «real»: su actitud frente a lo sucedido no es, claro está, la calderoniana, pero salvo en algún detalle no deja de ser decorosa y viril. Tal es, en esencia, la comedia.

Edgar Neville —autor de *El baile,* una de las más logradas piezas teatrales del teatro español de estos últimos años, e inventor de una de las secuencias mejores de nuestro cine, la visión solanesca de un día de Carnaval en el suburbio de Madrid— ha tenido esta vez en sus manos una buena idea teatral, y por error, tal vez por prisa, no la ha utilizado adecuadamente. Su acierto inicial ha consistido en advertir una vez más y «more comico», que la realidad empírica (en este caso, lo que él presenta como realidad, la realidad por él imaginada) puede ser, y es no pocas veces, más sorprendente que la ficción onírica (en este caso, lo que él presenta como ficción, la ficción por él fingida). Pocos han sabido decirlo con tanto brío

como Galdós — nada «garbancero», contra la primera opinión de los críticos del Noventa y Ocho — a través de Augusta, protagonista de la versión escénica de *Realidad*. Pero la sorpresa supone infrecuencia, no imposibilidad; lo verdaderamente imposible — sea de orden cósmico, biográfico o social su imposibilidad — no nos sorprende, nos deja psicológicamente fríos, tanto respecto de la risa como respecto del llanto.

Esto, justamente esto, es lo que a mi juicio acontece en *La extraña noche de bodas*. La situación de que arranca la comedia y en que fundamente consiste su plano «real» — la partida de póquer a que el recién casado invita a sus amigos — se halla tarada en su entraña misma por una radical imposibilidad. Lo que aparece en la escena y el espectador contempla no es, por supuesto, un imposible físico, por el estilo del «fuego frío» o la «nieve ardiente» que imaginaban los pensadores medievales: físicamente, eso que allí acaece ha podido acaecer alguna vez. Es, en cambio, un imposible psicológico y social: por bondad, por puro deseo de ser y mostrarse «amigo de sus amigos», es totalmente imposible que en la sociedad que solemos llamar «occidental», un hombre organice una partida de póquer en su alcoba nupcial la noche misma de su boda. La partida de póquer de *La extraña noche de bodas,* diría Aristóteles, no ha sucedido y no ha podido suceder. Con lo cual el espectador, pese al ingenio y la soltura con que los personajes dialogan ante sus ojos, no llega a «entrar» en la acción teatral que se le ofrece. Al menos, esto me pareció descubrir en los que más próximamente me rodeaban. Y es lástima, porque *La extraña noche de bodas,* ya lo he dicho, lleva dentro de sí el germen de una buena comedia.

Junio de 1963.

Osborne (Paul)

EL COMPLEJO DE MARIA MAGDALENA

Acudí hace unos días al Teatro Marquina —lo diré mediante una frase autobiográfica de Sigmund Freud— con la más académica de las ignorancias respecto a lo que pudiera ser *El mundo de Suzie Wong*, y por supuesto respecto a Paul Osborne, su autor. Ni había visto la proyección del filme así titulado, ni leído la novela que, según dicen, bajo el mismo epígrafe circula por ahí. ¿Qué mundo podría ser ese de Suzie Wong? ¿El de una china en los Estados Unidos? ¿Una ciudad o una misión campesina del Extremo Oriente? Pronto salí de dudas: la primera escena, a bordo de un *ferry* de Hong Kong, me situaba una vez más ante una de las ciudades preferidas por los especialistas —llamémosles así— en la narración literaria del encuentro entre Oriente y Occidente, y me hacía ver, por otra parte, que tal encuentro iba a ser esta vez resueltamente amoroso. ¿Drama? ¿Novela rosa? Todo podía hacerlo esperar la desvaída escena del *ferry*.

Pero la verdad es que el ulterior desarrollo de *El mundo de Suzie Wong* no iba a traerme sorpresa, sino reconocimiento, entendida esta palabra —quede bien claro— en su sentido cognoscitivo (confirmación de lo que ya se conocía) y no en su sentido ético (agradecimiento). Dos viejos, casi apolillados recuerdos fueron surgiendo muy luego en mi mente: uno cosmopolita e inmediato, el de «Madame Butterfly»; otro trasnochadamente español, madrileño, el de «Santa Isabel de Ceres». Todos los hombres de Occidente, vie-

jos o jóvenes, conocen y tararean con mayor o menor suficiencia el drama de *Madame Butterfly,* del que *El mundo de Suzie Wong* viene a ser, *mutatis mutandis,* una versión sin música y con *happy end.* En la España actual, ¿cuántas serán, en cambio, las personas de menos de cuarenta años a quienes diga algo el título *Santa Isabel de Ceres* o el nombre de su autor, Alfonso Vidal y Planas, como no sea por haber leído el inteligente y divertido comentario que hace poco les consagró Gonzalo Torrente Ballester? Y, sin embargo, título y nombre fueron un día famosos. El drama así llamado, por su fácil atrevimiento antiburgués de llevar a la escena un prostíbulo y exaltar, contra la podredumbre moral de los «señoritos», la calidad punto menos que redentora de la heroína, una prostituta a quien la sociedad usa y sacrifica; el nombre de su autor, por el hecho de haberlo sido de *Santa Isabel de Ceres* y por el suceso de que el pobre Vidal y Planas fue víctima muy poco tiempo después.

Bastan las anteriores líneas para descubrir la fábula elementalísima de *El mundo de Suzie Wong.* Robert Lomax es un aspirante a pintor que llega a Hong Kong —la cosa suena a humorada— para perfeccionar en laboriosa soledad su arte incipiente. Es hijo de un negociante acomodado de Toronto. Y como tiene una resuelta vocación de pintor y le hastía el negocio paterno, deja su comodidad y su país, trabaja en una plantación de caucho de Malasia hasta ahorrar algún dinero, y con lo ahorrado va a instalarse en Hong Kong para pintar y pintar. (Con esta sorprendente ocurrencia de Robert Lomax, ¿comenzará Hong Kong a rivalizar con Montparnasse?) En el *ferry* que le conduce a la ciudad, el simpático Robert conoce a una linda muchachita china, que se le presenta como hija de familia opulenta y pronto resulta ser lo que efectivamente es: Suzie Wong, joven hetaira que en un prostíbulo disfrazado de hotel suda falsos pero leales amores mercenarios para mantener y educar a su hijito Winston, fruto de uno de tales amores, si no más leal que los restantes, porque Suzie y sus compañeras practican siempre en su negocio el más depurado *fair play,* tal vez un poco menos falso. Lo demás viene luego, no en vano estamos en China, como una suave seda: el no declarado y mutuamente

respetuoso enamoramiento de Robert y Suzie, la aparición de un amante más fijo en la vida de ella y de una rubia y rica experta en pintura en la de él, la explosiva declaración del amor refrenado y oculto, el tirón del niño sobre Suzie, que no puede mantenerle si no sigue atendiendo a su habitual fuente de ingresos, el triunfo pictórico de Robert, la oportuna muerte del niño, arrastrado por las aguas, y a través de las lágrimas, claro está, la felicidad final más acabada.

En su excelente ensayo sobre la contribución del teatro español contemporáneo a la exaltación moral de la prostituta, Gonzalo Torrente Ballester estudia la línea que constituyen *Malvaloca, Santa Isabel de Ceres* y *Pepa Doncel* (dejemos aparte *Ana Kleiber*, caso menos claro), y —con indudable acierto— interpreta lo que a todas esas piezas es común como la expresión de una más o menos visible protesta antiburguesa por parte del escritor. Pero la adición a esa serie de otros dos títulos teatrales posteriores al ensayo de Torrente —el de un estupendo acierto, *Maribel y la extraña familia,* y el de una criatura literaria casi tan lamentable como *Santa Isabel de Ceres, El mundo de Suzie Wong*— permitiría añadir a tal intención social otra intención de carácter más puramente psicológico: la de hacer teatralmente ostensible, bien a través de la ternura irónica (*Maribel*), bien por medio de la sentimentalidad folletinesca *(Suzie Wong),* algo que podría ser llamado, siguiendo una costumbre hoy tópica, el «complejo de María Magdalena», la tendencia consciente o subconsciente, noble o interesada, a destacar la pureza que siempre subyace al vicio, la perla oculta entre el estiércol de todo posible muladar, y a estimar positivamente —abusivamente, tal vez— la virtualidad redentora de esa delicada realidad secreta. «Júzgame, Señor, no por lo que he hecho, sino por lo que he querido hacer», decía el empecatado y sincero André Gide. *Malvaloca,* la Isabel de *Santa Isabel de Ceres, Maribel* y *Suzie Wong* —*Pepa Doncel* es más complicada—, ¿qué son, sino pobres mujeres que con desenlace feliz en unos casos y con desenlace dramático en otros, viven pidiendo ser juzgadas por lo que desde su perla interior quisieron hacer? Y los autores que les han dado existencia literaria, ¿qué son, a su vez, sino hombres que han querido dar patencia

teatral al «complejo de María Magdalena» que todos los hijos de Eva, hasta los más puritanos y los más irónicos, llevan secretamente dentro de sí?

Bien quisiera yo juzgar la pieza de Paul Osborne sólo por lo que éste quiso hacer con ella; mas, por mi desgracia, me he visto obligado a verla y comentarla también por lo que ella escénicamente es, un vulgar folletín chinesco-sentimental. Con los demás espectadores, me consolaré pensando que más se han visto obligados a soportar el traductor, el escenógrafo, el director y los actores que con tan buena voluntad y tan buen arte han dado vida teatral y lengua castellana a las desgracias y las venturas de Suzie Wong, Robert Lomax y todos cuantos, en torno a ellos, pueblan ese mundo de Suzie tan orientalmente coloreado y enternecedor.

Abril de 1963.

Paso (Alfonso)

ANATOMIA DE UN EXITO

I

La expresión que encabeza todos estos artículos —«Teatro y vida»— nombra una doble realidad: la vida que por obra del autor contiene la pieza dramática, y la que, ya no sólo por obra del autor, desvela o suscita la representación de esa pieza en el público que la contempla. Algo tiene que poner el público en los llamados «éxitos de público»; algo sin lo cual no podría ser plenamente entendida la hazaña literaria del drama o la comedia. Sin la plebiscitaria vibración del público español al estímulo de *Don Juan Tenorio* durante casi ciento veinte años, ¿sería posible entender lo que *Don Juan Tenorio* realmente es?

A la realidad misma de una pieza teatral pertenece lo que el público llega a ver en ella: sugestivo problema, que ahora no puedo tratar de frente, y cuya enunciación al hilo del *Tenorio* me ha venido a las mientes leyendo en la cartelera de hoy: «Comedia. Quinto mes de *Rebelde,* de Alfonso Paso». Cinco meses de permanencia continuada de un título en el cartel son, en España, un éxito teatral importante. Tan importante, que su estructura debe contener alguna confidencia del público acerca de sí mismo. Desde este punto de vista, ¿cuál es la clave del éxito indudable de *Rebelde?* ¿Qué puede haber, qué tiene que haber de común en quienes con su aplauso han creado y sostenido ese éxito?

Para obtener una respuesta satisfactoria, proceda-

mos con método y comencemos indagando con algún cuidado lo que esta comedia de Paso por sí misma ofrece. A reserva de explicar inmediatamente el sentido que tienen mis palabras, yo diría que *Rebelde* sirve al gran público, aparte el hábil movimiento escénico, tres de los manjares que le son más gustosos: actualidad, comodidad y trivialización.

Ante todo —y éste es el mejor, para mi gusto el único acierto de la comedia—, *actualidad*. Actual, tópicamente actual es en todo el planeta el conflicto generacional entre los hijos y los padres. Sociólogos, psicólogos, moralistas y médicos de todos los países han comentado una y otra vez la discrepancia entre los jóvenes de hoy —pragmáticos, antirretóricos, enemigos de los «grandes programas», atenidos al bienestar presente— y todos los que, comenzando por sus padres, ensangrentaron tantas tierras del orbe, hace sólo unos lustros, en nombre de esos «grandes programas». ¿Cómo no recordar una vez más el «complejo de Caspar Hauser», que el psicoanalista Mitscherlich describió entre los jóvenes neuróticos de la Alemania ulterior a 1945? ¿Cómo no mencionar de nuevo la gran monografía de H. Schelsky *Die skeptische Generation* —hace tres años la comentaba yo ampliamente en estas mismas columnas— o, ya más próximos a nosotros, el libro reciente de Aranguren y los varios ensayos de exploración sociológica de nuestra juventud? ¿Cómo no aludir por milésima vez a *teddy boys, young angry men, blousons noirs, Halbstarken* y demás compañeros de ambición y fechoría? Sin violencias ni desmanes, con una bien ponderada mezcla de egoísmo, bondad y habilidad elusiva, Jorge Campos, protagonista de *Rebelde,* aparece ante el gran público —compuesto de adultos en su inmensa mayoría— como una encarnación del «joven de hoy», y con ello le instala de golpe en uno de los más vivos y picantes temas de ese complejo repertorio de hábitos que solemos llamar «actualidad».

¿Qué puede hacer, qué va a hacer Jorge Campos con la generación de sus padres? Tanto más importa al público esta pregunta, cuanto que la actualidad indudable de Jorge Campos —y con ella, la de la comedia— es rigurosamente circunstancial. En el padre del rebelde mozo —¿rebelde?: ya lo veremos— se

nos quiere presentar un típico varón de los que las gentes llaman «de orden» o «de derechas» y a quien las nunca inactivas mañas de Cupido van a poner en colisión familiar con su vecino de enfrente, insobornable y furibundo hombre «de izquierdas» y padre, a su vez, del garzón que tan impacientemente acaba de poner en trance de próxima maternidad a la hermana de Jorge Campos y de la muchachita con que el propio Jorge «sale». El escenario de *Rebelde* aparece ante los ojos del espectador más lerdo como un trasunto inmediato de siglo y medio de historia de España. A su derecha, la familia «de derechas»: un matrimonio socialmente bien situado, con los dos hijos que acabo de nombrar —el «rebelde» Jorge Campos y su enamorada hermana— y un tercero, que en rudo contraste con Jorge se nos muestra cargantemente pedantón, responsable y aplicado. A su izquierda, la familia «de izquierdas»: un irritable y charlatán pequeño funcionario, su esposa, destinada luego al papel de matriarca-redentora, y los dos vástagos de que acabo de hacer mención. Y en el centro, la escalera en donde los miembros de entrambas familias se encuentran entre sí, o no quieren encontrarse, y por donde sube y baja un dinámico curita, habitante del piso alto y fervorosamente consagrado a una obra social ambiciosa y prometedora. En suma: candente actualidad circunstancial.

En la mediocre gavilla de apetencias y aversiones de los padres, *Rebelde* pretende actualizar fácil y esquemáticamente —lo diré con el famoso epígrafe de Fidelino de Figueiredo— la terca, profunda y tantas veces sangrienta oposición entre *As duas Espanhas*. ¿Recordáis los dos personajes que en *El equipaje del rey José,* primer título de la Segunda Serie de los «Episodios Nacionales», encarnan las fracciones contrapuestas de la recién partida España? Sobre la escena de *Rebelde,* el vecino de la derecha es un último y reblandecido heredero de Carlos Navarro, y el de la izquierda, un descendiente amañado y grotesco de Salvador Monsalud. Frente a uno y otro van a estar sus hijos, muy singular y destacadamente éste que llaman Jorge Campos; y pronto, tras los hijos, las esposas. Puesto ante la escindida generación de sus padres, y auxiliado por el enredo que fraguó Cupido,

¿qué va a hacer Jorge Campos? Y, sobre todo, ¿por qué eso que hace llega a suscitar el aplauso y la asistencia del público? Trataré de decirlo a mis pacientes lectores.

II

Puesto ante la escindida generación de sus padres, ¿qué va a hacer Jorge Campos, el protagonista de *Rebelde,* de Alfonso Paso? Y, sobre todo, ¿por qué eso que hace llega a suscitar el aplauso y la asistencia del público? Sobre la indudable actualidad de esta comedia dije lo suficiente en mi artículo anterior. En éste debo comentar los otros dos manjares que *Rebelde* ofrece; a saber, la comodidad y la trivialización.

Alguna «comodidad» interior, siquiera sea fugaz e ilusoria, brinda a muchos espectadores del «gran público» la fantasmagoría de ver resueltos sin mayor molestia un par de conflictos que casi todos ellos llevan despiertos o semidormidos, nunca muertos, en el fondo de su alma. A través de sus personajes y situaciones, la comedia les habla así: «¿Quién os ha dicho que hayan de ser problemas inquietantes la oposición entre las generaciones y la discordia más que secular y más que sangrienta entre los españoles de una y otra mano? Voy a mostraros muy bonitamente que esas dos traídas y llevadas cuestiones no son tales problemas, sino verdaderas chilindrinas. Por vuestra parte, bastará que aceptéis como representativos los personajes que os ofrezco». Y puesto que la «trivialización» constituye la clave principal de la mayor parte de estos personajes, el feliz éxito popular de *Rebelde* podría tal vez ser explicado mediante esta sencilla fórmula: «Por la trivialización a la comodidad».

Trivialización es, en último extremo, la deformación grotesca a que ha sido sometido el tipo histórico-social que cada uno de los dos padres representa. Con sus respectivos defectos y sus virtudes respectivas, ¿pueden el «hombre español de izquierdas» y el «hombre español de derechas» ser reducidos a las deleznables

caricaturas con que ambos comparecen en la escena de *Rebelde?* Los ciento cincuenta años de la vida española transcurridos desde las Cortes de Cádiz pueden ser «esperpentizados», y en haberlo mostrado negro sobre blanco consistió la máxima genialidad de Valle-Inclán, pero no expeditiva y arbitrariamente diluidos en el agua tibia de la trivialidad. Es verdad que la situación económica de los hombres condiciona en cierta medida — sólo en cierta medida — la orientación de su ideología. Es verdad también que un golpe de suerte en la lotería y un descalabro de orden profesional han conmovido el izquierdismo y el derechismo de algunos conspicuos españoles. Pero tipificar esas posibilidades marginales y elevarlas a recurso principal de una peripecia escénica tan claramente representativa es trivializar abusivamente la realidad, convertir en pura astracanada lo que por su misma esencia es — ¿qué español no lo sabe? — quemante drama.

¿Y qué sino una trivialización de la rebeldía es, por su parte, la conducta de Jorge Campos? Pese al título de la comedia, Jorge Campos no es rebelde; es tan solo insolidario y evasivo. El verdadero rebelde se enfrenta con una situación determinada y — con razón o sin ella, según los casos — trata de vencerla y gobernarla. Jorge Campos, en cambio, se afirma a sí mismo desentendiéndose de lo que ve; y una vez terminada su labor componedora — a la cual le ha movido, tanto como su vaga bondad secreta, su resuelto deseo de vivir cómodo —, se vuelve hacia todos para decirles: «Y ahora, amigos, ¡ahí os quedáis!». No: Jorge Campos no es un rebelde, sino un trivializador de la rebeldía. Más rebelde y más noble que él es, en lo suyo, en su amor, la muchachita que se dispone a seguirle a todo evento: el único personaje de la pieza que lleva dentro de sí una verdadera persona.

Trivial, en fin, es el *happy end* de la comedia No soy un pesimista desmelenado y sistemático. Pienso que en la vida, constitutivamente dulciamarga, como esa planta a que dan el lindo nombre de «dulcamara», son posibles términos o estaciones en que lo dulce predomine. Hasta cuando parece ser desgraciada, la vida humana es algo más que una pasión inútil. Pero la resolución feliz de una situación dramática — y dra-

mática es, pese al visible intento de trivialización, la que *Rebelde* tiene como fondo — sólo puede realmente avanzarse por dos caminos: la efusión sentimental y el examen de conciencia. El resultado de aquélla suele ser precario y fugaz: piénsese en lo que de ordinario dura entre adversarios una paz consecutiva a tal alegría o tal pena ocasionalmente vividas en común. Sólo cuando se apoya sobre un serio examen de conciencia — de la propia conciencia, claro está: hay personas que pretenden purificarse examinando la conciencia ajena — sólo cuando los adversarios, como hace docenas de años proponía Unamuno, son capaces de prorrumpir, bajo una misma bóveda, en un común «Miserere», sólo entonces puede ser firme y honda la solución de un conflicto humano. Pero esto es siempre arduo y penoso, y los deberes arduos y penosos no son del gusto del gran público. Como el niño ríe, gozosamente aliviado, cuando le hacen ver que el fantasma que le asustaba no pasa de ser una inocente sombra chinesca, así ríe el gran público cuando cómicamente le trivializan el objeto de su preocupación: «¿Ves? Lo que tú creías un ogro amenazador, no pasa de ser un embeleco inconsistente y grotesco». Y oyendo esto, el gran público se entrega a la ilusión de que el examen de conciencia, de la propia conciencia, no es necesario, y se deshace en carcajadas y aplausos.

¿Son en rigor sombras chinescas los conflictos humanos que dan fundamento social a la invención de *Rebelde*? La dramática realidad de tales conflictos, ¿puede ser tan cómodamente aniquilada por trivialización? ¿Acaso no es posible llegar también por la risa — la «risa incómoda» que inventó Aristófanes — a la sanadora práctica del examen de conciencia? Tales son las preguntas que más de un espectador exigente habrá hecho en su fuero interno, tras haber contemplado el éxito popular de *Rebelde*, al indudable talento cómico de su autor.

Junio de 1962.

EL «SI» DE LAS NOVIAS

I

Junto a las mil y una definiciones que del hombre se han dado, pondré — pedantescamente, como conviene a toda definición — esta otra: el hombre es un animal hipotético en constante pretensión de ser animal tético. «Hipotético», en el sentido de forjador de hipótesis; «tético», en el sentido de forjador de tesis. Ante la realidad yo necesito saber a qué atenerme; y para ello, quiera yo o no quiera, forjo una hipótesis que trato luego de convertir en tesis. ¿Cómo? Este es el problema. Dos modos principales hay de resolverlo, y a los dos recurren los hombres sin necesidad de haber estudiado filosofía. El hombre de ciencia somete sus hipótesis al fiel contraste de la madre Naturaleza, y a esto le llama «experimentar». El literato, en cambio, finge una situación más o menos verosímil, e inventa lo que en ella puede suceder; a lo cual bien puede llamarse «experimento imaginativo» o «literario». ¿No es así como han procedido todos los dramaturgos «de tesis»: Galdós en *Electra,* Linares Rivas en *La garra,* tantos más? No otro ha sido el proceder de Alfonso Paso en esa suerte de antítesis de *La garra* que es su comedia *Sí, quiero,* estrenada con notorio éxito de crítica y público y muy bien representada en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Pero cuando no se trata de «buscar» la tesis que aún no se tiene, sino de «probar» la tesis que ya se tenía, ¿no habrá el peligro de fingir una hipótesis excesivamente idónea para esa faena de demostración; una hipótesis un poquito «amañada», si se me permite decirlo así? Para demostrar escénicamente la tesis sociológico-religiosa subyacente a *Electra,* Galdós ama-

ñó un poquito la situación hipotética que había de servirle como punto de partida. Para convencer al público de la tesis sociológico-jurídica previa a *La garra,* Linares Rivas cedió a la poderosa, seductora tentación de amañar hábilmente la hipótesis de que su drama había de ser visible y audible consecuencia. Pues bien: para poder proclamar con gran voz la tesis sociológico-moral implícita en esta comedia —que el día de la boda hay que decir, a todo evento, *Sí, quiero*—, ¿no ha amañado un poco Alfonso Paso las premisas psicológicas y sociales de que tal sentencia viene a ser definitiva conclusión? Lo cual, bien pensado, plantea al espectador caviloso dos sugestivas cuestiones. Una de orden general: si la mera verosimilitud de un caso —el caso fingido por el literato para la «demostración» de su tesis— es suficiente para deducir una regla moral de valor absoluto. Otra de carácter particular: si el caso inventado ahora por Alfonso Paso es, visto por dentro, suficientemente verosímil y probatorio.

La hipótesis de Paso —la situación particular cuyo desarrollo teatral ha de conducirle a la final proclamación de la tesis antes apuntada: que el día de la boda hay que decir, a todo evento, *Sí, quiero*— consiste en presentar un matrimonio vulgarmente desgraciado; desgraciado sin gran aparato, sin especial coturno trágico en su desgracia. «Supongan ustedes —viene a decirnos el autor en el ingenioso y hábil arranque de su comedia— que una novia inteligente, animosa y no fea pudiera *ver* el día de su boda, antes de dar ante el sacerdote el *Sí, quiero* definitivo, lo que en su matrimonio le reserva la suerte.» La comedia no es sino la explanación escénica de esa hipótesis. «Marta López y Pérez: ¿quieres por legítimo esposo a Juan Pérez y López...?» Y antes de que Marta responda, un Diablo Cojuelo vestido de tergal —quiero decir: un Diablo Cojuelo de 1963— se acerca a ella y le habla así: «Niña, piensa muy bien lo que vas a hacer. ¿Has considerado en serio lo que puede ser tu vida después de ese *Sí, quiero?* Voy a ayudarte yo. Y lo haré del mejor modo, porque no voy a mostrarte lo que tu vida matrimonial *puede ser,* sino algo mucho más decisivo que eso: lo que tu vida matrimonial *será*».

Triste cosa, el matrimonio de Juan y Marta. Una noche de bodas fracasada: para vencer su timidez, él bebe, y el alcohol, que había de ser acicate, termina siendo tóxico. Poco más tarde, un hijo; mas no por ello deja de ser puro fracaso la intimidad de la relación conyugal. Fracaso es también la suerte de Juan en su carrera: para él y Marta, la vida cotidiana es un ir tirando con apuros y sin esperanzas. O algo peor, porque Marta desprecia a Juan (o por lo menos habla y se conduce como si le despreciase), y éste siente muy honda y verdaderamente su inferioridad y su fracaso. Menudean, pues, las colisiones entre ambos. ¿Pondrá remedio a tan arrastrada y tediosa desgracia el premio literario que obtiene Marta? Al contrario, la agrava, porque él experimenta más viva y reciamente que antes la inferioridad de su propia persona, huye de su casa y busca refugio —fácil, falso refugio— en la aventura amorosa que una amiga de su mujer ostentosamente le brinda. Marta queda sola con su premio y con su hijo. En apariencia, liberada y libre. Pero —contra lo que su conducta permitía suponer— no puede al fin soportar su soledad y llama a su padre, otro superviviente de un matrimonio fracasado. El buen consejo y la astucia del padre resuelven sin mayor esfuerzo la situación: Marta, más fuerte, al fin, que su marido, va a buscar a éste, le saca de la nada intrincada red en que su amiga Leonor le había envuelto y le lleva de nuevo al hogar conyugal. El trance está vencido.

El *tempo* de la acción, rápido hasta ahora —en dos horas de representación, diez años de vida conyugal—, se hace supersónico. Juan y Marta envejecen en pocos minutos. Pasan quince años, veinte, cuarenta. ¿Llegará con ellos la felicidad? No, la felicidad no puede llegar; llegan tan sólo la calma y la compensación. La voz en «off» de un aparato de radio nos hace saber que el hijo, del cual sólo teníamos referencias muy sumarias, obtiene un importante triunfo científico: un descubrimiento suyo abre una vía muy esperanzadora hacia la curación del cáncer. Podemos, pues, volver al punto de partida. Otra vez vemos a los novios arrodillados ante el sacerdote. «Marta López y Pérez: ¿quieres por legítimo esposo a Juan Pérez y López...?» El Diablo Cojuelo vestido de tergal dice

a la novia: «¡Marta, esto es lo que te espera: el fracaso, la mediocridad, la insatisfacción! ¡Marta, piensa bien lo que vas a decir en este momento!» Y Marta se pone en pie, y a voz en grito responde al sacerdote: «¡Sí, quiero! ¡Sí, quiero! ¡Sí, quiero!»

Tales son el argumento y el desenlace de esta comedia de Paso; mejor, dicho, su hipótesis y su tesis. A la vista de una y otra, preguntémonos sucesivamente: primero, ¿puede ser establecida una tesis sociológico-moral sobre la simple verosimilitud de un solo caso?, y segundo, ¿es internamente verosímil y probatorio, considerado en sí mismo, el caso que *Sí, quiero* nos presenta? En otra crónica intentaré ofrecer mi respuesta.

II

Doy por supuesto que mis lectores recuerdan el argumento y el desenlace —mejor: la hipótesis y la tesis— de la comedia *Sí, quiero,* de Alfonso Paso. ¿Puede ser establecida una tesis moral, me preguntaba yo, sobre la simple verosimilitud de un solo caso? Y, ante todo, ¿es internamente verosímil y probatorio, considerado en sí mismo, el caso que *Sí, quiero* nos presenta?

Comencemos examinando esta segunda interrogación. Manifiestamente obvia es la inverosimilitud básica de la situación en que la comedia tiene su arranque: Marta, la novia, no puede *ver* la suerte futura de su matrimonio, porque el hombre, frente a su futuro, tiene que limitarse a *conjeturarlo.* No se me oculta, claro está, la licitud literaria de la invención de Paso; la historia de la literatura universal está llena de fingidas visiones del futuro propio o ajeno. Con ellas suele querer el autor una de estas dos cosas: o especular imaginativamente sobre el problema del tiempo (recuérdese *La plaza de Berkeley)* o sugerir que es muy fuerte la certidumbre moral del vidente acerca de su propio futuro. Tal es, sin duda, la intención de Alfonso Paso. «¿Cuál debe ser la respuesta de Marta al sacerdote —viene a decirnos—, suponiendo que

ella está moralmente cierta de que en su matrimonio va a ser desgraciada?». Y para hacer escénicamente visible esa certidumbre, el autor finge con indudable maestría la intervención mostradora del Diablo Cojuelo vestido de tergal. Nada más lícito. Acontece, sin embargo, que en el trance de decidir acerca del futuro hay una sutil, pero muy clara diferencia psicológica entre la *visión* y la *conjetura*. Frente a lo que se ve — ¡qué bien lo dijo San Pablo! —, no cabe la esperanza; frente a lo que se conjetura, por fuerte que parezca ser la probabilidad de los eventos conjeturados, por negra que sea la condición de éstos para la vida del que los prevé, la esperanza no es sólo posible, es rigurosamente inevitable. Marta, que racional y razonablemente podía prever la desgracia de su matrimonio, acaba diciendo «Sí, quiero», acaso sin saberlo, acaso sin pensarlo, no a esa desgracia, sino a una incierta esperanza. Esperanza, ¿de qué? Este es el problema.

Más discutible, me parece, en todo caso, la interna verosimilitud del proceso psíquico que *Sí, quiero* nos presenta. ¿Quiere Marta realmente a Juan? ¿Puede estar segura de querer realmente al hombre respecto del cual va a pronunciar su «Sí, quiero»? Me permito dudarlo. Parece que la intención del autor es decirnos que Marta quiere en el fondo a Juan, aunque en la superficie de su alma piense no quererle: así lo demostraría su reacción a la huida del esposo. Pero esa reacción, respondo yo, no es de amor, sino de desvalimiento, de cobardía ante la soledad. No, Marta no quiere a Juan. Por ninguna parte vemos el amor el día de la boda; por ninguna parte surge en la vida ulterior de la pareja. El hecho de que en las colisiones conyugales ella emplee expresiones despectivas, ¿no es por sí mismo prueba fehaciente? Llamar al marido «canalla» puede ser, después de todo, una manera de decirle «te adoro»; llamarle, en cambio, «imbécil», sólo este sentir delata: «Te desprecio». Marta no quería a Juan y no podía estar segura de quererle. Pese a la apariencia del gesto, no es el amor lo que la hace renunciar a su incipiente y prometedora carrera de novelista (entre paréntesis: de pésima novelista). Y no queriéndole con querer de amor, y mucho menos con querer de fascinación, ¿de-

bía pronunciar con querer de voluntad el «Sí, quiero» de la boda?

Por otra parte, el caso que presenta *Sí, quiero* no es suficientemente probatorio. Para probar que el día de la boda hay que decir «Sí, quiero» a todo evento, habría que imaginar —y hacer que Marta previese— un futuro carente de la compensación del hijo. Tener hijos no es seguro, y menos aún tener hijos capaces de inventar remedios eficaces contra el cáncer. Sin amor real y ante la perspectiva de un futuro conyugal en que la desgracia y el fracaso sean razonablemente previsibles, ¿hay que decir al matrimonio «Sí, quiero»? El «Sí, quiero» del matrimonio, que debe ser, eso sí, animoso, ¿puede ser, debe ser incondicional?

En el entresijo psicológico de esta comedia de Paso —cuya indudable y brillante habilidad sólo se halla empañada por ciertas deliberadas concesiones al gran público— opera, a mi juicio, un equívoco que conviene desvelar: el equívoco entre el «sí» al matrimonio, que de hecho ha de ser a «tal» matrimonio, no al matrimonio en general, ni a cualquier matrimonio, y el «sí» a la vida. El «Sí, quiero» a la vida debe ser —éste, sí— sin condiciones. ¿A qué vida? A la que sea. Yo tengo la posibilidad y el deber de procurar que mi vida futura no sea pura desgracia; pero aunque la prevea desgraciada, no por ello debo decir «no» al hecho de vivir y seguir viviendo. El suicidio nunca es lícito; y no sólo por razones de carácter religioso, sino por exigencias de índole —valga la tópica palabreja— existencial: porque a lo que el suicida dice «no», ahí están el riesgo y el drama de la libertad del hombre, es al secreto, pero sensible nervio de esperanza que la desesperanza más honda lleva siempre en su seno. Vivir puede ser un «no querer esperar», y de ahí la decisión del suicida; pero, más radicalmente, vivir es un «tener que esperar», y tal es la razón por la cual los desesperanzados por principio —un Leopardi, un Eduard von Hartmann, un Sartre— no acaban suicidándose. El suicida, en suma, no se quita la vida por «no esperar» en absoluto, por carecer totalmente de esperanza, sino por «no poder esperar lo que él quiere esperar», por no tener la esperanza a que él personal y ocasionalmente aspira. Con otras palabras: la mo-

tivación del suicidio no es nunca metafísica, sino psicológica; no depende y no puede depender de una teoría, sino de una constitución psíquica y una vicisitud.

Sí: a la vida hay que decirle siempre «Sí, quiero», porque la vida *es* en sí y por sí misma un bien, porque *no puede* ser nunca pura desgracia, porque *puede ser* siempre, en una u otra medida, gozosa. Y esto, sea uno cristiano, musulmán o ateo. Será unas veces gozosa, porque nos regale el amor del cónyuge; otras, porque, aún faltándonos ese amor, nos depare un hijo inventor de drogas contra el cáncer; otras, porque a la posible desgracia de nuestro matrimonio no ha añadido el problema de tener un hijo; otras, en fin, porque supimos decir «no quiero» a un matrimonio en que no había amor y había probable desgracia. Feliz o desgraciada, ¡viva la vida!; consigna que es todo menos frivolidad o propaganda de la *dolce vita*. Pero al matrimonio, ¿hay que decirle «Sí, quiero» a todo evento? La lotería de un posible hijo sabio, ¿puede ser motivo suficiente de esa aceptación? Para el decisivo «Sí, quiero» del día de la boda, ¿no deberá ser necesario en quien lo pronuncia un adarme de amor verdadero: amor a la persona y al varón o a la mujer que es el otro, en el mejor de los casos, amor de protección a la persona del otro, si el caso no es tan favorable? Más que mostrar a Marta la triste perspectiva de su noche de bodas y el entre lamentable y cómico fracaso profesional que aguarda a su novio, esto y sólo esto habría preguntado yo a la heroína de *Sí, quiero,* si en lugar del Diablo Cojuelo vestido de tergal, me hubiese tocado a mí estar a su lado el día en que se casó. Y en tal caso, ¿cuál habría sido su respuesta? No lo sé. No lo sé.

Diciembre de 1963.

POR UN JUNIO TOTAL

I

En la figura del comediógrafo Alfonso Paso —a la cual, quiérase o no, habrá que referirse para entender íntegramente la mentalidad y la estructura de la sociedad española de estos años— hay que distinguir, a mi juicio, tres aspectos distintos. Sobre el más ostensible de ellos, la derramada fecundidad de este autor, nada puedo yo decir que no haya sido dicho. Aunque soy y no puedo dejar de ser profesor, aquí no actúo como tal, sino como comentarista ingenuo de lo que veo y oigo en un teatro, la noche en que a él puedo ir. Y, por otra parte, procuro —hasta en la Universidad— ser mucho más «profesor» que «dómine». El segundo de tales aspectos se halla constituido por la habilidad y el ingenio del comediógrafo. Una y otro son muy notorios, aun cuando en ocasiones —no hay fecundidad copiosa sin fallos: ley estadística tan válida para los árboles frutales como para los literatos— parezcan ambos eclipsarse. Viene, en fin, un tercer aspecto: la deliberada y querida relación del teatro de Alfonso Paso con la vida en torno, relación que unas veces trata de ser pura reflexión especular (la comedia como «espejo» de la más inmediata realidad social: tipo, *Los pobrecitos* o *Las que tienen que servir)* y otras adopta patente o velada forma de admonición o consigna (la comedia como «lección moral» para el público que la contempla: tipo, *Rebelde* o *Sí, quiero)*. Bien sé que esta dicotomía es demasiado esquemática, porque en el teatro no hay reflexión especular sin intención crítica, ni lección moral que no sea, en alguna medida, espejo. Pero, con todo, no creo que mi distinción sea ilícita.

Al margen de cualquier comentario acerca de la ya proverbial fecundidad de su autor, juzgada por lo que en sí misma parece ser, ¿qué cabe decir de la comedia *La fiebre de junio,* que con sonoro aplauso del público viene desde hace días representándose en el Teatro de la Comedia, de Madrid? Cabe decir, en primer término, que en *La fiebre de junio* brillan el ingenio y la habilidad de Alfonso Paso, y tanto en el diálogo como en la sucesión y el contraste de las situaciones escénicas. Y puede decirse, además, que en la intención del autor la pieza que comento es ante todo una comedia-espejo. «Muy poco inventado hay en mi obra. O lo he visto o lo he vivido», declara expresamente en el programa. Esta comedia de Paso trata de mostrarnos la realidad de una parcela de nuestra sociedad. ¿En qué medida es así? Y si la imagen que en ella se nos ofrece no es pura copia fotográfica, ¿qué sentido puede tener la discrepancia entre la verdadera realidad y la realidad escénica?

Fúndense en *La fiebre de junio* dos temas reiteradamente tratados en el teatro: una versión sainetesca de la vida estudiantil y la influencia que sobre las almas y las conductas ejercen las alteraciones del clima; en este caso las que entre nosotros suele traer consigo el ardoroso mes que los romanos consagraron a Juno. (¿Sería ésta la razón por la cual dieron el nombre de *Junonis ora* a cierta zona de la costa andaluza?) Estudiantes desenfadados y alegres andan por nuestras tablas desde *La cueva de Salamanca,* y aun desde Juan del Encina. Mutaciones anímicas por obra del calor, el teatro español y el norteamericano las ofrecen a porfía. Ahora se trata de saber lo que sucederá cuando la juventud, los exámenes y el calor de junio coincidan en unas cuantas vidas, y esto es lo que *more comico* se ha propuesto contarnos Alfonso Paso. No para hacernos reír a cualquier precio, sino —copio sus palabras— «para que nos entretengamos con algo simpático, alegre y, en cierto modo, conmovedor».

Cierta estrecha callejita del Madrid viejo separa —o junta, según se mire— dos pensiones modestas. En una de ellas residen tres estudiantes varones (uno, empollón; otro, sexualmente obseso; otro, guapetón, simpático, desdeñoso y vago: aventajado representante de esos españolitos que vitalmente, no por jac-

tanciosa táctica, están de vuelta sin haber estado de ida), una viuda con su hija (aquélla, tópica encarnación de la madre española de la mesocracia; esta otra, a tercias epiléptica, neurótica y resentida), una suripanta de las posteriores a su abolición oficial (desenvuelta, generosa y con un alma en que se mezclan la desesperación, la seguridad de sí y el buen ánimo) y, en fin, un cura viejo y chapado a la antigua (ayuno, por tanto, de sociología y no muy boyante en teología, pero, eso sí, bondadoso y cordial). Menos copiosa y más uniforme es, por lo que de ella vemos, la población de la pensión frontera. Habítanla, en efecto, tres muchachas, las tres estudiantes, dos de Filosofía y Letras (Sección de Historia de América, para mayor precisión) y una de Derecho; aquéllas, hipersensibles a la devastadora acción de la «fiebre de junio»; ésta, laboriosa, autosuficiente y —mientras no haya ocasión de demostrar lo contrario— deseosa de hacer ver al mundo que una mujer inteligente puede competir sin inferioridad y sin miedo con el varón más terne.

Sobre ese doble mundillo cae junio, con su calor y sus exámenes. ¿Qué sucederá? De un modo general y básico, lo que el propio Alfonso Paso nos dice, recordando sus años de estudiante: «Había que rendir a la sociedad el funerario culto de los exámenes cuando todos estábamos deseando salir al campo y echarnos una novia y besarla —suavemente, claro— y gritar y cantar. La fiebre natural de junio era contrarrestada por otra fiebre antinatural: muy social, muy para hombres del mañana». De un modo particular y concreto, lo que —con la menor suavidad en el beso— acaece en las escenas de *La fiebre de junio.* No tiene objeto que yo cuente aquí los pormenores de esta pequeña historia. Pero tal vez lo tenga que, dándolos por conocidos o por imaginados, comente su concordancia o su discordancia con la vida en torno.

II

Con *La fiebre de junio,* Alfonso Paso se ha propuesto llevar al escenario una parcela de la sociedad española; más precisamente, una partecita de lo que en junio es nuestra vida universitaria. «Muy poco in-

ventado hay en mi obra», nos dice textualmente su autor. Al margen de su vehemente reacción erótica al calor veraniego, como realidad humana que tirita en enero y se enciende en junio, ¿qué es la Universidad española, según el espejo de esta hábil y entretenida comedia?

Puesto que la Universidad es ayuntamiento de profesores y alumnos, según la fórmula alfonsí que tantas veces nos han repetido los seudotradicionalistas, examinemos el testimonio de *La fiebre de junio* acerca de cada uno de esos dos básicos estamentos del orbe universitario. Y puesto que es el estudiantil el que cuantitativamente domina en la comedia de Alfonso Paso, comencemos por él nuestro comentario.

Tres estudiantes varones. Tres tipos distintos. El empollón: un pobre muchacho que aprende textos de memoria y a quien preocupa su calificación por lo que de ella puedan decir en Pamplona. (Entre paréntesis: ¿cree de veras Alfonso Paso que la reacción social al suspenso, e incluso al suspenso por los devaneos que la vieja pedantería académica alemana llamaba *allotria,* es más áspera en Pamplona que en Orense o en Jaén? Si es así, le diré que debe revisar su imagen de nuestra diversidad provincial.) El obseso sexual: un mozo cuya conducta, a veces divertida, confirma monótonamente el nombre que le señala y tipifica. El guapetón simpático y desdeñoso: un garzón que no sabe por qué estudia (lo que dicen los libros le es indiferente) y que, pese al precoz y seudoaristocrático hastío con que en la vida se conduce, acepta de buen grado la recomendación que para sacarle a flote en los exámenes hace una suripanta generosa a cierto catedrático de su particular clientela veraniega.

El mundo estudiantil español ¿es tan sólo lo que acerca de él nos dice este cómico espejo de *La fiebre de junio?* Si así fuera, dispongámonos a llorar por la España de mañana. Responderá tal vez Alfonso Paso que en su comedia él no ha querido presentar una tipología completa de la juventud universitaria española, y que la manera como es barbero el del *Quijote* —valga tan alto ejemplo— dista mucho de agotar todos los modos de ser barbero en la España cervantina. Nada más cierto. Pero lo tristemente significativo de la pintura de Paso no es en mi opinión

—con serlo también, en alguna medida— esa explicable limitación descriptiva. Es verdad: una comedia no tiene por qué ser un estudio sociológico, y el trivial y cargante pintoresquismo de los estudiantes de *La casa de la Troya* no impedía que con ellos frecuentase las aulas compostelanas —no salgamos de Compostela— un devoralibros tan prometedor como Roberto Nóvoa Santos. Lo que me preocupa como dato sintomático es por una parte la deliberada y fácil reducción cómica del «estudioso» a «empollón», y por otra la evidente simpatía con que escénicamente está tratado el estudiante guapetón y desdeñoso; simpatía que en un autor tan hábil y sintónico como Alfonso Paso presupone y halaga la que en las entretelas de su alma ha de sentir y siente —claramente pude advertirlo— el espectador español medio.

Déjeseme llamar demagógico —en el sentido habitual del vocablo, y no en su sentido etimológico— a este modo de proceder. Como es demagógico hacer del Cajal joven un estudiante pigre (olvidando que siendo alumno de la Facultad de Medicina había leído a Berkeley, Hume, Kant y Fichte, y era capaz de discutir el trasnochado vitalismo de un catedrático zaragozano en nombre de la entonces novísima *Patología celular* de Virchow), también lo es halagar la larvada simpatía del público mesocrático español por el estudiante capaz de triunfar en un examen sin que le importe un comino lo que cuentan los libros, y pronto siempre a demostrar, como decía yo en mi artículo anterior, que sabe estar de vuelta sin haber estado de ida. Me hallo muy lejos de ser jansenista; me gusta que la gente ría. Pobre el pueblo que no sabe reír o que no tiene, entre sus hombres, algunos capaces de abrir cauces al agua de su risa. Pero no menos pobre es, pienso, el pueblo que ríe con especial gusto cuando siente que le halagan sus defectos.

¿Qué diré —yo, que soy de su oficio— de quienes en *La fiebre de junio* representan al estamento profesoral? Ahora que a los profesores universitarios tanto nos llevan y nos traen los que sin mayor riesgo quieren mostrarse «críticos» y «exigentes», no carece de cierta oportunidad grotesca la estampa de esos pobres hombres que conceden los aprobados y los sobresalientes porque una suripanta entrometida les recuer-

da por teléfono, entre jovial y amenazadora, tal o cual vigilia o sueño de una noche de verano. Colega de esos pobres hombres, ¿qué podré decir yo de este modo de llevar a la escena nuestro común oficio?

Si fuese otra mi instalación en la vida pública, acaso hiciese sonar la trompa de la indignación y la protesta. Precedentes hay en otras profesiones. Pero yo —en buena parte por ser vocacional y profesionalmente universitario— estimo en mucho la libertad (la propia y la ajena), poseo cierto espíritu científico y me complazco viendo practicada la equidad. Como amigo de la libertad en la vida pública, admito gustoso su ejercicio habitual; más aún: en la medida en que puedo, lo exijo. Como modesto poseedor de espíritu científico, debo limitarme a preguntar: entre los profesores universitarios, ¿cuál es el porcentaje de los que truecan los suspensos en sobresalientes porque una suripanta maternal les recuerde sus poco confesables trapicheos estivales? Y como aficionado a la equidad, me conformaré pidiendo a nuestros gallardos censores dos simples cosas: que no cejen en la actividad censorial con que nos distinguen, siempre que en ella se atengan al juego limpio de la libertad en el diálogo, y que con análogo rigor procuren extenderla a otros servidores del bien común: los magistrados, los registradores de la propiedad, los notarios, los ingenieros, los coroneles, los abogados del Estado, los canónigos, los diplomáticos, los periodistas.

Que este hábil y divertido «junio parcial» de la comedia de Alfonso Paso sea el preludio de un más divertido y alegre «junio total»: un junio universitario en que veamos sometidos a la revulsión biológica de los primeros calores a los empollones, a los pigres, a los persiguebesos y a los Cajales, Menéndez-pelayos, Hinojosas, Pidales, Asines, Ortegas, Cabreras y Marañones en agraz. ¿O es que no los hay? Yo pienso que sí, y con esta esperanza escribo. Y si no los hubiese, lloraría por la España del futuro. Aunque me asegurasen que esa España iba a ser visitada por veinticinco millones de turistas, y que los mendigos del Albaicín, ebrios de espíritu industrial, les pedirían limosna en «Seat».

Julio de 1964.

MAS SOBRE PIGMALION

En la breve advertencia que con motivo del estreno de *Educando una idiota* — muy bien representada por Juanjo Menéndez, Conchita Núñez y Pepe Calvo en el Teatro Arniches, de Madrid — dirige al público su autor, Alfonso Paso, pide éste a sus espectadores que no se rían mucho y que, en cambio, analicen con serenidad las claves nobles de su obra. Y a continuación añade: «Puede que una de ellas sea el ataque sin contemplaciones a un pigmalionismo mal entendido. Y basta. Basta con la aclaración de que soy partidario del intelectual en cualquier terreno de la existencia. Y ha sido mi humilde intelectualismo — digámoslo así — lo que me ha hecho venerar la intuición y el genio allí donde aparecen y con la etiqueta que quieran colgarse». Prescindiendo de una leve incongruencia interna en las líneas precedentes — porque para ser «partidario del intelectual» no basta «venerar la intuición y el genio»; es preciso también estimar el honrado ejercicio de la inteligencia, aunque ésta no sea genial —, atenidos tan sólo a lo que por sí mismo dice el desarrollo escénico de *Educando a una idiota,* ¿puede ser admitida sin reservas esa espontánea y simpática declaración de su autor?

La trama de la comedia es sencilla. Una estrella de cine, que hasta el momento ha sido puramente folklórica, ha de representar a Isabel la Católica. Así lo quiere su empresario y amante, hombre tosco y hábil, que a favor de una certera y expeditiva intuición de lo que gusta al público ha sabido pasar desde la pobreza hasta la opulencia. Eurico — tal es el nombre del afortunado empresario — proyecta una cinta en que la reina Isabel cante, baile y prodigue las gracias expresivas de que es millonaria la folklórica Manuela

Vargas; pero, con todo, algo hay que pulir a la actriz para que pueda pasar con éxito del percal al brocado. De ello va a encargarse Carlos, joven y brillante licenciado en Letras. Con lo cual es ingeniosa y originalmente creada la situación pigmaliónica que el programa anuncia. ¿Qué ocurrirá en ella?

Al cabo de tres meses de asidua labor, Carlos —que de acuerdo con el guionista del filme ha dado un sesgo «intelectual» al descabellado proyecto de Eurico— ha hecho de Manuela Vargas una damisela culta y relamida. Algo más ha ocurrido: la actriz se ha enamorado de su maestro, y éste, sin advertirlo, se ha ido enamorando de la actriz. Llega el estreno, y con él un estrepitoso fracaso de la película y de Manuela. Eurico ha perdido su dinero, pero ha triunfado sobre unos «intelectuales» que no conocían el cine, ni el público. Anonadada, Manuela Vargas trata de volver a la vida desgarrada en que estuvo antes de su aparición en la pantalla. Y en esa vida hubiese caído otra vez de no acaecer lo que, dados los presupuestos de la comedia, todo el mundo preveía: que al fin se impone el amor que entre Manuela y Carlos ha surgido. Lo que algunos no hubieran previsto es que ese triunfo del amor lleve consigo, por parte de uno y otra, una abierta y tajante renuncia a todo lo que con la precedente aventura educacional se pretendía. ¡Ea, vivan el temperamento, y la gracia pajolera, y el «Me vi a jartá de salchichón», y él «Yo sé que lo que a ti te camela es mi cuerpo», y todo lo que de todo esto es gallarda consecuencia, y abajo la educación que desvirtúa tales espontáneas y encantadoras esencias!

Creo que Alfonso Paso ha malogrado una buena idea teatral y dos tercios —los dos tercios iniciales— de una comedia. Por buena idea teatral tengo la de dar una vuelta cómica al mito de Pigmalión y a su espléndida versión bernardshawiana, y en esta dirección parecen moverse esos dos tercios iniciales de *Educando a una idiota*. Pienso que tal giro cómico podría lograrse a través de una de estas dos vías principales: la inesperada e hilarante producción, mediante el empeño educativo, de una criatura humana distinta de la que ese empeño se proponía conseguir, o el resultado paradójico e irónico —no ausente de la comedia de Bernard Shaw— de ser la educanda la que

transforme al educador. Pero lo que me parece inadmisible —y en España, país del «Suerte te dé Dios, hijo, que el saber de poco vale», incluso demagógicamente peligroso— es que el término y la moraleja de la comedia sean los que en esta pieza esplenden. ¿Cómo desconocer que, bien educada, «intelectualmente» educada, gana en calidad —y a veces, hasta en fuerza— la gracia espontánea? ¿Qué dirían Antonia Mercé y Encarnación López —«la Argentina» y «la Argentinita»— si viesen *Educando a una idiota?* ¿Qué dirán Vicente Escudero y Antonio?

Yo sé muy bien que Alfonso Paso ha querido fustigar a los falsos educadores, a los que alardean de «intelectuales» y no pasan de ser pobres diablos. Y no menos bien sé, puesto que él sincera y espontáneamente nos lo dice, que como escritor y como persona es «partidario del intelectual en cualquier terreno de la existencia». Pero estoy seguro de que la impresión del público ingenuo al término de *Educando a una idiota* es muy distinta. Y no sólo como «intelectual» por vocación y profesión, también como simple hombre deseoso de la perfección de su pueblo, debo decir que lo siento.

Octubre de 1965.

AGRIDULCE VIDA

Para celebrar el centésimo parto de su fecunda Minerva cómica —cien títulos en veinte años escasos de producción; una hazaña que, por muy diversas razones, acaso se dé sólo en nuestro teatro—, Alfonso Paso ha querido hacer dos cosas: escribir una buena comedia «tradicional» y representar sobre la escena el personaje protagonista de ella. Este personaje es Carlos, maduro profesor de Matemáticas en una academia par-

ticular. Esa comedia es *Querido profesor,* que con notorio éxito de público y de crítica viene representándose en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Carlos está casado con Irene, mujer que compensa la parvedad de sus gracias físicas con el tesoro afectivo y moral de su devotísima entrega a la comodidad y a la complacencia cotidiana de su marido. Porque éste, varón tan bondadoso e ingenuo como blando y despistado, necesita que una mano providente le lleve día a día, y aún hora a hora, a través de las minúsculas dificultades de su vida minúscula. Entre los discípulos de Carlos están Laura y Julio: aquélla, una linda y desenvuelta muchacha en flor; este otro, un mancebo que hombrea bebiendo y dándoselas de cínico y desgarrado. Los ojos de Carlos se han detenido más de una vez —«Home só, i és humana ma mesura», decía el admirable ingenuo Maragall— en la belleza núbil de Laura, y sus alumnos lo han advertido. ¿Por qué no gastar al profesor la broma de un fingido enamoramiento de Laura? Julio propone la idea, Laura se aviene a ella, y hete aquí al incauto Carlos ardiendo a los pocos días en vehemente pasión otoñal. Nada grave, por el momento: paseos a la salida de su clase, aperitivos en cualquier bar modesto y morosas despedidas a la puerta de Laura. Carlos, tímido, no se ha atrevido a declarar a Laura su pasión.

La declara, por fin: huirán de España, vivirán plenamente su amor. Laura se asusta; la broma ha ido demasiado lejos. Carlos descubre, por su parte, que Laura y Julio salen juntos del colegio. Zozobra. Celos. Una borrachera ahogará esa quemante amargura y le dará fuerzas para afrontar con gallardía la situación. Ebrio de coñac y de inútil pasión herida, Carlos comparece en su clase, y con su conducta da lugar a que don Jacobo, el director de la academia, le expulse de ésta. ¿Se hundirá la vida de Carlos? No. Irene, la esposa, ángel tutelar hasta entonces, sabrá convertirse en ángel salvador. Más precisamente: sabrá ser mujer, logrará aunar el corazón, el coraje y la coquetería —una honesta, elemental y como desesperada coquetería—, y demostrará a Carlos que él, el otoñal seducido y desengañado, la necesita desde esa zona de la existencia, subyacente a la pasión, en que el vivir del hombre se hace tiempo, compañía y costumbre.

He dicho antes que Alfonso Paso ha escrito una comedia «tradicional». El tema —el tardío incendio amoroso del hombre maduro y su ulterior retorno al hogar, al redil en que el amor es cariño— pertenece, en efecto, al elenco de los que desde hace un siglo viene cultivando la comedia burguesa. Búsquese, para no salir de nuestros pagos, en el teatro de Benavente y de los Quintero, y no tardará en descubrirse. Pero esta tradicionalidad del tema no excluye que *Querido profesor* sea una buena comedia actual. Puede ser actual, porque este tema, allende su indudable condición burguesa, es realmente humano, nace de lo que la vida del hombre suele ser. Y es efectivamente actual, porque el ambiente, el lenguaje y los tipos —singularmente los jóvenes— proceden directamente del mundo español de 1965. Para ser enteramente actual el ambiente de *Querido profesor,* sólo faltaría en Carlos, modesto profesor de una academia particular, y en Irene, su doméstica administradora, una más acuciante preocupación económica.

Esta vez, Alfonso Paso no ha querido presentar sobre la escena abstracciones caricaturescas. Dominando las dos más peligrosas tentaciones de su bien acreditado talento de comediógrafo —su facilidad y su fino olfato para ventear y descubrir las querencias superficiales e inmediatas del gran público—, se ha esforzado porque sus personajes sean «personas» y, sin mengua de la comicidad, más aún, en beneficio de ésta, lo ha conseguido. Dentro de su carácter, Carlos, Irene y Laura tienen hondura y complejidad. Carlos es a la vez profesor ingenuo y distraído, alma capaz de pasión candorosa y hombre que no sabe vivir más que como vive, y que a través de esa costumbre echa su invisible raíz en la existencia. Irene es una caja de doble fondo: en el primero, esposa solícita y sumisa; en el segundo, mujer que con pobres armas sabe luchar eficazmente. Las diestras escenas finales —tal vez un poquito larga la última— van mostrando muy teatralmente todo lo que Irene, la persona de Irene, llevaba dentro de sí. Laura, por su parte, no es sólo una niña atractiva y frívola —una *presque-demi-vierge,* si se me permite tanta precisión—, es también una buena chica. Y hasta el propio Julio muestra al fin que hay en su tópica vida un punto de complejidad.

Al servicio de temas tradicionales o de temas actuales, ¿se decidirá Alfonso Paso a abandonar la abstracción caricaturesca y demagógica, para ponerse en camino hacia la alta meta que señalan —valgan estos títulos como ejemplo— *La señorita de Trevélez* y *Es mi hombre? Querido profesor* podría ser una prenda de este propósito.

No debe quedar sin mención el acierto de Alfonso Paso como actor. Tan pronto como, pasadas las primeras escenas, se identifica con el papel de Carlos, su interpretación es excelente. Pocos actores profesionales podrían superar su personal versión de un borracho primerizo, profesoral, patoso y dispuesto a todo.

Noviembre de 1965.

Pemán (José María)

DE PAGINA A PAGINA

Una revista ilustrada es algo así como una casa de vecinos sin intimidad. Las ventanas de las casas de vecinos permiten a éstos ver el mundo y dejan que el mundo vea una parte —grande, a veces, como sucede en Holanda— de lo que en el interior de cada vivienda acontece; pero más allá de lo que el mundo puede ver se recata o se esconde la intimidad del morador. Las ventanas de las revistas ilustradas, sus páginas, muestran al mundo, en cambio, todo lo que dentro de ellas hay, la noticia, la estampa gráfica, la opinión de tal autor; son pura y monda exterioridad. El reverso de una ventana real —lo compresente en ella, diría un fenomenólogo— es la vida íntima de la vivienda; el reverso de la ventana impresa es el anuncio publicitario de los tejidos «A» o los perfumes «B»; algo todavía más externo y voceante que la fotografía informativa y el artículo.

A través de la ventana que lleva por título «Teatro y vida», cuento semanalmente al público mis impresiones acerca de una pieza teatral. Asomado a la suya —«Espejo de los días»—, José María Pemán glosa con donosura un relieve de la actualidad fugitiva. Yo suelo hablar mirándome a mí mismo, puesto que siempre expongo una opinión mía, y mirando después al público que ha de leerme. Pero ante el empeño de comentar una comedia de Pemán —*El río se entró en Sevilla,* que Lola Membrives representa con muy lisonjero éxito en el Teatro Goya, de Madrid—, ¿puede quedar limitado a tan simple cosa el juego de la mirada? Si yo no la dirijo franca y resueltamente ha-

cia mi convecino y amigo, ¿podré evitar en ella una fea y molesta comezón de bizqueo? Hablaré, pues, al público, y luego, vuelto hacia la ventana contigua, conversaré en amistad, de página a página, con el autor de *El río se entró en Sevilla.*

Al público lector le diré que los espectadores aplauden con gusto tanto la comedia como la magistral interpretación que a media voz, elevando el matiz a protagonista, hace Lola Membrives de su personaje central, una marquesa viuda pontificia, con su buen cuarterón de sangre gitana, que había comenzado a vivir cantando flamenco mundo adelante. ¿Recordáis aquella Lola que tan gallarda y soberanamente se iba a los Puertos y dejaba sola la Isla? Pues imaginad que la tal Lola se cansó un día de llenar de coplas oídos trasnochadores, y decidió perder gallardía, casarse con un Maestrante rico y adquirir entre irónica y complacida, muy complacida, desde luego, eso que llaman «respetabilidad»; y que luego tuvo hijos y nietos, y envejeció, y enviudó; imaginad todo esto, y tendréis a la marquesa de *El río se entró en Sevilla.*

Sede y reino de esta marquesa es cierto cortijo señorial sobre el que pesa un justísimo proyecto de expropiación, cuyo definitivo cumplimiento va ella dilatando con mil habilidades y artilugios. Un día se desborda el río, rompe el dique que provisionalmente le contenía y anega toda la comarca. Queda indemne el cortijo, isla en el centro del súbito lago, y en él se congrega la humanidad más diversa: la marquesa y su familia, un viejo guitarrista, una novicia superviviente del beaterio próximo, un ex sargento de la Guardia Civil lunático, un sensato y eficaz ingeniero... Recala allí, por añadidura, un capitán norteamericano que desde la base de Rota va prestando auxilios de urgencia en helicóptero. Un pequeño mundo de aluvión, en el que cada uno tiene sus problemas, gobernado, a lo que parece, por la mirada omnividente y la expertísima mano izquierda de la marquesa, matriarca de la improvisada ínsula. Sobre todos esos problemas personales, uno descuella: el que para la paz y el buen nombre de la familia constituye un amor no confesable entre Daniel, yerno de la marquesa y la viuda del hijo único de ésta. Para colmo, el capitán volador encandila peligrosamente a Elsa, esposa

de Daniel, y a Gabriela, hija de la amante y amada viuda. ¿Qué va a pasar entre los muros de ese cortijo, tan amenazadoramente poblado por la pasión?

Me apresuro a tranquilizar al lector: nada grave pasa, todo acaba bien. Pero no me es posible comentar este agridulce desenlace sin haber dado expresión, vuelto ya hacia José María Pemán, a los tres principales huéspedes que en mi alma dejó *El río se entró en Sevilla:* un deleite, un reparo y una perplejidad.

Causa del deleite es el lenguaje, el habla. Entre los tesoros y tesorillos del pueblo español, uno de los más placientes es el lenguaje conversacional del pueblo de Andalucía. Cuando yo vivía en Sevilla y tenía una hora libre, más de una vez la utilicé haciendo un viaje de ida y vuelta desde la plaza de San Francisco a la Alameda en la plataforma de un tranvía, sólo por el gusto de oír hablar a quienes en ese periplo me rodeaban. Si el andaluz popular no actúa disfrazado de andaluz, si habla sencilla y espontáneamente, su expresión suele ser pura delicia. ¡Qué vivacidad, qué ligereza, qué suave e ingenioso dominio de la alusión irisada y sobreentendida! La pluma de Pemán señorea este lenguaje, y conforme a él hace hablar no pocas veces a la Marquesa de su comedia. Hay ocasiones en que el andalucismo de la marquesa —como el del guitarrista— sube de punto, se extrema, se hace «teatral», en el mal sentido de esta palabra. Mas cuando no es así, la sabrosa labia de aquélla —tan sabiamente transmitida al público por Lola Membrives— deja en el espectador, por muy cejijunto que éste sea, el deleite de que antes hablé.

Refiérese el reparo al desenlace de la comedia. Ya he dicho que es feliz, en la medida en que el planteamiento del problema lo consiente: Gabriela se casará con el capitán norteamericano, ascendido ya a comandante, el joven matrimonio llevará consigo a las Bermudas a la madre de Gabriela, y Daniel y Elsa se debatirán como puedan con la ingrata mezcla de fracaso, amargura y buena voluntad que queda en sus almas. Mas para lograr tal desenlace, el autor ha hecho que el toro de la pasión tenga las astas emboladas. Daniel es, pese a sus ponderaciones y nerviosidades, un enamorado de pacotilla; a la postre, un frívolo que sabe hacer compatible su presunto gran amor y

un devaneo con la «Paquira», convencional cantante de *boîte*. Y así, basta la dialéctica bonachona del sanísimo comandante Key para traerle al buen orden. El agua del río ha llegado hasta el cortijo, pero la sangre del cortijo —la pasión de quienes le habitan— no llega hasta el río. Lo cual, me pregunto, ¿no es torear escénicamente un toro embolado? Tal es mi reparo.

Y por fin, mi perplejidad. Hace ya muchos años, cuando él era joven y yo casi muchacho, José María Pemán publicó un libro titulado, si no recuerdo mal, *La eternamente vencedora*. Tratábase de Andalucía, triunfadora siempre y siempre igual a sí misma desde Argantonio el tartesio hasta los días en que el libro apareció. Con su parla, con su viejísima sabiduría consuetudinaria, con su carácter entre flamenco y señorial, con su devoción por la Virgen y el levísimo y confianzudo toque volteriano de su ortodoxia religiosa, ¿no es una personificación de Andalucía esta marquesa de *El río se entró en Sevilla?* Ella y el guitarrista ¿no proclaman ser el pueblo que «desde Argantonio sabe latín», en el gracioso tanguillo con que acaba el primer acto? Pues bien: al final resulta que, pese a su astucia inmemorial, la marquesa sabía de su gente menos que nadie, y que no es ella, sino el recién llegado e ingenuo norteamericano quien endereza el entuerto familiar, y que es el ingeniero del Norte quien con su técnica salvará el cortijo, y que —no descontenta, pero sí triste, sola y vencida— debe conformarse refiriendo a Dios el arreglo que ella no supo conseguir. Sólo frente a la elemental «Paquira» ha sido eficaz la sabiduría de la marquesa. La «eternamente vencedora» queda vencida, y en el seno de la reconquistada paz familiar ningún tanguillo logrará ya quitar de su alma la melancolía. ¿Qué ha pasado en Andalucía, qué ha pasado en el mundo, qué ha pasado en el alma de José María Pemán para que el desenlace de su comedia haya sido éste?

Una afortunada idea teatral, un excelente movimiento escénico, un lenguaje muchas veces deleitoso, un reparo, una perplejidad. Tal es mi balance de *El río se entró en Sevilla.*

Noviembre de 1963.

Peñafiel (Luis)

MAS SOBRE EL AMOR Y EL SEXO

Puesto que el amor y el sexo son —no porque lo haya dicho Freud— motivos permanentes y hondísimos de la vida humana, su presencia en los escenarios durará tanto como los escenarios mismos. Y así, cuando parezca que el estro dramático, abandonando temas aparentemente consabidos o triviales, se hace resueltamente social, político, tal vez metafísico, no tardarán el amor y el sexo en colarse de rondón por entre bastidores y en comparecer con mayor o peor fortuna literaria sobre las tablas de los teatros. Como dicen los franceses: «*Chassez le naturel, il revient au galop*».

Fiel a este abismal imperativo, la temporada teatral madrileña viene pagando tributo copioso al suave fisco de Eros. Sin una precisa indagación documental acuden rápidamente a mi memoria *No hay burlas con el amor,* de Calderón (Teatro Español), *Rosas de otoño,* de Benavente (Teatro Recoletos), *Aprobado en inocencia* (Teatro Lara) y *Mary, Mary* (Teatro Valle-Inclán). Sería empeño sugestivo contemplar estas piezas como documentos sociológicos y estudiar en ellas cómo el tema del amor sexual es tratado en la sociedad patriarcal de la España más castiza (Calderón), en una sociedad burguesa sin divorcio (Benavente), en una sociedad burguesa con divorcio *(Mary, Mary)* y en los medios sociales, como el argentino y el español, en que el sexo es simultáneamente objeto de ocultamiento y de jactancia *(Aprobado en inocencia).* Mas como no he asistido a la representación de las dos primeras co-

medias y no quiero atenerme en mis comentarios al recuerdo de lecturas, me limitaré a glosar el contenido de las dos últimas.

Aprobado en inocencia y *Mary, Mary* son dos comedietas venidas de América, aquélla de Buenos Aires y esta otra de Nueva York. Luis Peñafiel, autor e intérprete de *Aprobado en inocencia* (Narciso Ibáñez Serrador, en cuanto afortunado intérprete), explota con notoria habilidad escénica una vigencia social y psicológica —en el sentido orteguiano de aquella palabra— diversamente arraigada en la superficie del planeta, muy arraigada, desde luego, en los países latinos: la atribución de prestigio al ejercicio extensivo de la actividad sexual, sobre todo en el varón. Jean Kerr, autora de *Mary, Mary* (felizmente adaptada al castellano por su principal intérprete, Conchita Montes), saca una vez más partido a esta permanente regla de la relación entre varón y mujer: que con el amor no se juega, porque a la postre —si efectivamente quiere ser lúdica nuestra actitud frente a él—, él es quien jugará con nosotros.

Vengamos a la primera. Un matrimonio de la más acomodada burguesía británica tiene dos hijos, uno desenfadado y mujeriego, y el otro, a lo que parece, entregado con pasión excluyente a la lectura y al estudio. Es un típico joven prodigio, un sábelotodo: vive rodeado de libros, y lo mismo recita de memoria una escena de *Romeo y Julieta,* que prescribe un tratamiento quirúrgico o pontifica sobre la geografía de cualquier isla del Pacífico. Su dialéctica es por todo extremo acerada y sutil. Cuando el que habla con él está de ida, él, sin el menor esfuerzo, ya está de vuelta, como si en su mente —puesto que es inglés— se aliasen las de Ockam, Gibbon y Oscar Wilde. En suma, una insoportable joya. Pero que nadie le hable de amor; esto no va con él. Tanta es su aparente indiferencia frente a las asechanzas y seducciones de Venus, que llegan a sospechar acerca de su —llamémosla así— normalidad. Con gesto de hastiada y burlona superioridad, sortea, a la manera de un «dandy» estoico, Séneca y Brummel en una pieza, las elementales tentaciones que le inventa y propone la astucia materna. Hasta que al fin se descubre de golpe, con risa y alivio generales, que todo aquello era una farsa,

porque el mozo es tan experto en amor como versado en ciencias y letras.

He ponderado antes la habilidad con que está construida la comedia, especialmente una vez salvada la dilatada aridez expositiva del primer acto. Añadiré que el público, al menos el día del estreno, rió y aplaudió con fruición. ¿Se me permitirá decir lealmente que le acompañé en el aplauso, porque la representación lo pedía, pero no pude acompañarle en la risa? Ni Aristarco ni Jeremías son los manes de mi alma; pero toda esa presunta «gracia» me parecía vieja, convencional y —en la mayor parte de los casos— previsible. ¿Será porque vivo y quiero vivir al margen de la vigencia social antes apuntada? ¿Será porque en *Aprobado en inocencia,* y sin que su autor se lo haya propuesto así, veía yo una réplica actual y menos hilarante de lo que con planteamiento femenino del equívoco fue hace decenios *El orgullo de Albacete?* Pero como cada uno es cada uno, según la sabia sentencia de nuestro pueblo, parece que el público sigue riendo con *Aprobado en inocencia* lo mismo que el día del estreno. Bien está.

También es añeja la materia psicológica y social de *Mary, Mary:* el enamorado que sigue estándolo, por debajo de las desavenencias y lejanías aparentes que entre él y la persona amada hayan podido producir los relieves más esquinados del carácter de entrambos y las inevitables incidencias de la vida cotidiana. Bob y Mary se han separado y están a punto de formalizar su divorcio. Bob ha llegado a la conclusión de que no puede soportar a Mary, y se las promete muy felices en el matrimonio que va inmediatamente a contraer con la sensatísima Ana, hija de millonario con alma de «nurse». Pero, como solía decir mi profesor de Gramática en el Instituto de Soria, aquel jovial y simpático don Jerónimo Rubio, «el hombre propone, Dios dispone y la mujer se impone». Para precisar el destino que realmente tuvo el importe de ciertos cheques —¡hasta de las cifras del «income-tax» puede valerse el industrioso Cupido, cuando es en Norteamérica donde opera! —, Mary, llamada por un abogado tan astuto como benéfico, vuelve al despacho de Bob, y después de varios incidentes ingeniosamente urdidos y dialogados, ella y Bob terminan

como empezaron. No habrá divorcio, y todos tan contentos, comenzando por el público. *On ne badine pas avec l'amour,* diría Alfredo de Musset.

La verdad es que *Mary, Mary,* con su edulcorado, y casi irónico *détachement* —vaya, hoy el francés la ha tomado conmigo—, me traía a la memoria algunas comedias de los Quintero: *Tambor y cascabel* y otras de su corte. Y leyendo que esta piececita de Jean Kerr es un éxito mundial, no puedo eludir este pensamiento: «¿Adónde hubieran llegado don Serafín y don Joaquín si en lugar de nacer en Utrera hubiesen nacido en Springsfield, y si en lugar de estrenar en la Corredera Baja de San Pablo hubiesen estrenado en Broadway?» Porque, por lo que se ve, los públicos quinterianos, como el cocer de las habas, en todas partes se dan.

Noviembre de 1963.

Pirandello (Luigi)

EL AGUILA Y LA MOSCA

Bajo el epígrafe de mi glosa no habrá una fábula por el estilo de las de Esopo, Fedro, La Fontaine o Samaniego; habrá un comentario de la comedia *El hombre, la bestia y la virtud,* de Pirandello, que con muy buen tono representa en Madrid la compañía del Teatro Recoletos. Comentario en el que Pirandello es el águila, y la faena de componer una obra menor, la mosca.

Solía decir Eugenio d'Ors: «También el águila caza moscas». Esto es: lo propio del genio no es sólo crear grandes obras geniales, mas también construir genialmente obras menudas. *In minimis perfectio,* habían dicho los antiguos. En lo pequeño está la perfección; por tanto, en el cuidadoso remate de lo grande y en la atinada construcción de lo diminuto. Cervantes es Cervantes en el Quijoje y en el *Rinconete;* Lope es Lope en *Fuenteovejuna* y en *Los melindres de Belisa;* Shakespeare es Shakespeare en *Hamlet* y en *Las alegres comadres de Windsor;* y Pirandello es Pirandello —esto es lo que ahora importa— en *Seis personajes* y en *El hombre, la bestia y la virtud.* Puesto que esta piececita no plantea con valentía escénica alguno de los problemas de la realidad personal del hombre, alguien se sentirá obligado a decir: «No veo aquí a Pirandello». Pero quien se decida a abrir bien los ojos, ¿podrá dejar de ver en el autor de *El hombre, la bestia y la virtud* un águila que se divierte cazando escénicamente la mosca de un cuento boccac-

ciano trasladado a la sociedad burguesa de nuestro siglo?

El feroz capitán Perella es un marino mercante que pasa en el mar la mayor parte de su vida, y que en tierra firme distribuye su tiempo entre dos hogares, uno oficial y otro clandestino. Habita en aquél su esposa, «la virtuosa señora Perella», con el hijo que legítimamente tuvo hace diez años del Capitán. Hace diez años. Desde entonces, absorbido por sus reiteradas paternidades ocultas, el Capitán no tiene con la señora Perella otra relación que la puramente alimenticia; quiero decir, la que en torno a una mesa de comedor pueda establecerse entre marido y mujer. Así abandonada, ¿qué hará «la virtuosa señora Perella»? Su virtud, antes albaricocácea que adamantina, ¿podrá resistir indemne la más asidua y melosa relación que con ella tiene «el transparente don Paulino», profesor privado de su hijo? Pues bien, no la resiste. Y puesto que ella, a su modo, sigue siendo dama virtuosa, y él, pese a todo, no deja de ser varón profesoralmente íntegro, al fin ocurre lo que en tales cosas suele ocurrir: que con las sólitas consecuencias gástricas, una vidita nueva comienza a aletear en el interior de la señora Perella. Lo que harto más desenvuelta y expeditivamente escribe Quevedo en una carta: «Me dice vuesamerced que está preñada, y yo lo creo, porque el ejercicio que se trae vuesamerced no es para menos».

Así las cosas, el capitán anuncia su llegada. Si descubre los aparatosos sobresaltos gástricos de su esposa, ¿qué pasará? Grave preocupación, posible drama. La señora Perella se asusta y lloriquea: su caletre no da para más. Pero el numen de don Paulino, no menos fecundo en ardides que en retoños, sabe idear algo para salvar el honor de la señora Perella y la pedagógica tranquilidad de su vida. Ayudado por sus amigos Nino (médico) y Totó (farmacéutico), hará que el capitán, durante su breve escala en el domicilio conyugal, ingiera, sin saberlo, una de esas drogas que halagan el ánimo de Afrodita; con lo cual se sentirá movido a poner de nuevo en acto su ya casi olvidada fidelidad — tanto más fácilmente, cuanto con más seducción visible aparezca ante él la señora Perella —, y el incipiente fruto del amor entre «la virtuosa» y

«el transparente» podrá ostentar cuando nazca el marinero nombre de Perella. Y después de varias inciertas vicisitudes, todo se ordena para que así ocurra. Ha triunfado el previsor ingenio de don Paulino, y honor y tranquilidad quedan a salvo.

Renuncio a contar con detalle la divertida peripecia del segundo acto, esto es, lo que sucede la noche en que el capitán llega a su casa. Diré tan sólo que la escena en que don Paulino maquilla a la señora Perella —la «afeita», diría un purista— para aumentar el *sex appeal* de ésta frente a su áspero e indiferente esposo, es una de las más eficaces invenciones cómicas del teatro de nuestro siglo. Y añadiré que toda la piececita está construida con una ejemplar economía de medios —nada sobra, nada falta en ella— y dialogada con un lenguaje vivaz, ajustado y tenso. Cuando la palabra teatral es lírica, debe elevarse como un vigoroso surtidor: así salen de la boca de Otelo las que en él suscita el cadáver de Desdémona. Cuando la palabra teatral es cómica, debe brotar como una rápida serie de burbujas: así son las de la Belisa lopiana cuando cuenta sus melindres; y así —más llana, ceñida y entrecortadamente— las que pronuncian los personajes de *El hombre, la bestia y la virtud.*

Pocas veces la «moralina» burguesa —así la llamaría Nietzsche— ha sido puesta en solfa con tanto desenfado y con tan fina sutileza, pese a la apariencia grotesca de la trama, como en esta piececita de Pirandello. «El transparente don Paulino», llama al protagonista de la comedia, con también transparente ironía, la zumba requintada de su creador. ¿Qué es lo que muestra a los espectadores esa declarada transparencia del atribulado e industrioso don Paulino? Nadie vacilará en la respuesta: la tribulación y la industria de este pedagogo pirandelliano —tan pirandelliano como un personaje en busca de autor— nos hacen ver la consistencia de una moral atenida a la pura apariencia social de la conducta. Y aquí es donde brilla el acierto cómico de Pirandello, porque esa faena de mostración la lleva a término el genial siciliano poniendo en juego dos ocurrencias espléndidas: la situación-límite de un amante que para salvar el bien parecer y el general sosiego fuerza a su amada a seducir a su propio marido, y la atribución de una

radical *bonhomie,* de una última y sentimental ingenuidad, a ese amante, tan resolutivo y cínico, al parecer, en los expedientes a que su ingenio recurre.

Esto es lo cómico y, a la vez, lo humano: que don Paulino está muy verdadera y tiernamente enamorado de la señora Perella, y que en el fondo no es un cínico puro y mondo, como esos que otra comicidad más elemental y tosca tantas veces presenta, sino un pobre hombre ingenuo y bondadoso, una personita que por debajo de su ardid de circunstancias siente latir en su pecho algo muy semejante a un corazón de verdad, y que induce a su amante a esa salvadora seducción legal con una sincerísima conciencia de sacrificio. Don Paulino nos hace reír, es cierto; pero, más que de él, nos reímos de la situación en que se ve metido y de su estupendo modo de afrontarla, y así acaece que nuestra risa no es cruel y que, sin proponérnoslo, su pedagógica, apurada e inventiva persona despierta en nosotros, junto a la hilaridad, una delicada conmiseración íntima, una suerte de secreta ternura. Como el Monipodio cervantino no es meramente un truhán, «el transparente» don Paulino de Pirandello no es simplemente un cínico. Broma, juego, sátira, denuncia social, humanidad: todo esto hay, además de maestría técnica en *El hombre, la bestia y la virtud.* Por esto dije antes, orsianamente, que su autor es un águila capaz de cazar moscas. Minúscula empresa predatoria que en el Teatro Recoletos yo reí y aplaudí de bonísima gana.

Noviembre de 1963.

Roussin (André)

SOPLA EN PARIS EL CEFIRO

Curso escolar de 1920 a 1921. Instituto General y Técnico — bravo nombre — de Teruel. Clase de Preceptiva literaria. Un mozalbete que se llamaba como yo aprende de memoria, para luego analizarlos retóricamente ante el profesor, poemas y fragmentos de poemas — «trozos» — contenidos en el libro de texto. Entre ellos, éste, original, si la memoria no me falla, del hispanista alemán Fastenrath:

«Dulce palmera
que en el desierto
como yo miras
la patria lejos,
por esa patria
juntos lloremos
mientras de Algarve
los mansos céfiros...»;

y esos suaves «céfiros» con los que al final rimaban muy fácil y cómodamente unos «besos» complacientes — resultaban ser, además de refrescantes y nostálgicos, eficaces agentes de la fecundación sexual de la triste palmera solitaria. El grave erudito don Juan Fastenrath sabía muy bien lo que el céfiro — *zéphyros* — había sido para los antiguos griegos: el húmedo viento del oeste que fecunda cuanto en la naturaleza vive y crece. Fue mi primer contacto con el sentido originario de esa linda palabra.

Veinticinco años más tarde, ese mismo mozalbete,

muy lejos ya de serlo, lee el célebre escrito de William Harvey sobre la generación de los animales y descubre en él muchas más noticias acerca del prestigioso viento del amor: que los huevos puestos por la gallina sin previa intervención del gallo recibieron de los antiguos el nombre de «cefíreos» o «hipenemios», esto es, engendrados por el viento; que las yeguas en Lusitania, según Varrón, conciben por obra y gracia del céfiro oceánico; que en este viento veía Virgilio la causa del prolífero brote primaveral de la tierra madre.

«Con las tibias auras del Céfiro,
las tierras de labor abren sus senos, y todo rezuma dul-
[ce humedad
Todos los campos están de parto...»

Céfiro vale tanto como *zoéphoros,* portador de vida, dirá sin empacho el buen Harvey, llevado de la osada ingenuidad etimológica que con tanta frecuencia ejercitaron los sabios anteriores al siglo XIX. Más cautos y mejor documentados, los filólogos de nuestro siglo sospecharán que el vocable *zephyros* procede de *zóphos,* la tiniebla occidental, la pavorosa oscuridad del reino de los muertos. ¿No es cosa de veras notable y profunda — algo tendría que decir Freud acerca de ella— que el viento fecundante sea etimológicamente el que viene del lugar donde los muertos moran?

Al llegar aquí, oigo que me interrumpe la voz de un lector impaciente. «Basta ya, señor mío — me dice —. ¿Quiere usted explicarme qué diablos tiene que ver todo esto con la reseña de un espectáculo teatral?» A lo cual yo respondo: «Amigo mío, algo tiene que ver. Porque lo que desde el escenario del Teatro Beatriz viene en fin de cuentas a comunicarnos la comedia *Una cigüeña bromista,* original del francés André Roussin y hábilmente adaptada al castellano por Juan Ignacio Luca de Tena y Rafael Forns, es que el céfiro de Virgilio, Varrón, Harvey y Fastenrath, el viento fecundante del oeste, ha soplado de muy eficaz manera sobre París, o al menos sobre una de sus casas».

¿Puede explicarse, si no, lo que ante nuestros ojos sucede? Cuando menos lo esperaba, un matrimonio ya con espolones — bien lo patentizan dos retoños, varón

y hembra, que sin duda pasan de los veinte — va a tener un nuevo hijo. Parece que tan sorprendente acontecimiento conmoverá fastidiosamente la rutina familiar; pero esa posible conmoción queda a la vez resuelta y agravada por los siguientes sucesos: el vástago varón declara que acaba de hacer madre a la secretaria de papá, hasta entonces funcionaria eficacísima e impecable; la hija, por su parte, confiesa verse en el trance de adelantar su matrimonio, porque a ello la está obligando fisiológica y socialmente el fruto todavía invisible de su impaciencia amatoria (y, naturalmente, de la de su prometido); la doncella de la casa, en fin, harta sin duda de doncellez, ha cedido hace algún tiempo a los requerimientos del fumista, y acaba anunciando entre hipos y sollozos su próxima maternidad. Y por si todo esto no bastase, nos enteramos de que el señor, en un lejano devaneo de su juventud, dejó un hijo abandonado a su suerte. ¿Qué ha podido pasar en esa fecundísima casa parisiense? Volvamos a las *Geórgicas:*

«En la primavera se hinchan las tierras y reclaman las semillas genesíacas;
y entonces el Padre omnipotente, el gran Éter, en fecundas lluvias,
desciende al seno de su fértil cónyuge, y hace crecer,
uniéndose a su ingente cuerpo, todas las simientes.
Los matorrales inaccesibles resuenan con el canto de los pájaros,
y los ganados buscan a Venus en días señalados.»

El céfiro, el húmedo viento fecundante del oeste, ha debido de hacer llegar a París la virtud de ese «gran Eter» de que nos habla el Virgilio campesino. No, no puede ser otra cosa.

No creo que importe mucho al lector cómo se desenvuelve escénicamente y llega a su previsible *happy end* esa tan poco exquisita idea cómica. De la representación de *Una cigüeña bromista* importan, a mi juicio, sólo dos cosas. La primera su aparente éxito de público: el hecho de que todos estos comerciantes y menestrales acomodados que la oyen día tras día se sientan picantemente movidos a la risa — esto vi yo, al menos —, cuando la acción cómica o una broma

más o menos ingeniosa escarban y airean en el fondo de sus almas los recuerdos casi inconscientes de su vida más privada. Algo bien obvio tendría que decir un psicoanalista acerca de ello. La segunda, el hecho de ser pieza importada esta comedia. ¿Tan mal anda nuestro teatro cómico, que para hacer reír a los españoles nos vemos obligados a traducir —y seguramente a «afeitar», en la acepción taurina del vocablo— criaturas literarias como *Una cigüeña bromista?* En el caso de que así fuese, tal vez la risa debiera convertirse en suspiro.

Enero de 1963.

Ruíz Iriarte (Víctor)

PADRES, HIJOS, MUNDO

Con buena acogida en el público y la crítica viene representándose en el Teatro Lara, de Madrid, *El carrusel* (¿por qué en los carteles y programas se dice *El carrusell?*), de Víctor Ruiz Iriarte. El excelente arte escénico de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado capitanea la representación de esta comedia, cuyo tema central es uno de los más frecuentemente tratados por los sociólogos y costumbristas de nuestro tiempo: el estado actual de la relación entre padres e hijos. Hace unas semanas comentaba yo la temprana aparición de ese tema, allá por 1910, en el teatro de Unamuno. ¿Qué nos dice de él, medio siglo después, la comedia de Víctor Ruiz Iriarte?

Trátase de la familia de Daniel Sandoval. El es un financiero de éxito: un hombre que en la plenitud de su vida ha conocido la riqueza, el poder social y todos los requerimientos y halagos que una y otra cosa llevan consigo. Rita, su esposa, mujer inteligente, sensible y sólo a medias despegada de las estimaciones tradicionales, sigue con volubilidad, a veces un poco atolondrada e inconsciente, la exigente y dorada vida social de su marido, al que ama y del que, pese a la noticia, harto vaga, de ciertos inconsistentes devaneos, parece ser amada. Cuatro hijos —dos muchachitas todavía *teenagers,* como hoy es de buen tono decir, y dos garzones que apenas han dejado de serlo— constituyen el fruto del matrimonio; fruto que las convenciones verbales de antaño solían llamar «de bendición», y que ahora no va a serlo sin muy graves reservas en la exégesis de tan pío y optimista tópico.

En efecto: los cuatro hijos — Lolín, Maribel, Tony y Ramón, en orden ascendente — viven descontentos de la escasa atención que les prestan sus padres; y para salir de esa insatisfactoria situación deciden poner en práctica una treta netamente maquiavélica. Cuando sus padres vuelvan de la fiesta de turno, les dirán, cada uno por su cuenta, que todos ellos se hallan en grave apuro. ¿Apuro verdadero o fingido? Sólo fingido y táctico en el caso de Lolín, que aparatosamente simula ser víctima de una pulmonía. Muy verdadero, en cambio, sobre la capa de su apariencia inventada, en los tres casos restantes; porque Maribel sale de veras hacia la casa de un hombre a quien quiere con vehemencia, sin que sus padres hayan sospechado la realidad de ese amor, y porque es cierto que Tony va a tener un hijo de Mónica, la doncella, y, en fin, porque Ramón está muy lejos de mentir diciendo por teléfono que ha sido detenido por la policía con otros compañeros de la equívoca banda juvenil a que clandestinamente pertenece. Los padres entran con alarmada ingenuidad en el juego y toman por verdad la falsa mentira; esto es, la verdad misma. Y aunque al día siguiente parece ser admitido en el hogar el carácter ficticio de esos cuatro eventos, la verdad —sólo entrevista, eso sí, a través de medias palabras y medios silencios — acaba imponiéndose. Tanto y tan crudamente se impone, que Mónica, la desdoncellada doncella, la sincerísima enamorada de Tony, muere a los pocos días atropellada por un autobús, no sabemos si porque ella buscó la muerte o porque la sumió en un ensimismamiento desesperado y ciego la «habilidad social» con que Daniel y Rita supieron resolver la aventura amorosa de su hijo.

De *El carrusel* — cuyo curso me interesó muy escasamente hasta que los tres hijos mayores comenzaron a representar su fingida farsa — merecen comentario dos ingredientes: uno adjetivo y técnico, la notable destreza con que su autor pasa de la mentira a la verdad, y luego de la verdad a una convencional semimentira; otro sustantivo y humano, la tesis implícita en la comedia, la justificación que de su título, enigmático hasta la última escena, nos da en ésta un filosófico comisario de policía.

El carrusel. ¿Por qué este nombre? Porque el mun-

do — o, como tantas veces se dice, la vida — se asemeja a uno de ellos. Gira y gira, luminoso y sonoro, arrastrando a los que le ocupan. Sólo de cuando en cuando se detiene y se apaga; no otra cosa ha venido a representar ahora la muerte de Mónica. Pero pronto reanuda su marcha, con sus luces y su música, como si nada hubiese pasado en él. La familia Sandoval vendría a ser, en suma, una partecita del gran carrusel que es nuestra sociedad, el mundo en que vivimos. Sus miembros — Daniel, Rita, Ramón, Tony, Maribel, Lolín — zurcen como pueden los desgarros que ha producido en sus almas el accidente; y luego, vuelta a empezar. ¿Quién no recordará ante esta moraleja la avisada y cazurra sabiduría vital — no la llamemos poética — de don Ramón de Campoamor?

Decía yo, comentando *El pasado que vuelve,* de Unamuno, que la relación paterno-filial y el conflicto entre las generaciones no serían sino el eterno retorno de una catástrofe moral y social, si uno y otra quedasen íntegramente sometidos a la presión del mundo y de la historia; esto es, si los padres y los hijos no fuesen capaces de trascender por la vía de un amor verdaderamente interpersonal el ámbito y el contenido que el mundo y la historia imponen a la vida del hombre. Carrusel, eterno retorno, ciclo que fatalmente se repite. ¿Es esto la vida humana? ¿Es éste el curso de la vida histórica?

Habría que responder, como ante tantas y tantas interrogaciones análogas: sí y no. Sí, en lo que la biografía y la historia tienen de vida natural; si se quiere, de ritmo, de cíclica reiteración. «Como la generación de las hojas en el bosque, así la de los hombres», dijo ya el viejo Homero, teorizando poéticamente sobre la historia. No, en lo que la biografía y la historia tienen de vida personal; por tanto, de invención original e innovadora, de imprevisible creación. Aunque la idea de la historia como progreso — con cuantas cautelas y restricciones se quiera — haya sustituido para siempre a la idea de la historia como ciclo, no por ello ha logrado anular su parcial validez. Testimonio supremo, los *corsi e ricorsi* de Giambattista Vico.

Pero éste, precisamente éste es el problema. ¿Cómo el curso de la vida y el curso de la historia pueden

dejar de ser determinación cíclica —carrusel, eterno retorno—, y hacerse innovación personal? ¿Cómo el hombre puede llegar a ser, en la plenitud del término, persona? ¿Acaso tal propósito no exigirá en ocasiones una resolución muy parecida al heroísmo, bien por la vía de la renunciación, bien por el camino de la lucha? Esto es lo que acabó pensando para su coleto Daniel Sandoval, estoy seguro, después de su casi confesional coloquio con el comisario de policía.

Enero de 1965.

EL RECUERDO Y LA ILUSION

Dos de las comedias que actualmente se representan en los escenarios de Madrid —tal vez no pueda decirse lo mismo cuando estas líneas sean publicadas— plantean al espectador reflexivo el siempre incitador problema de la relación psicológica con el pasado y con el futuro. Una de ellas es *Un paraguas bajo la lluvia,* de Ruiz Iriarte, más que centenaria sobre las viejas tablas del Teatro de la Comedia; la otra, *Parchís-Party,* de Jaime Salom, bastante más reciente que la anterior entre los jóvenes muros del Teatro Valle-Inclán. Dos actrices prestigiosas, Gracita Morales y Conchita Montes, han sido las protagonistas de ese doble y complementario evento.

Una evocación a la vez irónica y tierna del pasado es el tema de la comedia de Ruiz Iriarte. Mediante un artificio sencillo e ingenioso —la aparición de una abuela ya difunta a una joven en apuros y el recuerdo entre aleccionador y desenvuelto de lo que han sido las mujeres de esa familia—, *Un paraguas bajo la lluvia* presenta en otros tantos cuadros tres distintas situaciones de la relación amorosa. El Madrid de la Regencia, el Madrid inmediatamente anterior a la guerra civil

y el Madrid actual les dan marco sucesivo. Entre bromas y veras, Ruiz Iriarte pone ante nosotros la realidad y el problema del recuerdo.

Jaime Salom, en cambio, nos propone con su comedia la realidad y el problema de la ilusión. He aquí a Leoncia, mujer imaginativa y animosa, forzada a consumir su vida entre las faenas domésticas de un hogar provinciano y modesto. ¿Qué puede hacer Leoncia para volar más allá de los límites de esa estrechez? Sólo una cosa: aprovechar la inanidad mental que tan imperativamente exige el juego del parchís y soñar en silencio, mientras repiquetean los dados, algo de lo que ella quisiera ser y nunca será: una multimillonaria americana que trata a los hombres como si fueran muñecos; una lagartona de siete suelas, en la cual se hiciese carne el tipo de «la entretenida de derechas»; una enfermera capaz de llevar garbo e imprevisión a un hospital donde todo es orden y sistema; una actriz del cine italiano, a la que preocupan por igual la injusticia social, sus contratos, su divorcio y el esplendor de su anatomía. Para evadirse del presente inevitable, Leoncia vive una hora cada semana en el futuro imposible.

¿Qué recuerda el hombre? ¿Sólo lo que ha sido? Nuestros recuerdos, ¿son no más que imágenes fidedignas de la realidad pasada? Una sutil sentencia de Marañón viene ahora a mi memoria: «El recuerdo jamás es un acta notarial de lo que ocurrió, sino un artificio generoso, bordado sobre un esquema de la realidad por la mano sutil de nuestra fantasía». Es cierto. Queriéndolo o no, quien recuerda saca selectivamente del mar del olvido algo de lo que fue, y lo transfigura —mejorándolo unas veces, empeorándolo otras— al servicio de su situación presente y futura. Con otras palabras: quien recuerda, reproduce, selecciona y sueña. No parece ilícito completar esa linda frase marañoniana diciendo que la persona memoriosa es, en definitiva, un notario soñador, más notario cuando es historiador profesional y más soñador cuando es poeta en ejercicio («De toda la memoria, sólo vale —el don preclaro de evocar los sueños», escribió Antonio Machado), pero siempre una y otra cosa. ¿Hay historiador que no sueñe, además de dar fe? ¿Hay poeta que no dé fe, además de soñar?

Soñamos el pasado, hasta cuando más objetivamente nos parece recordarlo, y, por supuesto, soñamos el futuro. ¿Qué espera el hombre? Indudablemente, lo que proyecta. Sin proyectos, más todavía, sin proyectos que no sean razonables, adecuados a la situación en que realmente se existe, no hay esperanza; nada más evidente para nosotros, los españoles de hoy. Pero los proyectos que en verdad nos hacen esperar no son sólo previsión, anticipación calculadora de lo que puede ser; son también ensueño, imaginación fabuladora de lo que acaso nunca sea, de lo que razonablemente nunca será. Si frente al pasado se conduce el hombre como un notario soñador, frente al futuro es, según los casos, proyectista que sueña o soñador que proyecta; sentencia tan cierta en el más proyectista de los ingenieros como en el más soñador de los utopistas. «La realidad no importa; lo que importa es nuestro ensueño», escribió «Azorín». No estoy del todo conforme, querido maestro; porque para mí, y pienso que para todos, lo que verdaderamente importa es el ensueño capaz de producir realidad.

La abuela que en *Un paraguas bajo la lluvia* va recordando el pasado de las mujeres de su familia viene a ser un notario soñador; aunque el ensueño, en el caso de esta comedia, se disfrace de tierna ironía. La Leoncia de *Parchís-Party* es, por supuesto, desaforada soñadora. ¿Es también proyectista? En otros términos: ¿hay algo de la Leoncia real y de la Leoncia posible en los cuatro sueños o cuatro ilusiones que la comedia nos presenta? No sé si es posible responder afirmativamente. Y pienso que tal incertidumbre expresa mi más importante reparo a esta ingeniosa y divertida pieza cómica de Jaime Salom.

Enero de 1966.

Salom (Jaime)

SENECTUD, DIVINO TESORO

La comedia de Jaime Salom *Juegos de invierno* (representada estos días en el Teatro Infanta Beatriz, de Madrid) plantea teatralmente el problema psicológico y social de la senectud. Mejor dicho, uno de los problemas psicológicos y sociales de la senectud. ¿Qué es, qué significa el viejo en el gran teatro del mundo? Desde sus mismos orígenes —desde la Antigüedad clásica—, el mundo occidental viene debatiéndose con esa cuestión. Pero lo que hasta nuestro siglo era no más que un tema académico, si vale decirlo así, ha venido en él a convertirse en verdadera preocupación social. Hasta 1800, la pervivencia media del hombre civilizado no llegaba a los treinta años; en 1964, esa pervivencia se va acercando rápidamente a los setenta. Con otras palabras: si no media una guerrita atómica, casi todos los que hoy nacen llegarán a ser viejos. Por tanto: ¿qué son, qué significan, qué pueden y deben hacer los viejos en el mundo? Acuciante pregunta para los médicos, los psicólogos y los políticos de nuestro tiempo.

Ya he dicho que *Juegos de invierno* no la plantea en su integridad. Los viejos que nos presenta son, por una parte, seres residuales e inútiles, viejos de asilo; y, por otra, hombres que no aceptan la ancianidad a que llegaron, viejos inconformes. Hay viejos luminosa y confortadoramente eficaces en la sociedad de que son parte: ahí está, entre nosotros, el alto ejemplo de don Ramón Menéndez Pidal, «Azorín» y don Manuel Gómez Moreno, tres nonagenarios insig-

nes. Con proceridad social o sin ella los hay, también, conformes con su senectud, aceptadores leales del hecho de ser viejos: todos conocemos más de uno, todos hemos gozado alguna vez la suave compañía de un viejo que sabe serlo. No es éste el caso de los que viven en el asilo de *Juegos de invierno*. Mas para caracterizar con precisión la peculiaridad típica de los asilados que *Juegos de invierno* retrata, es necesaria una ulterior y más fina distinción. Hay que distinguir, en efecto, entre el viejo inconforme que con mayor deliberación quiere vivir como joven (por el lado cómico, el «viejo verde»; por el lado tierno, la deliciosa pareja de ancianos a que Summers ha dado vida cinematográfica en «Del rosa al amarillo») y el que, como éstos de Salom, finge con picardía ingenua o con franco resentimiento haber dejado tras sí una juventud fuerte y gloriosa. Todos, unos más, otros menos, hacemos en nuestras vidas el consolador y evasivo «teatro para sí mismo» que tan agudamente ha descrito Luis Rosales; y en el viejo, el modo más propio de esa faena de ficción consiste en inventar y contemplar alma adentro, en el mundo del ensueño, o alma afuera, en el mundo de la palabra, el joven o los jóvenes que uno hubiera querido ser.

Tenemos ya suficientemente delimitado — o así me lo parece — el tema de *Juegos de invierno:* la senectud, cuando ésta es residual, inútil, inconforme y fingidora de una juventud satisfactoria. Pero una comedia es algo más que un tema. Pienso que en la estructura de una obra teatral cualquiera se integran cuatro ingredientes principales: el tema, la situación, los personajes y la acción verbal y dinámica que los personajes ejecutan. Claro está que esos cuatro ingredientes se suponen unos a otros y se implican unos en otros; pero esto no es óbice para que la mente pueda y deba discernirlos, y así lo aconsejaría yo, como ejercicio metódico, a cuantos pretendan ser críticos teatrales.

La situación en que ahora ese tema se realiza, ya la conocemos: un asilo para ancianos desvalidos, hace tiempo fundado por un filántropo provinciano. Los personajes son, fundamentalmente, siete: cinco viejos asilados (tres de ellos, inventores de su propio pasado: un pasado donjuanesco, en el caso de don Rober-

tito, político, en el de Lerroux, plácido y burgués, en el de don Félix), una enfermera sin especial relieve y un joven doctor desenvuelto y cínico. La acción es promovida por el miedo de los viejos a la muerte. Se acerca el invierno, y la estadística de los últimos años enseña que todos los inviernos muere uno de los asilados. No quedan más que cinco. ¿A quién tocará morir? Todos ostentan indiferencia, pero a todos aterra la perspectiva de la muerte. El asesinato de uno de los cinco por los cuatro restantes daría cumplimiento a la regla estadística y concedería un año de tranquilidad a los supervivientes. Pero tan expeditiva idea es descartada. Mejor será juntar los ahorros y traer a un médico, porque el asilo queda a veces, con las lluvias, aislado del mundo. A ello. Acude al anuncio un joven doctor que en tiempos tuvo no poco que ver con Lidia, la enfermera. ¿No es esto lo suficiente para que entre los muros del asilo se ponga en marcha una acción dramática? Don Robertito, el fingidor de un pasado donjuanesco, siente nacer en su pecho, como tardía llama ennoblecedora, un impulso generoso e hidalgo, y decide arriesgar su vida para salvar a Lidia del desastre que de nuevo se cierne sobre ella. Lerroux, por su parte, actualizará el terrorista que no fue y construirá un artefacto que haga volar al seductor. Pero la sangre no llega al río, y todo se arregla —«má o meno», como suelen decir por el Caribe— con la muerte natural y súbita de Juanín, el hermano de Lerroux, pobre y simple criatura sin otra misión en la vida que acompañar, servir y glorificar a su hermano.

Tal es, metódicamente analizada, la estructura de *Juegos de invierno*. A su fondo, la reminiscencia de alguna viñeta de la literatura rusa. Más cerca, el recuerdo de *Mesas separadas*, la comedia de Terence Ratigan que el cine ha difundido por todo el mundo. Menos dramática, más pálida y desvaída, más en tono menor, ahí está la comedia de Salom. ¿Qué decir de ella? Víctima del esquema estructural que yo mismo acabo de proponer, me veo en el trance de calificar los distintos momentos que la integran, como si, más que un ocasional comentarista, fuese yo un meticuloso profesor de colegio. Vamos allá. Pienso que el tema de *Juegos de invierno* es bueno, y sin reservas aplaudo,

en lo que a él toca, la invención de Salom. Encuentro aceptable la situación en que el tema se realiza. Me parecen, en cambio, más débiles los personajes y la acción. Un poquito esquemáticos, superficiales y tópicos, aquéllos: considérese, por ejemplo, el escaso vigor teatral que tiene el bien ideado rasgo redentor de don Robertito. Muy desigual, y en más de una ocasión carente de verdadera fuerza, bajo la indudable corrección del diálogo, esta última. Pero, con todo, *Juegos de invierno* es una simpática comedia, cuya representación se sigue con interés hasta su desenlace.

Febrero de 1964.

EL DISFRAZ Y SUS LIMITES

Con feliz acogida del público y la crítica, Jaime Salom acaba de estrenar en el Teatro Goya, de Madrid, la comedia *El baúl de los disfraces.* Este buen éxito de Salom —al que contribuye no poco la acertada interpretación de Amparo Soler Leal, Carlos Lemos y Daniel Dicenta— confirma las posibilidades de comediógrafo fino y reflexivo que hace unos meses hizo patentes otra comedia suya. Porque creo en ellas, y para evitar —si mi consejo tiene alguna eficacia— que las dilapide bajo la preponderante seducción del éxito que suelen llamar «de público», voy a permitirme algunas reflexiones críticas en torno a los disfraces que Jaime Salom nos presenta en su comedia.

Un viejo se dispone a pasar en soledad una noche de Carnaval. Un sillón cómodo, una taza de café, una copa de coñac, un libro: tal habría sido su programa en esta noche de Carnaval, si su nieto no se hubiese cuidado de impedirlo organizando en el domicilio común un baile de disfraces. En efecto, una máscara penetra por error en la habitación donde el viejo se dis-

pone a descansar; y al conjuro de su presencia y su juventud —la máscara, no será necesario advertirlo, es mujer y joven— el proyectado descanso del anciano se convierte para él en doble y sorprendente descubrimiento. Descubre en primer término nuestro hombre que su vejez no es más que un disfraz: con sólo quitarse la peluca y los mostachos, surge de su cuerpo decrépito el del mozo apuesto y alegre de antaño. Llega a saber, por otra parte, que en un baúl secreto se conservan varios disfraces, correspondientes a otras tantas etapas de su vida: un traje de estudiante pobre y sentimental, otro de oficial joven y conquistador, otro, en fin, de opulento hombre de negocios menesteroso de compañía y ternura. No será necesario decir que el flamante ex viejo reconstruye ante el público su vida —no otra cosa es el desarrollo de la comedia— vistiendo sucesivamente los disfraces que su baúl le ofrece, ni que a cada uno de éstos corresponde una relación femenina diferente. Tres etapas sucesivas de una misma vida y tres mujeres distintas en ella: la «cupletista» o «canzonetista» —así solían llamar a las madres de las actuales «animadoras»—, que encandiló al estudiante sentimental; la encantadora generala vienesa de que el joven oficial tuvo que ser en Madrid, durante unos días, seductor y seducido *cicerone;* la que bajo el nombre de «Gatita» provee de compañía y ternura mercenarias y clandestinas al menester del opulento hombre de negocios. Pero, claro está, todo esto no pasa de ser el sueño de una noche de invierno y Carnaval. Al fin, los disfraces vuelven a su baúl, y el viejo a ser viejo. *La commedia é finita.*

Una buena idea teatral: la relación de la persona humana —lo que uno es cuando se recluye en su más propia intimidad— con los distintos y sucesivos modos de su aparición en el mundo; en primer término, con las distintas y sucesivas edades de su vida. Dramático en sí mismo, el tema puede ser también cómicamente tratado, y el autor, con toda licitud, ha elegido este segundo camino. Hasta aquí, todo es acierto. Lo discutible comienza, a mi juicio, cuando se examina de cerca el modo como tal camino ha sido recorrido.

Dos reparos me atrevo a hacer yo a esta pieza de

Jaime Salom, tocante uno al fondo de la pieza y relativo el otro a su factura.

Pienso, por lo que atañe al primero, que Salom ha exagerado un poco el carácter de «disfraz» que en cuanto modos de la vida personal poseen las edades para la persona de su titular y protagonista. Es verdad que mi ser no se agota en lo que yo, cuando joven o cuando menos joven, sentí, pensé e hice; pero eso que yo he sentido, pensado y hecho a lo largo de mi vida, primero como joven, como menos joven luego, dista de ser para mí un «disfraz» que yo vestí durante unos años y sustituí luego por otro. Aunque unamunianamente mire yo «como se mira a los extraños» al mozo que a los veinticinco años fui, esa real y sutil «extrañeza» mía no puede ser absoluta, no puede excluir un íntimo sentimiento de identidad, de «propiedad». Por no haberlo visto y mostrado así, el desarrollo escénico de *El baúl de los disfraces* queda en ser una sucesión mal cosida de cuadros inconexos y — lo que es peor — termina por necesidad en una escena confusa y anodina, esa en que el viejo cierra la comedia dando unos torpes pasos de baile con la máscara del dominó rojo que acude a la fiesta del nieto.

Algo más debo recomendar — y tal es mi segundo reparo crítico — al indudable talento de Jaime Salom: la necesidad de proponerse, en la concreta realización escénica de sus ideas, metas que en calidad y en nivel rebasen el gusto inmediato del *gran público*. La escena del encuentro entre el estudiante, la «cupletista» y el camarero-empresario señor Dupont, ¿no adolece acaso de excesiva trivialidad? ¿Y no es excesiva, por otra parte, la tan reiterada apelación al recurso extrateatral de las canciones que a lo largo de la comedia van entonando sus protagonistas? Ahora que el favor del público y de la crítica se ha abierto resueltamente a Jaime Salom, yo quisiera que planease sus futuras invenciones después de haber dedicado alguna reflexión a estas amistosas observaciones mías.

Octubre de 1964

EN TORNO AL SACRIFICIO

Bajo su apariencia suave, mesurada y convencional, yo diría que *Espejo para dos* —comedia dramática de Jaime Salom, estrenada en el Teatro Windsor, de Barcelona, y ahora representada en el Teatro Alcázar, de Madrid— es una pieza teatral «valiente». Pronto explicaré por qué. Antes debo hacer un encendido elogio de la dirección escénica y de la representación, en la que ante todo brillan, con muy fina luz, el talento y la sensibilidad de Maruja Asquerino y Julieta Serrano, y consignar sucintamente lo que en el escenario pasa.

Lo que en el escenario pasa y queda es el sacrificio de Laura. Laura es una joven provinciana que vive entregada a sus obras de piedad y al cuidado de Patricia, enferma incurable y vieja servidora de los ya difuntos padres de aquélla. Sólo Laura y Patricia, una con su constante y bondadoso desvelo, otra con su queja pertinaz y destemplada, habitan la casa de Laura y Tina. Esta, hermana de Laura, es la oveja descarriada de la familia. Viuda de un francés, después de un matrimonio infortunado, vive en Niza, resolviendo, como puede, el desequilibrio psíquico y la insatisfacción sexual; aunque Laura, desde su virtuoso retiro provinciano, sólo vea en ella la hermana distante, guapa, elegante y triunfadora. Movida por una secreta nostalgia de la ya pasada vida familiar, Tina decide un buen día reunirse con su hermana; una temporadita, que acaso resulte tónica para sus nervios, entre los muros que albergaron su ya no próxima infancia —hay que decirlo con Simone de Beauvoir— de *jeune fille rangée*. Lo malo es que lleva consigo a Peter, el desvergonzado y ávido *gigolo* con que en los últimos meses trata de llenar su vida.

¿Lo malo o lo bueno? En la vieja casa provinciana acontece lo previsible. El subproducto de Don Juan que es Peter, se siente atraído por la bondad y la abnegación de Laura. Laura, a su vez, advierte que su corazón —tan virgen hasta entonces como su cuerpo— no es insensible a la sólo insinuada y nada deshonesta solicitud del libertino. Espoleada su alma por lo que contempla junto a su ya declinante belleza, Tina se ve súbitamente arrastrada del capricho a la pasión, acaso al verdadero amor, y arde por Peter. ¿Qué pasará? ¿Triunfará la costumbre, y Peter y Tina volverán a Niza? Cediendo al amor y al sincero arrepentimiento de Peter, ¿accederá Laura a lo que Peter le ha propuesto, y volará hacia América con el hombre que le promete la felicidad y por ella va a redimirse?

Así están planteadas las cosas al iniciarse la última escena de *Espejo para dos mujeres,* y ahí, precisamente ahí, está el arranque de la valentía de Jaime Salom. Laura se encuentra tan perpleja como desfondada. En el aeropuerto la espera el hombre a quien ella, casi a su pesar, ama de veras. Dentro de su alma se ha quebrado algo que para ella era, a la vez, un apoyo moral y un tesoro afectivo, la veneración por su padre: bajo una sólida apariencia de varón respetable y pío, éste fue un criminal clandestino, un hombre que para salvar su buena reputación no vaciló un día en matar, antes de que naciera, al hijo que de él había concebido Patricia. Y junto a ella, vencida, rota, una hermana que abandonada a sí misma acaso termine en la abyección o en el suicidio. ¿Qué hará Laura? Y Laura, fiel a su sacrificada manera de entender su vocación de mujer cristiana —fiel, en definitiva, a su íntima vocación de santa anónima—, decide quedar al lado de su hermana y dejar que Peter, el sólo posible esposo y amante, regrese en soledad a su América nativa.

La valentía de Jaime Salom. El público, en efecto, espera y desea que Laura acabe corriendo hacia el aeropuerto. Lo espera, porque esto sería lo «normal»: en el caso de Laura, casi todas las mujeres seguirían la llamada del amor, de un amor que por añadidura no es de los que suelen considerarse «pecaminosos». Lo desea, también, porque a todos nos gusta ser, de cuando en cuando, «buenas personas», aunque de or-

dinario no lo seamos, y nada cuesta desear, desde la butaca, que la sacrificada Laura sea terrenalmente feliz el resto de sus días. Pero Jaime Salom tiene la valentía de enfrentarse con la previsión y la inclinación del público, y decide que Laura, ángel de la guarda hecho mujer, permanezca al lado de su hermana. ¿Por qué? Porque ha sabido ver a Laura por dentro. Porque sabe muy bien que Laura lleva, en los senos de su alma, una genuina vocación de santidad; tan genuina que se resuelve a cumplirla — suma piedra de toque para los afanosos de perfección espiritual — a través de la renuncia y el anonimato. Porque, en definitiva, Laura, mínimo personaje en busca de su autor, lo ha encontrado en Jaime Salom.

El problema — un problema a un tiempo moral y teatral — viene ahora. Desde un punto de vista moral, ¿cómo no preguntarse por la secreta responsabilidad que con su sacrificio adquiere Laura, frente al tan probable hundimiento y descarrío del abandonado Peter? Y desde un punto de vista teatral, ¿cómo no pensar que Peter sería más fiel a sí mismo, a lo que como personaje «es», corriendo del aeropuerto a la casa de Laura, para poner a última prueba el amor y la decisión de ésta? Pero Jaime Salom — acaso por pensar que si para el santo todos los hombres son «prójimos», lo es con más instancia el más «próximo», o acaso por conocer a fondo a Laura y saber que en el alma de ésta opera adjetivamente la sutil fuerza de la costumbre — deja que Laura, santa de las que no figuran en los santorales del calendario, se sacrifique, ante el público, en la renuncia y el anonimato.

Diciembre de 1965.

Scarnicci y Tarabusi

SOCIOLOGIA DEL «FRESCO»

La representación de *Caviar o lentejas,* comedia napolitana de Scarnicci y Tarabusi, libremente adaptada por Tono —Teatro Goya, de Madrid; excelente interpretación de Angel Picazo—, pone de nuevo ante el espectador, con una perspectiva ya no puramente española, el tema del «fresco». No resisto la tentación de ampliar, desde un punto de vista sociológico, mis ya viejas reflexiones acerca de él.

Caviar o lentejas es una comedia «de fresco»; un «fresco», ahora napolitano, es su personaje central, y en cierto modo su único verdadero personaje. Lo cual quiere decir que la indudable comicidad de la pieza tiene para nosotros un retraso de cincuenta o sesenta años. Si Armando Pelagato se llamase Filiberto Rodrigáñez, y si el ambiente fuese madrileño y no napolitano, ¿no es cierto que esta comedia de Scarnicci y Tarabusi hubiese podido ser firmada por Muñoz Seca, García Alvarez, Paso o Abati? Una prueba más de que una parte del teatro cómico del primer tercio de nuestro siglo podría ser exhumado con éxito feliz. Recuérdese el que obtuvo hace un par de años la reposición de *Los caciques,* de Arniches.

Armando Pelagato, protagonista de *Caviar o lentejas,* vive explotando cínica y humildemente —aunque el «fresco» es orgulloso, sus pretensiones son siempre humildes— la apostura y el ingenio de su persona. Enfundado en su chaqué, se adhiere a cualquier celebración, sea boda, bautizo u homenaje, que lleve consigo refrigerio, conversa en ella con distinción y

desparpajo y vuelve a su casa bien provisto de relieves alimenticios susceptibles de venta. Esta profesión, llamémosla así, le hace conocer a una condesa opulenta; y sin otros recursos que su cara dura y su natural despejo, logra desenmascarar a un administrador trapisondista y desaprensivo y restañar la sangría que la hacienda de la tal condesa venía sufriendo. A través de la «frescura» triunfan, pues, el ingenio y la decencia. Y el amor, porque, para hacer óptimo el desenlace, Nico, vástago de la condesa, se casará con Francesca, hija del «fresco» providente y salvador.

Armando Pelagato, «fresco» napolitano, como podía haberlo sido madrileño o sevillano. Cualquiera que sea su asiento geográfico, ¿qué tiene de peculiar la sociedad a que el «fresco» pertenece? ¿Por qué surgen «frescos» de este jaez en Madrid, en Nápoles o en Sevilla, y no en Boston, en Estocolmo o en Glasgow? Me atrevo a pensar que los presupuestos sociales de este tipo literario —y en alguna medida, real— son los cuatro siguientes:

1.° Vigencia de una cultura del ocio. «Vivimos negociosos (esto es, trabajamos) para tener ocio», escribió Aristóteles. «Trabajar es orar. En su raíz, todo auténtico trabajo es religión», sentenció Carlyle. Dos concepciones de la vida, dos modos del prestigio. En una, se es prestigioso por la eminencia o la gallardía en el empleo del ocio; en otra, por la cantidad o la calidad de los frutos del trabajo. Nada más fácil que situar aquélla en las riberas del Mediterráneo y ésta en los países del Norte. El «fresco» sería, entre otras cosas, la escurraja humana de una sociedad cuyas sumidades son Aristóteles y el duque de Osuna.

2.° Desigualdad social grande y habitualmente soportada. Vive el «fresco» y consigue su ocio —un *otium* al que sólo con cierta ambigüedad cabría llamar *cum dignitate* — a expensas de la opulencia de los laboriosos y de otros ociosos más afortunados que él, aunque acaso no tan despiertos de mollera; esos a quienes los antiguos llamaban *beati possidentes*. Lo cual supone la existencia de una gran desigualdad social y la habitual aceptación de ésta. La reivindicación social excluye sociológicamente la «frescura».

3.° Una moral pública proclive hacia el laxismo y hacia el predominio de los valores personales sobre

los comunitarios. Cada sociedad tiene su peculiar modo de vivir la moral y, por lo tanto, sus virtudes y sus inmoralidades propias. Los temas y los modos habituales de la inmoralidad no son iguales, por ejemplo, en Noruega y en Sicilia. Pues bien: pienso que la existencia del «fresco» supone el tipo de inmoralidad que acabo de mencionar.

4.° Suficiente vejez cultural, expresada como carencia de ingenuidad; en definitiva, como cinismo. Hay dos modos contrapuestos de conducirse ante la realidad, la «beatería» y el «cinismo». Llamo beatería al hábito de asombrarse de todo, hasta de lo obvio; llamo cinismo al hábito de estar de vuelta de todo, hasta de lo maravilloso. Hay, en consecuencia, sociedades globalmente beatas, sociedades globalmente cínicas y otras, en las cuales una parte de sus gentes propende hacia la beatería y otra hacia el cinismo. Estas últimas son, a mi juicio, las que mejor sirven de cuna y vivero al «fresco». El cual, no será necesario advertirlo, pertenece por esencia, presencia y potencia a la segunda de esas dos porciones en que socialmente se dividen los hombres.

¿No es así la sociedad de que ha nacido y en que diariamente actúa Armando Pelagato, el «fresco» de *Caviar o lentejas?* ¿No son éstos los presupuestos sociológicos de una buena parte de nuestro teatro cómico durante los dos últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX? Invito al lector a comprobarlo por sí mismo mediante la lectura y —si ya peina o tiñe canas— mediante el recuerdo.

Enero de 1966.

Shaw (Bernad)

OTRA VEZ PIGMALION

I

Adolfo Marsillach ha tenido la valentía de reponer el *Pigmalión* de Bernard Shaw y la inteligencia de reponerlo con acierto. Sin valentía, no es posible afrontar la representación castellana de una obra a cuyo meollo teatral tan inmediatamente pertenecen los trucos y las sutilezas de la insondable fonética inglesa. Sin mucha inteligencia de director y de actor, no habría podido lograr una representación tan calificada y eficaz como la que desde hace días nos está ofreciendo en el Teatro Goya, de Madrid. La bien entonada versión de Méndez Herrera, la excelente escenografía de Francisco Nieva y un conjunto del que son parte figuras como Antonio Vico, Marisa de Leza y Carmen Carbonell contribuyen en muy buena medida al éxito logrado. Sin perjuicio de unirme de muy buen grado al general y justificado aplauso, ¿se me permitirá hacer una leve observación marginal? Para mi gusto, la representación que ahora celebramos —cuya calidad va ganando quilates a medida que avanza la obra— es, ¿cómo lo diría?, excesivamente hispánica. Quiero decir, excesivamente atenida a la costumbre española de intensificar —de extremar, en ocasiones— la expresión dramática y la expresión cómica. Esto es lícito, y en cierto modo, inevitable. Pero, ¿no hubiese ganado «ambiente» británico la obra haciendo a veces más tenue esa expresión? Piénsese, a título de ejemplo,

en la escena en que Higgins y Pickering hablan atropellada y simultáneamente a la madre de aquél.

Bien, pelillos a la mar. El éxito, el doble éxito del actor y director Adolfo Marsillach es tan grande como merecido. Apludámosle con calor, y agradezcámosle esta oportunidad de ver y oír en castellano la ingeniosa y teatralísima versión shawiana del viejo y profundo mito de Pigmalión, el escultor enamorado de su propia estatua.

¿Necesitaré recordar que el Pigmalión de Bernard Shaw es un *dilettante* de la fonética que se compromete a dar en pocos meses habla y modales de duquesa a una desgarrada florista londinense? No lo creo. Mi cometido puede y aún debe limitarse —continuando el camino de las agudas reflexiones de César González Ruano en el programa que el día del reestreno fue ofrecido a los espectadores— a explorar el sentido del mito de Pigmalión, y por lo tanto su valor perenne.

Dos cuestiones principales. Primera: ¿de qué se enamora Pigmalión? Segunda: ¿cómo puede ser salvado —si efectivamente puede serlo— el pigmalionismo?

El chipriota Pigmalión talla una estatua de marfil y se enamora de ella. El londinense Mr. Higgins consigue que una criatura del arroyo llegue a conducirse como una duquesa, y queda prendado de la duquesa resultante. ¿De qué se han enamorado Pigmalión y Mr. Higgins? Lo inmediato es decir: de su propia obra. Así nos lo hace ver Bernard Shaw, cuyo empedernido fonetista sólo comienza a sentirse seriamente atraído por su criatura cuando ésta, ya en definitiva posesión de su inventada condición de duquesa, se niega a obsequiarle con faenas serviles. Menos inmediato es responder: Pigmalión y Mr. Higgins se enamoran, en realidad, de sí mismos. Quevedo —más de una vez he utilizado estos versos suyos— pondera en «Lágrimas de un penitente» los «santos desengaños» que en los días postreros de su edad

enturbiaron las aguas del abismo
donde me enamoraba de mí mismo.

Como Quevedo en sus años mozos, Pigmalión no sería sino una peculiar variante de Narciso. El nervio

del pigmalionismo podría ser en última instancia reducido al narcicismo. A través de su obra, quien la ha creado se mira a sí mismo y en sí mismo se complace. Más que una realidad en el mundo, la obra creada viene entonces a ser el complaciente espejo de un deseo.

Pero esto no acaba de resolver el problema. Más sutil y complejo que el mito de Narciso, el de Pigmalión permite descubrir la verdadera estructura del autoenamoramiento. Narciso se enamora de lo que él está siendo; mejor dicho, de lo que él cree estar siendo. Pigmalión, el Pigmalión del mito, se siente encandilado por algo en cuya estructura se articulan tres componentes muy distintos entre sí: lo que él ha sido y en cualquier momento podría volver a ser (su condición de creador de la estatua); lo que la estatua debe llegar a ser para complacerle plenamente (la estatua debe rebasar su mera realidad marfileña, tiene que vivir); el poder superior que gratuita y generosamente va a regalar a Pigmalión la animación de la estatua inerte que él ha creado (el favor divino de Afrodita, en el caso del mito helénico). Con su elemental conducta, el miope y niño Narciso piensa o sueña ser suficiente en sí y por sí mismo: bástale mirar su imagen en la superficie del lago para sentir —por bien poco tiempo, sin duda— que se colman las medidas de su esperanza. Con la compleja realidad de su deseo, el ambicioso y adulto Pigmalión, el hombre capaz de crear, nos enseña que el enamoramiento de la propia obra, y por lo tanto de uno mismo, en cuanto creador de ella, exige la intervención obsequiosa de algo o alguien constitutivamente superior a uno mismo. Narciso es un pobre vanidoso y — como los conocidos análisis de Freud han demostrado— un inmaturo. Pigmalión, en cambio, es a la vez orgulloso y humilde. Por tanto, humanamente, no satánicamente orgulloso. Su orgullo consiste en su autocomplacencia como creador. Emulo del Dios del Génesis, dice para sí mismo lo que El dijo al término de cada uno de sus actos creadores: «Y vio que lo hecho era bueno». Pero a la vez que orgulloso es humilde, porque sabe y acepta que sin una especial ayuda de quien puede más que él, no logrará que su creación le satisfaga plenamente.

Todo esto, se preguntará el lector, ¿tiene algo que ver con la obra educativa y el ulterior enamoramiento de Mr. Higgins, el Pigmalión de Bernard Shaw? Y en el caso de que el amor del escultor de Chipre a su estatua y el del fonetista de Londres a la transformada Elisa Doolittle tengan verdadera relación entre sí, ¿qué pueden decirnos acerca de la segunda de las cuestiones antes planeadas, la tocante a la posible salvación del pigmalionismo?

II

Nuestro análisis del pigmalionismo de Mr. Higgins — tan incuestionable para Bernard Shaw, tan inequívoca e inmediatamente proclamado por el título de la comedia en que Mr. Higgins comparece —, nos condujo a una revisión atenta del mito clásico. Más atenta, cuando menos, que la determinante de su interpretación habitual. Según ésta, Pigmalión se limita a enamorarse de su propia obra, la ebúrnea estatua creada por su talento de escultor. Por tanto, se enamora de su propia capacidad de creación, de sí mismo. Lo cual autorizaría a sostener que Pigmalión no pasa de ser una reencarnación de Narciso. El pigmalionismo no sería sino un narcisismo refinado, un autoenamoramiento en el cual la imagen de la propia figura (lo que uno es por naturaleza) es sustituida por la realidad de otra propia (lo que uno llega a ser cuando perfecciona su naturaleza con el arte).

¿Es así en el mito clásico, si uno quiere atenerse a la estructura real de éste? Indudablemente, no. Pigmalión se enamora de su obra y de lo que su obra puede ser; un «poder ser» a cuyo logro no llegará nunca su limitación de escultor — su limitación de hombre — y sólo alcanzado merced a la generosa y gratuita intervención de la diosa del amor. Sin el regalo de Afrodita, Pigmalión, incapaz de complacerse, como Narciso, en la pura contemplación de su realidad y sus límites, hubiera sido irremisiblemente desgraciado. El lema de Narciso es: «Merezco lo que tengo». La actitud psicológica y social que denunció Ortega en su descripción del «señorito satisfecho» tie-

ne en Narciso un incipiente arquetipo. Más profundo y adulto que él, Pigmalión nos dice con su conducta algo muy distinto: «Necesito más de lo que merezco». Actitud que puede conducir a la desesperación, cuando se cree o se piensa que el propio menester nunca será gratuitamente satisfecho, o a la esperanza, cuando, como en el caso de Pigmalión, se confía en la buena voluntad de una Afrodita sobrehumana y munífica.

Yo no sé si Bernard Shaw pensó y quiso que la conducta de Mr. Higgins —su Pigmalión— reprodujese íntegramente la del protagonista del mito clásico. Tal vez no. Tal vez no pensase y quisiera otra cosa que ofrecer a su público una escenificación cómico-dramática del hombre que se enamora de su propia obra. Si fue así, es preciso reconocer que, una vez más, el artista, el verdadero artista, aunque éste sea tan lúcido e irónico como el redomado G. B. S., hace con su obra bastante más de lo que con ella piensa y quiere hacer. Porque el *happy end* de la aventura pigmaliónica de Mr. Higgins y el modo por el cual ese *happy end* es conseguido, denuncian al espectador sensible la existencia de un secreto paralelismo formal entre el definitivo destino del fonetista londinense y la suerte no merecida, suprerogatoria, del afortunado escultor heleno. El Mr. Higgins de Bernard Shaw viene a ser, en efecto, una versión moderna y racionalizada —si se quiere, secularizada— del total Pigmalión del mito, del complejo y a la postre, nada narcisista Pigmalión antiguo.

Es verdad: la transformación de la florista en duquesa —esto es, en persona que se conduce como si fuera duquesa— acontece sin que Afrodita o cualquier otra potencia sobrehumana tengan parte alguna. Pero no es menos cierto que Mr. Higgins, sin proponérselo, más aún, sin advertirlo, se enamora de una realidad trascendente a su propia obra; realidad que para su ventura llega a consumarse ante sus ojos como resultado de un acto de benévola y gratuita donación personal. Para convencerse de ello basta examinar con algún cuidado las escenas finales de la comedia.

Mr. Higgins ha conseguido que la desgarrada y rudísima Elisa Doolittle «pueda» conducirse como una duquesa. Mas para que ese mero «poder ser» se true-

que en «ser» actual y efectivo —con otras palabras: para que Elisa Doolittle se conduzca de hecho como duquesa— es preciso que ella lo «quiera». Entonces y sólo entonces, los hábitos creados en ella por obra de los métodos didácticos de Mr. Higgins —su recientísima «segunda naturaleza», para decirlo en términos escolásticos— se convertirán en verdadera conducta personal; entonces y sólo entonces llegarán a ser real y verdaderamente «suyos». Sin el efectivo ejercicio de su libertad, sin una voluntad resuelta y deliberada de conducirse como una auténtica duquesa, Elisa Doolittle no es lo que Mr. Higgins, su Pigmalión, acaba queriendo que ella sea. Mr. Higgins, que comenzó por enamorarse de su propia obra —por tanto, de su capacidad para crear en los demás una «segunda naturaleza» más perfecta que la anterior a ella—, acaba enamorándose de una persona; y una persona sólo demuestra serlo cuando sabe hacer su vida poniendo en acto su libertad.

¿Qué es lo que Mr. Higgins pretende, cuando de haberse enamorado de sí mismo pasa a enamorarse de la persona que Elisa Doolittle ha llegado a ser? Simplemente, esto: que Elisa quiera ser duquesa «para él», aunque este «querer ser duquesa» haya de comenzar manifestándose por un no querer acercarle las zapatillas. Pretende, en suma, que Elisa le ame como auténtica persona; no fascinada por el singular talento educativo —«fisiopoético», diría Demócrito— de quien la ha trastornado, sino libre ante él y libremente gustosa de conducirse por amor hacia él, como lo haría la más exquisita duquesa del West-End. Que esto y no otra cosa es amar como persona. Más brevemente: Mr. Higgins, no tan esteta y egoísta como él mismo creía ser, acaba descubriendo por obra del amor que para ser lo que él quiere ser necesita más de lo que merece.

Siempre es útil meditar con imaginación y seriedad acerca de los mitos. Se comprende que Aristóteles, menos racionalista de lo que piensan quienes le conocen mal, afirma se al fin de su vida que la edad y la soledad le iban haciendo cada vez más amigo de ellos, más «mitófilo».

Noviembre de 1964.

Strindberg (Augusto)

VAMPIRISMO Y AMOR

En 1888 escribió Augusto Strindberg el drama *Los acreedores,* del cual, para conmemorar el cincuentenario de la muerte de su autor, nos ha ofrecido Alfonso Sastre una excelente versión castellana en el teatro Valle-Inclán. Curiosa época, esa en que Strindberg componía su espléndido drama. Por un lado, una sociedad, la europea, que instalada sobre los supuestos de la concepción burguesa de la vida parece ir acercándose con firmeza a una cima de seguridad y prosperidad generales. Por otro lado, unos cuantos hombres — Marx, muerto cinco años antes; Nietzsche, Verlaine, Strindberg; poco más tarde, Freud, Hauptmann, Wilde, Weininger, el propio Unamuno — que desde el seno mismo de esa sociedad denuncian su irremediable, su creciente olor a podrido. «Ea, fuera máscaras — dicen todos ellos, cada uno a su modo, al hombre burgués —; fuera las máscaras con que simulas amor, bondad, justicia, religión. Yo las arrancaré de tu rostro y te iré mostrando lo que hay debajo de cada una de ellas».

Fiel a esa general consigna, con *Los acreedores* se propone Strindberg desenmascarar la idea burguesa del amor. Tal vez pensase él, como cincuenta años más tarde pensará Sartre, que el amor es siempre vampirismo; pero atento, penetrante e implacablemente atento a lo que en torno a sí veía, su diatriba no pasó de ser, si se me permite decirlo con expresión tópica, una diatriba «de situación». Adolfo, artista de carácter débil y sugestionable, se casa con Nekla, divorciada

de Gustavo. La ama apasionadamente y cree ser amado por ella. Ese amor que tan íntimamente parece unirles, ese aparente darse el uno al otro, ¿qué es, en realidad? Llena todo el primer acto un diálogo entre Adolfo y Gustavo, a quien aquél no conoce y con quien coincide — a sus ojos, por azar — en el hotel de un balneario. A través de una fingida amistad, Gustavo siembra en Adolfo las primeras dudas acerca del amor de Nekla y de su propio amor. En el segundo acto, un movido coloquio entre Adolfo y Nekla, la semilla sembrada por Gustavo comienza a dar sus frutos. En el tercer acto se encuentran Nekla y Gustavo e inician una escena de seducción mutua, muy pronta y acremente fallida: no podía ser de otro modo. Desde una habitación contigua, Adolfo sigue el curso del encuentro entre su esposa y el primer marido de ésta, y descubre hasta el fondo la verdad de Nekla, la verdad de Gustavo y la verdad de sí mismo. Sólo una cosa puede hacer ya este hombre: morir. Ya no hay máscaras. En su desnuda realidad, el amor no es otra cosa que vampirismo, afán de poderío absoluto sobre el otro. Y si uno da algo en el amor — como si ese «dar» fuese sólo un «perder» o un «invertir», en el sentido comercial de la palabra —, lo hace, en el fondo, para sentirse acreedor respecto de aquel a quien la donación fue hecha. Amar, dirá luego Sartre, es sentir la ilusión imposible de asumir la libertad del otro, y por tanto su persona, conservando intacta su naturaleza. (Entre paréntesis: esta curiosa coincidencia entre Sartre y Strindberg — ¡qué netamente sartrianas son, ya en el detalle, las fugaces observaciones de Adolfo acerca de las miradas que le dirigen Gustavo y Nekla! —, ¿no pone en evidencia que el autor de *L'être et le néant* entiende la relación con el otro desde un punto de vista radicalmente «burgués», pese a su declarada y vehemente posición antiburguesa ante la sociedad y ante la historia?)

El amor, afirma Strindberg, viene a ser lucha de seducción, vampirismo. Y tiene sin duda razón, si lo que en el amor se busca es solamente fruición, poder y saber; si amar al otro es tan sólo — como desde su entraña misma exige el irreductible individualismo de la concepción burguesa del hombre — gozar del otro, poder sobre el otro y saber al otro. Quien sienta

«individualistamente» su condición individual, quien piense y crea que él es ante todo y en el fondo de todo un yo psicológico sediento de afirmarse frente al mundo, dos modos, sólo dos modos tendrá de entender su relación con los demás hombres: ante aquellos que le son indiferentes, el contrato, la convivencia contractual; ante aquellos que de veras le importan, la posesión, aunque para «poseer» se vea obligado a «dar». Pero, ¿y si la donación no busca primariamente la fruición propia, esto es, el rédito, sino el bien y la perfección del otro? ¿Y si en la realidad del amado se ve ante todo una «persona», un ser esencialmente impenetrable e imposeíble, y no un «objeto» al que uno, desde fuera, puede mirar, saber y poseer? ¿Y si resulta que la libertad efectiva del otro es la condición y no el botín del amor? En tal caso, ¿será, podrá ser el amante un «acreedor»? Movida por un amor «toto coelo» distinto del que liga entre sí a Nekla y Adolfo, dice Julieta a Romeo en el drama inmarcesible de Shakespeare:

En bondad, como el mar, no tengo fondo,
y ésta es también la hondura de mi amor:
que cuanto más te doy, tanto más tengo.

Frente al amante-acreedor, el amante que regalándose al otro se enriquece a sí mismo. Frente al hombre que «es» defendiendo su propio ser, recluido en la ciudadela de su individualidad, el hombre que «es» derramándose por amor en graciosas obras de creación. Frente al «contratante social de Juan Jacobo», según el donoso verso de don Miguel de Unamuno, la persona que samaritanamente, con actos de donación generosa, sabe granjearse la efusión libre y amorosa de la intimidad del otro. Esos versos de Shakespeare nos muestran, por lo menos, que el amor *puede ser* algo muy distinto de lo que anteayer proclamó el teatro de Strindberg y ayer enseñaban —o enseñan hoy— las aceradas sutilezas dialécticas de Sartre: del Sartre que se siente a sí mismo testa pensante y no amante Pólux. (Recuérdese que *L'être et le néant* ostenta en su primera página esta sibilina dedicatoria: *Au Castor.*) Pero si el amor *puede no ser* lo que Strindberg y Sartre de él dicen, fija como está su mirada en la

concepción burguesa de la vida; más aún, si el amor no es *primariamente* vampirismo y donación a rédito, ¿quiere esto decir que no lleve sobre sí, a manera de impureza inevitable, algo o mucho de ese áspero rostro que *Los acreedores* y *L'être et le néant* tan inexorablemente desenmascaran? «Poder ser» ¿equivale, sin más, a «ser»?

Si cuando sea publicada esta crónica pervive el drama de Strindberg en los carteles del Teatro Bellas Artes, desde ahora te invito, lector, a meditar acerca de mis inconclusas reflexiones después de haber oído tú mismo las palabras punzantes de Adolfo, Gustavo y Nekla. Bien lo merece una criatura teatral tan honda, tan sobria, tan hábil, tan humana e inhumana como *Los acreedores*. Temo, sin embargo, que mi invitación llegue demasiado tarde, porque nuestro público, a lo que parece, prefiere el puro pasatiempo a la cavilación, y la acción espectacular a la desnuda belleza de la palabra pensativa y apasionada: al «diálogo de la pasión meditabunda», para decirlo con el hermoso epígrafe de Eugenio d'Ors. Bien sabe Dios que lo siento.

Enero de 1963.

Tennessee Williams

DIVINO TESORO FUGAZ

Tópicos, architópicos son los dos motivos que integran el tema central de *Dulce pájaro de juventud,* drama de Tennessee Williams que estos días se representa en el Teatro Eslava. El motivo fundamental —la patética, inapelable, vertiginosa fuga de la juventud del hombre, de la propia juventud— es uno de los más frecuentes en la historia universal de las letras. «Toda carne es como heno», nos dice Isaías. «¡Cómo te odio, vejez, implacable enemigo!», exclama, desde otra visión del mundo, un personaje de *Las Suplicantes* de Eurípides. Desde entonces hasta el «Juventud, divino tesoro», de Rubén, y hasta hoy mismo, cientos y cientos de plumas, miles y miles de bocas han cantado o llorado la celeridad con que los años juveniles pasan y huyen.

No menos tópico es el motivo ocasional: la encarnación de esa dramática experiencia en la actriz que no se resigna al «ex» o al anonimato de la jubilación, y en un «gigoló» que dentro y fuera de él comienza a sentir las primeras señales de su definitiva frustración como persona. ¿Cómo no recordar, a título de único y reciente ejemplo, la película *Sunset Boulevard?*

La actriz se llama en este caso Alejandra del Lago. Huyendo del espectáculo de su primer fracaso —la proyección de una cinta cuyos primeros planos revelan la vejez incipiente de la estrella—, Alejandra topa con Chance Wayne, que expulsado de su pequeña ciudad natal por la dura y pacata burguesía que la rige, y fracasado, por añadidura, en su pretensión de

ser actor cinematográfico, gana su vida exhibiéndose en la piscina de un hotel de lujo. Chance va a ser para Alejandra un epidérmico amor de ocasión, tal vez el último. Rica, influyente, pese a todo, en Hollywood, y propietaria de un automóvil suntuoso, Alejandra será para Chance un cómodo recurso hacia el logro de sus más caras pretensiones: el dinero, la triunfadora ostentación de sí mismo en su ciudad natal, el contrato como actor, la reconquista de Celeste, su primera, nunca olvidada novia. Todo ello se malogra agria y violentamente, y la historia de este lamentable malogro es el drama que nos ofrece *Dulce pájaro de juventud.*

Distinguía yo en el argumento de esta pieza de Tennessee Williams dos motivos principales, uno fundamental y otro ocasional. Pues bien, otros dos momentos pueden ser discernidos en su estructura: uno central y dominante, el que componen los diálogos y los largos monólogos de Alejandra y Chance; otro periférico y secundario, el que determina el choque entre la improvisada pareja y la sociedad a que Chance había pertenecido y de que Celeste es muy caracterizada parte; ese grupito burgués y segregacionista de la pequeña ciudad del Sur de los Estados Unidos a que antes aludí. El momento central es literaria y teatralmente valioso, porque en los diálogos y los monólogos que lo integran se van expresando con cruda sinceridad y bien calculados efectos psicológicos dos almás compleja y notoriamente reales: mezcla de amargura, nostalgia, cinismo, cansancio, ternura, egoísmo e histeria, la de ella; de frustración, avidez, majeza, inconsistencia, amor restante y necesidad de apoyo, la de él. Mucho menos valioso es, a mi juicio, el momento periférico y secundario de la estructura de *Dulce pájaro de juventud,* y tanto literaria como escénicamente. Cuando Alejandra y Chance chocan con el antiguo mundillo social de este último, todo en el escenario se hace chillón y melodramático. Lo cual acaso obedezca a un deliberado propósito del autor; pero si ha sido así, Tennessee Williams habrá de reconocer que se le ha ido la mano en la realización del empeño. A la vista de lo que son la varia conversación ante el mostrador del bar, el discurso político del padre de Celeste y el coloquio entre ésta y Chance, ¿no

hubiera sido preferible, me pregunto, hacer de *Dulce pájaro de juventud* un drama de sólo dos personajes, y convertir en relato memorativo de éstos lo que ahora es acción teatral visible y audible?

En suma: dos motivos tópicos y una realización sólo parcialmente lograda. Edificada sobre tan problemático fundamento, ¿se sostendrá ante los ojos y los oídos del espectador esta criatura de Tennessee Williams? La verdad es que se sostiene. Creo que no ha llegado a ser lo que acaso su autor quiso que fuera: el drama del actual sentimiento del hombre frente a la consunción de su propia juventud *ut foenum,* como Isaías y San Pedro dirían; pero en la vida escénica de Alejandra y Chance hay realidad humana y poesía, amarga y áspera poesía bodeleriana; y cuando esto acaece, el espectador —quiero decir: el espectador que soy yo— se ve obligado a seguir con interés lo que en el escenario pasa y se dice, aunque tal decir fluya en ocasiones a través de parlamentos un poco largos y discursivos.

No hay en *Dulce pájaro de juventud* una tesis moral explícita, ni es posible clasificar a sus personajes en «buenos» y «malos». En rigor, ninguno de ellos alcanza a ser ejemplarmente «bueno», ni siquiera la inocente y desventurada Celeste. Pero ello no es obstáculo para que este drama constituya una tácita lección de moral. Dice al público: «He aquí dos personas que viven dolorosa y desquiciadamente el vacío de sus vidas declinantes. Sea llena o vacía vuestra vida fugitiva, ¿qué haréis de ella y frente a ella cada uno de vosotros?» Y el espectador tiene que salir del teatro esbozando consciente o subconscientemente su personal respuesta. No creo que hoy exista otra manera de hacer con alguna eficacia «teatro moral».

Diciembre de 1962.

BURLESCA Y PATETICA SONATA

Lector: si te interesa el teatro, bien como espectáculo, bien como testimonio, acude cuanto antes al Recoletos, y asiste a la representación de *La Sonata a Kreutzer*. Verás en ella el sobrio, pero intenso espectáculo de dos personas que realizan su vida —su común y respectivo drama— a través una bien ordenada sucesión de palabras, silencios y acciones; contemplarás una habilísima, ejemplar adaptación escénica de la tan conocida novela de Tolstoi; admirarás con cálido aplauso el arte de dos excelentes actores: él, Fernando Fernán-Gómez, en una madurez renovadora; ella, Lola Cardona, en una promisora juventud; convivirás, en fin, y tal es el «testimonio» de esta pieza teatral, el fracaso, cómico al comienzo, sangriento a la postre, de un matrimonio que sólo en la fruición física tuvo fundamento.

El patentísimo testimonio de *La Sonata a Kreutzer*, ¿tiene sólo un valor circunstancial e histórico? ¿Se refiere no más, ante los ojos del espectador actual, a lo que el matrimonio por atracción física fue en la sociedad burguesa rusa de la segunda mitad del siglo XIX? Tanto en la novela de Tolstoi como en el drama que ahora la escenifica hay, por supuesto, multitud de notas circunstanciales, rusas unas y de época otras; notas que en modo alguno sobran, porque la contemplación novelesca o teatral de lo genéricamente humano requiere un primer plano de algún modo histórico y local. Más aún: el planteamiento general de la atracción sexual-amorosa como posible

camino hacia el matrimonio ostenta en nuestros días formas y motivos muy distintos de los que *La Sonata a Kreutzer* nos hace ver. Bastará recordar, para no salir de los espectáculos que Madrid está ofreciendo, cómo mutuamente se acercan y se conducen los actualísimos amantes de *El eclipse*, de Antonioni. Pero, con todo, un análisis literario de lo que es —Aristóteles diría, mucho más cautamente: de lo que puede ser— un matrimonio sólo edificado sobre ese tempestuoso suelo vital que Stendhal llamó *amour-passion*, sigue teniendo vigencia e incentivo.

«El» es ahora un libertino rico que al borde de la madurez, cansado ya de su bien calculada crápula, se siente atraído por el encanto juvenil de la que será su esposa. «Ella», por su parte, es una linda señorita de familia venida a menos —la «distinguida señorita» de nuestras viejas «Notas de Sociedad»—, con todos los señuelos, todas las ansias ocultas y todos los ingenuos resabios inherentes a su belleza física y a su educación. (Entre paréntesis: la misma educación, salvado lo accesorio, que hacia esos mismos años están recibiendo en Viena las primeras clientes de Freud.) Con estos presupuestos, la acción escénica es como el desarrollo de un teorema psicológico y social. Luna de miel apasionada. Pronto choque entre una sensibilidad, la de ella, que entre dengues, zalemas y gimoteos quiere un amor que no sea sólo beso, y la corteza bien asentada de quien sólo con el beso se sacia. Hijos que traen más preocupación que ternura y contento. Esplendor físico y brillo social de ella, celos de él. Intromisión —inocente, sólo musical— de un joven violinista que llega de París, con el que ella ejecuta en sociedad la *Sonata a Kreutzer*. Exasperación creciente de los celos de él. La relación conyugal, que hasta ahora ha podido ser literaria y escénicamente tratada de modo burlesco, cobra ya un inexorable acento dramático: *la commedia é finita*. A la vuelta de un viaje, «El» encuentra a «Ella» acompañando al violinista en la ejecución de la célebre sonata, y la apuñala. «Ella» muere en los brazos de «El». No sólo la comedia ha quedado conclusa: también el drama.

¿A quién mata, en realidad, el marido de *La Sonata a Kreutzer*? No a una esposa formalmente infiel;

tampoco a una esposa rudamente esquiva. Lo que el marido de *La Sonata a Kreutzer* quiere en rigor aniquilar es la «persona» que hay dentro del «cuerpo» y más allá del «cuerpo» de su mujer. El amor conyugal debe tener como objeto propio una «persona encarnada»; o si se quiere decir de otro modo, un «cuerpo personal». Cuando lo que se ama es sólo una «persona incorpórea», un ente espiritado —hay casos—, el cuerpo se constituye en problema, esto es, en obstáculo con el que se choca; cuando el término de la pasión no es sino un «cuerpo acariciable», por muy finamente individualizado que éste se halle —ese cuerpo y sólo ese es lo que en tal caso se ama—, la persona se hace fantasma, es decir, realidad que a la vez asedia y se evade, objeto inquietante e inapresable. Una persona es siempre un misterio; la pretensión de reducirla a «habas contadas», a repertorio calculable, es simultáneamente una profanación y una torpeza. Pero el misterio personal puede ser y es de hecho cosas muy distintas entre sí: es gracioso encanto, regalada delicia imprevista, cuando se le busca y acepta con amor; es fantasma perturbador. turbación reiterada y desazonante, cuando torpemente se le desconoce o se le niega. «Misterio, misterio», dice «Ella» de sí misma, bien significativamente, cuando la disensión entre ambos todavía no pasa de ser comedia pequeño-burguesa. Pues bien: convertido ya en ineludible e insoportable fantasma, ese misterio es, y no el cuerpo aún joven y atractivo de «Ella», lo que «Él» quiere en este caso matar, lo que ciega y bárbaramente apuñala en la escena final del drama. Los maridos celosos del teatro clásico español —a la cabeza de ellos, el de *El médico de su honra*— matan para dejar a salvo eso que enfáticamente llaman «su honor»; el marido celoso de *La Sonata a Kreutzer* clava su puñal por una razón más elemental y profunda: para defenderse desesperada y criminosamente del fantasma en que, por obra de su obstinada y miope tosquedad, ha venido a transmutarse la intimidad personal de su esposa.

Recuérdese mi comentario a *Los acreedores,* de Strindberg, pieza coetánea de *La Sonata a Kreutzer,* y en su entraña tan afín a ella: el amor, o es donación o es posesión; *tertium non datur.* Pero si la li-

bertad de una persona — la libertad de la persona amada — puede gozosamente ser aceptada por el amante, ¿puede acaso ser señorialmente poseída? «Vale más buena esperanza que ruín posesión», dice Don Quijote a Sancho cuando éste, vacilante en su fe, le pide salario fijo. Yo diría, sanchoquijotescamente, que, en amor, la única posesión en verdad contentadora es aquella que conjuntamente van otorgando la autodonación y la esperanza.

Ahora comienzan nuevos y más sutiles problemas psicológicos, metafísicos y sociales. ¿Y el fracaso del matrimonio, cuando lo que en él se busca no es sólo la fruición física, mas también algo que esencialmente la rebasa? ¿Qué formas adoptará, cuáles podrán ser los términos a que conduzca? Graves cuestiones, acerca de las cuales nada pretenden decir y nada dicen los personajes y las situaciones de *La Sonata a Kreutzer*.

Enero de 1963.

Tono (Agustín de Lara)

LA ACCION Y LA PALABRA

Después de varios años de silencio teatral, Tono ha dado a la compañía del Teatro Infanta Isabel — «vuelvo al tablado de mis primeros y mejores éxitos», dice al público en la carta que desde el programa le dirige — una nueva «función», diestramente titulada *El señor que las mataba callando*. No es chico acierto el del título. He podido ver cómo dos viandantes cualesquiera rompían a reír leyéndolo sobre la valla de un solar en construcción: «¿Has leído eso? Tiene gracia». Y probablemente no sabían que la indudable gracia de ese título de la «función» de Tono se halla a la postre integrada por tres sumandos; si se quiere, por «tres gracias»: la que por sí misma posee la frase en su acepción más tópica; la que el espectador cree descubrir en ella cuando, ya desde la primera escena, advierte que la pieza es una parodia del género policíaco; y, por fin, la que efectivamente descubre cuando el inesperado desenlace le hace ver que el sentido real del título — contra toda interpretación policíaca; por tanto, contra la conclusión a que había llegado la agudeza de los listos — es justamente el mismo de la acepción tópica. Con otras palabras: que el Dr. Evans, protagonista de la comedia, no es un asesino de cocineras, sino un astuto «señor que las mata callando»...

Nada más debo decir acerca del tema de esta comedia. Para los que la han visto, cualquier indicación

sería ociosa. Con quienes en Madrid se dispongan a verla, mi explicación cometería un intolerable delito, porque el mandamiento «No contarás el final» es tan válido para las comedias policíacas «en serio» como para las que nos ofrecen su parodia. Y con quienes por una razón o por otra no puedan ver *El señor que las mataba callando* —eso sí: sin matar a nadie—, la fidelidad a ese mandamiento me obligaría a ser enojosamente elusivo y críptico. Diré tan sólo lo que he dicho: que *El señor que las mataba callando* es una parodia *more toniano* del género policíaco. Y añadiré que respecto de la anterior producción teatral de Tono, esta pieza ofrece una para mí muy discutible novedad.

Tragedia, comedia, drama o «función» — así solía llamar Tono a las suyas—, toda producción teatral posee una estructura a la que como partes principales pertenecen la acción y la palabra. La acción se realiza y ordena en una serie de «situaciones»; y en cada una de éstas, los personajes dicen palabras, que unas veces se limitan a expresar con sobria eficacia funcional lo que la acción pide, y otras, porque así lo ha querido el autor, cobran cierto valor sustantivo. Cuando los personajes de Shakespeare declaman, algunas de sus palabras no son mero instrumento al servicio de la acción escénica; se limitan a ser bellas y sugestivas por sí mismas. Cuando los graciosos de Muñoz Seca hablan para hacer reír, no pocas de sus expresiones quedan segregadas de la línea argumental como chistes exentos; esto es, como decires que por sí solos, al margen, por tanto, de la acción a que pertenecen, causan la hilaridad del espectador.

Ciñamos ahora nuestra atención al género cómico. Su objetivo consiste en hacer reír o sonreír. ¿Cómo? Fundamentalmente, mediante una acción desgranada en un rosario de situaciones. Accidentalmente, mediante una serie de decires hilarantes más o menos conexos con la acción principal y con las situaciones en que se resuelve. El teatro cómico tradicional entre nosotros recurría de ordinario, para conseguir esta comicidad accidental, a tres expedientes: el chiste, el retruécano y la súbita e inesperada alusión a la actualidad. ¿Quién no recuerda —si por su edad puede recordarlo— el desopilante efecto que sobre los nive-

les del público producía aquel Don Juan feo e hirsuto de *La plasmatoria,* cuando con gesto iracundo y espada enhiesta se adelantaba hacia las candilejas gritando: «¿Dónde vive Marañón?»

A ese triple recurso, los humoristas de la promoción a que Tono pertenece — y muy especialmente, el propio Tono — añadieron otro, por completo inédito en las tablas españolas: la demolición del tópico verbal, ya reduciéndole a ser cobertura de la nada, ya haciéndole significar sólo lo que literalmente significa. Dos modos de reír a los que bien puede darse el nombre de «metafísicos». En el primero, en efecto, nos reímos de la nada, del hecho de que unas palabras, precisamente por ser comodín verbal válido para salir del paso en mil situaciones y ante mil realidades diferentes, «no dicen nada»; lo cual, después de varios decenios de constante «angustia de la nada», no es flojo hallazgo. Y en el segundo nos reímos del ser: de lo que realmente «es» por sí mismo el significado de una frase cuando nos lo hacen ver con táctica ingenuidad total, sin sombra de ironía, como si en aquel momento fuésemos niños absolutos. Tome el lector un número cualquiera de la primera época de *La Codorniz,* léalo con voluntad de análisis, y comprobará, me atrevo a esperarlo, el sucinto esquema interpretativo que ahora le ofrezco.

Pues bien, aquí viene la discutible novedad de *El señor que las mataba callando* a que anteriormente me he referido. Comparada con las creaciones más características del «primer Tono», yo diría que esta pieza es menos «función» y más «comedia»: hay en ella — o así me lo parece — más clara y deliberada voluntad constructiva, más firme atención a los elementos de la obra que podríamos llamar «accionales»: la idea central, las situaciones en que se desarrolla, la concatenación entre ellas. Esto, no hay duda, es un bien, porque la acción debe ser parte principalísima de la obra teatral, sea su tenor trágico o cómico. Pero en el caso de *El señor que las mataba callando,* ¿no habrá conseguido Tono ese bien a expensas de la invención en que él y sus compañeros de generación llevan la palma: comicidad propia de los elementos «verbales» que ellos introdujeron en nuestro teatro? Temo que sí. Pero lo mejor será que el lector no

se fíe de mí, y que por sí mismo examine si esta impresión mía tiene o no tiene razón de ser. Es seguro que esa faena de comprobación le divertirá, y que —esté o no esté conforme conmigo— cuando salga del teatro me habrá agradecido este consejo.

Mayo de 1964.

Torre (Claudio de la)

«HOMO HOMINI LUPUS»

Con *El cerco* —nobilísimo drama, que con buen éxito viene representándose en el Teatro María Guerrero, de Madrid—, Claudio de la Torre lleva a la escena un oscuro e inquietante problema histórico, el de los agotes, y un grave tema moral de todos los tiempos, y muy vivamente del nuestro, el de la opresión del hombre por el hombre.

La acción transcurre en un valle del Pirineo vasconavarro, a fines del siglo XVI. Habita en él un grupo de agotes, segregado, como era costumbre, del resto de la población, míseramente acantonado en su barrio y sometido a la humillación y la opresión permanentes de una discriminación social basada en la ley y la costumbre. En todos los órdenes de la vida —el religioso, el civil, el económico—, los agotes son los impuros, los indignos, los inferiores; y si pretenden en algún momento salir de ese estado de total inferioridad, los golpeados, cuando no los muertos. Tal es el fondo histórico-social sobre que se levanta el drama de *El cerco.*

Lucas Garde es un carpintero agote que vive humildemente de lo que la costumbre del valle permite a los hombres de su condición y su oficio: la construcción de ataúdes y la erección de horcas para los criminales. Lucas ha concertado el matrimonio de su hijo Lorenzo con Jezabel, linda y alegre muchacha, perteneciente a una familia agote del valle contiguo. Acompañada por el buhonero Soulet, Jezabel llega una tarde, para conocer a Lorenzo y celebrar los esponsa-

les, a las inmediaciones del pueblo. En mal momento, porque hay epidemia en la comarca, y corre el rumor de ser los agotes los que la han producido, impurificando aguas para ellos prohibidas. En mala hora, además, porque la noche comienza, y durante la noche no debe entrar y salir de su barrio el grupo maldito. Desafiando las consecuencias, Lucas Garde decide que Jezabel penetre en el pueblo, y así se hace.

¿Cuáles van a ser esas consecuencias? Por lo pronto, una que nadie esperaba. Con la llegada de Jezabel, la violencia de la epidemia comienza a disminuir, y las gentes no tardan en atribuir una virtud salvadora a la muchacha. Esto exacerba el recelo de las autoridades: Jezabel puede ser hereje y bruja, tal vez lo sea. Es preferible que regrese a su valle; Lorenzo la alcanzará en el camino. Pero Lorenzo, que defendiéndose de la agresión de los mozos del pueblo acaba de matar a uno de ellos, debe huir a toda prisa. Sí: se reunirá con Jezabel, y juntos buscarán sustento y libertad en otras tierras. Lucas, el despierto, animoso y denodado Lucas, quedará en el pueblo y pagará el delito de ser agote en la horca que por encargo del Consejo del Valle había levantado.

Nobilísimo llamé a este drama de Claudio de la Torre. Lo es, en efecto; y no sólo como documento humano y moral, mas también como criatura escénica. Tal vez, apurando las cosas, se hubiera podido —y debido— utilizar más a fondo las posibilidades dramáticas que ofrece el rápido paso de Jezabel desde su condición de extraña a la de salvadora, y desde ésta a la de perseguida; y también el contraste entre la inconformidad razonadora y posibilista de Lucas Garde y la abierta voluntad de rebeldía de su hijo Lorenzo. Pero al margen de estos reparos, cuyo alcance no puede rebasar la simple conjetura, *El cerco* presenta con gran talento y dignidad el drama inmenso de la persecución del hombre por el hombre y en todo momento mantiene encendido el interés del espectador.

El interés y, lo que es más importante, la meditación. ¿Hasta cuándo durará sobre el planeta esa persecución del hombre por el hombre? ¿Hasta cuándo una imputación de impureza, subversión o error colectivo será causa, o tal vez mero pretexto, de que

un grupo humano oprima a otro más débil? «Los agotes inspiran compasión —escribía en 1901 Manuel Irigoyen y Olóndriz, según el texto que ofrecen los programas de mano— porque se ve que son menospreciados por una manía que no parece que tiene razón de ser en estos tiempos.» No sé si el bondadoso y optimista don Manuel Irigoyen habrá alcanzado a conocer la historia de Europa y América durante los cincuenta años subsiguientes a ese auroral en que él escribía. Si ha sido así, acaso haya pensado más de una vez que la «manía» por él denunciada se hallaba muy distante de ser un remoto y pintoresco anacronismo. Bajo forma de campo de concentración o de amañado «tribunal de justicia», tal «manía» sigue operando en el alma y en la conducta de los hombres.

Pero si el bueno de don Manuel Irigoyen y Olóndriz, movido por su afición al tema de los agotes, asistiese a una representación de *El cerco,* algún consuelo traería a su alma, tras la tribulación de haber contemplado cómo el hombre del siglo XX ha sido lobo para el hombre, ver que un dramaturgo español denunciaba gallardamente ese hecho terrible, y oír que manos españolas se juntaban una y otra vez para aplaudirle.

Marzo de 1965.

Zorrilla (José)

SOCIOLOGIA DEL «TENORIO»

Fiel a su ya más que centenaria costumbre, Don Juan Tenorio, el *Don Juan* de Zorrilla —el más popular, pero no el más profundo de los Don Juanes literarios—, ha comparecido de nuevo en los escenarios españoles. En los de Madrid, menos derramadamente que otros años: sólo en uno de los teatros madrileños, el Español, ha declamado el viejo Burlador sus sólitas jactancias amatorias. Aunque, eso sí, con muy considerables novedades respecto de los usos tradicionales: la presencia visible de Pascual y Lucía, la ausencia del sofá en la escena a que el sofá venía dando nombre, la restauración de lo que originariamente fue el final del primer acto. Entre todas ellas, la última es, sin duda, la novedad más importante. Era habitual que el primer acto del *Tenorio* zorrillesco terminase con la consabida baladronada teológica de Don Juan: «Llamé al cielo, y no me oyó...». Con lo cual quedaba suprimida la breve y significativa escena en que Doña Inés, reclinada sobre el cadáver de su padre, responde al airado clamor de venganza de los servidores del Comendador —«¡Justicia por Doña Inés!»—, con unas palabras de amor que anuncian su femenina operación corredentora al término del drama: «Pero no contra Don Juan». Siempre me ha intrigado esta curiosa e importante mutilación del texto original. ¿Cuál fue su causa? ¿Acaso el temor a que la sensibilidad media del público español tolerase mal que el amor de Doña Inés por el matador de su padre venciera tan expre-

sivamente todo sentimiento de filialidad, a la postre, de familia, de casta? ¿Acaso por entender —o, lo que sería más grave, por querer dar a entender— que el «honor español» no debe consentir, ni siquiera en una doncella tan ingenua y apasionada, delicuescencias semejantes? Sugestivo tema para un erudito con aficiones de psicólogo. Un Dionisio Gamallo Fierros, por ejemplo.

Sea cualquiera la respuesta que deba darse a mis preguntas, ellas nos conducen de lleno al tema a que el epígrafe de este comentario alude: la sociología del *Tenorio,* el estudio de las condiciones sociales por las cuales son posibles tanto la acción del drama como su ulterior y bien probada resonancia en el público español. La figura de Don Juan, la consistencia del donjuanismo y las vicisitudes del tema donjuanesco han sido preferentemente estudiadas desde puntos de vista literarios, biológicos, psicológicos, teológicos. Tras los conocidos ensayos de Said Armesto, Américo Castro, Maeztu, Lomba, Marañón, Ortega, Pérez de Ayala y Giménez Caballero —basten estos nombres para mostrar la fecundidad del tema—, ahí está *Don Juan,* reciente novela en que su autor, Gonzalo Torrente Ballester, muy sutil, primorosa y jovialmente bucea en la entraña teológica de la afición y la vocación del sevillano. Pero acaso no se haya insistido lo suficiente en los aspectos sociológicos de este notable fenómeno teatral. ¿Cómo tuvo que estar constituida en su estructura y en sus vigencias y prestigios la hipotética sociedad de que la figura de Don Juan Tenorio es flor, todo lo *fleur du mal* que se quiera, pero flor al fin? Y tras esta interrogación histórica y literaria, otra en que la sociología no es sólo gustoso ejercicio de imaginación, sino acuciante tarea de investigación de la realidad: ¿qué hay en nuestra sociedad para que la invención de Don Juan haya surgido en ella y para que, a través del drama de Zorrilla, tan reiterada y ampliamente venga esa invención conmoviendo a los españoles de los últimos ciento veinte años?

Graves cuestiones, para ser tratadas con el apresuramiento y la ligereza que tan forzosamente han de llevar en su entresijo estos comentarios al vuelo. Pero acaso a la hora de bregar seriamente con ellas

no sean del todo inútiles las cinco siguientes reflexiones:

1.ª El amor sexual, «propiedad» esencial y constitutiva de la naturaleza del hombre —el hombre asexuado o suprasexuado fue una invención de ciertos teólogos neoplatónicos, no una posible realidad—, es un tema generalmente humano; el donjuanismo, no. Nada nos impide imaginar o investigar lo que el amor sexual fuera en el neolítico y en Sumer o haya sido en la Antigüedad clásica y la Edad Media: ahí están para demostrarlo la monumental *Geschlechtskunde,* de Magnus-Hirschfeld, la *Bibliographie des Ouvrages relatifs à l'Amour,* de J. Gay (2.500 páginas a doble columna), *Sex in History,* de G. Rattray Taylor, o, entre nosotros, *El descubrimiento del amor en Grecia,* de Rodríguez Adrados, Fernández Galiano y Sánchez Lasso de la Vega. Sería inconcebible, en cambio, un Don Juan operante en la antigua Esparta o en el Boston puritano del siglo XVIII.

2.ª Desde el punto de vista de su estructura económica, la sociedad en cuyo seno nacen Don Juan y el donjuanismo a lo Zorrilla debe contener una clase a la vez opulenta, dominante y ociosa. Sin ocio, sin poder social y sin dinero, ¿podrían haber hecho Don Juan y Don Luis lo que en la taberna de Sevilla tan puntual y estadísticamente relatan uno y otro? Adivino la objeción. Alguien podrá decirme, en efecto, que también en las actuales sociedades laboriosas —la de Londres, la de Nueva York, la de Hamburgo— es posible el donjuanismo. Nada más cierto. Pero este donjuanismo no puede ser el que Zorrilla presenta y ostenta en su drama. ¿Cómo equiparar, valga este ejemplo, la conducta de Don Juan Tenorio y la de Mr. John Profumo, otro Juan donjuán? He aquí un sabroso problema: la diversa figura del donjuanismo en las distintas sociedades dentro de las cuales puede surgir.

3.ª Más decisivo parece ser otro motivo, también de carácter sociológico: el concerniente a las vigencias sociales que sirven de presupuesto y lecho al fenómeno del donjuanismo. Pienso que éste sólo puede nacer en un mundo para el cual la seducción sexual de la mujer sea una acción que socialmente exige ocultamiento y que, a la vez, concede público

prestigio. ¿Cómo es esto posible? ¿Qué tiene que pasar en las almas de quienes constituyen ese mundo para que entrambas condiciones se alíen? Un médico versado en psicología profunda —un Juan Rof Carballo— tendría no poco que decir a tal respecto.

4.ª Puede surgir, surge de hecho el donjuanismo en el seno de una sociedad a cuya contextura pertenecen las notas reseñadas. Ellas no bastan, sin embargo, para que Don Juan llegue a ser figura teatral y dramática. Sin unas creencias colectivas que hagan simultáneamente posible la redención final de Don Juan y el mantenimiento de su prestigio, el Burlador tendría realidad social, mas no alcanzaría dignidad de «arquetipo literario».

5.ª ¿Qué es, entonces, lo que en el *Tenorio* de Zorrilla posee una validez genéricamente humana, superior, por tanto, a toda circunstancia histórica o sociológica? A mi juicio, estos dos ingredientes: la intuición de la peculiarísima condición moral de cuanto en la vida del hombre atañe al sexo —sea «moral» o «inmoral» el modo concreto como tal condición se realiza y manifiesta— y la enamorada y dignificadora inocencia de Doña Inés. Hay situaciones y grupos humanos en que Don Juan es imposible. La pureza y el amor de Doña Inés, en cambio, siempre serán posibles y valiosos, aunque histórica y socialmente cambien los modos de entender y conseguir la dignidad exquisita del «puro».

Y ahora, una abrupta interrogación final: la indudable pervivencia de la afición de los españoles a las representaciones del *Tenorio* de Zorrilla, ¿qué es hoy, en realidad? ¿Es tradición viva de un gusto o es mero regusto arqueológico frente a lo familiar y tradicional? Que el lector se dé a sí mismo su personal respuesta.

Noviembre de 1963.

INDICE

PRÓLOGO 7
REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO 9
I. Esencia del teatro 9
II. El autor teatral 11
III. El espectador 14
IV. El actor 17
TEORÍA DEL ESCENARIO 20
LA HISTORIA COMO TEATRO 23
LA RAZÓN DE UNA «Y» 27
ALONSO MILLÁN (JUAN JOSÉ) 30
En torno al humor español 30
El dilema del sainetero 33
ALVAREZ QUINTERO (SERAFÍN Y JOAQUÍN) . . 37
Sociología quinteriana 37
Sevilla, 1935 43
ANOUILH (JEAN) 46
Amor y redención 46
Eso del amor 49
Más allá del amor 52
ARMIÑÁN (JAIME DE) 56
Cuando no pasa nada 56
Sexo e historia 59
ARNICHES (CARLOS) 62
Aspera y tierna España 62
Una cala sociológica 65
El lenguaje de Arniches 68
BARASCH Y CARROLL 71
Los motivos de la risa 71
BENAVENTE (JACINTO) 75
Crispín, buena persona 75
BETTI (UGO) 78
El sexo y la persona 78
Sin mundanal ruido 81
CALVO SOTELO (JOAQUÍN) 84
También en Bilbao 84

CASONA (ALEJANDRO) 87
Todo lo puede el amor 87
CLAUDEL (PAUL) 91
Cuando el amor es drama 91
DICENTA (JOAQUÍN) 98
Los titulares de la virtud 98
DURÁN (MICHEL) 101
Risa bajo techado 101
DYER (CHARLES) 104
El poder de la timidez 104
GALA (ANTONIO) 108
Que muero porque no muero 108
GARCÍA LORCA (FEDERICO) 112
Pueblo sin río 112
GHELDERODE 116
Hiel y miel de un siglo 116
HART (A.) Y BRADDELL (N.) 120
Un pequeño drama «hablar de» 120
LETRAZ (JEAN DE) 120
Un cirujano y la risa 124
LIAM O'BRIEN 128
Comicidad y situación 128
LOPE DE VEGA 131
Lope o la evasión justificable 131
LÓPEZ ARANDA (RICARDO) 134
Esa gente gris 134
LÓPEZ RUBIO (JOSÉ) 138
Todavía 138
LUCA DE TENA (JUAN IGNACIO) 141
Amor diverso y antiguo 141
Personaje y persona 144
MACHADO (MANUEL Y ANTONIO) 148
Psicología machadiana 148
MARCEAU (FÉLICIEN) 151
Casi Valdés Leal 151
En torno a la verdad del mundo 154
MARTÍNEZ SIERRA (GREGORIO) 158
El borde de una generación 158
MIHURA (MIGUEL) 161
Cuando no es cruel la risa 161
Intermedio tropical 163
Humor y buena voluntad 166
La acción social de lo cómico 170
El riesgo del éxito 172

Muñoz Seca (Pedro) 176
La moral del «fresco» 176
Neville (Edgar) 183
Sobre la ficción literaria 183
Osborne (Paul) 186
El complejo de María Magdalena . . 186
Paso (Alfonso) 190
Anatomía de un éxito 190
El «sí» de las novias 196
Por un juicio total 203
Más sobre Pigmalión 209
Agridulce vida 211
Pemán (José María) 215
De página a página 215
Peñafiel (Luis) 219
Más sobre el amor y el sexo 219
Pirandello (Luigi) 223
El águila y la mosca 223
Roussin (André) 227
Sopla en París el céfiro 227
Ruíz Iriarte (Víctor) 231
Padres, hijos, mundo 231
El recuerdo y la ilusión 234
Salom (Jaime) 237
Senectud, divino tesoro 237
El disfraz y sus límites 240
En torno al sacrificio 243
Scarnicci y Tarabusi 246
Sociología del «fresco» 246
Shaw (Bernard) 249
Otra vez Pigmalión 249
Strindberg (Augusto) 255
Vampirismo y amor 255
Tennessee Williams 259
Divino tesoro fugaz 259
Tolstoi (León) 262
Burlesca y patética sonata 262
Tono (Agustín de Lara) 266
La acción y la palabra 266
Torre (Claudio de la) 270
«Homo homini lupus» 270
Zorrilla (José) 273
Sociología del «Tenorio» 273

venes de la llamada «generación de 1927» o como uno de los más viejos de la que sigue a ésta e integran, entre otros, Tovar, Marías, Rosales, Vivanco, Panero, Aranguren, Miguel Hernández, Ridruejo, Ferrater Mora, García Sabell y Díaz-Plaja. Según sus propias declaraciones, su obra escrita se ha movido en tres líneas diferentes: la histórico-médica, la antropológica y la ensayística general. A la primera pertenecen, entre otros, sus libros **Medicina e historia** (1941), **La historia clínica** (1950), **Historia de la Medicina** (1954), **La curación por la palabra en la Antigüedad clásica** (1958), **Enfermedad y pecado** (1961), **Grandes médicos** (1961) y **La relación médico-enfermo** (1964). A la segunda, **La espera y la esperanza** (1956) y **Teoría y realidad del otro** (1961). A la tercera, **Menéndez Pelayo** (1944), **La generación del 98** (1945), **La aventura de leer** (1956), **Ocio y trabajo** (1960) y **Vida, obra y persona de Gregorio Marañón** (1966). A esta actividad literaria se ha unido recientemente otra, la teatral. Hasta ahora, han sido representadas y editadas dos piezas dramáticas suyas: **Entre nosotros** (1966) y **Cuando se espera** (1967).

Colección

FIEL CONTRASTE

Dirección: Guillermo Díaz-Plaja

La Colección **FIEL CONTRASTE**, de crítica y ensayo, será un índice de testimonio y denuncia de nuestra vida cultural.

PRIMEROS TITULOS:

G. Díaz-Plaja: MEMORIA DE UNA GENERACION DESTRUIDA (1936-1939). Prólogo de Julián Marías.

José Cruset: LOS OJOS DEL CORAZON. Prólogo de Rafael Borrás.

P. Laín Entralgo: TRAS EL AMOR Y LA RISA.

Rafael Olivar-Bertrand: LITERATURA Y POLITICA.

Arturo Serrano Plaja: EL ARTE COMPROMETIDO, EL COMPROMISO DEL ARTE y otros ensayos.

(En prensa.)

DE VENTA EN TODAS LAS LIBRERIAS

Solicite información sobre esta colección y ser inscrito **gratuitamente** en el Fichero de Lectores y obtendrá considerables ventajas, entre ellas la de ser ampliametne informado de las novedades más importantes de nuestra editorial.

Escriba a Apartado Correos, 28, Hospitalet de Llobregat (Barcelona).