

HORA DE ESPAÑA

REVISTA MENSUAL

XVI

SUMARIO:

ENSAYOS DE ANTONIO MACHADO, ENRIQUE DÍEZ CANEDO
Y ANTONIO PORRAS. POEMAS DE EMILIO PRADOS, JUAN
GIL-ALBERT Y PASCUAL PLÁ Y BELTRÁN. RUINAS EN
ESPAÑA DE BENJAMÍN JARNÉS. NOTAS DE J. GIMENO
NAVARRO Y RAMÓN GAYA. TEATRO DE CONCHA MÉNDEZ



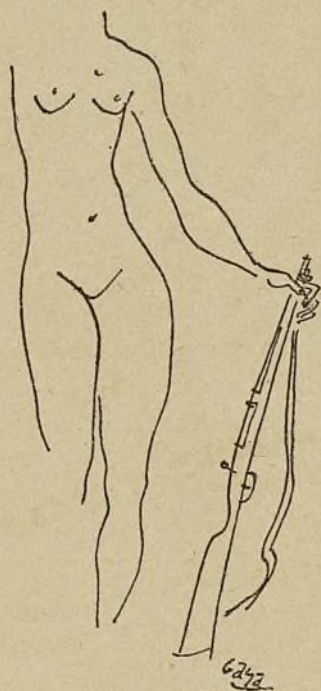
Viñetas de Ramon Gaya. — Barcelona, Abril, 1938



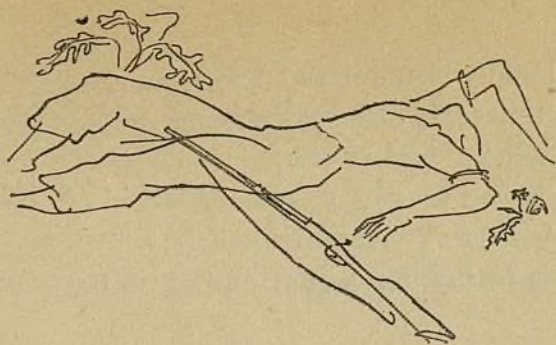
HORA
DE
ESPAÑA

Tipografía La Académica : E. Granados, 112 : Teléf. 77452 : Barcelona

ENSAYOS
POESÍA
CRÍTICA



AL SERVICIO
DE LA CAUSA POPULAR



NOTAS Y RECUERDOS

DE JUAN DE MAIRENA

I

Todo hombre necesita ser lo que es para hacer lo que hace. Y viceversa. Es una sentencia de mi maestro — habla Juan de Mairena a sus alumnos — la cual, aceptada, podría llevarnos a un exceso de tolerancia. Yo no os aconsejo que la adoptéis como norma ética. Pero conviene que no la olvidéis nunca, si no queréis cometer graves injusticias.

II

La unión constituye la fuerza. Es una noción elementalísima de dinámica contra la cual nada tendríamos que oponer, si no hubiera tontos y pillos (los tontos y los pillos distan mucho menos entre sí de lo que vulgarmente se piensa) que pretenden acomodarla a sus propósitos, y que propugnan

el acercamiento y la unión de elementos heterogéneos, dispares y contrapuestos, que sólo pueden unirse para estrangularse.

III

Si la vida es la guerra ¿por qué tanto mimo en la paz?

IV

No parece que a la vida de esos miles de hombres que llenan los cuarteles — decía Juan de Mairena — y que mañana serán lanzados a la muerte, se les conceda mucha importancia. Sin embargo, cada uno de ellos tiene un padre y una madre para él solo.

V

Cuando pretendemos que las cosas se vuelvan de nuestro lado, violentándolas un poco, es muy frecuente que se revuelvan, para volverse del otro.

VI

Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au dessus de la mêlée*.

VII

Cuando encontramos un tornillo insuficientemente atornillado, convendría darle unas cuantas vueltecitas más hasta

ajustarlo en su sitio. Hay quien prefiere, sin embargo, fabricar un segundo tornillo para atornillar el primero, y como éste, al fin, tampoco se le ajusta lo bastante, se fabrica un tercer tornillo destinado a atornillar el tornillo que atornille el primitivo tornillo desatornillado. Y así hasta lo infinito. A esto se llamó en otros tiempos *trabajar para ser pobre*.

VIII

Es un intelectual, es decir un profesional y hasta un virtuoso de la inteligencia. Excelente persona, por lo demás, pero... ¡tan poco inteligente!

IX

En las épocas de guerra hay poco tiempo para pensar. Pero las pocas cosas que pensamos se tiñen de un matiz muy parecido al de la verdad. Por ejemplo: Lo más terrible de la guerra es que, desde ella, se ve la paz, la paz que se ha perdido, como algo más terrible todavía. Cuando el guerrero lleva este pensamiento entre ceja y ceja, su semblante adquiere una cierta expresión de santidad.

X

Algunos semblantes de expresión más humildes parecen decirnos: dejadme gozar de este mal menor, de esta guerra menor, de esta tregua de la paz que llamamos *la guerra*.

XI

Cuando contemplamos alguno de esos gigantes rascacielos de la metafísica, por ejemplo, el de Hegel, dudamos, algo frívolamente, de que su arquitecto, un hombre de tan mal gusto, pueda haber coincidido alguna vez con la verdad.

XII

Roma es un poder del Occidente pragmático, un poder contra el Cristo, que tiene del Cristo lo bastante para defenderse de él. *Similia similibus curantur*. Entre Moscou, profundamente cristiano, y Roma, profundamente pagana, es Roma la que defiende al Cristo, como quien defiende la ternera para su vacuna. Moscou, en cambio, se inyecta a Carlos Marx. Pero cuando triunfe Moscou, no lo dudéis, habrá triunfado el Cristo.

XIII

Si algún día España tuviera que jugarse la última carta — habla Juan de Mairena — no la pondría en manos de los llamados optimistas, sino en manos de los desesperados por el mero hecho de haber nacido. Porque éstos la jugarían valientemente, quiero decir desesperadamente, y podrían ganarla. Cuando menos, salvarían el honor, lo que equivaldría a salvar una España futura. Los otros la perderían sin jugarla, indefectiblemente, para salvar sus míseros pellejos.

Habrían perdido la última carta de su baraja y no tendrían carta alguna que jugar en la nueva baraja que apareciese, más tarde, en manos del destino.

XIV

Si os encontráis algún día sitiados, como los numantinos, pensad que la única noble actitud es la numantina, la que la historia, corregida por la leyenda, atribuye a Numancia.

XV

Y cuando os queden pocas horas de vida, recordad el dicho español: *de cobardes no se ha escrito nada*. Y vivid esas horas pensando en que es preciso que se escriba algo de vosotros.

XVI

Aunque os he hablado y os hablaré mucho contra la guerra — sigue conversando Mairena con sus alumnos — no quiero dejar de advertiros que la *paz a ultranza*, que es, al fin, el mantenimiento de una paz asentada en parte sobre las iniquidades de la guerra, es una fórmula hueca, que acaso coincida con las guerras más catastróficas de la historia. Porque una *paz a todo trance* tendría su más inéquivoca reducción al absurdo ante este inevitable dilema: o cruzarnos de brazos ante la iniquidad, o guerrear por la justicia, si

eligiésemos el primero de los dos términos. ¿Quién duda que, en ese caso, todos los hombres bien nacidos serían guerreros, y pacifistas todos los sinvergüenzas que pueblan el planeta? La paz como finalidad suprema no es menos absurda que la guerra por la fuerza misma. Ambas posiciones tienden a despojarse de todo su contenido espiritual, y ambos conducen a la muerte, sin eliminar la lucha entre fieras.

ANTONIO MACHADO

DOS SONETOS

DE

WILLIAM WORDSWORTH^(*)

EL ROBLE DE GUERNICA

¡El roble de Guernica! Arbol de poder santo,
Más que aquel en Dodona, que encerrara,
Tal lo estimaba crédula cierta fe, la voz divina
Oída en lo profundo de su enramada aérea.

¿Cómo floreces tú en estas horas desoladas?
¿Qué esperanza, qué goce puede traerte el sol,
Los vientos dulces al llegar desde el Atlántico,
El rocío de la mañana, las lágrimas de abril?

Golpe misericordioso y feliz sería aquel
Que tendiese tus ramas por la tierra,
Si nunca más entre tu círculo de sombra

Deberán reunirse en el lugar debido
Campesinos y señores, legisladores de alto espíritu,
Guardianes de la antigua libertad de Vizcaya.

(*) *De la serie de sonetos: « Poemas en defensa de la independencia y libertad nacionales », que el gran poeta inglés escribió en 1810.*

CÓLERA DE UN ESPAÑOL ALTANERO

Podemos soportarle, a él, que arrase nuestras tierras,
Nuestros templos despoje, y con espada y llama
Nos restituya al polvo del cual hemos surgido;
Tal alimento exige el hambre de un tirano.;

Podemos resistir al pensar ya vencida
España por sus manos, y que él así posea,
Para deleite suyo un desierto solemne
En donde los valientes yazcan muertos.

Mas cuando hablarnos osa de ligaduras rotas,
De beneficios y de un futuro día en que nosotros
Con alma iluminada bendigamos su imperio,

Entonces débil se torna el duro corazón asediado,
Y gemebundos, entre vergüenza y palidez decimos
Que inflinge ya lo insoportable a nuestra fuerza.

(Traducción de STANLEY RICHARDSON y LUIS CERNUDA)

(Londres, 1938)



Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936

Las páginas que siguen, pretenden ofrecer al lector un panorama del teatro español contemporáneo, desde la guerra europea al levantamiento militar de 1936, en que comenzó la nueva guerra de independencia española. Escritos para ser publicados no en su original, sino en versión inglesa, como parte integrante del libro titulado "The Theatre in a Changing Europe", ordenado por Mr. Thomas de Dickinson, que ha sido impreso y dado a la publicidad en 1937 por la casa Henry Holt & Co., de Nueva York, permanecían inéditos en castellano, y era propósito de su autor, antes de darlos aquí a la imprenta, ponerlos al corriente de los últimos acontecimientos teatrales. Pero la contienda actual ha traído tal interrupción a estas tareas, que una lectura meditada de lo escrito ha hecho ver a su autor como un capítulo cerrado de nuestra historia teatral, muchos de los aspectos del cual pertenecen ya a un pasado absoluto, el período que le ha dado tema. Ha creído, pues, que podría ser interesante, como ojeada retrospectiva, la publicación de este trabajo en su forma originaria, y así lo da a la imprenta aún sin quitarle ciertas particularidades acaso inútiles para los lectores españoles y sin esforzarse demasiado por completar, con fechas y nomenclaturas, los datos que contiene. Quizá necesitarían desarrollo mayor las últimas páginas; pero se ha de tener en cuenta

que su ampliación constituiría en realidad el comienzo de un nuevo capítulo en el cual, sin duda, los tiempos cercanos han de escribir nuevas páginas gloriosas. Entiéndase que cuando se habla de la guerra en el comienzo de este estudio, el autor se refiere a la llamada Gran Guerra de 1914 a 1918.

I

JACINTO BENAVENTE Y EL TEATRO DESDE LOS
COMIENZOS DEL SIGLO

Dos veces se ha otorgado a España el premio Nobel de Literatura, y las dos veces en la persona de un autor dramático. Primero, en 1904, a José Echegaray, a medias con el poeta de Provenza, Federico Mistral; después, entero, en 1922, a don Jacinto Benavente. Para la opinión internacional el teatro español asume así rango preferente, como representativo de la mayor excelencia literaria. Mas, aunque los escritores premiados tengan plenos títulos para merecer tal honor, el teatro que ellos personifican no es la más alta expresión de la España en que viven.

Echegaray (1832-1916) es el jefe indiscutible de la generación neo-romántica, que siente las primeras acometidas del realismo. Formado en el drama que continúa las pautas del romanticismo (tres actos, verso, asunto histórico o legendario, en que la historia se trata con libertad y la leyenda es invención del poeta), viene a triunfar cuando las influencias del tiempo, que van desde las obras de Dumas y Sardou, traducidas y divulgadas muy pronto en nuestra escena, hasta las primeras versiones y adaptaciones de Ibsen, Hauptmann y Sudermann, imponen el abandono del verso por la prosa, como forma expresiva, y un concepto radicalmente distinto del drama. Echegaray trata de adaptarse a las nuevas tendencias; pero el realismo y aun el simbolismo (por ejemplo, en "El loco-Dios", de 1900) se cobijan bajo la antigua capa romántica, dando una extraña sensación de hibridez. En su tiempo, no del todo fuera de su órbita, un escritor catalán, que comenzó en su lengua vernácula para consagrarse por último a la española, José Feliu y Codina (1845-1897) dió en cuatro dramas, "La Dolores" (1892), "Miel de

la Alcarria" (1895), "María del Carmen" y "La real moza" (1896), que toman su ambiente en otras tantas regiones de España (Aragón, Castilla la Nueva, Murcia y Andalucía), un paso hacia el realismo. "La Dolores" el más fuerte y logrado, escrito en un verso más áspero que el de los románticos, no sólo por escasez de dones poéticos en el autor, sino por inspiración directa en el romance vulgar, como glosa que es de una copla del pueblo, pinta fuertemente sus caracteres. Los otros tres dramas, en prosa, coinciden en el estudio de los tipos populares, que dan vida y color a los conflictos pasionales del pueblo hispano. Y tampoco se aleja de la órbita de Echegaray otro dramaturgo, Joaquín Dicenta (1862-1917) de quien queda un drama, "Juan José" (1895), como representativo del paso al realismo escénico tan difícil para un temperamento romántico como el de su autor. Dicenta, que fué periodista, llevó al teatro un "suceso" del día, dándole, con indiscutible acierto, significación más alta. Sus personajes son obreros de Madrid. En el drama de amor entra la asechanza de la necesidad, no en el sentido de fatalidad, sino en el de baja escasez, musa sombríamente española. Escenas de taberna, de cárcel. Giros del habla del bajo pueblo. Pero, en todo, un aliento de romanticismo, inseparable del espíritu de Dicenta, que le impide lograr del todo su aspiración a dar un reflejo de la verdad, más en las restantes obras de su extenso repertorio dramático que en "Juan José" su obra maestra o, mejor dicho, la superación de sí mismo, alcanzada en un impulso de inspiración.

Malogrado Feliu y Codina, Echegaray (cuyos discípulos directos, Eugenio Sellés, Leopoldo Cano, habían enmudecido pronto) y Dicenta vinieron a morir poco antes que el patriarca de la novela española, Benito Pérez Galdós (1843-1920) el cual, junto a su ingente labor narrativa, produjo una serie de dramas que pueden situarse entre lo más sólido del teatro español, desde 1892, en que se representó el primero de ellos, "Realidad", hasta la víspera de su muerte. Galdós, como dramaturgo, no alcanzó un éxito popular correspondiente a su renombre de novelista. Sus dramas hacen menos concesiones al gusto corriente, buscan conflictos de carácter distintos de la usual intriga amorosa, profundizan en el espíritu de los personajes: todo ello con una cierta inocencia de construcción, que no es sino desdén del artificio, rebusca

de la naturalidad en el lenguaje, ya que no siempre en la fábula. No vacila en presentar apariciones, acudiendo a lo sobrenatural, como explicación de los hechos reales. El público —pregunta Galdós— “¿goza y se divierte en el teatro cuando ve reproducidos los afanes secundarios de la vida, se pone de mal humor cuando le presentan los elementales y primarios?” Y aunque la conclusión es negativa, en la práctica se le puede dar la razón; porque su teatro, de alta poesía en el concepto, desarrollado por senderos de verdad, pudo ser, y no lo fué, el gran modelo de teatro realista en España (*). No lo fué, quedándose solo y señero entre el triunfo de los menores, porque su verdad venía a teñirse de un color político en pugna con la ideología burguesa de entonces al proclamar la igualdad de los seres ante la naturaleza, complaciéndose en la elevación de los grandes, una vez caídos, por su adaptación a la vida de los pequeños. Abundan en su teatro los tipos de aristócratas empobrecidos y conquistados por el pueblo, por la bondad, por la rectitud, por la voluntad, cualidades que con harta frecuencia personifican sus héroes, en contraste con las negruras de sus antagonistas. Al estrenarse uno de sus dramas, “Electra” (1901), la coincidencia de sucesos políticos importantes, determinó cierta notoriedad tumultuosa en la que el drama vino a ser bandera de protesta, cuando, realmente, no era sino manifestación de la constante lucha, reflejada por Galdós en su obra entera, entre el atraso y la hipocresía por un lado, y el amor, simplemente, con su significado más alto de virtud y fuerza, por otro. En el teatro de Galdós, compuesto por una veintena de piezas, se destacan las tres siguientes: “Realidad”, adaptación de una novela dialogada más extensa, drama de adulterio en el que resalta la figura del marido, Orozco, capaz de comprender y de perdonar; “Doña Perfecta” (1896), adaptación igualmente, o, mejor dicho, refundición de otra novela de juventud, en que se ve la lucha de los dos espíritus antagónicos en la España del siglo XIX; “El abuelo” (1904), drama de la “voz de la sangre”, en que el noble arruinado, junto a sus dos nietas, halla per-

(*) Entre las tentativas de finales y comienzos de siglo hay que mencionar las del gran crítico y novelista Leopoldo Alas (1852-1901), con su drama en un acto «Teresa» (1895); rechazado por el público y defendido tenazmente por el autor, y las de Emilia Pardo Bazán (1881-1921) igualmente desechadas, que dejan como obra más significativa «Cuesta abajo» (1906).

fecto cariño en la hija del adulterio de su nuera, y no en la legítima. Con estos dramas, "La loca de la casa", "La de San Quintín", "Los Condenados" (que fracasó ruidosamente), "Bárbara", "Pedro Minio", "Alceste", moderna interpretación del tema clásico, "Sor Simona", merecen una mención; pero todas las obras galdosianas, fluidas en el diálogo aunque a veces algo rebuscadas en la expresión, movidas en el desarrollo, con ciertos candorosos pasajes, poseen una verdad de caracteres que alza algunos de sus personajes a verdaderos tipos: Pepet, Orozco, Pantoja, el conde de Albrit, son para los españoles, cifra clara de la voluntad, del ánimo grande, de la torva religiosidad, de la nobleza caída. Y, juntos con estos, otros que el señor Pérez de Ayala ha caracterizado muy bien: "caracteres humorísticos, cuerpos de ridícula traza y de entrañas sanas, de alma buena y un tanto ridícula al propio tiempo, criaturas conjuntamente bufas y adorables", entre los que cita el don Pío Coronado de "El abuelo", y el don Pedro Infinito, de "Celia en los infiernos".

La obra de Galdós, iniciada en los momentos de apogeo de Echegaray, llegó con el tiempo a los días en que vino a tener consagración el nombre de don Jacinto Benavente (nacido en Madrid, 1866). Benavente, autor dramático nato —su obra no dramática es puramente adjetiva, versos de juventud, crónicas periodísticas, conferencias— trae a la escena una técnica más aguda, lograda con el conocimiento de todos los recursos teatrales, que Galdós parece desdeñar ingenuamente. Sus personajes, en cambio, con una rica variedad, no dejan ejemplos típicos tan fuertes como los de Galdós.

La primera obra que estrena "El nido ajeno", es de 1894. Antes había publicado un tomo de piezas ligeras, en que se destaca una imitación de las comedias de Shakespeare, "Teatro Fantástico" (1892), tal vez no destinado a la escena. Su éxito ante el público, iniciado en 1896, con "Gente conocida" y afirmado en 1901 con "Sacrificios", en 1903, con "La Noche del Sábado", y "El Dragón de fuego", llegó a la cumbre, con "Los malhechores del bien", en 1905. Benavente traía, en efecto, al teatro español, otro tono, el tono "europeo". Emancipado del romanticismo, conocedor de los grandes autores contemporáneos (así de los franceses, Donnay, Lavedan, Porto-Riche, Maeterlinck, como de los

preferidos por otros públicos, Ibsen, Pinero, D'Annunzio, el mismo Shaw), sus comedias primeras ponen en escena otras gentes, distintas de las usuales en nuestras farsas. Personajes de alta sociedad, tipos internacionales, que exhiben sus gustos refinados y sus malas costumbres; el "buen tono" como careta del vicio, la caridad organizada como hipócrita máscara de codicia y egoísmo. Personajes abundantes dibujados con mano ligera, como por un artista mundano, rasgos de carácter, más que caracteres íntegros, en las primeras comedias; y en las más ambiciosas de 1903, reyes y príncipes, clowns y écuyéres, libertinos y soñadores. Con todo esto, el gran espectáculo, la lujosa presentación escénica, coincidente con el apogeo del prestigio de una pareja de comediantes, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que iban soltándose del habitual drama de Echegaray y encontraron en Benavente su nuevo proveedor titulado, capaz de ofrecerles asunto para las grandezas que con mano pródiga alargaban al público. No fueron ellos, sin embargo, los que dieron a conocer la obra maestra, "Los intereses creados", que vino a dar, en 1907, corona a toda una primera época benaventina. Son personajes de comedia italiana este bello Leandro, este astuto Crispín, doble faz de un mismo impulso hacia la dominación y el triunfo social, los que dan el pensamiento del autor: dualidad escénica ya vista otras veces (por ejemplo en Cyrano y Christian). Benavente, con todas las influencias que se quiera, en un espíritu netamente español, no ajeno a las tradiciones de la picaresca, ha dado en esta comedia un resumen de su concepto del mundo, desencantado, no poco despectivo, ilusionado tan sólo con los juegos del arte y creyente en la fuerza divina del amor, que todo lo purifica.

Desde 1908, con "Señora Ama" (que el autor ha declarado alguna vez como la preferida entre todas sus obras) parece abrirse una nueva época en que predominan las comedias sombrías, como "Por las nubes", "La losa de los sueños" en que se refleja la tristeza de la clase media española. Pero "Señora Ama" y otro drama, titulado "La Malquerida", de 1913, son las obras más notables de esta época de plenitud, que parecería contradictoria de la primera si no fuese porque en ella aparecen también otras comedias que son como el eco de las brillantes sátiras anteriores; eco debilitado, muy notoriamente en piezas como

"La ciudad alegre y confiada" (1916), que pretende ser parte segunda de "Los intereses creados". "Señora Ama" y "La Malquerida" son dos dramas rurales, cuyo antecedente se ha de buscar, si acaso, en los de Feliu y Codina. "Señora Ama" es el de la mujer infecunda, que goza con los éxitos femeninos del marido hasta que ella misma se siente madre; "La Malquerida" es la pasión de la viuda que ve al segundo marido más joven que ella enamorar a la hija de su primer lecho, e impedir que se le acerque pretendiente alguno. Benavente parece haber olvidado todo juego satírico, toda tentación de frivolidad para ir al drama directo, de pasiones elementales, en un seco ambiente de poblachón castellano. Sus caracteres de mujer tienen fuerza y grandeza en contraste con otros caracteres femeninos dibujados de mano maestra también, pero con rasgos ligeros, por el autor desde sus primeras obras: gran pintor de mujeres, como no hubo muchos en las letras españolas, aunque no hayan faltado en la proporción que suele decirse: Lope de Vega, Tirso de Molina, Campoamor, Pérez Galdós, Coloma...

Con "La ciudad alegre y confiada" Benavente, en vísperas de la guerra que le halló como decidido germanófilo, parece tomar una posición contraria a la que hacían presentir sus primeras obras. Viene a ser defensor del orden, nacionalista profesional, reaccionario, en suma; pero ¡cuidado! Benavente no toma fácilmente partido. Hay, en sus comedias últimas, un estudio de mujer, muy notable: el de "Pepa Doncel" (1928). Pepa Doncel es una mujer de juventud borrascosa, que se casó con un caballero de rancia nobleza provinciana, y ya viuda y madre, es como el espejo de la mayor respetabilidad: ha conquistado a toda Moraleda (Moraleda es el nombre de una ciudad simbólica, inventada por Benavente, compendio de todos los prejuicios e hipocresías) y hasta el obispo visita su casa. Pero una noche, recibe ocultamente a otra mujer, compañera suya antigua, madre de una muchacha de teatro, de paso en la ciudad; y las dos solas, encendidas las luces, ante una botella de champaña, evocan la juventud perdida. Pepa Doncel, en el fondo es la de siempre. Benavente es un poco Pepa Doncel.

Desde la guerra, el prestigio de Benavente ante el público no ha hecho más que acrecentarse; pero no ha añadido tal vez nota nueva ninguna a su fisonomía, desde el comienzo movible y versátil. Ha prodi-

gado las piezas optimistas, en el tono de la llamada "Lecciones de buen amor" (1924): el amor, por el camino de la piedad, imponiéndose al espíritu más disipado. Entre las comedias de esta última época se pueden señalar algunas cuyo éxito iguala al de las mejores: "La mariposa que voló sobre el mar" (1926), "El hijo de Polichinela" (1926), "Los andrajos de la púrpura" (1930), evocación esta última de la vida y muerte de Eleonora Duse; "De muy buena familia" (1931), en que no se intenta el estudio de una aberración sexual, sino que se presenta, con austeridad ejemplar, la desolación de un alma dominada por su pasión perversa; "Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán" (1931), que lleva a un medio inspirado en el de la novela "The constant Nymph" (un artista viejo, en cuya compañía viven hijos suyos de varios amores) un conflicto en todo diverso, con el estudio del personaje principal, Carlos Werner, que recaba para dentro de sí, con el peso de sus culpas, el castigo de ellas; "Santa Rusia" (1932), primera parte de una trilogía, en que se personifica a Lenin, sin tomar partido por sus ideas, por supuesto, pero buscando una posición de equilibrio, la más difícil.

Jacinto Benavente produce cuatro o cinco obras por año. El número total de las suyas pasa de 150. Su autoridad sigue siendo la máxima en el teatro español. Así como sus temas y conflictos varían de obra a obra, sus procedimientos dramáticos también. Van desde el diálogo cortado, esquemáticamente, hasta la declamación abierta. No falta, por lo general, en ninguna obra suya, algo así como un aria que marca el final de acto. Esta época última, acentúa más aún sus dotes de moralista, como transformación del satírico de los comienzos; pero siempre con la pirueta a punto y la travesura preparada.

Poco después que Benavente empezó su obra teatral don Manuel Linares Rivas (nacido en Santiago de Galicia, 1867) autor, al principio, de comedias aristocráticas, que más tarde ensanchó su campo de acción, buscando asuntos en que rara vez prescinde de la actitud moralizadora. Su obra culminante "La Garra" (1914), es un alegato en favor del divorcio. Don Federico Oliver (nacido en 1873) ha dado su tarea en "La Neña", de ambiente popular asturiano; "Los semidioses" (1914), tragicomedia de los héroes del toreo; "El crimen de todos" (1916), que analiza el ambiente del matonismo; "Los cómicos de la legua" (1925), con curio-

sas siluetas de comediantes; "Lo que ellas quieren" (1926), influjo de la mujer en el destino del hombre, y "Los pistoleros" (1931), drama de las luchas sociales en Barcelona.

Cuando estos autores lograban sus éxitos habíase afirmado ya la fama de los hermanos don Serafín y don Joaquín Álvarez Quintero nacidos ambos en Utrera (Sevilla) 1871 y 1873). Su obra teatral, siempre en colaboración, crece de año en año, en cuatro o cinco piezas. Su primer éxito grande — precedido por el de algunos sainetes andaluces de menor entidad — es de 1900, con la comedia "Los Galeotes", inspirada en un episodio cervantino: aquel en que don Quijote es víctima de los forzados, puestos por él en libertad. Ya en esta comedia se apunta, puede decirse, el tema esencial quinteriano: la bondad natural del hombre, que flota sobre los ataques de la también humana perfidia. Entre ambos sentimientos, un mundo teñido de color de rosa, y acariciado por la gracia y el chiste; gracia y chiste andaluces que son ornato de todas las comedias de los Quintero y atractivo exclusivo de muchas. Se ha dicho que sus obras podían tener un título común: Teatro de la Bondad. En efecto, aún las más sombrías aparecen iluminadas por ese destello. La gracia andaluza y cierto rebuscamiento castizo, que también se iniciaba en "Los Galeotes", dan a este teatro, cuyas dotes mejores son las de una brillante superficialidad, sus formas típicas. La vida del pueblo y de la clase media, los lances de una humanidad pintoresca, atisbada con ojos de buen pintor costumbrista, que la reducen a un rasgo característico, a una frase, repetida como "muletilla", dan a este teatro una cierta simplificación optimista que no por serlo deja de ser deformación y que logra suma eficacia en la escena.

Cerca de doscientas obras, de todos los géneros, pero, muy abundante entre ellas el sainete, hablado o musical, andaluz o de otro carácter, en el que han logrado pequeñas obras maestras, forman hoy el catálogo de los hermanos Quintero. Como tipo de comedia suavemente sentimental "Las flores" en la primera época (1901) que fracasó al estrenarse, y se rehabilitó después ante el juicio público, sigue teniendo interés. Las mujeres son como flores: según la tierra en que nacen, el cultivo que se les da, medran o se marchitan. El ejemplo se personifica en varias hermanas, hijas de un hortelano de Sevilla. "El genio

alegre" (1906) exalta la alegría y la acción como maestras de la vida. En esta obra se inicia un bullicioso españolismo, reiterado más adelante en tantas comedias. "Malvaloca" (1912), inspirada en un cantar andaluz, da otra historia sentimental: la redención de la mujer caída. Los Quintero son hábiles retratistas de la mujer; a veces, del retrato individual, que obtienen con bellos y verdadero rasgos, pasan al tipo, más convencional y genérico: así en "Cancionera" (1924), cuya alegórica figura central personifica el cantar andaluz en sus riquísimas y diversas cualidades. Y a veces su personaje principal no es una mujer, sino una ciudad, como en "Los duendes de Sevilla" (1930). Los Quintero, que escriben una risueña prosa coloquial, llena de viveza, y recortada a veces por un dejo castizo, han hecho "Cancionera" en verso, en un verso popular que va a concentrarse en los tres, cuatro, cinco o siete versos típicos de la copla andaluza. A veces, como en "Los mosquitos" (1927) (los celos, no como la pasión furiosa del "moro de Venecia", sino como el tormento constante y ligero del espíritu suspicaz: la comparación proviene de Lope de Vega) tres personajes les bastan para una acción; el sainete hecho comedia. Cuando el fértil ingenio suyo les asiste, alcanzan maravillas; cuando flaquean, caen de lleno en la vulgaridad. Siempre un decoro de composición mitiga los mayores defectos. El gran escollo de este teatro podría resumirse en el título de una de sus piezas recientes: "El peligro rosa" (1931).

Peligro éste, también, amenazador para el teatro de don Gregorio Martínez Sierra (nacido en Madrid, 1881) que, con la colaboración no declarada de su esposa, María de la O. Lejárraga, ha producido muchas obras rebosantes de ternura optimista que ha evolucionado más tarde en un sentido de apostolado social. Su mayor éxito, "Canción de cuna" (1911), fábula de la niña abandonada en el torno de un convento, que viene a ser hija de la comunidad que la ampara, hasta su matrimonio, no excluye obras en que apuntan tonos sombríos, como en "La sombra del padre" (1909), comedia de hogar sin autoridad que lo rija, o rasgos de fina sátira, como en "Madame Pepita" (1912), o evocaciones de figuras legendarias, como en "Don Juan de España" (1921), o travesuras de farsa como en "Triángulo" (1930). Martínez Sierra, formado bajo el signo de Benavente, y en el culto del dramaturgo y pintor

catalán Santiago Rusiñol, cuyas mejores comedias tradujo al castellano, así como obras de los contemporáneos franceses, Courteline, Tristan Bernard, Flers y Caillavet, etc., antes de que se iniciaran sus éxitos personales, ha seguido de cerca el desarrollo del teatro moderno y ha ejercido decisiva influencia en el español como director de un teatro en Madrid, el de Eslava, desde 1917 hasta 1925. Después ha dedicado sus actividades al cinematógrafo. Como autor, Martínez Sierra es un poeta que sólo ocasionalmente recurre al verso, pero que, en el sentido trascendental de su teatro, que proclama la fe en el poder del ensueño, la creencia en la amabilidad de la vida, tiene su dominio propio y su peculiar manera.

Así se une su nombre al de los autores del llamado "Teatro poético", es decir, al de los poetas que continúan o intentan renovar el tipo de obra dramática triunfante desde el romanticismo, que a su vez blasonaba de continuar la dramaturgia del Siglo de Oro. No se interrumpe la tradición del teatro en verso en España. La comedia de costumbres, contemporánea del drama romántico y post-romántico, la de Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí, Narciso Serra, Adelardo López de Ayala, y aún el teatro cómico más reciente, anterior a la guerra, prodigan las obras en verso. Los éxitos de las últimas comedias de Echegaray, de los dramas de Feliu y Dicenta, de las primeras obras de Benavente y los Quintero, dejan la forma versificada en lugar secundario. Más pronto una legión de poetas pide puesto en la escena.

Don Eduardo Marquina (nacido en Barcelona, 1879) con "Las hijas del Cid" (1908) da el primer paso en firme, trayendo al teatro no el Rodrigo legendario de las "Mocedades", sino el más rudo y venerable de los años últimos, según el antiguo poema del siglo XII. Su misma versificación, en que predomina el endecasílabo dactílico, sin rima, se aparta de los modelos corrientes; pero en sus obras sucesivas, compuestas para la actriz María Guerrero, "Doña María la Brava" (1909), "En Flandes se ha puesto el sol" (1910), "El rey trovador" (1912), "El Gran Capitán" (1916), vuelve a los tipos de verso tradicionales en el teatro, de los que se emancipa, por una forma más libre en la serie que cuenta como piezas principales comedias poéticas como "El Pavo real" (1922), "Una noche en Venecia" (1923), "El monje blanco" (1930), "Era una vez en Bag-

dad..." (1932) y también, en forma más personal, en "El pobrecito carpintero" (1924), "Fruto bendito" (1927), "La ermita, la fuente y el río" (1927), "Fuente escondida" (1931), que dan ambientes rústicos, y a veces como ecos de canción popular. Otra comedia en verso, "Teresa de Jesús" (1932), preludiada, a varios años de distancia, por el acto titulado "La alcaidesa de Pastrana" (1911), ha tenido la virtud de suscitar una cohorte de "comedias de santos" en que, con intenciones políticas, se ha ejercitado últimamente, el ingenio de otros poetas. La traza general de estos dramas en verso, con tema histórico, es la de una intriga de amor, para animar con un elemento teatral de probada eficacia, el fondo en que se levanta la figura que se trata de ensalzar.

En algunas de sus obras ha colaborado con Marquina, Gregorio Martínez Sierra (quizá en las dos primeras comedias poéticas citadas) y con Alfonso Hernández Catá ha dado una curiosa versión de un personaje de Zorrilla, el antagonista de Don Juan Tenorio en el famoso drama: "Don Luís Mejía" (1925) en que el carácter principal aparece como un Don Juan de triste destino, con el impulso del burlador y sin su fuerza, trocada en sentimiento de matices humanos, no sobrehumanos. También es de notar su tentativa de adaptación versificada de "La Dorotea", de Lope de Vega (1935), que se diluye hacia el final en exaltación alegórica del poeta viejo, cuya juventud tumultuosa constituye el asunto de los primeros actos, conformes con el original glorioso.

Otros poetas, detrás de Marquina, fueron al teatro: don Cristóbal de Castro, con "Gerineldo", Ramón de Godoy y don Enrique López Alarcón, con "La tizona", don Francisco Villaespesa (nacido en 1877) con "El Alcázar de las perlas" (1912) y una larga serie de obras, al final de las cuales se han venido a colocar dos dramas de historia americana "Bolívar" (1920) y "El sol de Ayacucho" (1925), son los principales autores de la primera hora, continuados después por la copiosa producción dramática de Don Luís Fernández Ardavín (nacido en 1892) y don Joaquín Montaner (nacido en 1892), el primero de los cuales, desde "La dama del armíño" (1922), drama de pasión arrebatada, se ha complacido en buscar los tipos populares, de que es ejemplo su "Rosa de Madrid" (1925) y ha cultivado todos los géneros en boga. De Joaquín Montaner son "Los iluminados" (1920), cuya acción ocurre en

tiempos de Felipe II; "El conspirador" (1926), drama romántico; "El estudiante de Vich" (1928), comedia popular catalana. En todas estas obras, el verso, de buen abolengo romántico, lleva sobre sí lo más del efecto, aunque en las obras suyas más recientes aspire a una sobriedad notable y se subordine a la marcha natural del diálogo. Don Joaquín Dicenta (hijo), (nacido en 1893) ha dado igualmente importantes obras al teatro poético.

Los hermanos don Manuel y don Antonio Machado (nacidos ambos en Sevilla, 1874 y 1875) han llevado tardíamente al teatro, en colaboración, el prestigio de su poesía, que individualmente, les ha dado puestos de primera fila en la lírica española. Después de alguna refundición del teatro clásico, de alguna traducción, emprendieron su obra personal con "Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel" (1926), tragicomedia que tiene por personaje central a un hijo del Conde-Duque de Olivares, ministro de Felipe IV. Ninguno de los poetas actuales recuerda más cumplidamente el ejemplo del teatro antiguo español que los Machado, alejándose de remedos absurdos y trayendo a sus obras, ya de carácter histórico, ya de asunto contemporáneo, un espíritu sobrio, firme y delicado a la vez, elegante sin exceso en la versificación y atento a la psicología de los personajes y al desarrollo de la fábula. "Juan de Mañara" (1927) renueva la leyenda del burlador penitente. "Las adelfas" (1928) utiliza las lecciones del psicoanálisis. "La Lola se va a los puertos" (1929) fundada en una copla popular, incorpora en un tipo de mujer la poesía del "cante" andaluz con sus dos firmes alas de "pasión" y "sentencia". "La prima Fernanda" (1931), sátira de la vida política, y "La Duquesa de Benamejí" (1932), comedia de bandidos, forman las piezas principales de este teatro, en progresión incesante, que no fuerza su productividad ni escasea sus salidas al mundo.

Entre los poetas animados por un ideal de sencillez, que puede cifrarse en la forma elegante de los Machado, nadie aventaja a don Angel Lázaro (nacido en 1900). Con "Proa al sol" (1931), drama de emigrantes a bordo de un trasatlántico; o con "La hija del tabernero" (1932) busca, en ambientes de Galicia, la emoción dramática por los medios más simples, un tanto corto de asunto.

No son éstas sino las principales figuras del teatro poético, junto a

las cuales se ha de citar a otro escritor, exclusivamente dramático: don Jacinto Grau (nacido en 1877), de escaso éxito en España, donde sus obras, animadas por un afán de arte grande, no han encontrado públicos, y de cierta resonancia en el extranjero, después de las representaciones de "El señor de Pigmalión" en Praga y en París. En extremo artificioso e influido noblemente por los modelos extranjeros, tiene el sentido de la construcción escénica y apariencias de profundidad bajo una superficie ligera de contenido y pesada de materia. Con ésto, la pasión noble de los grandes asuntos, a la manera de Hebbel, de D'Annunzio, de Strindberg; su primera obra, de asunto hallado en el romancero, "El Conde Alarcos", sólo estrenada en 1917, pero escrita poco después de "Las hijas del Cid", de Marquina, tiene grandeza mientras sigue el romance, cuya rudeza de expresión cambia en una prosa retorcida y difícil; "El señor de Pigmalión" (Praga 1923, Madrid 1928), en que los muñecos de un comediante se revelan contra su creador y buscan vida propia, apunta, después de Pirandello, y de "Los intereses creados", de Benavente, el tema de la personalidad, cifrándola no en tipos de comedia italiana, sino en figuras del folklore español. Le gustan a Grau las acciones violentas, los caracteres recalcados, los escenarios suntuosos, es decir, lo contrario de lo que predomina en el teatro español, de un tono, por lo general, gris y mediocre. Si sus realizaciones llegaran a la altura de sus aspiraciones, y le asistiera una fundamental originalidad, sería una primera figura.

Igual desproporción entre el propósito y el éxito se advierte en los dramas de don Ramón Goy de Silva (nacido en 1888), apenas representados, y en los de don Rafael Martí Orberá, que ha hecho interesantes cuadros regionales. Y sólo al final de su vida malograda, José López Pinillos (1875-1922), periodista de profesión, pudo obtener el sufragio público a que aspiró, alternativamente, con unas comedias de áspero corte, de una comicidad violenta, distinta de la burla epidérmica y de las contorsiones absurdas dominantes en el teatro cómico, y con unos dramas rústicos en que la psicología elemental de los personajes se acomoda a una acción llevada con brutal energía. Ejemplo de las primeras lo tenemos en "Las alas" (1918), "Caperucita y el lobo" (1919), "Los senderos del mal" (1918). Esta última pone de relieve las consecuencias fatales que

pueden surgir de una buena acción. Ejemplo de la obra dramática de Pinillos nos dan "Esclavitud" (1918), "La tierra" (1921), "Embrujoamiento" (1923), "La red" (1919), sobre todo, en que se ve a la justicia humana envolver inflexible al acusado inocente. López Pinillos era un verdadero hombre de teatro y sus obras muestran calidades nunca vulgares, aunque sobre todo sus dramas busquen la aquiescencia del público por caminos abiertamente melodramáticos.

Dos maneras de teatro cómico tienen sus representantes en dos de los autores más aplaudidos de nuestros días: don Carlos Arniches y don Pedro Muñoz Seca. Ambos tienen para la mayoría de sus obras distintos colaboradores. El sistema de colaboración en el teatro actual de España, es frecuentísimo, y quizá a él se deban algunos de sus males. La obra dramática, concebida por una mente y llevada a cabo con libertad, viene a ser, entre colaboradores, producto frío y mecánico, en el que se podría ganar mucho si la crítica de cada uno atenuara o avivara las aportaciones del otro. Lejos de esto, suele ser medio de trabajar más deprisa y de ejercer doble influjo personal en la política de bastidores.

Pero, en los autores de que vamos a tratar ahora, la personalidad propia se puede resumir en rasgos populares, aunque quizá con el riesgo de atribuirles algo que la colaboración sola explique. Don Carlos Arniches (nacido en Alicante, 1866) procede del llamado "género chico": sainetes musicales que se representaban por horas en los teatros de Madrid, y entre los cuales hay verdaderas obras maestras del teatro menor, cuadros de costumbres que, no sólo han sido reflejo fiel de la vida popular, sino que le han servido a menudo de ejemplo y modelo. Entre los autores del siglo XIX, Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, Felipe Pérez y González y, más tarde, José López Silva (muerto en 1925, después de muchos años de apartamiento y emigración) éste en colaboración con un poeta distinguido, Carlos Fernández Shaw (1865-1911), dejaron obras muy notables, puestas en música por los mejores compositores populares: Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Federico Chueca, Joaquín Valverde, Jerónimo Jiménez y otros, "La Verbena de la Paloma", de Vega y Bretón, es ejemplo típico. Carlos Arniches trajo a este teatro, con "El Santo de la Isidra", "La Revoltosa", "La fiesta de S. Antón", "El puñao de rosas", y más tarde con "El terrible Pérez", "El pobre Val-

buena" y "El pollo Tejada" sus dotes peculiares, no sólo de gracia y observación, sino de creación de tipos y aún de lenguaje. Se dice, con cierta verdad, que el "chulo" de Madrid ha aprendido a hablar en las obras de Arniches; esto es, no que ha corregido su habla, sino que ha encontrado en el sainetero giros, sesgos y modismos tan conformes con su mente que en seguida los ha adoptado por suyos. Pero ya clasificado como autor de "género chico", Arniches dió el paso, casi el salto, a la comedia, con las que ha venido a llamar tragedias grotescas. Típicas entre ellas "La señorita de Trévez" (1916), que es el drama de la solterona de pueblo, burlada por unos desalmados; o "Es mi hombre" (1921), en que un padre, dependiente de una casa de juego, escarnecido por todos, encuentra vigor y energía cuando ve amenazada a su hija por unos señoritos tahures. Con raíces en la picaresca, y sin haber perdido contacto con el "género chico", los dramas grotescos de Arniches llevan, como ha resumido muy bien el crítico Fernández Almagro, "a la creación por la arbitrariedad; a la emoción por la pista extraña de un burla-burlando de gran linaje: camino magnífico por el que rusos e italianos han traído y llevado lo grotesco, como signo de un moderno concepto del mundo y de la vida. No es una vaga y sencilla relación de tema la que nos lleva a pensar, por ejemplo, en Andreief y su "Hombre que aguanta las bofetadas", esa sorprendente tragedia grotesca de Arniches, "Es mi hombre", que no es la única de su autor gracias a la cual se establece un contacto insospechable entre nuestro teatro y determinadas direcciones de la literatura dramática extranjera. Es curioso que marque esta relación un autor tan castizo como Arniches. Castizo y universal en su última raíz imprevista: no cabe mayor transfiguración del sainete". La crítica ha hecho resaltar, y a don Ramón Pérez de Ayala le corresponde la iniciativa, estos valores en la obra de Arniches, a quien se ha juzgado, rectamente, por sus méritos aplicándole distinta medida que a otros, juzgados, sobre todo, por sus defectos.

El teatro de Arniches tiene, es verdad, cualidades que lo levantan considerablemente; pero arrastra consigo viejos materiales del teatro menor, que se han convertido en gérmenes de corrupción para sus imitadores y continuadores. Los más importantes son la arbitrariedad en lo cómico y una tendencia moralizadora, capaz de convertirse en prédica. La

arbitrariedad en lo cómico se refiere a los tipos absurdos, a las acciones disparatadas y al descoyuntamiento del lenguaje: todo ello encuentra expansión en las piezas más celebradas de don Pedro Muñoz Seca (nacido en el Puerto de Santa María, en 1881). Una nueva modalidad cómica, basada en el chiste verbal o en el retruécano; una predilección por los personajes llamados "frescos", esto es, por individuos que van sin escrúpulo a su avío; un abuso en la acción, convencional o rudimentaria, del que se podría llamar "episodio narrativo", esto es, de la historieta o sucedido chistoso, caracterizan este teatro, llamado "del astrakán", que alcanzó fortuna en los años de la guerra europea y en los inmediatos y que hoy parece declinar. Su autor prefiere actualmente un tipo de comedia más adocenado del que se vale para defender sus ideas políticas ultra conservadoras. Entre todas sus obras se puede preferir una parodia del teatro poético, "La venganza de Don Mendo", verdaderamente graciosa en sus despropósitos, a las infinitas farsas de "fresco" y retruécano, que han llegado a pervertir el gusto en el teatro y que han encontrado favor singularmente entre las clases "distinguidas". Citemos "Fúcar XXI", "El verdugo de Sevilla", "El último Bravo" (1917), en que un "fresco" se aprovecha de la fingida amnesia de un hombre a quien cree rico para hacerse pasar por pariente suyo, "Los cuatro robinsones", "La barba de Carrillo", que ya en su título muestra la calidad de ingenio a que pertenece; "La tela" (1925), en que un hatajo de "frescos" cae sobre una familia de nuevos ricos; "Las extremeños se tocan" (1926) parodia también, muy feliz en su primera parte, de una opereta, sin música, pero con cantables y evoluciones; "Usted es Ortiz!" (1927), fundada en dos temas, uno de los cuales es la coexistencia de dos almas en un mismo cuerpo... En contrapartida, frente a estas obras cómicas se pueden señalar otras en que lo cómico se mezcla con lo sentimental: "Las hijas del rey Lear" (1923), "Los chatos" (1924), "El llanto" (1924), "El chanchullo" (1925), "El alfiler" (1928), "El padre alcalde" (1930). Muñoz Seca ha sido también copioso proveedor de los teatros madrileños, cuatro o cinco obras por temporada y a veces más. Escribe casi siempre con un colaborador, don Pedro Pérez Fernández; en sus primeros éxitos grandes le acompañaba otro colaborador, Enrique García

Alvarez, antes auxiliar de Arniches, hombre de teatro de un ingenio positivo, de una inventiva fantástica y disparatada.

II

LA TRADICION INMEDIATA

Hasta aquí va reseñada la obra de los autores que teniendo afirmada su reputación en años anteriores al conflicto que cambió la faz del mundo, o habiéndola cimentado entonces, continúan hoy en actividad fecunda y en pleno éxito, hasta el punto de que sus obras nuevas, solicitadas por los empresarios, figuran siempre en los carteles, como realidades o promesas, al comienzo de cada temporada teatral. En pocos de estos autores los tiempos nuevos han traído verdadera renovación. La versatilidad de Benavente y su conocimiento del teatro extranjero, le han hecho seguir en sus obras modernas disposiciones que rompen algo con las formas tradicionales que privan desde el final del período romántico, respetadas en sus líneas generales por él mismo, y buscar una expresión más fluída, y aprovechar los efectos escenográficos nuevos, como aprovechó antes los de su tiempo de iniciación.

En torno a las figuras consagradas se ha ido formando una colección de discípulos que no traen, tampoco, intentos de renovación verdadera; su éxito primario está en el despacho del director teatral, que, en España, es, casi siempre, el empresario, sin más conocimientos que los prácticos del hombre que vive junto a la escena ni más anhelo que el de una taquilla próspera, y, por supuesto, sin curiosidad ninguna por las nuevas tendencias: aventuras peligrosas frente a las cuales blasona de una seguridad, sólo posible para él en los senderos conocidos.

Las novedades extranjeras le atraen poco; las verdaderas novedades, se entiende. En cambio, se han traducido o adaptado (nadie sabe los riesgos que entran en esta palabra: adaptación) las comedias francesas más vulgares, no superiores a las nacionales de tipo medio. Si se ha traído a la escena de Madrid algo de Shaw, de Barrie, de Pirandello, de Rostand, de Lenormand, de Giraudoux, de Gantillon, de Chiarelli, de Mol-

nar, de O'Neill, de Rice, de Kaiser, ha sido como excepción, sin verdadero éxito, y por actores temerarios, heroicos, casi siempre los mismos, o por principiantes y aficionados. Estos han llegado a dar, inclusive, obras de Cocteau, de Bontempelli, consideradas como inauditas extravagancias. Aún se considera como autores de vanguardia a Ibsen, de quien se han representado las obras más difundidas, no las grandes concepciones poéticas de su plenitud; a Oscar Wilde, cuyas cuatro comedias, traducidas por don Ricardo Baeza, se suelen representar con éxito. Los autores de revistas, esos sí, han trasplantado inmediatamente a España los últimos figurines de París; pero sin lograr, con su obra, mayor atractivo que la "primera materia" genuinamente española a su alcance: las bellas actrices y señoritas de conjunto (rehacias siempre a la disciplina americana de las "girls", y cada cual con su individualmente admirable y selvática independencia), y, sobre todo las bailarinas, entre las cuales no pocas emulan, casi en el anónimo, la maravillosa constitución artística que ha dado renombre mundial a Antonia Mercé, "La Argentina", a Encarnación López, "La Argentinita", o a Laura de Santelmo.

Viniendo ya a los autores y a las obras señalaremos, ante todo, el influjo de la comedia benaventina en sus distintas fases, representado por don Enrique Suárez de Deza, joven y fecundo escritor (nacido en Buenos Aires, 1906, pero de formación exclusivamente española) que no tiene reparo en pedir inspiraciones al cinematógrafo, y que ofrece, como cualidades esenciales una habilidad en el diálogo y en la construcción, a penas suficientes para disfrazar lo frívolo del fondo. "Ha entrado una mujer" (1925) su primera obra, llamó poderosamente la atención, y en obras sucesivas, como "La Dama salvaje" (recuerdo de Oscar Wilde), como en "Aventura", "Te quiero, te adoro", "Llovida del cielo", "Tres eran tres", "La millona", ha sabido buscar la cuerda sensible del gran público, preparándole sorpresas o halagos, dulces sacudidas de terror o rasgos de ingenio con leve tintura intelectual.

Otro autor aplaudido es don Francisco Serrano Anguita (nacido en 1887), cuya obra principal, casi una trilogía está formada por las comedias "Manos de plata" (1930), "Hombres de presa" (1932) y "Los nietos del Cid" (1935), en que unos personajes de la picaresca dominan la acción, realzada en sombras sobre el fondo claro de unas vidas ino-

centes, las tres recuerdan al Benavente de "El hijo del polichinela" como pueden recordar tres hijos a su padre común. Pero Serrano Anguita es hábil en dosificar risas y emociones, y ello le basta para ocupar dignamente puesto en los carteles de los diversos teatros de Madrid.

De mucho favor goza también la comedia andaluza. En ello se ha de ver el prestigio de los hermanos Álvarez Quintero, que están en el origen de una curiosísima modalidad complicada con el folklore. Un casi homónimo suyo, don Antonio Quintero, con la colaboración de don Pascual Guillén, dió en 1928, un espectáculo, "La copla andaluza", en que los autores, evocando los motivos del "cante flamenco", de la reja al campo, de la tribu gitana a la mina, de la romería a la cárcel, encomiendan el papel de protagonistas no a actores, sino a "cantaores" de profesión, resumiendo el sentido de cada uno de los cuadros en una copla alusiva. La fórmula hizo tal fortuna, que se ha repetido después, por diferentes autores, innumerables veces. La acción es sólo un pretexto para oír "cante" y ver baile flamencos. Quintero y Guillén han dado, por otra parte, y siempre en colaboración, obras de teatro normal, muy favorecidas por el éxito: "Los caballeros", "Oro y marfil" (1934), "Morena clara" (1935), son obras de gitanos, de señoritos o de ambas cosas fundidas, en que se unen el conocimiento de los recursos teatrales y el de las flaquezas del público. Su Andalucía tiene rasgos propios y gracia verdadera un tanto diferente (menos selecta y reflexiva más burda y espontánea) que la prodigada por los hermanos Álvarez Quintero.

El teatro poético de Marquina y de sus continuadores ha suscitado, en unión de un interés apologético y político, toda una producción en verso de que son ejemplo las tres comedias de don José María Pemán, "El Divino impaciente" (1933), "Cuando las Cortes de Cádiz" (1934), y "Cisneros" (1934), ayudadas en su éxito a través de los teatros de España por la propaganda de los católicos; así como "Los hermanos de Betania" (1935) de don Eduardo L. del Palacio y don Luis Martínez Kleiser, en que, sin la presencia de Jesús en escena se roza de nuevo, al margen de los Evangelios, la historia de Magdalena y Lázaro. También Pemán ha rozado la manera, más fina, de los Machado, en su "Noche de levante en calma".

Pero la generalidad de las obras de éxito representan una influencia

mezclada, en que el ejemplo de Benavente, los Quintero, Arniches, Martínez Sierra, Muñoz Seca, se advierte por uno u otro lado. Obras estimables, y desde luego estimadas, han producido, en este concepto, don Luis de Vargas, don Luis Manzano, don Manuel de Góngora, don Honorio Maura, doña Pilar Millán Astray y los grupos de colaboradores Fernández de Sevilla-Carreño, Carreño-Sepúlveda, Navarro-Torrado, etc. Andaluces y hermanos, como los Quintero, don Jorge y don José de la Cueva (nacidos respectivamente en 1884 y 1887), desde el sainete "Aquí hace falta un hombre!" (1908) hasta la comedia "Jaramago" (1932), inspirada en una poesía clásica, han traído a la escena, por lo general, una Andalucía de matices verdaderos, finamente sentida. Su profesión de críticos teatrales les obliga a una composición cuidadosa y meditada que ha sido, en su parca producción, guía certero y favorable.

Un escritor peruano, residente por largos años en Madrid, don Felipe Sassone (nacido en 1884), es prolífico autor de obras que van desde la farsa sentimental hasta la caricatura de ese mismo género sin desdeñar el episodio dramático. Conoce el teatro y sus resortes, y su abolengo itálico no ha dejado tal vez de influir en el corte de alguna de sus comedias. Ha colaborado con Gregorio Martínez Sierra, con cuyo teatro, en sus últimas fases, no deja de tener alguna relación el humorístico de don Enrique Jardiel Poncela (nacido en 1901). Solicitada su atención por el cinematógrafo, no por ello deja este escritor de buscar el aplauso en la escena con farsas como "Una noche de primavera sin sueño" (1927), "El cadáver del señor García" (1930), "Margarita, Armando y su padre" (1931), "Angelina, o el honor de un brigadier" (1934), caricatura en verso de los dramas aplaudidos hacia 1880, tan deleznable como aquellos dramas mismos.

III

ELEMENTOS DE RENOVACION TEATRAL

Una renovación teatral de la escena española como la que por los comienzos del siglo se inició con Jacinto Benavente no se ha intentado después. En parte, porque Benavente mismo, sensible a las variaciones de

la escena mundial, daba en España razón de ellas, a través de su temperamento; en parte, también, porque ninguno de los grandes escritores que se acercaron al teatro quiso consagrarle por entero su actividad. El teatro es demasiado exclusivo, y en España todavía más exigente. Sus proveedores necesitan ser muy fecundos, porque el público devora comedias. En ningún país, con ser tanta la abundancia teatral de España, se tiene menos un repertorio que en el país de Lope y Calderón. Esa misma fertilidad es quizá causa de ello. A los autores se les exige producir continuamente. Una comedia de éxito, hoy, se agota a las 100, a las 200 representaciones; esto es, en una temporada. Todos los escritores teatrales se obligan, pues, a una fecundidad, necesaria para no caer pronto en el olvido.

Grandes escritores, no dedicados especialmente al teatro, han compuesto para él obras que nos dan las mejores novedades o los más vivos gérmenes de renovación en la hora actual. Así las de don Miguel de Unamuno y las de don Ramón del Valle-Inclán, hayan sido representadas o no. Es probable que, cuando se haga en lo futuro la historia del teatro español de estos tiempos, las tragedias y farsas de ambos escritores marquen sus valores más altos. Hoy, en el mundo teatral, apenas significan más que ocios de novelista o extravagancias de filósofo. Y ello a pesar de que el favor del público las haya acogido en sus escasas representaciones. Mas, entre el favor del público y la personalidad del autor, se yergue la mentalidad del empresario, que es, en cierto modo, resumen de una "élite", hoy por hoy, anti-intelectual, y que está representada por los llamados "estrenistas", es decir, por los aficionados al teatro que acuden a las primeras representaciones, siempre los mismos, más sensible a la inmediata realización que a las osadías del ingenio; la misma "élite" que se opuso a Benavente en sus comienzos, y a Galdós siempre, porque ni uno ni otro acataban las normas de sensibilidad establecidas. Benavente llegó a triunfar donde Galdós sólo obtuvo la estima de los mejores, porque Benavente se consagró exclusivamente al teatro, y Galdós nunca quiso darle su actividad entera; porque Benavente aceptó la lucha con las propias armas de esa "élite", ganándole la partida a fuerza de habilidades y concesiones, y Galdós no supo jamás desprenderse de su enorme buena fe, un tanto infantil.

Unamuno, Valle-Inclán, no pactan, tampoco y quieren elevar a sí un público, sin concederle nada. El uno, con formas escuetas, diálogos bruscos, vueltas de pensamiento inesperadas; el otro con una opulenta retórica en que van complicadas una sensualidad refinada y una rebeldía popular. En suma, el uno por filósofo y el otro por lírico.

Don Miguel de Unamuno (nacido en Bilbao, 1864), ha escrito una serie de obras, todas posteriores al apogeo de su fama, que en su mayoría no han sido representadas ni aun impresas. "La esfinge", "Fedra", (publicada ésta, solamente, en una revista) sólo están en las librerías a través de las traducciones italianas de Gilberto Baccari, impresas desde 1921. El gran éxito de "Todo un hombre", en 1925, hacía presentir una pronta divulgación de todo un teatro, cuya existencia conocían muchos; pero "Todo un hombre" no es un drama, sino una novela corta de Unamuno, una de sus "Novelas ejemplares", llevada al teatro, con sus mismos diálogos y un gran respeto a su construcción de extremada sobriedad, por don Julio de Hoyos.

Los personajes de Unamuno —y así los de "Todo un hombre"— están llenos de vida interior, y él gusta de llamarlos, mejor que personajes, "agonistas", seres que sufren, aman y mueren, figuras vistas por dentro, en la viva realidad de su íntimo ser, con un naturalismo verdadero y hondo, que no se pierde en la fácil copia de lo externo, sino que revuelve la entraña. Y, sin embargo, en su misma apariencia plástica, ¡qué sentido tan real y claramente español, castellano, tienen esas figuras! Todo es humano en ellas pero su talla no da la común medida.

"Fedra", representada en Madrid, casi privadamente primero, en 1917, y luego ante el público general, en 1924, es, con las palabras del autor "una modernización de la de Eurípides, o, mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristianos, por lo tanto, lo que la hace muy otra". En cuanto a su escenificación, añade: "Esta mi "Fedra" puede representarse con la misma escena para los tres actos, consistiendo en una limpia sábana blanca de fondo —que simboliza un cuarto— una mesa de respeto y tres sillas, para que puedan sentarse, si lo creen alguna vez de efecto, los actores, y vestidos éstos con su traje ordinario de calle". Diríase que Unamuno no ve el teatro como cuadro; que sus personajes pueden hablar en la oscuridad. Mas,

con estas cualidades, ¡qué poderosos efectos no podría sacar un director avisado!

"Sombras de sueño" (estrenada en 1930, impresa en corta edición el año 1927 y procedente de otra novela publicada en 1920 con el título de "Tulio Montalban y Julio Macedo") pone en juego un conflicto de personalidad, de los que tanta boga han alcanzado en el teatro reciente. Julio Macedo ¿es el mismo Tulio Montalban, libertador de una pequeña república americana, cuya historia leía apasionadamente en una isla del Atlántico la heroína del drama, antes de que arribara allí el misterioso extranjero? El "hombre" en lucha con el "personaje": este es el tema que desenvuelve Unamuno. Se han señalado más de una vez aproximaciones entre Unamuno y Luigi Pirandello, visibles, por parte del autor español, en sus más antiguas novelas, sin posibilidad de influencia alguna. No cabe, con todo, mayor diversidad entre el teatro del italiano y el de el español: aquél, aún en sus acciones más violentas, tiende a la comedia, a la farsa; sobre Unamuno se cierne el espíritu de la tragedia.

Los títulos de otras obras dramáticas de Unamuno, representadas sólo en mínima parte, y algunas no impresas, son: "La venda", "El pasado que vuelve", "Soledad", "Raquel", "El otro", "El hermano Juan". Hay que mencionar también su traducción de la "Medea" de Séneca, en viva prosa llena de sabor hispano, como los versos del Latino, representada en el teatro antiguo de Mérida por Margarita Xirgu en 1933 y 1934.

Don Ramón del Valle-Inclán (nacido en La Puebla del Caramiñal, Pontevedra, en 1869) ha tocado al teatro desde su iniciación literaria. Una de sus primeras obras, "Cenizas" (en estrecha relación con su quizá más famosa novela "Sonata de Otoño") es de 1899. Pero su mayor actividad en la escena viene más tarde. No están pensadas para el teatro las que llama "comedias bárbaras" "Aguila de blasón" (1907), "Romance de lobos" (1908) y "Cara de plata" (1923); mas después de unas acciones líricas, "Cuento de abril" (1910), "Voces de gesta" (1912), "La marquesa Rosalinda" (1913), en que el verso tradicional es sustituido, con plena eficacia, por el verso "modernista" según la métrica implantada por Rubén Darío, su ingenio se desarrolla en dos direcciones: farsas líricas o satíricas, generalmente en verso ("La cabeza del dragón" (1914), "Farsa de la enamorada del rey" (1920), "Farsa y licencia de la Reina

Castiza" (1922), en que su libre fantasía busca a veces, como en la última citada, un fondo histórico (la corte licenciosa de la reina Isabel II); farsas en prosa (por él denominadas "Esperpentos") en que también la historia y la realidad inmediata están realizadas en figuras de héroes grotescos: así en "Luces de bohemia" (1924), aún no representada; en "Los cuernos de don Friolera" (1925) y otras coleccionadas en los tomos que se titulan "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte" (1927) y "Martes de carnaval" (1930). Las dos principales entre éstas últimas, se publicaron antes en revistas; las fechas entre paréntesis corresponden a la publicidad en volumen.

Las llamadas "comedias bárbaras" antes citadas, si no escritas para el teatro llevan el germen de la estética de Valle-Inclán en sus obras del último grupo, a las que se ha de incorporar la tragedia rústica "Divinas palabras" que ha esperado a representarse desde 1920 hasta 1933. Es la tragicomedia en prosa de sabor popular, con elementos supersticiosos y picarescos, con el más rico abolengo español, el de "La Celestina", que incorpora las esencias nacionales al humanismo profundamente sentido. Valle-Inclán, dentro de la literatura moderna, tiene correspondencias con Víctor Hugo, con Gabriele d'Annunzio. Es un alto poeta, para quien la realidad existe pero al que sólo enamora una realidad transfigurada.

Las agrupaciones renovadoras de que luego se hablará han sentido vivamente el atractivo del teatro de Unamuno y del de Valle-Inclán, en contraste con los teatros corrientes que se guardan mucho de solicitar lo que ellos, por su parte, no les ofrecen. Otros escritores de actividades no principalmente teatrales han probado también fortuna en el teatro, como Luis Araquistain (nacido en 1886), formado en el conocimiento de los grandes dramáticos modernos, Ibsen, Bernard Shaw, y en la preocupación de hondos problemas de conciencia, como se ve en "Remedios heroicos" (1923). "El rodeo" (1924), "El coloso de Arcilla" (1925) y a quien se debe una adaptación del "Volpone", de Ben Jonson, independiente de la conocidísima de Stefan Zweig.

La notoriedad alcanzada en la política por el gran estadista español don Manuel Azaña (nacido en 1879) perjudicó, más que favoreció, al éxito ante el público de un drama suyo, "La Corona" (1932) impreso

en tomo con un entremés de castizo sabor madrileño, desde 1930. Azaña no es un escritor que llega al libro y al teatro por puro capricho; su formación no le limita al ensayo político, sino que en la narración y en la crítica ha dado también obras de primer orden. "La Corona" (antes de cuyo estreno había dado a representar una versión de "La carroza del Santísimo", de Prosper Mérimée) tiene, con un claro abolengo español, visible en la variedad de escenarios, en el carácter externamente romántico de los personajes (una reina destronada, un guerrillero enamorado, un general ambicioso y calculador (calidad de gran teatro, que se mueve no por una complicada intriga, sino por la acción de los resortes de carácter, que sólo ceden a la ley del destino. No es, de ningún modo, un drama político, aunque en él se agiten, como en todo buen teatro de altura, ideas políticas; es obra poética, ante todo, sólida y fuertemente construída, que hace pensar en Schiller y en Claudel. Una escena de amor, entre los protagonistas, y otra, de personajes juveniles accesorios, denotarían la mano de un autor teatral si el conjunto no se impusiera. En su gusto de tradición para nada entra una técnica imitativa.

Los clásicos españoles, cuyo recuerdo viene también traído por este drama, han encontrado imitadores, ya se ha visto, en el reciente teatro poético. Sus mismas obras se ofrecen de vez en cuando al público, singularmente en el Teatro Español de Madrid, cedido en ventajosas condiciones a compañías que ofrecen cierto programa, guardando en él consideración especial a los autores antiguos.

Dos grandes épocas ha conocido, durante este último tiempo, el Teatro Español: una, la de María Guerrero (1868-1928), desde 1894 hasta 1909, en que la gran actriz tomó como propio el Teatro de la Princesa, que hoy lleva su nombre, aunque después volviera al Español, transitoriamente; otra la de Margarita Xirgu, desde 1928 hasta 1935. En ambas, como en las temporadas intermedias, no siempre brillantes, han tenido los clásicos españoles su culto. Pero, mientras en la época primera se les representó, siguiendo la usanza comenzada en el siglo XVIII, no en sus textos originales, sino en versiones, a menudo nada respetuosas, que no sólo cortaban escenas, sino que, aún a veces, añadían trozos nuevos, y, casi siempre, reducían a unidad los actos, compuestos originariamente por cuadros rápidos, en la época de Margarita Xirgu, sin arrin-

conar del todo las refundiciones se exigió en éstas un respeto que limitaba las iniciativas del refundidor, y el cambio de lugar en un mismo acto, gracias a los progresos de la escenografía, no fué nunca ocasión de dificultades. A los progresos escenográficos no corresponden, por cierto, las demás condiciones materiales del teatro: exiguos escenarios, luces deficientes, aún en los más modernos.

Precisamente por esa movilidad de escenario vinieron los autores del Siglo de oro español a tener actualidad dentro de las orientaciones más modernas de la escena en el mundo entero. Reinhardt, Dullin, los Rusos, han puesto las obras de Calderón, sobre todo, y también las de Lope de Vega, en un plano de actualidad que casi les daba fisonomía de autores de vanguardia. En España, con todas esas grandes riquezas a mano, el número de las obras que se representan es, comparativamente, muy reducido. Aquellos autores, y con ellos Tirso de Molina, Alarcón, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Moreto, Rojas, hacen escasa competencia en el cartel a los modernos; y aunque normalmente haya de ser así, nadie ha pensado en hacer la selección definitiva que encuentre y dé valor a sus obras más notables, porque nadie ha pensado en la necesidad de un repertorio que sea base de un Teatro Nacional. El Español, propiedad del Ayuntamiento de Madrid, ha hecho, en sus mejores tiempos, las veces de teatro nacional, pero su dirección ha estado en manos del concesionario, y, por lo mismo, a merced del gusto, de la generosidad o de las posibilidades que eran peculiares de ellos. La celebración del tercer centenario de Lope de Vega en 1935, ha dado motivo a algunas curiosas revisiones.

También los grupos libres de última hora han dado, como se indicará, valor a los clásicos de España: clásicos, como es sabido, cuya resurrección artística, de un mundo sepultado teatralmente bajo el imperio neoclásico de la tragedia al modo francés, se debe al romanticismo, tanto en los teóricos alemanes, Schlegel, Tieck, que los parangonaron con Shakespeare, como en la estimación de los mismos poetas románticos franceses, que, al ser imitados por los españoles dieron a éstos ocasión de estudiar y seguir lo que tenían dentro de casa. Imitación de los clásicos, en el colorido, pero no en la estructura, hubo en la España del siglo XIX. Los autores más modernos han seguido el proce-

dimiento contrario. Su colorido es otro; su estructura debe mucho a la del antiguo drama español.

Propósitos renovadores han movido a escritores muy recientes, en tentativas sostenidas o aisladas. Las de Azorín (José Martínez Ruiz, nacido en Monovar en 1873) sin más precedente en su obra total, que le constituye como uno de los más grandes hombres de letras actuales, que una tragicomedia "La fuerza del amor", obra juvenil nunca representada, se desarrollan desde 1926, en que estrena, con mediano éxito, su primera comedia, cuyo título es "Old Spain" (en inglés) y que pone frente a frente dos conceptos distintos de la vida: el que la estima como acción y extravagancia, simbolizado en un norteamericano hijo de español, y el que la ama como contemplación y profundidad, representado por una española de noble familia, encerrada en una casa solariega. Mezcla de comedia y farsa, responde a la manera literaria de Azorín, que le ha ganado tantos lectores; pero no así las escenas que con el título de "Brandy, mucho brandy!" estrenó en 1927, en medio de una polémica con los críticos, a su modo de ver contrarios a toda novedad, y caída ruidosamente en la tarde de su estreno.

Defendía Azorín lo que él llamaba "superrealismo" con acepción distinta de la planteada por la escuela de tal nombre; como simple evasión de lo literal y cotidiano en la vida. Pero en sus obras siguientes, no sólo en la de su inverosímil colaboración con el señor Muñoz Seca, "El Clamor" (1928), que aún recoge los ecos de aquella polémica, sino en la trilogía titulada "Lo invisible" (1927) compuesta bajo una inspiración no alejada de la de Maeterlinck, aunque lograda con plástica nueva, la sensación de proximidad de la muerte o en la "Comedia del arte" (1927), comparable en algún aspecto con Evreinov, templan su prurito de extravagancia (que parece nacido del concepto espiritual pintado en el personaje de "Old Spain") y le traen a caminos propios. "Angelita", "auto sacramental" dedicado "A la memoria de Juan Racine, el autor de Berenice" sólo representado en el pueblo natal de Azorín (1930), como homenaje a éste, y "Cervantes o la casa encantada", no representada aún pero sí impresa, juegan con las ideas de tiempo y espacio. En ellas se hace intervenir a lo maravilloso, como resorte teatral, y se define en suaves líneas ese concepto de "superrealismo" que, en este escritor,

no significa ruptura con las tradiciones literarias, anti-intelectualismo, sino visión personal de las cosas, en la atmósfera de su imaginación poética.

Ramón Gómez de la Serna (nacido en Madrid, 1891) cuyo nombre ha encontrado tanta resonancia internacional, tiene publicadas en tomos unas cuantas obras dramáticas, de las cuales "Utopía", que se representó privadamente en 1910, y "Cuento de Calleja" no representada, como "El drama del palacio deshabitado" y "El teatro en soledad", son quizá las más significativas; pero, obras de juventud todas ellas, poco tienen que ver con la madurez del autor, bien reflejada en cambio por "Los Medios Seres" (1929) cuyo estreno defraudó en parte a los que esperaban un suceso de escándalo. En "Los Medios Seres" hay toda una teoría que dota a la farsa de un pensamiento: "casi todos somos medios seres — viene a decir el Apuntador, personaje importante en la obra, vuelto en su concha hacia el público en el comienzo—. En los medios seres hay una parte que no se ha definido, que está en devenir, fluida, llena de posibilidades: ese dulce lado inacabado es el que poetiza a los seres". Los personajes, pintados verticalmente de dos colores, blanco y negro, parecen haber nacido, no más, de una idea plástica, sin encontrar en su desarrollo la suficiente fuerza de convicción o el necesario ardor de polémica; esto es, quedándose en mera tentativa. En la colección de su teatro juvenil declara el que era entonces concepto suyo del teatro: "En casi todas estas figuras intento imitar a una figura puesta en cierto momento de la obra en ciertas circunstancias emocionantes y con cierta originalidad. Hay un momento en estas obras, que no es precisamente el del desenlace, que es el que más me ha atraído al componer toda la obra teatral. Con que se encuentre destacado y visible ese momento en la visión que todos tengan de estos dramas, yo espero cierta condescendencia en el lector. Yo, en vez de hacer que todo el drama dé fuerza al latiguillo final, yo me muero por encontrar ese momento central o lateral, pero mediado, al que deben servir el principio y el final del drama; pero sin amanerar al personaje que sostiene el drama".

En los años recientes han surgido, por varios escenarios, los intentos de renovación. A decir verdad han comenzado en los escenarios de cámara, como, en Madrid, "El Caracol", de C. Rivas Cherif; "El Mirlo Blanco", de doña Carmen Monné de Baroja, o el Teatro "Fantasio", de

la escritora doña Pilar Valderrama de M. de Romarate; como el "Teatro Mínimo" de la poetisa señorita Josefina de la Torre, en Las Palmas (Canarias). Pero también en los teatros públicos, y singularmente de 1917 a 1925, el de Eslava, bajo la dirección de don Gregorio Martínez Sierra que dió los primeros impulsos de arte, en un sentido decorativo, a la escenografía, buscando la colaboración de artistas como Manuel Fontanals, como el uruguayo Barradas, el italiano Mignoni o el alemán Burmann, y alternando con traducciones de importancia la obra original de escritores españoles. Luego el Teatro Reina Victoria, gobernado por Josefina Díaz y Santiago Artigas, persistió en aquella obra. Más adelante Margarita Xirgu, en el Español, le dió amplitud y elevación manifiestas.

En estos o en otros escenarios se proclamaron nombres nuevos, como el de Manuel Abril (nacido en 1884), autor de "La princesa que se chupaba el dedo" (1927), de "Se desea un huésped" (1927); el de Tomás Borrás, que ha preferido a sus primeras poéticas evocaciones, las esquisiteces de la ópera de cámara, dando libros a diferentes compositores y cultivando, por otra parte, el teatro comercial; el de Eusebio de Gorbea con "Los que no perdonan" (1928), enérgica acción de padres e hijos en que éstos no saben disculpar en aquellos lo mismo que los padres excusan en la vida del hijo; el de Claudio de la Torre, autor de la comedia irónica "Un héroe contemporáneo" (1926), de "Tic-tac" (1930), escenificación de un momento del sueño, muy moderna de traza y de imagen. Paulino Masip, en "La Frontera" (1932) define los límites de sensibilidad que apartan a los seres; Valentín Andrés Álvarez, es autor de la mejor farsa cómica de tono nuevo con "¡Tararí!" (1929), en que un caso semejante al que Poe presenta en "The System of Dr. Tarr and Professor Father", se convierte en manantial de observaciones cómicas con un fondo de sátira social; Eduardo Ugarte y José López Rubio, han dado, con una sola obra, "De la noche a la mañana" (1929), un caso de duplicidad entre el hombre y su conciencia. P. Sánchez de Neira y F. Ximénez de Sandoval; Manuel Díaz González; Julio Bravo han dado a las tablas o al libro comedias de interés. Alejandro Casona ha obtenido éxitos recientes con "La Sirena Varada" (1934) y "Otra vez el diablo" (1935), primeras realidades de una rica promesa, confirmadas pronto, gracias al éxito triunfal de "Nuestra Natacha".

Entre todos estos autores habría que destacar a otro, Cipriano Rivas Cherif (nacido en 1891), que ha dado muestra de positivo ingenio como autor, singularmente en el arriesgado tema de "Un sueño de la razón", estrenado sólo en un círculo teatral; y en diversas adaptaciones del teatro clásico y extranjero, así como en la de una novela famosa de Valera, "Pepita Jiménez" (1928). Hasta como actor, en público, y muy señaladamente con el novelista don Pío Baroja (*), en una farsa de éste, "Arlequín mancebo de botica" (1926), se ha manifestado Rivas Cherif, cultivador de todas las actividades teatrales, y único director en activo al tanto del movimiento extranjero, que no copia de manera literal, sino que acomoda a las condiciones de nuestra escena.

Cipriano Rivas Cherif hizo sus estudios de arte recogiendo en Italia las enseñanzas de Gordon Craig y completándolas ante los más modernos escenarios del París de postguerra. Director artístico de varias compañías, en América y España, pudo desarrollar sus iniciativas de modo más amplio como asesor de Margarita Xirgu, en el Teatro Español, desde 1928 hasta mediado el año 1935. Aparte de su labor junto a la gran actriz, ya indicada, instituyó en 1933 el Estudio Dramático del Teatro Español, con inscripción para estudiantes, que dió por resultado la representación, en el mismo año, y en el teatro municipal de Madrid, del "Paso de la Carátula", de Lope de Rueda, el entremés de "Don Gai-feros y las busconas de Madrid" de Quiñones de Benavente, una reducción humorística de "Crisálidas y mariposas", del poeta romántico García Gutiérrez y una adaptación de "Los siete ahorcados", de Andreief.

Nombrado transitoriamente subdirector del Conservatorio (el director lo es, principalmente, de los estudios musicales), Rivas Cherif empezó a llevar aire nuevo a aquellas viejas enseñanzas; pero, declarándose independiente, fundó a poco, con los elementos juveniles que se le acercaron el Teatro-Escuela de Arte, cifrado en sus iniciales, la T. E. A., que pudo contar con el escenario del Teatro María Guerrero, desalojadas

(*) D. Pío Baroja no es propiamente, autor teatral. En algunas de sus obras adoptó la forma dialogada, y alguno de estos diálogos, « Adiós a la bohemia », llegó a representarse, y aun a convertirse, con pocas añadiduras, en ópera. Después ha dado en su libro « Entretenimientos », con la farsa citada arriba, otras piezas menores. De su hermano, don Ricardo Baroja, una comedia satírica « El pedigree » (1924) y distintas obras breves merecen también mencionarse entre las de tendencia renovadora.

de él las clases del Conservatorio hasta que, por intromisiones de la política, fué también la T. E. A. desalojada, so pretexto de reformas.

Los espectáculos de la T. E. A. sostenidos por un abono suficiente, han dado a conocer obras españolas apenas representadas como "El acero de Madrid", de Lope de Vega; "La fiera", episodio de las luchas de liberales y absolutistas, de Pérez Galdós; "La decantada vida y muerte del General Malbrú" (alusiva a la difusión en España de la canción famosa de Marlborough), tonadilla de Valledor, graciosamente caricaturesca, o bien comedias extranjeras no representadas en los grandes teatros, como "La cacatúa verde", de Schnitzler, y "Gas", de Georg Kaiser; esta última, con sus movimientos de multitud, obtuvo el más franco éxito, que se repitió al representarse de nuevo en otros escenarios.

A los actores de la T. E. A. se les exige una disciplina perfecta, y cada cual toma el papel que le corresponde, sin "divos" ni "vedettes". Se cuida mucho el conjunto y en el decorado se ensayan los distintos procedimientos de la escena moderna, con preferencia por los más sencillos y de adaptación más amplia, un tanto obligada porque los recursos de la agrupación son muy limitados. Colaboradores de Rivas Cherif en la empresa son el músico Enrique Casal (nieto del gran compositor Ruperto Chapí), el director de escena Felipe Lluch y todo un plantel de actores y actrices entre los que se destacan ya varios nombres.

La labor de Rivas Cherif como director teatral sólo tiene como antecedentes en España, la de Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava o la de Adrián Gual en Cataluña, que cae fuera del plan de esta reseña, como todo lo referente al teatro de lengua catalana, muy en contacto con los movimientos de vanguardia europeos.

Más aún es necesario hablar de la incorporación al teatro de dos grandes poetas: Rafael Alberti (nacido en 1903, en Puerto de Sta. María) autor de "El hombre deshabitado" (1931) que es como las antiguas "moralidades", transformando la imagería antigua en formas modernas, y de "Fermín Galán" (1931) exaltación en cuadros que son como estampas populares, del héroe de la nueva República Española; y Federico García Lorca (nacido en Fuente Vaqueros, Granada, en 1899).

García Lorca es hoy la más clara realidad de un nuevo teatro español. Abandonada, al parecer, por Alberti, la literatura pura en alas de

un ideal político avanzado, García Lorca intensifica su obra desde la escena, comenzada por una comedia de insectos, que se estrenó, sin éxito alguno, en el Eslava, de Martínez Sierra, "El maleficio de la mariposa" (1920), y coronada, hasta hoy, por el de las obras sucesivas que han ido dando creciente muestra de su talento. "Mariana Pineda" (1927), es un "romance popular en tres estampas" y vale, ante todo, por el difuso sentimiento lírico y por sus trozos descriptivos. "La zapatera prodigiosa" (1930), es una "farsa violenta", con rasgos de guiñol y perfiles de comedia italiana, que desenvuelve una acción llena de sabor popular andaluz. Tiene las cualidades de la música de Falla. García Lorca, músico además de poeta, es discípulo, amigo y colaborador de aquel gran artista, y ofrece en su poesía un elemento musical que le debe no poco. "Bodas de sangre" (1933) y "Yerma" (1934), así como "Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores" (1935), dan un poeta dramático digno de tal nombre. La primera se apoya en la rivalidad de dos familias gitanas; mas el autor le ha quitado en las representaciones toda expresión realista de acento, dejándole sólo el recio verbo español. La segunda es el drama de la mujer que aspira a perpetuarse en el hijo, sólo posible para ella en el amor del marido, que responde con fría hosquedad a su anhelo. Las pasiones encienden el diálogo, de prosa breve y cortada, resuelta, a veces, en versos de tono popular, con efectos corales de una teatralidad perfecta. La tercera un ejemplo de romanticismo estilizado.

Ya no es el ensayo, la tentativa. Y el público lo ha comprendido así, y llena los teatros al mero anuncio de sus obras. Es el autor que con persistencia y fortuna, pudiera marcar la nueva época en el teatro de España. Sus antecedentes en la tradición popular, en la música; más que en la poesía culta, aunque no le falten semejanzas, por ejemplo, con la del Lope rústico y legendario, el de "El Caballero de Olmedo", el de "Fuente Ovejuna", el de "Peribáñez y el Comendador de Ocaña". Sin embargo, su trabajo de adaptador se ha encaminado, mejor que a estas producciones, a la exquisita "Dama Boba", de que ha dado una restauración integral, representada primero en Buenos Aires y después en Madrid (1935) para conmemoración del centenario. No ha dejado, empero, de dar su colaboración a empresas privadas, como la del "Club Anfisto-

ra", cuyas tareas contribuyen, desde un círculo restringido, a la formación de actores, y, lo que es mejor, de auditorios.

Esta Sociedad, que se llamó primeramente Club Teatral de Cultura, dió, en 1935, con la colaboración de García Lorca que dirigió el conjunto, magnífica forma de arte al "Peribáñez" de Lope. Antes se había ensayado con dos farsas del mismo García Lorca, "La Zapatera prodigiosa" y "El amor de don Perlinplín con Belisa en su jardín". La representación de Lope, por actores jóvenes, vestidos con ricos trajes auténticos del pueblo español, muy apropiados en su carácter antiguo al de los rústicos en la comedia llegó a tocar en lo perfecto. Los comediantes, no profesionales, dan a sus ensayos un ritmo noble, en el cual, apartándose de la expresión realista minuciosa en el pormenor, conservan y depuran la verdad esencial, como los trajes ricos y los versos refinados. Dirige esta importantísima tentativa la señora Pura M. de Ucelay. Sin escenario propio, han podido valerse primero del Español, después del Capitol, ancho y poco profundo tablado de uno de los mejores cinematógrafos de la capital española.

Pero el nombre de García Lorca va unido a otra empresa artística de gran vuelo: la del Teatro Universitario conocido con el nombre de "La Barraca". En compañía del escritor Eduardo Ugarte, ya mencionado, García Lorca dirige un grupo no profesional de actores, formado con elementos estudiantiles que proceden, sobre todo, de la Facultad de Filosofía y Letras. Hizo suyo el proyecto de la U.F.E.H. (Unión Federal de Estudiantes Hispanos), y el primer Gobierno de la República dió una subvención que los gobiernos sucesivos han reducido hasta casi anularla. En sus camiones recorrieron los de la Barraca, durante el primer año, el de su esplendor material, Soria y su provincia, las cuatro provincias gallegas, Asturias, parte de Santander, Granada, la provincia de Madrid, y más adelante, en el momento de ver suprimidos sus recursos económicos ha vuelto a Santander actuando ante la Universidad Internacional. Autos de Calderón, entremeses de Cervantes, comedias de Lope son la base de su repertorio (Escenógrafos como Benjamín Palencia, Alfonso Ponce de León, Santiago Ontañón, el escultor Alberto, han tenido en sus manos la parte plástica.)

Autoridades científicas y literarias de España y del extranjero han elogiado esta labor difusora del espíritu español por medio de un teatro ambulante que se ha visto sostenido y secundado por otra institución, también de la República, no con carácter exclusiva ni predominantemente teatral, pero valiéndose del teatro (y aún del guiñol, y del cinematógrafo) como de uno de sus medios de penetración y propaganda cultural, "las Misiones Pedagógicas".

El Patronato de Misiones Pedagógicas fué creado por el primer gobierno de la República, en decreto de 29 de mayo de 1931. Empezó a desarrollar su actividad inmediatamente; desde septiembre del mismo año, los misioneros recorrieron las regiones diversas, buscando los pueblos más apartados, los auditorios más desprovistos de toda preparación.

Hasta el 15 de marzo de 1934 se habían realizado 70 misiones, que visitaron 298 pueblos y dejaron creadas 3,506 bibliotecas, en las escuelas y locales a propósito. En 60 de esos pueblos se exhibió el teatro ambulante, formado por copias de las obras maestras de la pintura de todos los tiempos y escuelas, tomadas principalmente del Museo del Prado. Se han distribuido fonógrafos y colecciones de discos (música clásica y popular de las distintas regiones). El teatro y el coro han recorrido 115 pueblos, en la parte central de España.

Los pueblos, salvo en algunos casos en que la propaganda política contraria a la República despertó recelos, recibían bien a las Misiones; y a menudo, una acogida acaso hostil se volvió después colaboración entusiasta y despedida triunfal. Por lo que toca al teatro, en su repertorio y propósitos, he aquí las palabras mismas de la reseña oficial:

"El repertorio inicial elegido entre los pasos y entremeses más famosos de nuestro teatro clásico y primitivo —una "égloga", de Juan del Encina; "La Carátula", "El convidado" y "Las aceitunas", de Lope de Rueda; "Los alcaldes de Daganzo" y "El juez de los divorcios", de Cervantes, y "El dragoncillo", de Calderón de la Barca, alternados con canciones populares y recitaciones de cántigas, romances y serranillas—, responde con su espíritu elemental, su gracia inocente y su fácil comprensión, a los mismos propósitos y necesidades que informan el conjunto exterior. De ningún modo han querido las Misiones realizar con ello una reconstrucción histórica, erudita, de nuestro Teatro antiguo, ni

tampoco intentar sobre su recuerdo una renovación de estética escénica. Si el Teatro de Misiones nace y vive en cierto modo como nació y vivió nuestra farándula primitiva y se nutre de sus mismos repertorios, es sólo porque va dirigido a un público análogo en gusto, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje, a los públicos de los antiguos corrales, los humildes de pueblos y aldeas."

Se trata pues, no de teatro, sino de llamadas a la sensibilidad popular por medio del teatro. En último término, y en esto coinciden con las Misiones los más refinados teatros íntimos ciudadanos, de formar públicos futuros.

Con aficionados como actores (pero aficionados de cierta cultura, estudiantes y maestros, profesores y hombres de letras y de ciencias), con un escenario elemental, dentro del gusto moderno experimentado, con el repertorio que se anota más arriba, aumentado después con obras como "El Entremés del mancebo que casó con mujer brava" (escenificación, hecha por Alejandro Casona, de un cuento del siglo XIV, con música y danzas); "El médico a palos" de Molière, en la traducción clásica de Moratín, refundida; "Solico en el mundo" de los hermanos Alvarez Quintero y con otras producciones más; los grupos de Misiones Pedagógicas han encontrado por los pueblos más escondidos de las montañas, por los lugares más desamparados de las llanuras españolas, públicos interesantísimos. Las fotografías de esas gentes, boquiabiertas ante un tablado, asombradas ante una escena, así del teatro como de la pantalla cinematográfica, impresionan profundamente al que las contempla. Son tipos de raza ruda, primitivos, sorprendidos en sus primeros contactos con manifestaciones artísticas que su pobreza y su atraso, que la República intenta desterrar con prontitud: se observa en ellos una reacción espontánea, vivaz, profunda, probablemente duradera.

FINAL

El espíritu nuevo, manifestado en las obras de los autores mencionados, en los progresos de la escenografía indicados también (y a los nombres que en su lugar constan habría que incorporar otros muchos:

Salvador Bartolozzi, Miguel Xirgu, José Dhoy, Victorina Durán, Colmenero, Silvio Bermejo), tiene entre los actores, adecuada representación pero no una escuela determinada.

Antes se mencionó, de pasada, al Conservatorio Nacional y se hizo alusión a la inexistencia de un repertorio. En efecto, la formación de los actores se deja a la espontánea aptitud de cada cual; su disciplina, a la práctica más o menos larga ante el público; su revelación, muchas veces, al puro azar. El Conservatorio prepara a jóvenes que no suelen terminar sus estudios, dirigidos por actores y actrices retirados de la escena, en la que no siempre han sobresalido, o en activo trabajo, que les impide cuidar sus clases. Carece de medios propios, y aunque cuenta hoy con un Teatro, el María Guerrero, su desnudez es tal que una representación de final de curso se parece mejor que nada a la más triste función de aficionados. Escenas sueltas, declamación de poesías, alguna vez obra de conjunto, elegida sin rigor de criterio: esto es el Conservatorio de declamación, cada día más necesitado de reforma completa.

Sin embargo, ¡qué riqueza de temperamentos no se ha revelado, no se revela cada día en la escena! Tres grandes actrices: María Guerrero, Catalina Bárcena, Margarita Xirgu, marcan tres épocas del teatro. María Guerrero, de temperamento vibrante, actriz de fuerza y energía, de grito y pasión, para el teatro de los últimos tiempos de Echegaray y de los primeros de Benavente. Catalina Bárcena, hoy casi por completo dedicada al cine, intérprete de Martínez Sierra, con espíritu de exquisita y matizada feminidad. Margarita Xirgu, de raigambre popular, con alma sensual y talento sensible, capaz de encarnar heroínas de tragedia clásica ("Electra", "Medea") y criaturas elementales de García Lorca. Al lado de estas actrices otras muchas, y una legión de actores, con Enrique Borrás en primer término, actor de formación romántico-naturalista, todo prestancia en el gesto y en el ademán, todo fuerza en la voz. El arte del actor no se explica fácilmente con palabras a los que no pueden comprobar por sí mismos las cualidades que los distinguen. De nada serviría una larga lista de nombres. Sí parece característico de la época actual en nuestro teatro el predominio de las actrices sobre los actores. Las diversas compañías toman generalmente el nombre de la primera actriz, que, a menudo, es también directora y empresaria. Entre los actores, se da

mejor la variedad cómica que la dramática. Una larga serie de comediantes, con cierta tendencia a lo bufo, que se apoya en verdadera gracia natural, tiene todavía egregios representantes en nuestra escena. A ello se debe acaso el favor que disfruta la comedia sobre el drama; pero también la abundancia de caricatos y la escasez de actores dramáticos ha podido influir en el gusto del público.

Aún hemos de prescindir en esta reseña de todo un género, de la Zarzuela, grande o chica, comedia musical que recoge en gran parte el espíritu de la música popular española, de escaso interés por lo general en cuanto al libro, y favorecida constantemente por el público, en la que han sobresalido personalidades musicales como las de Arrieta y Barbieri, Chapí y Caballero; última de todas las grandes, la de Amadeo Vives (muerto en 1932), hombre de teatro completo, de fresca inspiración que no ocultaba, en su espontaneidad, familiaridades con la gran música. Y aún hemos de prescindir también del baile español, triunfante en los escenarios de ambos mundos.

Se habla hoy, en España, como en todas partes, de crisis del teatro, de competencias arrolladoras por parte del cinematógrafo. Conviene recordar que en España se le exige al autor, como antes se ha dicho, una fecundidad extraordinaria; que al actor se le exige también doble trabajo diario, de tarde y de noche, y a veces triple en los días festivos; que el tiempo de duración del espectáculo, limitado a dos horas y media (de 6 1/2 a 9 y de 10 1/2 a 1) cohibe la libertad del escritor, y, positivamente, obliga, en las traducciones de obras extranjeras, a inevitables cortes; que las contribuciones son altas; que las exigencias de algunos autores, en cuanto a número de representaciones, guste o no guste una obra, son, según dicen, muy fuertes. Recordando todo esto la crisis quedará explicada, en la parte que no corresponda a las condiciones generales de la vida en el mundo actual.

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO

B I B L I O G R A F Í A

No existe ninguna obra de conjunto sobre el teatro español contemporáneo. Se pueden obtener datos en las mencionadas a continuación. Las de mayor importancia, por su seriedad crítica o por la seguridad de sus datos, van señaladas con un signo (=).

NARCISO DIAZ DE ESCOBAR y FRANCISCO P. LASSO DE LA VEGA. Historia del teatro español. Escritores. Curiosidades escénicas. Con un apéndice sobre los teatros catalán y valenciano por JOSE BERNAT Y DURAN. Barcelona, Montaner y Simón, 1924. Dos tomos.

M. MARTINEZ ESPADA. Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica. Madrid, Fé, 1900.

EDUARDO BUSTILLO, Campañas teatrales. Madrid, Sáenz de Jubera, 1901. (Transición del teatro de Echegaray al de Benavente).

SINESIO DELGADO. Mi teatro. Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1905. (Exposición personal, pero interesante para el desarrollo del llamado "género chico").

EDUARDO ZAMACOIS. Desde mi butaca. Madrid, F. Villavicencio, 1907. (Notas sobre comediantes).

JACINTO BENAVENTE. Teatro del pueblo. Madrid, Fé, 1909. (Crítica y actualidad teatrales).

= MANUEL BUENO. Teatro español contemporáneo. Madrid, Renacimiento, 1909. (Notas críticas sobre Echegaray, Guimerá, Galdós, Dicenta, Benavente, Linares Rivas, los hermanos Alvarez Quintero, Santiago Rusiñol).

ANTONIO J. BASTINOS. (Con la colaboración de TEODORO BARO y RAMON POMES). Arte dramático español contemporáneo. Bosquejo de autores y artistas que han sobresalido en nuestro teatro. Barcelona, Imprenta Elzeviriana, 1914.

= RAMON PEREZ DE AYALA. Las Máscaras. 1917. (2.^a edición Madrid, Renacimiento, 1924). 2 tomos. (Sobre Galdós, Benavente, los Quintero, Arniches, Villaespesa, Linares Rivas, Martínez Sierra, Lope de Vega, Shakespeare, Ibsen, Oscar Wilde; otros artículos de carácter general).

LUIS URIARTE. El retablo de Talía. Madrid, Imprenta española, 1918. (Autores y comediantes).

MARCIANO ZURITA. Historia del género chico. Madrid, Prensa Popular, 1920.

LUIS ANTON DEL OLMET y JOSE DE TORRES BERNAL. Los grandes españoles: María Guerrero. Madrid, Renacimiento, 1920.

ANGEL LAZARO. Jacinto Benavente. De su vida y de su obra. París, Agencia mundial de Librería (Madrid, 1925).

JOSE RAMIREZ. Catalina Bárcena. Ilustraciones de BURMANN. Caracas, Venezuela, 1928.

ENRIQUE ESTEVEZ ORTEGA. Nuevo Escenario. Barcelona, Editorial Lux, 1928. (Referente sobre todo a teatro extranjero).

Un teatro de arte en España. 1917-1925. Madrid. Tipografía Artística, 1926. Sobre el Teatro Eslava, Martínez Sierra y Catalina Bárcena. Magníficamente ilustrado).

ENRIQUE DE MESA. Apostillas a la escena. Madrid. Renacimiento, 1929. (Colección incompleta y desordenada de las críticas de este admirable y severo escritor).

LUIS ARAQUISTAIN. La batalla teatral. Madrid, Mundo Latino, 1930. (Sobre Muñoz Seca y otros temas españoles; pero, principalmente, sobre teatro extranjero).

LUIS RUIZ CONTRERAS. Medio siglo de teatro infructuoso. Madrid, Sociedad General de Librería, 1930.

(Pueden verse, del mismo autor, sobre los comienzos del teatro contemporáneo los dos libros siguientes: PALMERIN DE OLIVA y EL AMIGO FRITZ (seudónimos de LUIS RUIZ CONTRERAS). "Dramaturgia castellana, Estudio sintético acerca del teatro nacional". Madrid, Sáenz de Jubera hermanos, 1891, y "Desde la platea, divagaciones y críticas". — Madrid, 1894).

TEOFILO ORTEGA. Sesenta y nueve años después. Panorama escénico del año dos mil. Madrid, Ciap. 1931. (Reúne opiniones de varios escritores).

CASIMIRO CIFUENTES. Benavente y la crítica (Ensayos). Covadonga, 1931.

FELIPE SASSONE. El teatro, espectáculo literario. Madrid, El libro del Pueblo, 1930.

Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), Madrid, Renacimiento, 1931.

En inglés:

STORM JAMESON. Modern Drama in Europa. London W. Collins Sons et Co. Ltd. 1920.

ISAAC GOLDBERG. The Drama of transition. Native and Exotic Playwright. Cincinnati, Stewart Kidd Company, 1922.

WALTER STARKIE. Jacinto Benavente. Oxford University Press, 1924.

CARTA PERDIDA

(A UN AMIGO DE LA BRIGADA INTERNACIONAL)

*Mis ojos, por el sueño acariciados,
van levantando el arco de mis días
y una vez alto, me abandona en ellos
para luz o dolor de mi memoria.*

*Así te encuentro y vuelvo a acompañarte
en las horas difíciles que vivo.*

*Piso a tu lado, y nuevamente vuelvo
a despertar y andar firme en la vida.*

*Ya despierto, de nuevo quiero hallarte
otra vez entre llamas contenido.*

*Vuelvo a sentir tu ayuda en tu consejo
y al recordarte ausente, así te hablo :*

*Contigo juntamente he recorrido,
desde la paz que tu amistad serena
bajo el sol y la guerra me ofrecías,
hasta el arisco campo en que la muerte
celosa de esta tierra y su hermosura,
enredada entre espinos y encinares,
sus más fértiles hijos desangraba.*

*Aquí mismo aprendí, sobre esta tierra
que ardiendo levantaba sus heridas,*

*mostrándome su pecho calcinado
bajo el violento espasmo de su lucha,
lo que tu inteligencia me enseñaba
segura y paternal en su dominio.*

*Hoy quiero que tú sepas mi pasado,
para que rota así la lejanía
que separa los cuerpos, la distancia
huya vencida al paso de un presente
que al entregarte entero mi camino
aumenta la raíz que a tí me unía.*

*Así quiero contarte y así empiezo
a recoger mi voz, que es mi memoria
hecha justicia atenta a mi palabra,
escúchala, si llega a tí mi intento :*

*Conocí en mi niñez el sufrimiento
y la amarga razón que trae la vida,
pero en mis tiernos campos interiores
en vez de armarme fuerte con mi angustia,
olvidándome al don que me escogía,
en mi propio dolor me abandonaba...*

*Y así llegué, bajo la ausencia fácil,
oculta por el sueño mi tristeza,
hasta el umbral más duro de mis años
que me empujaba al mundo, adolescente.*

*Al entrar, dí mis ojos, perseguidos,
a las corrientes altas de las nubes
con las que desde el suelo me alejaba.
Más el tronco feliz que aun hoy resiste
al vendaval constante de mi cuerpo
entre el doble camino de sus sombras,*

*alcanzó más por tierra que mis ojos
y dócil descendí desde mi altura.*

*Recuperé mi forma y residencia
y al lograrlo encontré más movimiento,
que halló mi soledad la compañía
juntamente al dolor que me aguardaba
y así me abandoné seguro y frágil.*

*Multitudes en ello fui encontrando
con las que unido anduve en la miseria,
perdido y sin calor por las ciudades,
velando entre el olvido de sus puentes.*

*Sobre el campo curvado con la espiga,
con el vino y la sal junto al pescado,
entre los humos grises de las fábricas
o en el trabajo y vicio de los muelles,
gota a gota en el mundo fui cogiendo
la voz que mi canción te ha recordado.*

*Cumpliendo mi misión, al borde mismo
llegué de los comienzos de esta guerra
a la que fué empujándome el destino,
y, en ella, involuntariamente entrando,
porque con voluntad la perseguía,
alegre estoy hasta alcanzar dichoso
lo que en su paz la libertad me ofrece.*

*Cuando en las cumbres altas de sus llamas
más se incendiaba el cielo de mi tierra,
y más herido el suelo se mostraba
húmedo entre las zanjias que lo abrieron,
generoso bajaste de tus nieves
a defender la sangre que él vertía.
Tu hogar abandonaste, como hermano*

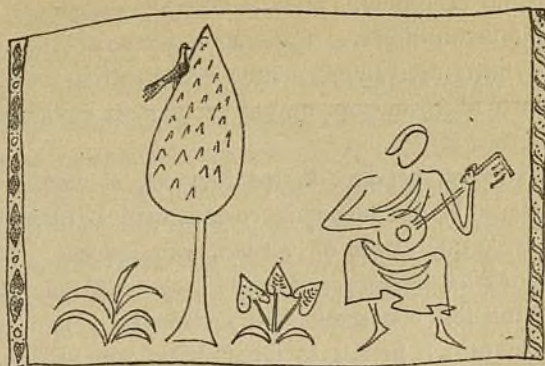
*que en el mismo dolor fué concebido;
como hermano serás en nuestra historia
y en nuestro agradecido pensamiento
que ya se alegra al ver tu compañía.*

*Cuando yo te encontré esto llevaba,
que hoy sumo fiel con lo que a tí te debo,
que en fortaleza el don de la ternura
se encauzó con tu voz tan sabiamente,
que la agitada luz de este heroísmo
que en nuestro suelo iluminó tu rostro,
hoy dejas, con la flor de tu memoria,
abierta en su valor, disciplinada.*

*No olvidaré tu ayuda ni tu ejemplo,
ni la obediente forma de tu mando
que se inclinaba justa a quien debía.
Borraré lo que mudo reprochabas
al descuido sin flor de mi silencio
y activo seguiré con mi trabajo
hora tras hora andando por la vida
mi brújula en la mano de tu gloria...*

*Seguiré los consejos que habitabas
para ajustar mi verbo a tu obediencia
y más fiel amistad así rendirme...
y más tarde, la guerra ya vencida,
y en la nueva bandera de su historia
envuelto en su color tan deseado
y metido en la paz, volveré a verte,
mi camarada, amigo, mi maestro.*

EMILIO PRADOS



NUESTRA RAZON DE HOY

Probemos a ver el libro sin abrirlo, y mejor que el libro, su mundo; y mejor aun, el hombre de ese libro, plantificado en medio de su mundo. Porque si don Juan tiene un sentido preciso que es el de ser pregonero y descubridor de la vida — ya está dicho en mi ensayo *El Burlador de Sevilla, La Invención de la Vera Vida*, y perdóneseme la inocente petulancia de la cita — si don Juan viene al mundo, comadreado, significativamente por un fraile culto, con la misión principal y única en mi concepto, de que el hombre, que entonces vive al servicio de una idea pura con la rigidez y tristeza propias de todo racionalismo a ultranza, se dé cuenta de que él, en cuanto ser que vive, vale más, y ya desde ahí pueda proclamar el principio de las ideas en función de la vida, valorando esta superlativamente aun dentro de lo efímero, y precisamente por eso mismo, alzando un monumento a la espontaneidad vital, sin que ello, como está bien claro, sea renegar las ideas, sino todo lo opuesto, ya que al hacerlas útiles para el vivir las vivifica, lo que trae como consecuencia una más grande adhesión a ellas y que tiene ahora visos completos de verdad; si esto es posible a don Juan, la causa no es otra que

la de haber llegado el momento de su sazón en España, donde se contaba con un magno precedente, pues la chiripa histórica y la arbitrariedad o indisciplina como historia, no tienen existencia.

Sin abrir el libro revivamos, dentro de nosotros su mundo que se abre como nuestro libro de hoy, de par en par en evidencia de corazón y abrazo.

En este instante no persigo, ni me importa, el detalle, sino el conjunto, la atmósfera, la circunstancia o anfiteatro o mundo en torno a un pueblo que *es*, y que al ser de verdad, está *sedente* o *sentado*, o firme, asentado — *es un hombre asentado*—, como se dice del que actúa sin arrebatos ni miedos, con seguridad, seriamente y por derecho es señor en lo circunstante; o lo que es igual, tiene dominio de sí mismo, y la verdad que él transparece infunde confianza, le da autoridad sobre las contingencias. Y esta firmeza, señorío, autoridad en el ser, no son regalados a los hombres ni a los pueblos, sino que se ganan como se gana todo lo valioso, en lucha dolorosa.

Por esta razón de lucha auténtica, los revestidos de las mentadas cualidades son despreciadores de convencionalismos, mentiras y expedientes para salir del paso, lo que trae consigo otra cualidad: la adhesión a la norma, a la idea hecha regla; porque en esa adhesión y obediencia a normas, es en lo que se distingue más claramente el civilizado del salvaje. Bien lo sabe el pueblo cuando dice de uno que *es un hombre formal*, con lo que expresa que su obrar está sujeto a reglas, y por tanto, puede fiarse en él.

Conocer la norma válida en cada momento histórico, es la gran faena de los pueblos, so pena de fracaso rotundo. Anudar el hilo de la historia como hoy nosotros tras una solución de continuidad, no es cosa que se haga abanicándose.

¿Es por eso, milagroso que nuestro pueblo se halla levantado en forma heroica en defensa de la República?

Yo estimo que no hay tal milagro, sino que metido ahora en la prensa y en momento de vida ante la muerte, chorrea su jugo antiguo, el verdadero, que fué interrumpido en su fluir, durante largos y amodorrados años. ¿Dónde estaba durante ellos, el respeto por España? ¿Qué éramos para el mundo, ni aun para nosotros mismos que habíamos perdido

la emoción de la palabra patria a fuerza de oírla en falso y solamente en paradas cursilonas?

Si contábamos para algo, por ahí, era por los restos visibles de un pasado cultural glorioso, que ahora — ¡aquí y ahora! — se revive. Se revive ante y entre muertes ¡pues no faltaba más! ¿Quién fué tan torpe que oyera el cascabel de Lucina sin el ruidillo más o menos perceptible de la Huesa? Algo muere en la mujer cuando concibe, dijo el clásico que se enfrentó con la muerte cien veces en el hecho y en la especulación. Caminar a la muerte es el vivir, repitió mucho, y precisamente por eso, su vida fué un rebose español, impregnado de jugos populares.

Renace España, o mejor, nace nueva, en nueva postura o ser, que es nuevo porque viene a sentarse en nueva circunstancia que él mismo alberga ya en su esencia, y porque al ser así enlaza con aquello nuestro que por valioso lo enterraron. Y lo enterraron tanto, que el nuevo ser español viene a los mundos cesáreamente, alumbrado por el desgarrón sangriento que le abrió la criminal zarpa facciosa.

¿Y qué actitud corresponde a este hecho que lleva en sí dolor y esperanza; gozo letificante y acre sabor de sangre y lágrimas?

No abrir el libro, revivirlo en nuestro pensamiento y ánimo, para encontrar en la raíz española, la razón teórica de esta constituyente actual nuestra.

“¡Ay, Dios! y qué hermosa viene doña Endrina por la plaza”.

Un momento:

Los gallos van asaeteando la noche que se retira vencida, transido el cuerpo de saetas musicales, en cuyas finas puntas de quiquiriques se estremece la sospecha de un albor. Los gorriones se ahuecan al borde de la encarnada teja. La abubilla hace resonar su dulce y honda madera: *bu bú, bu bú*, en medio de los campos. La rasa del día se tiende por el horizonte. El humo sale por la chimenea de una casa del pueblecito; por otra después, por otra luego; muchas columnitas de humo. Un bando de palomas, en vuelo alto, tiene un dorado frío en el plumaje. En las casas suena la sartén, sobre las trebedes, entre el chisporroteo de la lum-

bre; y en el patio, las pisadas de las bestias de labor sobre el empedrado. Los saludos mañaneros, los taconeos de los que pasan, han ido creciendo en las calles. Los trigueros chirrían ya en los cogollos más altos de los árboles. Sol. Puertas abiertas. El pueblo se ha llenado de sonos: el golpear pastoso del carpintero de carros; el *tintan* del herrero; el más metálico del herrador, que bate la herradura en la bigornia. Hay un olor difuso a leñas de pino, de encina, de olivo; a hornijas de tomillo, retamas, jaras, que arden en los hogares. Y hay un olor más fino y grato que pone una nota de paz entre todo: huele de modo inefable y difícil de expresar, a pan recién hecho. Y por la plaza, bañada de sol, avanza doña Endrina, envuelta en todo eso.

Por la plaza, resumen del pueblo, avanza, anda, se mueve, viene hacia uno, un ser tan vivo que es hermoso: doña Endrina.

Mírala. Ella viene. Lo digo yo como si dijera — para rapidez en la frase aconsejada por el efecto que me ha hecho—. ¡Hay Dios! que viene hacia mí; pero al exclamar yo ese mi gozo, no hago sino personificar en mí el de la plaza, el del pueblo, y ponerlo ante todo el mundo. ¡Mírala!

Sin detalles. Sólo decir: ¡Qué hermosa viene! Y ya basta para darse cuenta del fruir de lo vital, condensado en una escena rápida en la plaza del pueblo.

Escena rápida, porque importa no pararse: es preciso seguir cada uno su quehacer. Dejar mal a Plotino — “procura ser el que eres” — es suicidarse. Aquello lo aconseja, la misma doña Endrina cuando hecha pastora, y en la sierra, me la encuentro. ¡Qué estupenda serrana! ¡Qué gozo mirarla y decirle mi gozo! Pero ella contesta:

“Por mí no te engorres
sigue tu jornada.”

Moravilla y lección: Por mí, ni por nada, te detengas o engorrones, o te hagas ovillo, sino anda y realiza tu quehacer. ¿No ves el ancho campo, a quién nadie pudo poner puertas? Anda, camina, sigue.

Y el Arcipreste continúa por el camino de *Buen Amor*. Ve muchas cosas y no todo hermosuras; pero siempre, llevado por su anchurosidad y magnífica alegría. Su espíritu trasciende a paz y suculencia. El buen

vino, la buena moza, el aire libre, el Sol, para este hombre de "grandes espaldas, andar enhiesto; velloso y pescozudo". Este hombre, firme y fuerte, que nos da una idea del goce de lo natural como nadie lo consiguió. Es un inédito fruir de la vida lo que transparece en toda su obra. Por eso cuando se enfrenta con la muerte allá en las agonías vitales del medievo que con él preludia sus finales, dice cosas jamás oídas, ni superadas. Su vitalismo le chorrea ante la muerte, como un racimo prensado suelta el mosto. Muerte: "Matas la vida, el mundo aborreces". "Muerta seas Muerte y mal andante" le dice luego como en una maldición gitana, para llegar al dicterio insuperable, razón magna contra la Muerte: que "*desadona la gracia*".

¿Habéis visto nunca algo semejante a lo subrayado, ni un mayor elogio y defensa de la vida? Eso archivalioso, por espontáneo y natural y magnífico, la gracia de la vida, es atacado por la muerte, no así como quiera, sino desadonándola, o lo que es igual en su raíz, en el don, en eso tan fino que es por naturaleza inconquistable.

Este es uno de los estigmas o signos magnos de nuestra cultura, revelado, por lo genial de un clérigo y hombre de su pueblo en el siglo XIV. El Arcipreste de Hita vive en los años de la renunciación católica y aborrecimiento del mundo, y lo anterior que de él se cita, dice claramente, y sin que ello sea reniego religioso por su parte, de qué lado cae en la contienda entre vida y renunciación. Lo va a decir más claro, exagerando para que bien se entienda, en el recibimiento que prepara a "Don Amor el lozano".

Desde la idea teológica de lo Santo, a las menudas y frágiles animas, pasando por el matiz del color y el sonido, todo lo moviliza en gran parada, para recibir a Don Amor:

"Día era muy santo, de la Pascua Mayor,
El Sol era salido, muy claro y de noble color,
Los hombres y las aves y toda noble flor
Todos van a recibir cantando al Amor."

Es una orgía de la Naturaleza este recibimiento; es un levantarse en vilo todo lo de este mundo, más palpable aun cuando los frailes saludan al Amor:

“Señor: nos te daremos monasterios honrados,
Refertorios muy grandes y manteles parados,
Los grandes dormitorios, de lechos bien poblados.”

Esto que, desde un ángulo, puede decirse sátira, envuelve no obstante, la exaltación de lo vital aun en lo a ras de tierra. Porque el tema es el amor de la carne viva, cruda, de este mundo; todo eso transitorio y desvalorado por la idea reinante, todo lo que nos es más inmediato a los sentidos, que es lo que Hita revela y valora aquí.

Que la pista del síntoma es la anotada, se evidencia cuando nos dice que él mismo hubo “de las mujeres *a las veces* gran amor”. A las veces, no siempre; a las veces, o sea que lo tal no le es ocupación constante al hombre; el amor no es una correa sin fin, concepto antirromántico que, algunos — infelices pobres hombres — creen es un descubrimiento muy moderno y original de ellos.

Todo esto no implica positivismo en el de Hita. El Arcipreste no es un positivista en el concepto doctrinal o filosófico que alguno pudo atribuirle. El camina del lado valorativo de esta vida y da una gran importancia a los sentidos, pero en modo alguno se encierra en un subjetivismo unilateral fundado únicamente sobre ellos. Porque no ha de olvidarse que positivismo es contrarracionalismo, y conviene tener en cuenta que si el racionalismo escindió al hombre en dos partes irreconciliables, el positivismo — en oposición a aquel — al dar todo el valor a los sentidos, no hizo sino llevar a la práctica la conocida definición de la media vuelta a la derecha igual a media vuelta a la izquierda, pero todo lo contrario, o sea que dió valor *únicamente* a la mitad humana desvalorado por el racionalismo. Y esto no ocurre en el Arcipreste, una de las más ejemplares muestras de hombre pleno, precursor agudo y fuerte de los reintegros y restituciones debidos al hombre, y que sólo habían de conseguirse en tiempos recientísimos, hasta el punto de que ello es una de las facetas, y no la menos interesante, de nuestra lucha actual.

Más aún y otra razón de enlace a nuestros días. Este hombre no es uno que se divierte con sus rimas y las hace de espaldas a la lucha de sus días ni al pueblo. La participación en la lucha de su tiempo queda anotada en lo anterior. Su amor al pueblo, en la singularidad, pregon-

da por él únicamente que yo sepa, de desear y autorizar la popular colaboración anónima en su obra.

“Cualquier hombre que lo oiga, si bien trovar supiere,
Más ahí añadir, y enmendar si quisiere.”

El oidor, el recitador de sus versos, puede añadirlos y enmendarlos, porque él escribe para “solaz” de todas.

Hay, pues, una línea vitalista que se ve ya dibujada en el Arcipreste; que cobra trazo más vigoroso en *El Burlador* del Maestro Tirso, y que después corre soterraña, hasta que en nuestros días es alumbrada por los acontecimientos que conmueven al mundo. Y ante ello cabe preguntar: ¿Cuál debe ser nuestra conducta para, además de ser justos, enlazar con la auténtica tradición cultural española? ¿Entre la postura patética o lamentatoria y la opuesta de gozo consciente, sabio y profundo, porque se valora en la cercanía de la muerte, cual tomar?

Y adviértase — aquí háy un posible quid pro quo manejable por el mal intencionado — que la doctrina vitalista, y aun el materialismo histórico, o, mejor aun, la eficacia realista, para quitar el *ismo* perturbador, suponen, por amor a esta vida, una renuncia de esta vida en ciertos momentos, como los de la lucha por la consecución de un progreso y extensión, a todos, de los bienes del mundo, con lo cual lo que se dice por algunos, con desprecio, materialismo, se ve que no lo es en ese sentido peyorativo que quieren asignarle, sino simplemente seguir la doctrina en sus naturales consecuencias, pues si la vida es un valor, la vida en sí, y no la de este o la del otro, ni la de esta clase o la otra, justo es que los bienes y goces terrenos, que el Arcipreste de Hita y Tirso revelaron, sean para todos y no un patrimonio de pocos. La fruición en más o menos grado, es ya una cuenta subjetiva.

Y ahora volvamos a las preguntas del párrafo anteúltimo,

Fijadse, para contestarlas, en que este es, para nosotros, un tiempo en que nos ganamos la vida al precio más caro, con moneda más valiosa, a saber: nuestra vida misma en inminente riesgo cada día. ¿Y a causa de ese riesgo — no quiero descender a la mezquindad anímica del mal gesto por lo incómodo — una postura triste? Eso es tan poco inteligen-

te, tan falto de sentido, tan psicología de fugitivo, autorizado o no, que es casi casi, un estar con el contrario y, desde luego, un no *ser* o no *estar* o no *tomar estado* entre nosotros, o *no tener razón de estado*, de *ser* o de *existir* en la circunstancia presente. La tristeza hoy, es lo pretérito, que falto de vigor para ponerse abiertamente en contra, toma ese cariz de añoranza del pasado y se lamenta de lo actual.

Postura poco inteligente, quedó dicho. ¡Y tanto! Como que es no ver la entraña de esperanza máxima, donde radica el secreto de nuestra vida y resistencia. ¿Que la esperanza está rodeada de adversidades? Evidente. ¿Qué estado de esperanza no tuvo un tuétano de dolor? Pero hay más: la máxima alegría del vivir la da siempre el momento constituyente — en todo, incluso en lo individual — y es ahora el instante en que en España puede constituirse un nuevo ser o estado que, en lo político — el Estado — será el que sea y quiera el pueblo, pero que no puede negarse es el momento. Y la constitución de un Estado político auténtico o sea que lleve en sí medulación de vida, no se consigue sino haciendo a los hombres libremente solidarios en el acometimiento de una empresa elevada. Estado sin proyectos para el común o incapaces estos de mover el ánimo y la acción de todos, no es Estado sino cadáver. ¿Y hay alguien que dude que es esta la encrucijada histórica en que nos encontramos?

La gran masa de nuestro pueblo, sabe esto cultamente, o sea de modo espontáneo y natural, sin saber que lo sabe, biológicamente diríamos, con sabiduría recibida por vía de sangre, que es en lo que se conoce una vieja y consolidada cultura que da el producto humano de un analfabeto, v. gr., más inteligentes, a veces, que un sabio de otro pueblo sin esa tradición cultural; y es por esta razón que nuestro pueblo ha tenido ánimo y alegría aun en las horas más adversas. Y es que el dolor de la muerte y la injusticia de una invasión no producen, en los hombres, y los pueblos de verdad, vacíos sino plenitudes, es la tristeza la delatora de hoquedades.

Esa vitalidad que en la práctica viene denotando nuestro pueblo, corresponde exactamente a la teoría de la razón vital. Ved aquí otro signo de la verdad: que tiende las raíces de su razón presente a magnos aprioris, no como los hechos ciegos del fascismo que da, igual que toda tiranía, la voluntad por única razón de su actuar, con lo que pretende in-

roducir confusiones en el dominio del espíritu; más es inútil, porque luego, y sin remedio, hace esfuerzos desesperados por tener razón, pero como nació sin ella y despreciándola, apoyado en la sola voluntad, llega en ese esfuerzo vano por racionalizarse o hacerse doctrina de hombres, a consecuencias lógicas e inevitables para él, como la guerra total en la que se pone de manifiesto lo inhumano de su ser y entraña.

La razón, por delante, dicen en mi pueblo — ¡Pozoblanco! — Nuestra razón de hoy viene de un frente de seis siglos: ¡Si estará madura!

ANTONIO PORRAS

Barcelona, marzo de 1938



A LA MUERTE

(ESTELA)

Enardecida de poder has vuelto.
Otra vez soberana de la vida
otra vez aclamamos tu presencia
pálidos como el sol ante la noche.

Creíamos tu reino relegado
a las criptas de olores vegetales
donde allí paseabas entre tumbas
marchitando coronas y lamentos.

Era el lúgubre coche tu vestigio
de un pasado esplendor, y entre penachos,
arcaica como el oro enmohecido
regresabas monótona hacia el parque.

Aquel reducto si te confiamos
con sus plumas de cedros y cipreses
bajo los cuales con tu mano yerta
alentabas los nidos y las flores.

Hálito helado sopla en las veredas
aun allí donde tibio pasa el tiempo
cuando el hombre visita esas reliquias
percibiendo en los huesos tu latido.

¿Quién no te vió sentada en las estancias
donde exangue agoniza un ser amado
noble forma espantosa que dirime
con placidez las pugnas de aquel cuerpo?

La materia mortal te sucumbía
leve como una flor a tu zarpazo
pero la lucha en tanto proclamaba
cuán enérgico ardor te opone el hombre.

Remoto era el prestigio con que envuelta
apagabas la vida entre nosotros
no sé si desdeniosa del difunto
recibiendo una pompa lisonjera.

El, más ajeno aún como la nada
trasponía esos nimbos sin ventura
hermética memoria sobre un mármol
sobre el que algunos doblan la cabeza.

Eras eso no más, allí alejada,
como una vieja dama extravagante
cuyo rencor antiguo sobrevive
bajo trémulas normas de silencio.

Aquel fantasma inmenso duerme acaso
en el jardín que pueblan las abejas
y en su lugar avanzas retadora
con poderosas alas de exterminio.

Piedra infernal que pendes como un fallo
sobre el país del cielo luminoso
¿qué avidez te tomó vértigo o furia
de abandonar los cultos y respetos?

Caída la aureola de esa frente
una más confundida te abres paso
entre la oscura y densa muchedumbre
de quien te eriges sorda compañera.

No mientas bajo el solio de tu nombre
la reciente delicia de unas ramas
cual si al pecho brotaran los jacintos
caminando los pies sobre violetas.

Sólo es cierto ese grupo pavoroso
que presides triunfando alucinada
en medio de los toscos ataúdes
cautiva de un horror innumerable.

¡Vana ilusión de rápido dominio
al encrespar la selva en que conviertes
tal ciudad que refulege en la montaña
como rastro pacífico del hombre!

¿No ves que frente a tí nada detiene
a esa llama que trae la primavera

que aún la sonrisa es nuestra y flota libre
sobre un claro secreto que no sabes?

Advierte esas muchachas que constantes
ligeras al peligro que se cierne
dando a su curso el rostro de la vida
pavonean la flor de su cabeza.

Los niños que sonríen y sus juegos
como el pájaro emigran sin nostalgia
y el grave adolescente que despierta
balbuceando el peso de los siglos.

Son los frágiles seres de este mundo
la música que escuchan, sus amores,
tanta delicia en torno de los ojos
como la luz escapa a las tinieblas.

El tiempo ha de venir, en que exprimiendo
la amarga adormidera de los campos,
busques por las ruinas escondrijos
donde olvidar la sed que te devora.

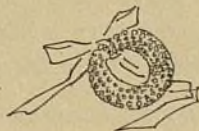
Hasta ti los alardes de otras diosas
un eco harán llegar de su fortuna
mientras quema tus pies exasperados
esta tierra cargada de fulgores.

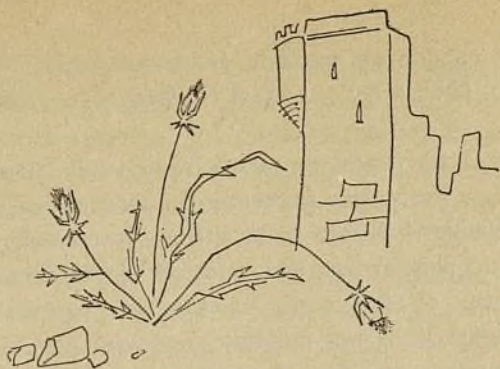
Dime en tanto al partir: esos despojos
¿nada son ya en el suelo que los cubre?
¿nadie transmite allí en su día claro
el solemne ondear de la Victoria?

¿Creaste un paraíso en que comparten
entre ríos de paz y brisa fresca
los dulces ideales de la patria
súbitamente hundidos para ellos?

¡Ay!, que nunca en sus gélidas guaridas
lloren aún más lo inútil de su fama
inmolados recuerdos sin altares
dónde el déspota erige su bandera.

JUAN GIL-ALBERT





RUINAS EN ESPAÑA^(*)

Un primer ataque del sol y una lozana voz femenina despiertan a Cardenio, dormido allá arriba, entre descomunales harapos de muralla castrense por un milagro de energía histórica mantenidos en pie.

Cardenio: otro puñado de harapos, que algún día fueron espléndido indumento con que cubrir una llama. Este escenario: un soberbio castillo hoy en ruinas, visitado por cierta sombra fugitiva de un arsenal inagotable de héroes. El sol la hiere, retozón y ella — Cardenio — se esconde entre hierbajos y pedruscos. Mientras las lagartijas se preparan a salir al encuentro del sol; mientras va ganando la cumbre esa clara voz de mujer a la que pronto se engarza otra voz, no menos clara, pero de timbre viril. De ninguna de las dos se percibe la letra, sólo se escucha la música, como en las óperas sucede con los dúos de amor; pero este dúo no es de amor, ni de esos que suelen cantar la tiple y el tenor cómico: es un dúo de serenidad equidistante entre el drama y el sainete. Parece un risueño diálogo de comedia, de esas que dieron en llamar *altas*... Al fin va precisándose, iluminándose, el texto. Vienen hablando de una noche transcurrida en la *Venta de Don Quijote*, de aquel pozo en medio del corral donde el gran loco veló sus armas; también habla del pueblo de Quintanar, del orondo Sancho, del vino excelente de Dul-

(*) *Introducción a la novela inédita «Su línea de fuego».*

cinea... ¿Desde cuándo esa mozuela del Toboso vende vino por las ventas? Y, por fin, hablan del pavoroso bombardeo de una estación de ferrocarril.

—¿Qué gentes son estas, de tan extraño modo vestidas? — se pregunta Cardenio—. Pero ¿hay guerra en la Mancha? ¿Cuándo comenzó? ¿Quién es el enemigo? Nunca oí la palabra *ferrocarril*, ni entiendo qué puede ser eso de bombardear una estación. Seguiré escuchando.

Cardenio aguza el oído, desde su escondite, esperando la llegada de los extraños huéspedes. Que, fatigados sin duda por la ruda ascensión, se callan. El castillo se va dorando plenamente. Desde sus almenas desportilladas se divisa una ancha explanada amarilla y ocre. Un gran silencio, uno de esos silencios de llanura castellana, que ahora perturba — lejana — una cordillera de camiones en marcha.

Vuelve Cardenio a agazaparse, cuando ve llegar a los viajeros. Son muy jóvenes. Irrumpen como chiquillos en esta mansión hecha guiñapos, como el traje de Cardenio. Se detienen jadeando levemente, sonriendo, joviales, como quienes acaban de realizar una hazaña. Ella viste un sencillo traje de camino, él uniforme de oficial de Marina. Un minuto después, rompen a hablar.

—¡Ya estamos aquí! ¿Está satisfecha? — dice el marino. Y ella contesta, zumbona:

—La galantería tiene sus quiebras, amigo mío. Pero ¡si viera cuánto se lo agradezco!

—Sus quiebras y sus compensaciones. Y no me agradezca nada. De todo me recompensa el verla ya desilusionada. En cuanto llegó aquí, se le apagó el deseo de ver estos pedruscos.

Ella interrumpe bruscamente al marino, lanzando chiribitas por los ojos.

—No se me apagó nada, joven. Y recuerde usted su condición de hombre de mar, que nada entiende de excursiones por la tierra. Ni es este el primer castillo español que conozco, aunque cada uno me parezca siempre el primero.

Recorre el breve recinto que dejan intacto los pedruscos, las ortigas, los cardos. Se asoma al exterior, bañándose voluptuosamente en la claridad aún fresca de la mañana. Por delante de sus ojos desfilan figuras

de romancero, damas, princesas, trovadores ilustres, paladines rebrunidos por el sol recién nacido. Queda embelesada, contemplándose en el centro de una rica estampa de Castilla. Acaba de llegar al torreón y ya lo ha reconstruido por entero. Lo hace presente al marino:

—Soy un formidable arquitecto — le dice—. Acabo de reconstruir toda esta fábrica de ensueños.

—Menos mal. Preferible es contemplar el castillo que se lleva dentro, porque el de fuera no puede tener menos gracia. La verdad es que a mí todo esto me parece bastante feo. ¡Estas ruinas de España!

—Rectifique usted. No son *ruinas de España*, sino *ruinas en España*. Muchas cosas se están hoy en España arruinando... Pero no España. Y este castillo sería probablemente muy feo, pero lo que queda de él es muy hermoso, precisamente por lo que falta.

El marino sonríe, se siente vencido por la frase, pero se atreve a formular una solución armoniosa. Añade como en broma:

—Verdad es que para dar calor a un nido de recuerdos, ya nos basta con estos paredones agrietados. Pero a mí, al verla a usted aquí, los recuerdos, si alguno me quedaba, se me fueron volando. Sin duda por temor a tropezarse con tan peligrosa cronista.

La broma del marino consigue arrancar a la viajera de su mundo fantástico. Con alegre desenvoltura, busca una piedra cómoda y se sienta, invitando al marino a hacer lo propio en otra próxima. Luego, sonriente, prosigue:

—Le prohibo malquistarme con la severa historia de España. Yo, con mis puntuales crónicas, aspiro a continuarla muy en serio.

—Pues llamaré a mis recuerdos fugitivos, para que en las manos de usted se pongan a picotear el pan de la verdad. Creí que de España sólo le interesaba a usted el presente. Más claro: *un hombre del presente*.

—¡Bah! No subraye, no empequeñezca usted mis ambiciones. Además, el presente no existe. Vivimos siempre en el pasado, llamando con los nudillos en el porvenir.

—¿Con los nudillos? Aquí estamos llamando a cañonazos. Tenemos mucha prisa.

—Pues hay que tener mucho cuidado con la prisa. El pasado tarda

mucho a morir, si es que alguna vez muere. Se resiste al relevo. Con frecuencia ocurre esto en la historia: que el pasado se despide en una puerta y vuelve a entrar por otra. Abrimos la primera creyendo que da a figuras y territorios nuevos, y nos tropezamos con el más viejo pretérito, que ha cambiado de traje... Son bromas que padecen, sucesivamente, los pueblos. Por eso hay que preparar muy despacito los funerales del pasado. No darle, caprichosamente, por muerto: eso, jamás. Y recordar que toda resurrección — falsa o verdadera — es fuente de una nueva fe.

Imprime a su última frase un grave matiz de profecía que recoge el marino con no pequeño asombro. La risueña cronista ¿se estará convirtiendo en sibila? Acude él a contener el discurso con una tajadera burlona.

—Admiro profundamente la preciosa teoría que opone usted a nuestra prisa. Sin duda forma parte de alguna crónica en germen... Veo posársele en los hombros, sobre la cabeza, una bandada de recuerdos. Es el pasado de España, azorado por los cañones, que halló en usted un encantador refugio. No pudo elegir mejor.

—No hay modo de entenderse con ustedes.

—¿Quién es el otro? — interrumpe riendo el marino.

—Usted lo conoce. No me interrumpa. Digo que todo acaba entre ustedes, por descender a una cuestión personal. *Ustedes* son todos los españoles. Yo aquí nada soy, las ruinas lo son todo. Acaricie usted estas ruinas: son algo real y verdadero.

—Prefiero acariciar sus admirables teorías. Espero alguna otra.

El marino, que se había sentado en la barbacana, se levanta con humorística gentileza y se aproxima a la zumbona disertante. En pie, levemente inclinado, aguarda el nuevo discurso, con la docilidad de un niño pícaro. Ella, dándose cuenta, imprime a sus palabras un tono irónico desconcertante.

—Una teoría conozco, muy linda — dice—, sobre las ruinas. De éstas hay dos clases: ruinas que se entienden muy bien con el resto del paisaje y ruinas que están con ese resto en perenne escaramuza. Pasado que armoniza con lo que ahora vive y pasado que vive, a su modo, aparte de la vida que fluye, formando un paisaje dentro del otro. El que

armoniza con el paisaje en torno, con las circunstancias presentes, el que se funde y se pierde en lo que actualmente vive, suele ser el pasado más feliz, las ruinas dejan de serlo, porque se nutren de lo que retoña y florece, juvenil, como de inyecciones de eternidad... Pero hay ruinas que continúan, que quieren continuar siendo ruinas, que quieren continuar siendo — plenamente — pasado. ¿Comprende?

—Sí. Ruinas de castillos, ruinas de hombres, ruinas de conceptos...

—Pues esas ruinas de castillos, de hombres, de teorías, de modos de vivir, del pretérito, en fin, apenas se entienden con la vida que diariamente rebrota. Las viejas piedras de estos castillos apenas se entienden con el campo. Aquí están, las venerables construcciones, altivos, yertos, despedazados guerreros de piedra, contemplando desdeñosamente la vida que renace. No son aquí, los castillos, amigos del paisaje: pretenden ser sus dominadores. Los conozco. A los castillos y a los hombres... He visto transeúntes harapientos, destrozados, cruzar altivamente la calle, como caudillos triunfantes. Cuando no tienen a quien mandar, mandan en su propia hambre. Cada mendigo, un rey.

El marino replica, sencillamente:

—Saben expulsar sus reyes.

—Los reyes exteriores, no los interiores. Porque alguna vez dijeron — hace siglos — que *eran tanto como los reyes, y, todos juntos, más que los reyes...* ¿Recuerda?

—¿Cómo no?

—Llevan todos un rey en el cuerpo. Y lo peor es que algunos llevan un rey primitivo, algunos un rey medieval, o un rey tipo Felipe IV, con su gran cacique al lado, es decir, su virrey. Porque España, patria de innumerables reyes holgazanes, fué la inventora del cacique, hombre de brega por el cual resbalan las leyes, sin lastimarle ninguna... ¿Le molestan mis palabras? Dígalo.

—No me molestan. Casi todo el mundo trabaja aquí pensando en la suma felicidad de sentarse cómodamente en un trono de paja para ver, desde la terraza del café, cómo trabajan los demás. Ya ve usted la actitud de los amantes infortunados; por ejemplo, la de Cardenio. Se reduce a ingresar en la orden de los holgazanes. En vista de que el mundo les es hostil, acuerdan abdicar del trono del mundo y subirse al trono de la

suprema holganza. Elevan a la categoría de heroísmo, su voluntad de no hacer nada. Son reyes de su propia soledad.

—No me trate usted mal a Cardenio, que es mi favorito. El personaje que más me gusta del *Quijote*.

Ríen, alborozados. Sin darse cuenta de que allí mismo, detrás de un resto de muro, asomándose, atónito, está el propio Cardenio. Cardenio que mira y remira a aquella linda visitante, su imprevista amiga, a quien le besaría las manos si no temiese romper su voto de soledad ascética. Aguza cada vez más el oído. Sigue hablando la viajera:

—¡Cuánto me alegro verle reír! Se ve que está de acuerdo conmigo. También admira a Cardenio, ese monje laico tan emotivo, que fundó en España la gran *Orden de los Amantes Contrariados*. Conozco a algún monje de esa *Orden*. Alguno, heroico, tal como Larra.

—Los hay a miles. El español por todas partes encuentra algún vicio o virtud que justifique su voluntad de no hacer nada.

Vuelven a reír, mientras Cardenio se rebulle en el escondite, decidido a defender con su habitual estrategia, los cánones de su *Orden*. Pero le tranquiliza la voz de la viajera.

—Vicios... Virtudes... ¿Quién podría hallar exactamente la línea divisoria? Esos grandes vicios o virtudes que parecen ser los más salientes de España — la soberbia, la holganza, la envidia — ¿no supieron nutrir a grandes capitanes, a místicos sublimes, a magníficos artistas y poetas? España, en cualquier momento pasional, exige estímulos pasionales. De ello son testigos estas ruinas que salpican de recuerdos dramáticos a España. Y todos esos vivos edificios humanos, hoy llenos de ímpetu belicoso, tan ociosos antes, como este amigo que buscamos.

—¿Quiere asomarse? Tal vez podamos ver desde aquí la melancólica residencia de nuestro aviador maltrecho.

Ella se levanta, y ambos miran por la barbacana, hacia el extremo límite del paisaje. Una mancha verde recoge sus miradas. En medio de la mancha verde, un puntito blanco. La viajera pregunta:

—¿Es aquello?

—Creo que sí. Hay allí un parquecillo...

—Quisiera que fuese muy linda, la jaula del altivo pájaro. Quizá

en ella se vaya ejercitando en la práctica de virtudes y vicios... más caseros.

—¿Lo prefiere usted domesticado?

—Ni a España ni a él quiero ver domesticados. Pero me gustaría que ella y él conociesen mejor el arte de vivir en sociedad.

—Sí, dicen que el español es insociable. Habría que corregirlo un poco.

—Habría que enseñarle el arte de convivir.

—¡Larga tarea! Faltan textos, faltan profesores. Habría que expulsar todos los reyes interiores, tantos como españoles...

—¿Por qué expulsarlos? — replica vivamente la viajera—. Basta con ceñirles la corona mural, puesto que aún llevan la otra en el alma. Basta con hacerles aprender la gran lección republicana. Que cada español siga llevando un rey en el cuerpo, pero un rey que se entienda bien con todos los reyes fronterizos. Eso es todo. Recuerde usted aquella afirmación: *La libertad de un ciudadano acaba allí donde comienza la libertad de otro ciudadano*. Bien se ve que España nunca podría ya soportar que los hombres se convirtiesen en rebaño; pero no es convertirlos en rebaño inyectarles una buena dosis de tolerancia con las ideas y los hombres. *Don Quijote* creía ver reyes en los mismos rebaños, y cuando vió a unos hombres convertidos en rebaño, los galeotes, lo primero que se le ocurrió fué desatarlos, devolverles su realeza. Yo hubiese hecho lo mismo, pero los hubiera enviado a todos a la escuela.

Se abre entre los dos una gran pausa, fijos siempre los ojos en la manchita verde y en el puntito blanco, fijos los pensamientos en la misma figura lejana, enlazada a ambos por el mismo vivo sentimiento bajo dos formas: la amistad, el amor. Se oye, por fin, la voz no poco velada, de la viajera.

—Y a nuestro héroe, tan lejano de toda disciplina, ¿quién lo educa? ¿En qué escuela? Yo lo intenté en vano... Tal vez ahora, que ha perdido el dominio del aire, aprenda a dominarse a sí mismo. Tal vez en la escuela del sufrimiento... En ella vivimos hoy todos. En España y fuera de España, ¡he sufrido tanto por él!

Se reanuda el silencio. El marino, inquieto, pretende hallar una frase que haga perder su tensión dolorosa a aquel momento, pero no encuen-

tra nada aprovechable. Concluye por estrechar, efusivo, las manos de la viajera, mientras le dice:

—Podríamos continuar la lección dentro del coche.

—¿Qué lección?

—La suya, de tan honda ciudadanía. Téngame desde hoy por su discípulo.

Sonríen, unidos por el mismo pensamiento, y ella le empuja suavemente hacia un pedrusco desde donde arranca una escalerilla que no conserva ningún peldaño ileso. Y le dice:

—Bien. Vamos ahora a domar la fierecilla.

Salen, dejando una estela de risas que interrumpe algún pequeño grito que producen los resbalones. Cardenio, más crespos sus rizos que nunca, los brazos caídos, aparece en la meseta contemplando la pareja que desciende fatigosamente por la difícil rampa del castillo. Allí queda, inmóvil, estupefacto, durante unos minutos, hasta que se deja caer en una piedra, llevándose las manos a las sienes, fijos los ojos en la tierra, rumiando — sin comprenderla — aquella lección de la viajera. O acariciando dentro de sí la imagen fugitiva de la fascinadora huésped.

BENJAMIN JARNÉS

SABED QUE HAY MAS

No es la muerte ni el viento desgarrado,
ni es la vertida sangre lo que clama;
candente pecho en lenguas desangrado
en ascua herido se deshace en llama.

Ni la Tierra gloriosa por el Hombre,
cruzada en surco ardiente a golpe duro,
donde cuerpos ya fríos y sin nombre
son claras primaveras sin futuro.

Ni los que ascienden con el trigo, lentos.
Ni los que marchan bajo tierra, fríos.
Los que no en luz, sí en fuego, violentos
en la guerra se parten como ríos.

Ni las ciudades rotas y latentes,
sólo por llanto y soledad cruzadas,
donde la muerte clava helados dientes,
candente plomo en lenguas maniatadas.

Ni los que igual que mechas van erguidos
con un temblor de corazón que late
y allanando praderas de gemidos,
pólvora ardiendo saltan al combate.

Ni el agua verde y el caballo oscuro.
Ni el viento que golpea la cintura.

Ni el hombre que se parte contra un muro
y se hace polvo y sangre en tierra dura.

Ni esos cuerpos de tierras y raíces,
que puebla un verde mar de venas rotas
y hundidos en el barro son felices,
clavados e indomables en sus botas.

Ni los jóvenes rudos, altos, fuertes,
sombras que a la victoria van unidas:
aún golpean la muerte con sus muertes
y hay clamores de pólvora en sus vidas.

Hay más. Hay más que las raíces y el espanto.
Más hondo que la sangre y que la sombra.
Más hondo que la Muerte, el agua, el llanto...
¡Sabed que hay más que lo que se oye y nombra!

Sabed, oid, sabed que en pura llama
se cruza un pueblo erguido a golpe duro:
¡la voz de España humedecida clama
y en fuego y sangre se abre hacia el futuro!

SALUD, MOSCÚ

Roja Moscú, ciudad de la alegría,
de nieve y fuego en esculpida torre;
corazón del futuro o melodía,
¡no habrá nube en el tiempo que te borre!

Un mundo oscuro te engendró en su entraña;
fuiste igual a un torrente desbocado;

forjada entre la muerte y como España
mitad obrero y la mitad soldado.

Una estrella de lumbre sobre el pecho,
tu clara juventud construye y canta.
Sobre la sombra del pasado incierto,
el año de tu gloria se levanta.

PLA Y BELTRAN

Moscú, diciembre 1937.

NOTAS

PALABRAS SOBRE POESÍA CATALANA

Un pueblo que desdeña a sus antepasados no puede hacer nada en favor de la posteridad. Dice Edmundo Burke. ¿Hasta dónde es lícito el recuerdo, la fidelidad, la genuflexión a lo que fué? En materia política, de principio político, de base para una política de contenido nacional, la fidelidad a unas palabras que pueden ser, que son, seguramente, siempre, la continuación de otras palabras de idéntico significado y en las que posiblemente se asienta el principio racial de un pueblo, puede llegar a dar a las palabras de Burke valor de consigna. Pero ¿y en arte? Como, partiendo de sofismas, nada es estable y todo discutible, las palabras de Burke tendrán exactamente el valor que se las quiera conceder, según sea la posición política o artística del comentarista de turno. Pero hay algo inevitable que perdura por ley, llamémosla de atavismo, en todos los pueblos, y que tiene su origen en el valor espiritual y político de sus antepasados. Se ha dicho que ese "algo" que es la esencia, que es la voz, que es el alma. Nosotros diríamos que ese "algo" es el paisaje. Desglosemos el concepto político del arte y veremos como éste, el arte de los pueblos, está íntimamente ligado al paisaje respectivo. Nada de literatura para revelar un paisaje, un clima. Ni la pintura. En todo libro, a manera de espejismo, el autor ve aquello que vió otro autor antes que él. Sólo cambia el estilo, la construcción, la forma. Es otra manera de decir el paisaje, que es lo perdurable, que es la herencia de los antepasados y de la cual vivimos y seguiremos viviendo. Y, ciñéndonos más aún, diremos que quien recoge y retransmite, haciéndolo inmortal, el paisaje, es la poesía. Hablemos, pues, un poco de poesía, y, más concretamente, de poesía catalana.

Nace ésta cuando Ramón Llull, en un tal vez inconsciente desdén hacia el paisaje de Provenza, decapita a los trovadores catalanes y exalta el paisaje nativo, Mallorca, a través del contenido moral y místico de sus poemas. El oreo de Llull barre las redes ajenas tendidas sobre el ambiente propio, y el clima va acusándose con Jordi de Sant Jordi y Auziás-March. Dice Llull:

*Quan par Pestela en Palbor
e s'aparèllon tuit li flor
que el sol montiplic llur color
d'esperança,
mi vest alegrança
d'una douçor, confiança
que hai en la Dona d'amor...*

El paisaje se hace presente y claro en el íntimo desfallecimiento al saberse pecador. El idioma toma carne, y palpita el clima que le vió nacer. Luego, Auziás-March penetrará en la ternura del paisaje, aniñándolo, inmaculándolo, en esos conmovedores versos:

*No em pren així com el petit vailet,
qui va cercant senyor qui festa el faça,
tenint-lo cald en lo temps de la glaça
e fresc, d'estiu com la calor se met...*

Las lentas y dilatadas estepas castellanas, los ocreos yermos pensativos, el páramo silente que han dado poetas inmortales al immortalizarnos el paisaje en ellos, hallaron en los troveros los primeros adeptos para perpetuarse. Pero la proximidad impuesta por la Geografía, al intentar los troveros catalanes su voz, adulteró su pureza de metal. No trazaremos los dos medios círculos de un paréntesis donde encerrar a clásicos como Pere Serafi, Andreu Febrer y otros, porque en éstos el paisaje se desarraiga y se desnaturaliza por la proximidad, buscada adrede, del paisaje de Castilla. El de Cataluña se empaña a partir de estos últimos poetas y no vuelve a intentar la primitiva nitidez hasta el advenimiento glorioso de Aribau, con su "Oda a la Pàtria", impura de lenguaje, pero henchida de un sentimiento emocional tan hondo que afirma con clavos de oro la tela de la raza en el olvidado escaparate del paisaje. La "Renaixença", después de Aribau, exhibe una tónica que podríamos calificar de patriótica, donde el paisaje ocupa un segundo término. Es cuando entonces la poesía, con todo y exaltar las virtudes de la raza, se despoetiza, precisamente por eso, en perjuicio del paisaje, el cual queda simplemente como color. Guimerá, su más genuino representante, encuentra en el teatro el marco exacto a su concepto del paisaje.

Es con Jacinto Verdaguer que el espejismo atávico proyecta con claridad diáfana en el espacio el paisaje de nuestros antepasados. Toda la ternura, toda la añoranza, toda la sencillez evocadora de nuestra tierra hallan en el medio tono franciscano de Verdaguer —"L'Atlàntida" es nuestra altiva austeridad— el espejo más reluciente y fiel. El idioma se enrobustece con Costa y Llobera y el paisaje se torna bajo-relieve de maravilla con Joan Alcover. Y cuando esas voces se inclinan, en una reverencia de cálida salutación a la nueva voz que llega, el paisaje se hace inmortal: Joan Maragall ha dicho su hora. Entra entonces la poesía de Cataluña en una plenitud, alta y grávida, de realidad imperecedera:

*Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull vostre,
què més ens podeu dar en una altra vida?*

No aspira a otro paisaje que a éste terrenal, que es el suyo, que es el de su tierra, que son los ojos del cielo ya, y los ojos de los que murieron y lo amaron antes. Es la fidelidad a los que fueron, al clima de sus antepasados. Pero si el paisaje, por su condición de inamovible, es estatismo y eternidad, Josep Carner, con la aportación inestimable de su flexibilidad de lenguaje, lo sacude tan suavemente que logra el milagro de su renovación constante. Los cuatro gritos del año se conmueven y vibran, ágiles, al conjuro del verbo elegante de Carner, uno de los más fieles servidores del patrio clamor atávico. Ni Guerau de Liost ni López Picó, atentos siempre a todo paisaje extranjero, inédito, traicionan con sus preferencias estéticas el principio atávico racial. Antes, lo depuran, exigentes a su forma y a su doctrina.

Es con Josep M. de Segarra que el clima se ondula, se "sobrenutre", como si dijéramos, y se hace sensual. Entra una nueva voz en juego, insinuante, de sirena, que logra atraer al paisaje hasta mirarse en otro elemento: el agua. Un hálito de sal, de azul y de yodo flota como el subconsciente de aquella conciencia marina, remota, de Cataluña. No dice gestas pasadas, pero rinde vasallaje al paisaje de unos antepasados que, partiendo de esas mismas arenas, supieron doblegar la altivez insultante de Turquía.

Josep Carner, Guerau de Liost, López-Picó, Segarra, Salvat-Papasseit, Folguera, Sánchez-Juan... Es el presente aún, con Carles Riba. Pero con Carles Riba se produce, por vez primera, yendo al paisaje, la fuga del paisaje. En Riba hay que descubrirle en la abstracción, hay que adivinarlo, que presentirlo. Y de esa poesía, tan personal, tan vestida de abstracto, surge un interrogante angustioso que vuela

hasta apoyarse en los posibles ojos que, siguiéndole, imitándole, intenten mirar como él el paisaje de Cataluña.

Y ahora, una nueva promoción poética acaba de mostrar su eclosión. Un núcleo —¿reducido?— tiene sobre sus párpados, a manera de mariposa inaprehensible, el interrogante que emana de Carles Riba. Otro núcleo —¿más numeroso?— hace de la sensibilidad y de la imagen el acento y el medio de adherirse al paisaje de sus antepasados. ¿Es una evasión la postura de aquellos? ¿Una infidelidad? ¿Con quién actualmente está el paisaje? Es, precisamente, la posterioridad a la cual alude Burke, quien habrá de responder a la pregunta.

J. GIMENO-NAVARRO

EL 110 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE GOYA

Hoy hace diez años que España — ya por entonces muy llena de desdichas — conmemoraba el centenario de la muerte de Goya. Yo no pude ver la exposición que se hizo en Madrid con varias de aquellas telas suyas habitualmente escondidas a los ojos generales, guardadas injusta y mezquinamente en tal o cual colección particular. No vi esa exposición porque con un maniático empeño que al recordarlo ahora me hace sonreír, aquellos días los pintores de todas partes acudíamos presurosos a la capital francesa.

Lo conmemoré a mi modo. Claro que en el Louvre, donde se guarda un buen Greco, un buen Velázquez y un buen Murillo, no hay en cambio un Goya que le represente de veras. Aquella mañana distante, que es a la cual corresponde esta otra de hoy en que escribo, fui al Museo del Louvre como a un deber sentimental. Ante aquellos cuadros del baturro no recuerdo ahora lo que pensé o me dije a mí mismo, pero es muy probable que sintiera lo disparatado que resultaba ir desde España a París para ver pintura, cuando precisamente la Pintura estaba celebrando una de sus mejores y mayores fiestas en nuestro propio suelo, que es, además —¿por qué no decirlo?—, su preferido suelo.

En estos momentos no me es posible fijar en unas páginas, y ni siquiera desentrañar mentalmente, lo que pienso y siento frente a la obra de Goya. Hoy no podemos los españoles conmemorar, estudiar, contemplar. El Prado ha de seguir en su refugio. El Goya mejor nos está, pues, negado por el momento, y tan sólo es posible recordarle. Recordar su fuerza, y su expresividad, y su gracia surgiendo siempre, levantándose de entre lo brusco como una flor fresca, como una flor insospechada, increíble, milagrosa allí.

Pero lo que Goya tuvo de terquedad, de ferocidad, de noble y arriesgado, engolfamiento en su propia tinta española sin temor a perderse, de impulso indomable y poderoso, de empeño sin cálculo, no está hoy guardado ni sepulto. Refiriéndose al español, Galdós ya nos dice: *su destino es poder vivir en la agitación como la salamandra en el fuego, pero su permanencia nacional está y estará siempre asegurada.*

Quiero creer que tampoco ahora se olvida este aniversario. Porque lo que el pueblo de España hizo en su guerra actual no es otra cosa que un revivir, que un tremendo revivir de lo más hondamente nuestro.

RAMON GAYA

PROLOGO

DE *EL SOLITARIO*, DRAMA POÉTICO
EN TRES ACTOS POR *CONCHA MÉNDEZ*

PERSONAJES

<i>El Farero</i>	<i>El Pasado</i>
<i>La Soledad</i>	<i>El Invierno</i>
<i>La Campana o La Luz</i>	<i>La Primavera</i>
<i>El Tiempo</i>	<i>El Verano</i>
<i>La Muchacha</i>	<i>El Otoño</i>
<i>Las doce Horas</i>	<i>La Yedra</i>
<i>El Cuco</i>	<i>El Rosal</i>
<i>La Araña</i>	<i>El Angel</i>
<i>La Cigüeña</i>	<i>Marinero</i>

Los Cuatro Náufragos

BARCELONA 1938

EL NACIMIENTO

El campanario de una torre antigua abandonada. A la izquierda de la escena, una gran campana. Esta campana es una mujer con indumentaria lo más parecido posible a lo que representa. Simula estar colgada, enlazando sus brazos a una ancha viga, pero posada al mismo tiempo sobre el suelo.

Al fondo, hacia la izquierda, el hueco apaisado de una anchísima ventana, por donde se ve la noche. Hacia el centro, un reloj de gran tamaño; es redondo. En su centro ha de tener una puertecita oculta por donde saldrán los personajes: El tiempo y las horas. Encima del reloj, un cuco con su traje de pájaro y muy acurrucadito, como si durmiera.

Junto al muro de la derecha, unos haces de leña abandonados y un montón de paja junto a ellos, que servirá como de pequeño lecho improvisado.

Hacia el fondo en el rincón, una enorme araña detrás de su tela.

ARAÑA: Mientras duermen, yo trabajo;
ese maldito murciélago
me hizo la tela pedazos,
y ya no podré cazar
palomillas ni vilanos.
Y el cuco tan tranquilito!
Y la campana roncando!...

Sólo la veleta gime
solitaria en el tejado.

(Encarándose con el cuco.)

Eh, tú, Cuco, mal amigo
a ver si nos despertamos!

(Silencio.)

Parece que no me escucha.
Pasa su vida esperando
las horas una por una
para cantar como un gallo.
¡Oh despierta, mal amigo!

CUCO: *(Despertándose.)* ¿Quién me causa sobresalto?

ARAÑA: ¡Despierte ya el perezoso!

CUCO: *(Restregándose los ojos.)* ¿Eres tú, mi amiga Araña?

ARAÑA: Con tanto dormir, dormir,
no has visto que destrozaba
mis redes el vil murciélago
que se fué por la ventana.

CUCO: *(Aparte.)* ¡Qué suerte no haberlo visto!

(A la Araña.) ¡Haberme avisado, hermana!

(Irónica.) Con el miedo que le tienes

¿quién se atreve a tal hazaña?

¿Has dicho miedo?... ¡Yo miedo

no temo a nadie ni a nada!

ARAÑA: *(Riéndose.)* ¡Ja, ja!

Acuérdate la otra noche...

CUCO: Es que era un monstruo con alas

ARAÑA: ¿Te acuerdas qué ojos tenía?...

CUCO: No olvidaré su mirada.

(La Campana se mueve.)

ARAÑA: ¡Cállate, que se despierta
nuestra amiga la Campana!

*(La Campana desenlaza sus brazos de
la viga, y entre desperezándose y ob-
servando por la torre, se acerca al ven-*

tanal. La Araña y el Cuco se hacen los dormidos.)

CAMPANA: *(Mirando por la ventana.)* Veleta

Nunca quieta

¿qué indica tu saeta?

VELETA: *(Sin ser vista en escena, sólo oyéndose su voz.)*

Los caminos del agua;

los de la lluvia blanca;

los caminos del aire;

los del blanco celaje;

los caminos con sol

por donde va tu voz.

ARAÑA: *(Suspirando aparte.)* ¡Qué suerte ser veleta!

CUCO: *(En igual tono.)* ¡Quién fuera ruiñeñor!

CAMPANA: Quien pudiera ser pluma

volando bajo el sol!

VELETA: Campana,

hermana.

¿Quién te acompaña?

CAMPANA: Mi viejo amor.

Ya tenemos doce hijas,

pero ni un solo varón.

El padre Tiempo se esconde

dentro de su caracol,

esfera blanca que oculta

el tic-tac de su temblor.

VELETA: Nunca le he visto salir.

CUCO: El tiempo es muy dormilón.

CAMPANA: Calla, Cuco deslenguado!

CUCO: He de hablar, que son las dos.

Y siempre que da una hora

tengo que avisar.

CAMPANA: *(Irónicamente reverenciosa.)* ¡Perdón!...

ARAÑA: Importancia sí te das.

CUCO: *(Enfático.)* Soy un cuco de reloj!

(*Displicente.*) Muy superior a la araña
que se aburre en su rincón.

CAMPANA: ¿Ya estáis con nueva pelea?

ARAÑA: Es que se cree un gran señor...

CUCO: Permitidme que les diga
que ahora quien manda soy yo.

CAMPANA: Ahora quien manda es mi hija,
la que hace el número dos.

*(Las grandes manillas del reloj que
marcaban la una, pasan a marcar las
dos. De la puertecilla salta a escena
una muchacha vestida de blanco, como
si fuera una bailarina. Es la hora 2.)*

HORA 2: (*Movida.*) Mamá, ya se fué la una

CAMPANA: Volverá.

HORA 2: No la he de ver.

Por más que salgo deprisa
nunca logro que ella esté.

No puedo alcanzar la una,
ni retardarme a las tres,
la flecha del tiempo indica
que tengo que obedecer.

Voy al campo de la vida
y muy pronto volveré.

Cruzaré aguas de alegría
por sobre puentes de hiel.

En mi falda, como flores,
muertes y vidas traeré.

¡Cuántos soles, cuántas lluvias,
cuántas sombras vi caer
en los sesenta minutos
que me bailan en los pies!

Voy corriendo los caminos
y bordando minués.

Cuco: Es la hora bailarina

- que danza de dos a tres.
- ARAÑA: Y aquí nos deja y se va
siempre que nos viene a ver.
- HORA 2: Aunque me voy, con vosotros
siempre quedo en vuestro haber
Coronitas me dió el tiempo
coronitas de laurel,
para ir coronando vidas.
- CAMPANA: Coronas que no se ven
si no a una luz tan difícil
que apenas si se la cree...

*(El Tiempo aparece por la puertecilla
del reloj. Va vestido de Cronos y sos-
tienen en su mano un alto bastón de
mando.)*

- CAMPANA: *(Acercándosele.)* Amigo, mi buen amigo,
amigo de mi verdad
te estábamos esperando!
- TIEMPO: Mucho no me hice esperar.

(La hora 2 se ausenta por el reloj.)

- CUCO: La 2 se acaba de ir;
- TIEMPO: A su tiempo volverá.
- ARAÑA: Las horas se van y vuelven,
pero ninguna es igual.
- CAMPANA: Mis hijas son y no sé
de mis hijas qué pensar.
- TIEMPO: *(Triste.)* No puedo más con mis horas
una a una en soledad.
- CAMPANA: Mientras exista este mundo,
así y nada más será.
Por eso, quiero un varón,
hijo, que me nacerá.
- TIEMPO: ¿Cuándo lo esperas?...
- CAMPANA: Un día
que ya no se tardará.

CUCO: Cuando venga ese lucero
¿qué le hemos de regalar?

CAMPANA: En esta torre hay de todo;

(Señalando a la ventana.)

sólo con sacar la mano,
tendré sábanas de nubes
con qué poder arroparlo.
Blancas palomas traerán
con sus picos, por regalos,
dorados peces del río,
flores y frutas del campo,
y la más blanca de todas
le traerá un sobre lacrado.
¡Cuándo será!...

(Ensimismada.)

TIEMPO: Son las tres.

CUCO: O son, o están al caer.

ARAÑA: ¿Al caer?

CUCO: (Irónico.) Ya lo vió usted...

(Del reloj ha saltado a escena la hora 3. Viste traje de soldadito de caja de juguetes, con largo sable de madera que manejará mientras habla. Suenan las tres. Las manillas del reloj avanzarán a medida que van saliendo las Horas.)

HORA 3: Madre, quiero ver la luna

CUCO: Asómate a la ventana.

(Arrogante.)

HORA 3: Quiero verla antes deirme
a cubrir largas distancias,
que mis sesenta minutos
se impacientan en mi alma.
Soy un pelotón de tiempo,
un batallón, una escuadra,
tres mil seiscientos segundos
en fila y a buena marcha.

(Dirigiéndose al Tiempo.)

Y tú padre, no me llores
si muero en una batalla,
que a falta de hijo varón,
yo supe tomar las armas.

TIEMPO: La luna de plata puede
servirte de escudo.

HORA 3: Nada
he de tomar por escudo.
Marte me entregó su espada
con ella conquistaré
desengaños y esperanzas,
ilusiones del que vela
y sueños del que descansa...

(Dirigiéndose a la Campana.)

Y tú, madre, no estés triste,
tal vez esta madrugada
el sol que esperas alumbra
la alegría de esta casa.
Si es nuestro hermano mayor,
aunque más pequeño nazca
yo le enseñaré a vencer
que me siento capitana
de los vientos y los mares
y las tierras y las ansias...
Pero, no he de detenerme,
que está por llegar mi hermana
con un cuatro sobre el pecho
como una silla de nácar.

(Se va por el reloj.)

Cuco: Ya le tenemos aquí.

*(Sale la Hora 4 con pintoresco traje
de ama de cría, fingiendo arrullar a un
niño. Graciosamente, canta una nana.)*

CAMPANA: Viene a cantarnos sus nanas.

HORA 4: *(Canta una nana.)* Nana, nanita, nana
nanita, nana,

duérmete, palomita
de la mañana.

ARAÑA: ¿A quién cantas, sino hay niño
que se tenga que dormir?

CAMPANA: ¿Es que le quiere fingir
engaños a mi cariño?

HORA 4: No canto aquí solamente,
canto en todas las naciones;
Hora soy de las canciones
de cuna y estoy presente
donde llore una criatura
que tenga necesidad
de la voz de mi bondad
que todo lo sana y cura.
El llanto de los pequeños
a media noche resuena
y tanto mi alma se apena
viendo imposibles los sueños,
que canto como quien soy,
alegría de la infancia
a quien velo con constancia
por donde quiera que voy.

CUCO: Esa infancia te reclama.

TIEMPO: La cinco está por llegar.

HORA 4: Voy a mis niños. Mañana
volveré para cantar
al nuevo niño mi nana.

(Se va.)

HORA 5: (Desde dentro.) ¿Cuco puedo ya salir?

CUCO: Sal, porque tu cuarta hermana
ahora se acaba de ir.

(Sale del reloj la Hora 5. Viste de
aurora, traje de espejitos; peluca y za-
patos plateados.)

HORA 5: (Con movida alegría.) Canten las avecicas
y rían las fuentes!

Ya se lava la cara
el sol naciente.
Con espuma de estrellas
y agua celeste.
Ya viene a pasearse
por los jardines;
sus cabellos se enredan
con los jazmines.
Ya lucha con el agua
que se hace nube
y por ver si lo vence
al cielo sube.
Qué bonito combate
entre la espada
de un rayito de sol
y un escudo de agua!
¡Ay, cuánto llanto
derramará la niña
del velo blanco!
Menos mal que la rosa
ya se lo bebe.
Bendita sea la lluvia
que el cielo cede!

ARAÑA: Campana de las cinco,
que alegre viene!

(Han sonado las cinco. En escena se ha acentuado un poco la luz. Por la ventana, suavemente, ha ido apareciendo la Yedra. A lo lejos se está oyendo una música como del Angelus. La Yedra es un personaje cuya indumentaria se asemeja lo más posible a la planta con sus hojas.)

HORA 5: De luceros me ha puesto
esta guirnalda,

y de espejitos llevo
corpiño y falda.
A la noche de todos
pongo yo luces,
de cielos olvidados.

TIEMPO: Mientras tu cruces
los desiertos en vela
de las Edades,
los llenará tu vida
de claridades.

CAMPANA: Ay, niña mía,
como se llena el alma
de tu alegría!

TIEMPO: Siempre que apareces, hija,
con tus espejitos claros,
me traes rumores de fuentes
y tranquilidad de lagos.

CAMPANA: ¡Bendita mi quinta niña!

HORA 5: (*Abrazándoles.*) ¡Qué gusto me da abrazaros!

CUCO: (*Saltarín y burlón.*) Y a mí... ¿quién me abraza a mí?

ARAÑA: ¡Que te abracen los milanos!

YEDRA: (*Situada en el lado izquierdo de la ventana.*)

Muchos años de camino
llevo a lo largo del muro,
mucho tiempo que procuro,
cumplir mi alegre destino.
Abrazándome a la cal,
que a los olmos preferí,
hasta esta torre subí
con esfuerzo vegetal.
Orgullosa de ser Yedra,
arquetipo del amante,
vengo a esperar al infante
abrazándome a mi piedra.
Vengo en nombre de las flores

para servir de testigo,
y viene también conmigo
un rosal de mil colores.

(Se ha asomado por la ventana un rosal trepador, semejante a la Yedra. El rosal ha quedado hacia el lado derecho de la ventana.)

ROSAL: Yo traigo en mi pecho un nido
de nocturnos ruiseñores.
Al nacimiento que esperan
me he permitido asistir.

CAMPANA: Abranse, entonces, las rosas
que traigas a medio abrir,
para que al nacer mi sol
encuentre ya en esta estancia
el olor de tu fragancia.

HORA 5: ¡Demos al aire alegría!...

(Por la ventana salta un ángel. Viste traje clásico. Llega como en vuelo.)

ANGEL: *(Alegre.)* ¡De luz se incendia este día!

CUCO: ¿Quién es ese personaje
que por los aires llegó?

TIEMPO: *(Al Ángel.)* ¿Eres su gracia, o su Ángel?

ANGEL: Su Ángel, o gracia, Señor.
Vengo aquí a esperar al niño
a quien debo obligación.

CAMPANA: Preguntad a la veleta
si divisa en derredor
alguna señal que indique
la llegada de ese amor.

HORA 5: *(Asomándose con alegría.)* ¡Ya viene,
ya viene el niño!

TODOS: ¡Ya viene!

(Movimiento en escena.)

¡Ya viene!...

(Entra por el ventanal y cruza una cigüeña por la escena, con un niño envuelto en blanco pañuelo colgante de su pico. Lo deposita sobre el lecho de leño y pajas que sobre el suelo hay en el lado derecho de la escena y desaparece.)

CAMPANA: *(Con emoción.)* ¡Ya está hecho el milagro!

HORA 5: ¡Ya ha nacido el niño!

TIEMPO: Ya ha venido al mundo

un nuevo cariño.

(Con voz fuerte.)

¡Ronda de mis horas,

rondad al infante,

que una vez nacido

os tenga delante!

(Del reloj irán saliendo alegremente, persiguiéndose, las once horas, a las que se unirá a su turno la Hora 5. Vestirán las cinco primeras como ya se dijo y las restantes con diversos y pintorescos trajes de distintos colores. Según vayan saliendo, harán una rueda y luego se distribuirán, separadas por toda la escena. Este juego se hará con rapidez.)

HORA 1: ¡Soy la una!

CUCO: *(Gesticulando.)* ¡Viva la luna!

HORA 2: ¡Soy las dos!

CUCO: ¡Qué viva el sol!

HORA 3: ¡Soy las tres!

CUCO: ¡Que viva el clavel!

HORA 4: ¡Soy las cuatro!

CUCO: ¡Que viva el teatro!

HORA 5: ¡Soy las cinco!

CUCO: ¡Viva el jacinto!

HORA 6: ¡Soy las seis!

CUCO: ¡Viva la mies!

HORA 7: ¡Soy las siete!

CUCO: ¡Viva el más fuerte!

HORA 8: ¡Soy las ocho!

CUCO: ¡Vivan los novios!

HORA 9: ¡Soy las nueve!

CUCO: ¡Viva el que sueñe!

HORA 10: ¡Soy las diez!

CUCO: ¡Viva el ayer!

HORA 11: ¡Soy las once!

CUCO: ¡Viva el que lllore!

HORA 12: ¡Soy las doce!

CUCO: ¡Viva el que goce!

(Acompasando.) ¡Vivan, vivan, todos a una
que es una rueda de la fortuna!

TODOS LOS PERSONAJES EN ESCENA: ¡Sí, vivamos todos a una
en el juego de nuestra fortuna!

CAMPANA: Que pasen las horas
que corran los días,
entre dos riberas
frondosas de dichas;
que cada semana
a su hermana siga
cor. lunes de júbilo,
con martes de albricias,
miércoles felices,
jueves con sonrisas,
viernes de contento,
sábados de dichas,
domingos con ramos
de buenas noticias.

(Dirigiéndose hacia el recién nacido.)

¡Qué pasen las horas,
que corran los días

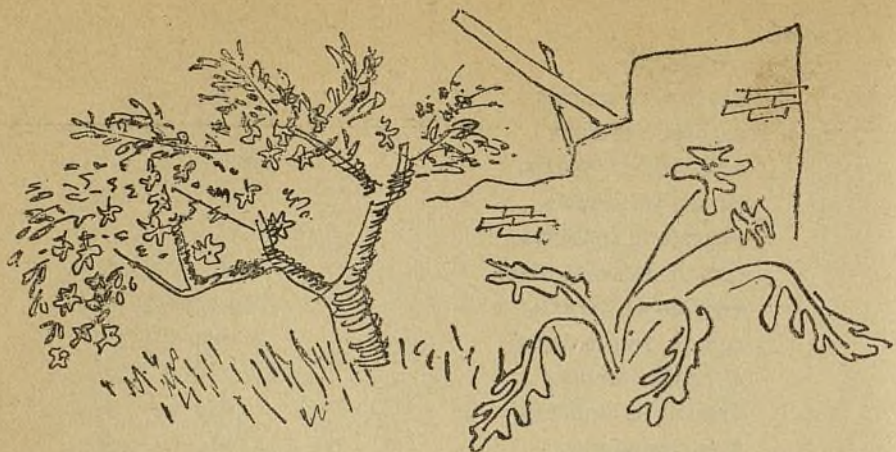
que las estaciones
desfilen seguidas
con toda la pompa
de sus jerarquías,
vencido el invierno
con tu ardiente vista,
vencido el verano,
con tu fresca brisa,
el otoño dándote
frutos de ambrosía
y la primavera,
dándose a sí misma!
¡Que pasen las horas,
que corran los días,
que yo me he sentado
a tu misma orilla
para ver el agua
correr de tu vida,
que yo me he acercado
a la sombra fina
de la alta arboleda
de tu fantasía!

TELON

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN DE ORIGINALES SIN CONSIGNAR
SU PROCEDENCIA

V I S A D O P O R L A C E N S U R A

SUMARIO: *Antonio Machado:* Notas y recuerdos de Juan de Mairena. Dos Sonetos de Williams Wordsworth. (Traducción de Stanley Richardson y Luis Cernuda). *Enrique Díez Canedo:* Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936. *Emilio Prados:* Carta perdida (a un amigo de las Brigadas Internacionales). *Antonio Porras:* Nuestra Razón de Hoy. *Juan Gil-Albert:* A la muerte (poema). *Benjamín Jarnés:* Ruinas en España (capítulo de novela). *Plá y Beltrán:* Sabed que hay más (poemas). *J. Gimeno Navarro:* Palabras sobre poesía catalana. *R. Gaya:* El 110 aniversario de la muerte de Goya. *Concha Méndez:* El Solitario (teatro).



HORA DE ESPAÑA

REVISTA MENSUAL
APARTADO CORREOS, 597. — BARCELONA

CONSEJO DE COLABORACIÓN

LEÓN FELIPE. JOSÉ MORENO VILLA.
ANGEL FERRANT. ANTONIO MACHADO.
JOSÉ BERGAMÍN. T. NAVARRO TOMÁS.
RAFAEL ALBERTI. JOSÉ F. MONTESI-
NOS. PEDRO BOSCH GIMPERA. AL-
BERTO. RODOLFO HALFFTER. JOSÉ
GAOS. DÁMASO ALONSO. LUIS LACASA.
ENRIQUE DIEZ CANEDO. LUIS CER-
NUDA. CORPUS BARGA. JUAN JOSÉ
DOMENCHINA. EMILIO PRADOS. CAR-
LES RIBA. JUAN DE LA ENCINA.

REDACCIÓN: M. ALTOLAGUIRRE. RAFAEL DIESTE. A. SÁNCHEZ BAR-
BUDO. J. GIL-ALBERT. RAMÓN GAYA. A. SERRANO PLAJA. ANGEL GAOS.
MARÍA ZAMBRANO. E. CASAL CHAPÍ.

SECRETARIO: JUAN GIL-ALBERT

SUSCRIPCIÓN ANUAL EN ESPAÑA Y AMÉRICA, 24 PTAS.
SUSCRIPCIÓN ANUAL EN OTROS PAÍSES, 36 PESETAS

2 pesetas.