SOBRE EL TEATRO DE PEDRO SALINAS

NOTA INTRODUCTORIA

Al trazar la biografía de Pedro Salinas, Angel del Río [1] alude, aunque de pasada, a los compañeros de «generación». Problema que es insoslayable tocar, aunque sea escuetamente, ya que parece haber cobrado mayor importancia desde que, hace ya algún tiempo, se expresaron dos opiniones tan importantes ambas como la de Dámaso Alonso, crítico y partícipe de esa presunta generación, y la de Ricardo Gullón. Pero antes de dedicarnos a examinar esta cuestión, convendrá expresar las reservas y restricciones y, por consiguiente, el forzado carácter de provisionalidad con que lo hacemos. Al concepto instrumental de «generación» se le han puesto serios reparos. Recuérdese, por ejemplo, lo que dice Fernández de la Mora al prologar el libro de Jeschke. El mismo Dámaso Alonso, vislumbrando ya la discusión en torno a dicho concepto, se lava las manos a tiempo escribiendo que «Lo que quiero es, simplemente, afirmar que esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos» 2. Es decir, que da por sentada la existencia de esa generación. Pero, como se ha visto, emplea el concepto no en el sentido científico y sistemático de Petersen, Ortega, Laín, Jeschke, etc., sino en uno que tiene validez personal, para él: el que se desprende de esas «condiciones mínimas» antes enumeradas. Si bien hay algo que le importa más señalar, que lo considera más decisivo y concluyente para creer en la existencia de esa generación

(1) RHM, n.º 1 y 2, enero-abril 1941.

(2) *Poetas españoles contemporáneos*. Ed. Gredos, pág. 182.

que las pocas condiciones citadas: «la apasionada evidencia de participante en esa amistad y en ese intercambio»; algo, por consiguiente, nacido de una raíz comunitaria y sentimental que concreta expresamente en los siguientes términos: «Cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas comunes. También con antipatías, en general coparticipadas, aunque éstas fueran, sobre poco más o menos, las mismas que había tenido la generación anterior: se odiaba todo lo que en arte representa rutina, incomprensión y cerrilidad» 3. Aporta además, como dato probatorio de la estrecha compenetración existente entre los miembros de la generación y que contribuye a darle carácter de tal, «la manera común de reaccionar en el centenario de Góngora». Pone de relieve, por último «...cuán frío, estilizante e intelectualizado es el ambiente en el que se abre al mundo esa generación. Ortega acertó en un título: *La deshumanización del arte.* Sí; algo de esto había en los comienzos del grupo... Se la llamaba (a la «joven poesía») «intelectualizante», «cerebral», «poco humana» 4. Pero de 1927 en adelante comienza *(Pasión de la tierra, Espadas como labios* de Aleixandre; *Sobre los árboles* de Alberti, etc.), una época de poesía trascendente, humana y apasionada: «Nadie podrá negar ahora humanidad a la nueva poesía». No seremos nosotros, ciertamente, quienes vayamos a negar esa humanidad reclamada para la nueva poesía; sin embargo, adelantándonos un poco, diremos que de esa frialdad, esteticismo e intelectualismo que se le achaca, no se ha acabado de liberar el teatro de Salinas. Perdura en gran medida en *La cabeza de Medusa;* también, pero con huella menos poderosa, en *La isla del tesoro.* En cuanto a *La Estratoesfera* el ambiente, el clima, ha cambiado considerablemente; hay allí mucho más calor humano, más emoción y más sentimiento que en las anteriores. De esta pieza no podría decirse que carezca de humanidad, aunque no llega a zafarse del todo de un leve simbolismo.

Volviendo al problema generacional, diremos que el conjunto al que más arriba alude Dámaso Alonso estaba integrado por los siguientes miembros: Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Pedro Salinas; aunque prosista, incluye también

(3) Id., pág. 183.
(4) Id., pág. 186.

en ella a José Bergamín, haciendo lo propio, si bien hace notar que llegan un poco retrasados, con Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. Incluye también, a pesar de ser mucho más joven, a Manuel Altolaguirre y a su amigo Emilio Prados. A esta nómina habría que agregar al propio D. Alonso y entonces, siguiendo su criterio, la tendríamos completa. Naturalmente, el hacer el cómputo de los miembros integrantes de un grupo generacional tiene sus dificultades, no en cuanto a los elementos que constituyen, por decirlo así, su núcleo central, pero sí en cuanto se trata de encasillar a aquellos otros situados ya un tanto en la periferia y cuya clasificación se presta a vacilaciones. Así ocurre, por ejemplo, cuando el mismo D. Alonso, en la nueva lista que repite en la página 174 de la misma obra, no hace alusión ni a Altolaguirre ni a Prados.

Por su parte, Ricardo Gullón [5] ahonda también en el mismo asunto. Se pregunta si el grupo de poetas en un tiempo llamados vanguardistas, aparecido en la tercera década del siglo, constituye realmente una generación poética. Ya desde el principio, concretamente, se formula la cuestión de si hay una generación de 1925, empezando por bautizarla con esa fecha, aunque a lo largo del ensayo no da razones que justifiquen la adscripción a esa fecha y no a otra. (Al concretar su filiación cronológica va más lejos que D. Alonso, quien dejaba en un estadio temporal más amplio e indefinido la fijación del año generacional: 1920-1936). Para contestarse, fía en la validez científica de las condiciones exigidas por Petersen y las aplica a la presunta generación: «Comunidad personal», «coetaneidad», «elementos educativos», «experiencias generacionales», «lenguaje común», «guía», y «anquilosamiento de la vieja generación» y, luego de comprobar que todas ellas se cumplen en este caso —excepción hecha de la última de ellas—, concluye que «si la coetaneidad y la participación en determinadas experiencias resultan factores esenciales para caracterizar a una generación, podríamos considerar decidida la cuestión» en sentido afirmativo, como es lógico.

Ultimamente, para expresar nuestra opinión sobre el particular, diremos que al estudiar a un determinado autor, Salinas en este caso, agruparlo en un bloque generacional nos parece de indudable utilidad y la relación con los restantes miembros del grupo surgirá espon-

(5) *Insula*, n.º 17, pág. 3.

táneamente, por su fuerza propia; pero por otra parte, encasillarle con demasiado rigor sería no dar a sus rasgos peculiares y distintivos el valor que tienen, sería dejar de lado su intransferible individualidad. Convendrá, por tanto, no supervalorar su adscripción generacional. Para acabar con palabras del último de los autores citados, que nos revelan también de pasada su actitud restrictiva en cuanto a la validez del concepto de generación: «acepto la conveniencia de agrupar a los artistas en ciertas estructuras orientadoras, útiles para situar al hombre en su tiempo y en relación con sus coetáneos, pero de ningún modo suficientes para revelar lo esencial de cada caso».

ASUNTO, GÉNESIS, TÉCNICA 6

La cabeza de Medusa, comedia en un acto, es el título que ostenta la sección especial de sombreros de lujo para señoras de un importante almacén, a donde acuden: primero, Gloria, alegre y esperanzadoramente ilusionada, que se ha decidido a abandonar a su familia para buscar la felicidad casándose con un pintor, Rafael; después, Rosaura, que, como la anterior, también huyó de su casa y de sus padres, se casó con otro pintor, Manuel, junto al cual, y en una isla apartada y solitaria, pensó hallar la dicha, la felicidad sin límites a que aspiraba. A los diez años de celebrado el matromnio, se nos presenta defraudada, dramáticamente decepcionada. Por último le toca la vez, en la serie de confesiones biográficas íntimas, a la propia directora del establecimiento, Lucila, que, habiendo obrado como Gloria y experimentado la misma desazón que Rosaura a causa de la vida que llevaba lejos de la sociedad juntamente con otro pintor, Lorenzo, en una isla del Mediterráneo, encontrando cada vez más insoportable esa existencia ociosa, recoleta y vacía, siente nacer imperiosamente el deseo de buscar su felicidad en otra parte, entregada a un activismo dentro de la sociedad corriente, pues cree encontrar de ese modo el logro de

(6) El análisis que sigue se refiere sólo, a las tres piezas de un acto reunidas en un volumen publicado por ed. Insula, en 1952: *La cabeza de Medusa, La estratoesfera* y *La isla del tesoro.* Posteriormente (1957) ha aparecido un volumen en ed. Aguilar que recoge todas las obras de teatro del poeta, excepto *Los santos* (publicada en la revista mejicana *Cuadernos Americanos,* XIII, 3, mayo-junio, 1954).

su vida, de la vida que auténticamente le corresponde. Al final de la obra queda en el aire, vacilante, si lo ha conseguido o no.

Completamente callado, observando atentamente lo que transcurre ante sus asombrados ojos, asiste a los diálogos Andrenio, hijo único de un padre acaudalado, (que recuerda vagamente al Sakia Muni del *Barlaán y Josafat* y al príncipe Jhoan del *Libro de los Estados* de D. Juan Manuel) educado esmeradamente, como un príncipe, en el retiro de su casa, donde recibe clases de música, de deportes, de humanidades, «hasta que un día mi padre y yo nos dimos cuenta, felizmente al mismo tiempo, que había en esta educación de príncipe una falla: yo era un príncipe sin corte, y me quedaba por conocer una cosa: el mundo, nada menos que el mundo, la gente de carne y hueso, los hombres y mujeres de verdad; en resumen: la vida». Para superar esta falla, para poder conocer la vida desde un punto estratégico, se coloca de dependiente cajero en la sección de sombreros de lujo, «pues una tienda como ésta cree mi padre es una encrucijada de las pasiones humanas, un verdadero laboratorio de acciones y reacciones psicológicas incomparables».

En efecto, puede darse cuenta cabalmente de lo que es la vida y de lo que ella lleva aparejado. Pero, al conocerla, rompe su silencio para exclamar, en la escena VII: «¡Y está todo claro!». Y a continuación, sin violencia ninguna, suavemente, vuelve de nuevo a su silencio, esta vez definitivo: al silencio de la muerte, muerte ocasionada, precisamente, por ese choque con la realidad que tan bruscamente se le ofrece.

La estratoesfera nos presenta la nota sentimental de una agraciada muchacha, joven incauta de un pueblecito manchego —El Toboso—, seducida y engañada por un actor de una compañía de cómicos ambulantes, que desapareció sin dejar rastro. Estando precisamente en la taberna cuyo nombre da título a la obra, aparece dicho actor —César— aprovechando un descanso en el rodaje de una película sobre Don Quijote y caracterizado como tal. La muchacha, a causa del maquillaje que le hace difícilmente reconocible, no sabe a ciencia cierta si se encuentra ante el que tiempo atrás la sedujera y abandonara, aunque tiene un presentimiento íntimo de que no se equivoca. Alvaro, poeta bohemio, que momentos antes ha recibido las confesiones de la muchacha narrándole lo sucedido —que motivó su

huída del pueblo y su actual situación de lazarillo del tío Liborio, vendedor de lotería— convence sin demasiadas dificultades a César para que le cuente a la muchacha una historia inventada por él —Alvaro—, como así lo hace, según la cual César sería el hermano mellizo del seductor, que marchó a América con el propósito de reunir una regular fortuna y volver después a España para contraer matrimonio con ella —Felipa—, proyectos que no pudo llevar a cabo por impedírselo la muerte. Con esta fabulosa relación imaginada, la muchacha, piadosamente engañada, recobra el sentido de la dignidad perdida y puede exclamar: «Es que soy otra, es que ahora me atrevería yo a ir a mi pueblo y a mirar a tós así, cara a cara, sin bajarle los ojos al más pintao. ¡Es que me quería, no lo ha oído usté!... Es que se hubiá casao conmigo y me hubiá tenío hecha una reina...»

Al final, en vista de la inesperada muerte del abuelo, Alvaro adopta a la muchacha, siendo así un artista —el poeta— quien deshace el entuerto cometido por otro artista —el actor—, aunque al final nos deje en la duda (vacilación semejante a la de *La cabeza de Medusa)* de si nos encontramos ante una nueva «víspera de gozo» cuyo mañana no sabemos de qué signo va a ser.

En *La isla del tesoro,* después de una escena inicial en que dos mujeres de limpieza comentan el suicidio del joven inquilino de una habitación del hotel (al que creían de condición principesca), aparece en escena la joven protagonista Marú. Ha venido a la ciudad para contraer matrimonio, quince días después, con Severino, su novio. Pero acuciada por un prurito un tanto caprichoso y hecho ya en ella costumbre inveterada, se detiene a registrar los cajones de la habitación donde se aloja, que es, casualmente, la misma que unos días antes ocupara el joven suicida. Esta vez su búsqueda no resulta estéril. Encuentra un cuaderno de notas donde se plasman tan exacta, tan justamente, las ideas y las ilusiones que siempre anidaron en su mente, tan dada a la fantasía, que ve con claridad que el autor de esas notas es precisamente «el único» del otro sexo, es decir, el que puede constituir con ella la pareja ideal de «los únicos dos». Convencida de ello, no se esfuerza demasiado en demostrar a su novio —con el que iba a casarse de forma un tanto convencional— que las sospechas que a él le agobian —al creer que Marú ha mantenido estrecho contacto (dada la identidad entre sus ideas y las que vienen expresadas en el cuader-

no) con algún otro hombre a espaldas suyas— son infundadas y erróneas. Rompe con él y publica un anuncio en la prensa, citando a quien el espectador ya sabe que ha dejado de existir, a la habitación del hotel en que se hospeda. Una vez más, la felicidad inminente ha quedado en víspera.

Antes de pasar al análisis detenido de la técnica, del valor de la acción, de la relación con otros autores y otros problemas particulares de estas piezas teatrales, queremos detenernos a considerar, aunque no sea más que de forma somera, algunos aspectos en torno a la génesis de dichas obras.

Una vez más, ha sido Angel del Río, buen conocedor de la persona y de la obra del poeta, quien nos ha hecho parar mientes e introducirnos en la cuestión, al verter en las páginas de la RHM esta afirmación: «...la preocupación central de la poesía de Salinas... arranca del *pensar* y del *vivir* antes que del *sentir*». Donde pone «poesía» puede leerse perfectamente «teatro». En efecto. Después de llevar a cabo un examen inicial de *La cabeza de Medusa* y de *La isla del tesoro* vemos, de acuerdo con esa tesis, que arranca sobre todo del «pensar», viniendo a constituir un género de teatro entre cuyas características más destacadas habría que contar la intelectualización. Pero en lo relativo a *La estratoesfera* nos inclinamos a creer que es el producto resultante de la conjugación armónica de un *vivir* primero y de un *sentir* posterior —que adopta la forma de nostalgia— y que hace aflorar las experiencias (madrileñas en este caso) adquiridas en el *vivir* primero. De aquí nuestra afirmación de que *La estratoesfera* es, primariamente, una obra vivida y sentida. De modo que *La cabeza de Medusa* y *La isla del tesoro* son dos piezas dramáticas en que lo fundamental, el objetivo principal a que Salinas apunta, es de índole ideal, abstracto. Lo que ocurre allí puede suceder en cualquier geografía y en cualquier tiempo, con sólo introducir alteraciones en los elementos accesorios, sin tocar para nada lo esencial. Contrariamente, *La estratoesfera* aspira, —como una de sus finalidades importantes— a reflejar un ambiente, a plasmar gráficamente un documental. En ella tienen importancia capital las palabras, el diálogo. Lo que allí se expone escénicamente, tiene que acontecer —es fuerza pensarlo— en un barrio madrileño y en el tiempo aproximado a que se hace referencia (1930). Las dos primeras obras son, por consiguiente, una palpable

manifestación más de una característica bien conocida de Salinas, agudamente analizada por la señora Bravo Villasante [7]: su tendencia constantemente manifiesta a la abstración, su denodada e incansable búsqueda de las esencias o, como él mismo confesó a Gerardo Diego, «la aventura hacia lo absoluto».

Ahora bien. Sería interesante estudiar el caso particular que supone *La estratoesfera* desde el punto de vista de la creación nostálgica de un español que no ha olvidado su patria ni su ciudad natal. En este caso, habría que situar la obra al final de un proceso o camino en que se dan la mano : Salinas y su nostalgia española por una parte y Arniches y su típico teatro costumbrista por otra.

¿Cómo es, qué matices tiene, qué particularidades presenta la nostalgia española de Pedro Salinas? Un medio valioso, por fortuna, ha sido puesto a nuestra disposición, al ser publicadas, en el número que *Insula* dedicó a Salinas como homenaje póstumo, algunas de las cartas que dirigió a Dámaso Alonso y señora, de un innegable valor y que nos muestran ejemplos bien claramente expresivos de la hondura de su sentimiento. Así, en la fechada el 3 de octubre de 1947:

> «...Bueno, más noticias. Acabo de regresar de un estupendo viaje a Sudamérica, en plan de conferencias, por Colombia, Ecuador y Perú. ¡Qué de cosas he visto, qué paisajes imponentes, qué ciudades, qué iglesias, esas de Quito, qué gentes! Y se saca la misma emoción de siempre: ¡Qué grande ha sido España y con qué alegría y firmeza puede uno andar por estas tierras! Felices ustedes que están ahí y ven todo lo que nosotros no vemos y nos lo tenemos que soñar y esperarlo, esperarlo día a día».

Al agradecer el envío de unos mazapanes, habla de lo deliciosos que estaban y añade:

> «¿Sabe Ud.? Lo que pasa es que tengo un apetito, mejor dicho un hambre, enorme, de España. Y ese hambre se me diversifica en hambrecillas menores...»

(7) Rev. *Clavileño*, n.º 21, mayo-junio, 1953.

Mucho más expresiva que las anteriores, a causa de su profundo y sincero contenido dramático, es esta otra, en la que, hablando de su destierro, afirma:

> «Sí, señor; es absurdo todo esto. Y yo tampoco me echo a gemir (no soy ningún Cid que pueda permitirse esos lujos), pero casi, casi, cuando me veo metido en este mundo ajeno y, por ahora, sin salida. Mucho me alegrará siempre saber que Ud., del otro lado de la puerta, sintió conmigo, una vez, todo lo absurdo de mi gran y aceptada enfermedad: la separación.
> ...Yo no soy más que un pobre desterrado, lejos de sus nietos y de su patria, que escribe por desesperación...»
> *(11 abril 1951)*

Hay que tener bien presente, además, que no resulta nada extraña, que se explica y se comprende perfectamente, esa añoranza de la lejana tierra española, cuando paramos mientes en el amor y en la preocupación que siempre inspiró al poeta esa entidad, tan henchida de inconfundible contenido, que llamamos España. Ya desde muchísimo antes de que su exilio se produjera. Para decirlo con palabras de Enrique Canito [8] quien, al rememorar las primeras clases recibidas de Salinas en la Universidad de Sevilla, se expresa en los siguientes términos:

«Aquel prejuicio mío de su pretendido extranjerismo, ¡qué falso! Su curso fue la apología de España más honda que se puede concebir. A él le debo, no sólo el amor a la belleza y el despertar de mi sensibilidad, sino lo que es mucho más, la profunda comunión con el sentir de España en sus espíritus más señeros ...Aquel hombre, por las vías sugestivas del Arte, de la Poesía, nos comunicaba su honda preocupación de España; a él, el estudio asiduo y la observación de lo extranjero, que conocía tan bien, le daban luces para sentir más claro y más hondo su preocupación de español».

Ahora bien, esa nostalgia de España, constante y ardientemente sentida, aunque se despliega ubérrimamente por todo el ámbito que constituye la geografía nacional (prescindamos ahora de su otra dimensión cardinal, la temporal o histórica), tiene que tener, y en efecto tiene,

(8) *Insula*, n.º 74, pág. 3.

una referencia espacial, concreta y definida, por la que Salinas siente una indisimulada predilección y por la que suspira con más intensidad: su ciudad natal, Madrid. Hecho naturalmente explicable conociendo su acendrado madrileñismo, que le lleva en ocasiones hasta anhelar detalles tan pequeños, pero tan ligados sentimentalmente a esa condición, como por ejemplo el agua del Lozoya. Véase, a título demostrativo, lo que escribe Guillén [9]:

«...Y tan sensible (Salinas) que interpone —urbanidad sobre pudor— una cortina muy brillante de ocurrencias, chistes, juegos. El mundo se ofrece: perspectiva universal. Y detrás se disimula o descubre el apoyo: Madrid, el Madrid de este ingenio madrileñísimo que siempre da tono y sabor a la charla».

A falta del Madrid real, del Madrid de España, Salinas, en la lejanía de su destierro, y especialmente en los últimos años (cuando su añoranza adquiere un grado de intensificación más elevado), acude al Madrid que más le recuerda, que más fielmente le representa ese otro Madrid geográfico: al Madrid de los barrios populares del teatro de Arniches, tan estupendo pintor como descriptor de su tono ambiental. He aquí una prueba biográfica positiva en las palabras de Luis Santullano, quien, al insistir en el doloroso sufrimiento de la extrañación en Salinas (muy dolorosa y muy lacerante a causa de la lejanía del idioma propio. Hay que tener en cuenta el temperamento emocional del poeta y el hecho de ser un conversador deleitoso), escribe:

«Tampoco Pedro Salinas (como Stephan Zweig) desde el otoño de 1936 tuvo a su alrededor el habla castellana, animada por el alegre matiz madrileño que le había acompañado desde niño y le llevaba, en el destierro, a recrearse en la lectura del chispeante teatro de Arniches» [10].

Ello nos dará motivo para hacer hicapié, más adelante, en un tema conexo: la relación que, a nuestro entender, existe entre *La estratoesfera* y Arniches.

Examinados los asuntos de las tres piezas y hechas algunas consideraciones en torno a su génesis, queremos detenernos a examinar cuestiones referentes a la técnica y particularmente la acción.

---

(9) *Insula*, n.º 74, pág. 1.

(10) *Asomante*, n.º 2, 1.952, pág. 79.

En *La estratoesfera* las cuatro primeras escenas vienen a constituir la exposición y la ambientación, presentándose en ellas a todos los personajes que participan en la obra, aunque la escena III —como después la VII y el principio de la IX— constituye un aparte completamente independizado de la acción principal: su misión es puramente ambiental.

Ya en la escena II hay un esporádico toque de atención, como fuerte e inesperada vibración de una nota, sólo una, que se pierde suavemente, sin estridencias. Pero son sobre todo la escena V con la sospecha de Felipa (que cree reconocer en el artista que encarna a Don Quijote a su amigo seductor, motivador de su situación presente), seguida a poco por la sorpresa del súbito reconocimiento de ella por él y la confesión dolorida de la desdicha de ella —en la que aparecen, como se ve, los primeros motivos excitantes— y la escena VII —en la que alcanza la pieza su punto culminante—, las que podríamos calificar de principales, básicas. Esta última escena está precedida de otra que, como la III, se aparta de la trayectoria de la acción principal, pero que aquí específicamente, por llevar aparejada la misión de suspender momentaneamente el desenlace, tiene la función de factor retardante.

Realmente, si bien nos fijamos, la obra termina al finalizar la escena IX, con la marcha de los cineastas. La escena siguiente constituye un curioso añadido en el que acontecen la muerte del vendedor de lotería —que será preciso relacionar con las que ocurren en las otras dos piezas— y la adopción de la muchacha por el buen poeta bohemio.

En cuanto a *La cabeza de Medusa* apenas hay exposición, puesto que ya desde la misma escena inicial se descubre uno de los motivos de la obra: el deseo de Andrenio de observar la realidad de la vida, que confluirá en la escena VII y última con el otro, que es el propio transcurrir de la vida en su cauce normal: el tiempo. Como muy bien dice la señora Bravo Villasante: «En esta comedia, Salinas, con una perfección insuperable, presenta el fluir del tiempo; pasado, presente y futuro se enlazan en una continuada fluencia. Hay una pareja: ella es Gloria, la ilusionada, que va a ser lo que ya ha sido otra, Rosaura, que está siendo y va hacia lo inevitable, y Lucila, que ya ha sido y tiende hacia un futuro distinto. Unas se reflejan en otras como en un espejo. La vida pasada de Lucila es la por venir de Gloria y la que está

siendo y será de Rosaura. Las vidas de Gloria y Rosaura son la que fue de Lucila».

La obra presenta un desarrollo uniforme, horizontal, sin momentos bruscos ni violencias, excepto en la última escena en que se recogen las ideas esparcidas en las precedentes para estallar con la exaltada y apasionada declaración de sentimientos de Lucila.

Respecto a *La isla del tesoro* se relata en ella, en la escena primera, el suicidio del joven y apuesto ocupante de la habitación de un hotel. Las escenas siguientes, hasta la IV inclusive, constituyen la larga exposición en la que quedan perfilados espiritualmente la protagonista y su novio. En la V se da la manifestación del primer motivo excitante —la revelación del contenido del cuaderno— con el carácter de culminante que dicha escena representa. La revelación de ese contenido tiene la virtud de variar completamente los proyectos de los protagonistas. Por una parte, el novio con el que Marú iba a casarse, sospecha íntimas relaciones de ella con el autor del cuaderno. Por otra, Marú ve plasmadas tan exactamente sus ideas, sus ilusiones y sus esperanzas en ese cuaderno, que comprende con claridad meridiana que quien pensaba de ese modo es justamente el hombre que buscaba, su correspondiente en el otro sexo: «el único». La ruptura que se producirá en la escena X, definitiva, tiene ya aquí apuntadas las causas que lo van a determinar.

La escena última es la escena de la alegría desbordante, henchida de esperanza, de Marú ante el probable próximo encuentro con el hombre que toda su vida ha soñado, con el portador de la esperada, de la anhelada felicidad.

Al concluir la lectura de las tres obritas que componen el volumen, notamos un hecho particularmente significativo: la carencia casi absoluta de acción, el clima de estatismo en que están inmersas. Examinémoslas ahora desde este concreto punto de vista. En efecto: la primera de ellas, *La cabeza de Medusa,* podría reducirse esquemáticamente al constante diálogo que sostienen las cuatro protagonistas principales, con el único cambio de una de las interlocutoras, en presencia de Andrenio, ese curioso testigo mudo e imparcial, observador desapasionado, desde la otra orilla, de lo que está ocurriendo. *La estratoesfera,* presenta una acción que, aunque germinal, entraña un desarrollo sensiblemente superior al de las restantes. Con todo, muy

simple: en una taberna donde se halla la protagonista entran unos actores, en uno de los cuales cree ella reconocer al que en otro tiempo la sedujera. Este, que es en efecto el que la muchacha ha presentido, trama, de acuerdo con un poeta allí presente, una mentira piadosa que consuela a la Felipa y la rehabilita ante sí misma. Al margen de esto, las discusiones de unos obreros sobre cuestiones sociales y la muerte del vendedor de lotería. Por último, *La isla del tesoro* transcurre en el reducido ámbito de la habitación de un hotel, donde Marú, la joven protagonista, desconcierta y asombra derrochando una fresca e incontenible alegría y una imaginación exuberante y encantadora en el diálogo que mantiene con su madre y con dos visitantes: su novio y una amiga. Hay además una escena marginal en que mujeres de limpieza comentan el suicidio del anterior ocupante de la habitación.

En definitiva, podemos afirmar que en las tres piezas la acción es prácticamente inexistente. El lector o espectador que busque en ellas ese nervio de contenido dinámico que es la acción, quedará irremediablemente insatisfecho. Las tenues huellas de acción que puedan rastrearse en ellas nos hacen pensar que Salinas, al redactarlas, la concibió como un elemento escénico de carácter perfectamente secundario, hecho que está de acuerdo, por otra parte, con la tónica general de la mayor parte de su producción, de su diversa producción. Pero no por conceder a la acción un interés preferente tiene una obra más categoría escénica. Ni debe infravalorarse artísticamente una creación en que la acción se halle reducida a su mínima expresión. En palabras de Ortega [11], —que aunque referidas a la novela pienso que tienen validez también para el teatro—:

«Suele creerse que es la trama sugestiva uno de los grandes factores estéticos de la obra y, consecuentemente, se pedirá la mayor cantidad de ella posible. Yo creo inversamente, que siendo la acción un elemento no más que mecánico, es estéticamente peso muerto y, por tanto, debe reducirse al mínimum... La cuestión trasciende del círculo de la novela, y aun del arte todo, para adquirir las más vastas proporciones en filosofía. Se trata, nada menos, que del antagonismo o mutualidad entre acción y contemplación. Dos tipos de hombre se oponen: el uno aspira a la pura contemplación; el otro prefiere actuar, intervenir,

(11) *Obras Completas*, ed. Revista de Occidente, pág. 404

apasionarse. Sólo se entera uno de lo que son las cosas en la medida en que las contempla... El arte... es un deleitarse en la contemplación».

Dos cosas, pues, en definitiva: una que, teniendo la acción el carácter de elemento mecánico, Salinas parece ir por buen camino al reducirla al mínimum. La otra apunta a la personalidad artística del creador y nos corrobora en la opinión de que Salinas es un contemplativo, observador intelectual de la realidad. En su teatro tiene que dejarse sentir, por consiguiente, esta impronta.

«LA ESTRATOESFERA» Y ARNICHES

Veamos la relación que a nuestro entender existe entre *La estratoesfera* y Arniches, relación ya presentida desde el momento en que descubríamos una íntima conjugación de estos dos factores: nostalgia española, madrileña, de Salinas y lectura del teatro de Arniches, factores ambos que, según nuestro parecer, confluían para determinar la eclosión de *La estratoesfera,* en cuyo subtítulo mismo —«escenas de taberna»— podría vislumbrarse algo del intento que animaba a su autor. Nos confirma esta opinión la señora Bravo Villasante, cuando, al hablar del teatro de Carlos Arniches [12], asegura:

«Arniches... copia e inventa. El resultado es esa jerga madrileña, difícil e inimitable, salpicada de chistes y modismos, que hace reir y entusiasmar a críticos tan exigentes como Ramón Pérez de Ayala y a escritores tan dispares como Valle-Inclán y Pedro Salinas. Este último, en la lejanía americana, siente la nostalgia del chotis y del sainete arnichesco cuando compone *La estratoesfera.* Hasta en el título puede verse la deformación del vocablo culto por ultracorrección, procedimiento usado por Arniches y uno de sus mayores aciertos».

Pero rastreando al través de la obra crítica de Salinas, hemos encontrado en el propio poeta el testimonio más fehaciente, la opinión más concluyente respecto de la relación existente entre sus «escenas de taberna» y el teatro del madrileñísimo Arniches, cuando en uno de los ensayos que integran su libro *Literatura española. Siglo XX,* [13] no

(12) *Consigna,* n.º 170, marzo, 1955.

(13) El titulado *Del género chico a la tragedia grotesca. Carlos Arniches.* Ed. Antigua Librería Robredo. México, 1949, pág. 134.

disimula la simpatía que siente por este teatro cuando hace el esquema fundamental de la mayoría de sus obras. Refiriéndose particularmente a *El santo de la Isidra,* dice:

«Es esta obra un dechado de su género. Los lugares de la escena, plazuelas de los barrios bajos, puente de Toledo, pradera de San Isidro, le sitúan en ese localismo típico de Arniches, en esa forma dramática dialectal, si no creada, por lo menos robustamente afirmada por él: lo típico madrileño. Gentes del pueblo como personajes, expresándose en un lenguaje lleno de saber y de plástica, abundante en giros caricaturescos, escenas que no son más que cuadros de costumbres animados dramáticamente, como en Don Ramón de la Cruz. Y en el centro de la obra, como eje dramático, un pequeño conflicto sentimental en el que siempre pugnan la mocita en trance de amores, el novio chulo y jaquetón con su acompañante y el muchacho honrado que acaba por ganar, gracias a sus buenas prendas, el corazón de la protagonista. Estos elementos han sido, durante mucho tiempo, ingredientes invariables del género, que su autor ha manejado en numerosas variantes, pero en pocas con la soltura y precisión que en este sainete».

Nosotros creemos que el esquema ideal analizado por el crítico Salinas ha sido el fundamento que ha utilizado el autor dramático Salinas para elaborar *La estratoesfera.* Podríamos intentar, para mostrar el paralelismo con la obra de Arniches citada en el párrafo anterior, una sencilla comparación que, por lo demás, salta a la vista en una primera lectura.

EL SANTO DE LA ISIDRA	LA ESTRATOESFERA
Escenario de la acción:	
Plazuela de los barrios bajos; puente de Toledo; pradera de San Isidro.	Una taberna del barrio de La Guindalera.
Principales protagonistas:	
Un zapatero (Eulogio). Unas vecinas castizas (Ignacia, Justa, Baltasara, etc.). Un panadero (Venancio).	Una muchacha humilde que hace de lazarillo (Felipa). Un viejo vendedor de lotería (el tío Liborio). Un tabernero. Obreros.

Pequeño conflicto sentimental eje de la acción:

La Isidra, engañada por Epifanio, es defendida por el honrado muchacho Venancio. Isidra le corresponde con su amor.

Felipa, seducida y engañada por César del Riscal, es protegida y amparada por un poeta de noble corazón (Alvaro). La muchacha le muestra su sincera y cordial gratitud.

Lenguaje.—El empleado por Salinas es de un tono semejante al plasmado en sus obras por Arniches, a causa de que ambos parten de un mismo principio: el habla de los barrios populares madrileños.

Sin ánimo de llevar a cabo una tarea exhaustiva de análisis del lenguaje, nos fijaremos en algunas características que nos han parecido interesantes y que contribuyen a definir ese típico madrileñismo lingüístico:

1.—Pronunciación az *inicial* de palabra (en vez de su pronunciación correcta ad): azversario.
2.—Cambio por z (interdental fricativa sonora) de diversas articulaciones consonánticas, en posición final de sílaba, seguidas de consonantes: g, k, b: dizna, téznico, inteleztual, hartodidazto, ozjetiva...
3.—d final pronunciada z relajada: saluz, tenez, Jolibuz. En un estadio más avanzado, puede quedar reducida a cero: usté, misté, mercé, verdá.
4.—Pérdida de d en la terminación —ado del participio de algunos sunstantivos y adjetivos sustantivados, y que, por analogía, se extiende en alguna ocasión a la esfera del participio en —ido: —mojao, pelao, disparao, etc.; —lao; —Virgen de los Desamparaos; —tenío, sío.
5.—Equivalencia acústica de la oclusiva (o fricativa) bilabial sonora *be* con la oclusiva (o fricativa) velar sonora *gue:* agüelo, güeno.
6.—Formas de primera persona del plural de perfecto débil con una vocal analógica (tomada de la primera persona del singular) en vez de la etimológica: entremos (por entramos).

7.—Dos vocales formando hiato —que puede ser causado por pérdida de una consonante— siendo iguales, se reducen a una sola: ná, tó, cabezá, puén...

8.—Pérdida de la velar fricativa sonora en casos como migaja = miaja.

9.—Pintorescos casos de prótesis: enblasfemes, desarrimes, ajúntame, desaparte... y de aféresis: ciclopedia, tratoesfera.

10.—Etimología popular: menuto (pequeña o *menuda* medida del tiempo).

11.—Homofonía: hartodidazto...

Con ello hemos querido hacer patente la posible influencia que Arniches haya podido ejercer en Salinas, aunque hay que notar que esta influencia, en última instancia, afecta a lo puramente externo: situación, ambientación, tipos, dicción... Pero por debajo de todo ello, latente, nos encontramos con la inconfundible personalidad de Salinas, del poeta Salinas. En efecto: si Arniches es realismo costumbrista *sólo*, Salinas apunta a algo más elevado, más ambicioso: a «fabulizar la realidad», a transfigurar la vida real e inmediata convirtiéndola en poesía dramática. He aquí la opinión de Marichal [14]:

«Su mismo gusto por el género chico madrileño de Arniches, Casero, López Silva —aparte de corresponder al intenso sentimiento nostálgico del poeta por su ámbito natal— ¿no revelaba acaso su intento de trasmutación de una realidad local, aparentemente la menos poética? En esta pieza —Marichal cita a la profesora Helman— donde todo parece copiado, reproducido de la realidad más concreta y local, el poeta rebasa los límites del pequeño mundo. Acción trascendente que se manifiesta siempre en toda la obra, tanto en la poesía como en la novela, el teatro e incluso el ensayo del escritor español. Salinas busca el «más allá» de las situaciones vitales del hombre, el más allá unitario de la experiencia humana. Un cafetín madrileño, bien castizo, es también el centro del universo: *allí se juega el drama humano* de todos los días y de todos los tiempos».

(14) Nota preliminar al *Teatro completo* de P. S. Ed. Aguilar, 1957.

SALINAS Y EL ARTE DESHUMANIZADO

Al dar cima a un análisis detenido de las obras teatrales de Salinas, una de las primeras impresiones que se saca es la de hallarse en presencia de una creación literaria que calificaríamos de infrecuente, no desprevista de un inconfundible sello de originalidad. Ante ella no se sabe con seguridad qué actitud tomar: si juzgarla carente de una exigida dimensión de profundidad, si creer que podría tratarse de un «divertimento» retozón del autor o sin pensar, como en definitiva parece, que está adscrita a una línea de teatro caracterizado preferentemente por su sentido simbólico. Al margen de cualquier duda hay un hecho: la ausencia —exceptuando, y sólo hasta cierto límite, *La estratoesfera*— de un contenido humano, cordial; de una palpitación vital. Da la sensación de que está desenraizada de la realidad. Se aparta del teatro al uso por su frialdad, intelectualismo; por carecer de emoción que haga vibrar, de apasionamiento humano. ¿Habrá que colocar entonces este estilo personal de hacer teatro en un común denominador con la poesía de los miembros de la generación del 25 y pensar que se trata, tanto en un caso como en otro, de creaciones abstractas, deshumanizadas, de los llamados «poetas profesores», según concluyen algunos críticos que, además, insisten en que ello constituye un gran defecto? Antes de darnos contestación cumplida y razonada, precisaremos unas ideas.

El teatro de Salinas participa de las notas de intelectualismo y deshumanización antes apuntadas. Así lo cree también Mario Maurín, quien, refiriéndose específicamente a *La cabeza de Medusa,* escribe [15]: «...lo que se le podría reprochar (a la pieza) sería más bien un exceso de rigor. Los personajes se suceden como las proposiciones de un teorema. Los diálogos tienden a marcar las etapas de la demostración».

En la misma opinión abunda la señora Bravo Villasante cuando dice [16] que en ellas se confirma la esencialidad que encontrábamos en sus poesías: «Los personajes no son lo que aparentan; detrás de ellos hay otros, su yo verdadero distinto del que fingen. Siempre buscan un más allá. Es un teatro simbólico que hay que saber interpretar». Teatro, añadimos, que, por otra parte, empalma del modo más directo, pro-

(15) *Insula,* n.º 104, pág. 3.
(16) *Consigna,* n.º 165, pág. 24.

fundo y auténtico con la obra poética de Salinas: las mismas inquietudes, idénticos problemas, parejas preocupaciones afloran en él. Y es sabido que la poesía de Salinas está caracterizada por lo que Spitzer dio en llamar «trascendentalismo», es decir, la asunción de lo humano, de la realidad empírica circundante a lo esencial y permanente. En su poesía puede verse constantemente confirmado este aserto. Los ejemplos demostrativos que se nos ofrecen son múltiples. Para no ser prolijos, he aquí unos cuantos escogidos de *La voz a tí debida* —la obra más característica de Salinas y la más distintiva, por alcanzar con ella su plenitud poética—:

1) Ha sido, ocurrió, es verdad.
Fue en un día, fue una fecha
que le marca tiempo al tiempo.
Fue en un lugar que yo veo.
Sus pies pisaban el suelo
este que todos pisamos.
Su traje
se parecía a esos otros
que llevan otras mujeres.
Su reló
destejía calendarios,
sin olvidarse una hora:
como cuentan los demás.
Y aquello que ella me dijo
fue en un idioma del mundo,
con gramática e historia.
Tan de verdad
que parecía mentira.
No
Tengo que vivirlo dentro,
me lo tengo que soñar.
Quitar el color, el número,
el aliento todo fuego
con que me quemó al decírmelo.
..... 17

2) Afán
para no separarme

(17) *Poesías completas* ed. Aguilar. Madrid, 1955, pág. 35.

de tí, por tu belleza.
Lucha
por no quedar en dondo quieres tú:
aquí, en los alfabetos,
en las auroras, en los labios.
Ansia
de irse dejando atrás
anécdotas, vestidos y caricias;
de llegar,
atravesando todo
lo que en tí cambia,
a lo desnudo y a lo perdurable.
Y mientras siguen
dando vueltas y vueltas, entregándose,
engañándose
tus rostros, tus caprichos y tus besos,
tus delicias volubles, tus contactos
rápidos con el mundo,
haber llegado yo
al centro puro, inmóvil, de tí misma.
Y verte cómo cambias
—y lo llamas vivir—
en todo, en todo, sí,
menos en mí, donde te sobrevives.
..... (18)

3) Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de tí.
Perdóname el dolor, alguna vez.
Es que quiero sacar de tí
tu mejor tú.
..... (19)

4) Me estoy labrando tu sombra.
La tengo ya sin los labios,
rojos y duros: ardían.
Te los habría besado
aun mucho más.
Luego te paso los brazos,

(18) Id., pág. 56.
(19) Id., pág. 175.

rápidos, largos, nerviosos.
Me ofrecían el camino
para que yo te estrechara.
Te arranco el color, el bulto.
Te mato el paso. Venías
derecha a mí. Lo que más
pena me ha dado, al callártela,
es tu voz. Densa, tan cálida,
más palpable que tu cuerpo.
Pero ya iba a traicionarnos.
Así
mi amor está libre, suelto,
con tu sombra descarnada.
Y puedo vivir en tí
sin temor
a lo que yo más deseo,
a tu beso, a tus abrazos.
Estar ya siempre pensando
en los labios, en la voz,
en el cuerpo
que yo mismo te arranqué
para poder, ya sin ellos,
quererte.
Yo, que los quería tanto!
Y estrechar sin fin, sin pena
—mientras se va inasidera,
con mi gran amor detrás,
la carne por su camino—
tu solo cuerpo posible,
tu dulce cuerpo pensado.
..... 20

No queremos insistir más. De estas mismas características participan igualmente los restantes compañeros de generación. A este respecto, véase lo que opina Torrente Ballester en su *Literatura española contemporánea* 21:

«Fracasan (los llamados «nietos del 98») en las formas narrativas y en las dramáticas. Salvo el caso aislado de García Lorca, apenas si producen unas cuantas obras de carácter eminentemente minoritario, dubitantes en la forma, pobres incluso como arte experimental. El

(20) Id., pág. 190.
(21) Ed. A. Aguado, Madrid, 1949, pág. 165.

defecto fundamental de la generación es su apartamiento de la vida, de la realidad. Un programa artístico antirrealista, deshumanizado (según la definición orteguiana), una casi general indiferencia por los temas vivos, explican la impopularidad de la obra lírica tanto como la inexistencia de narraciones dramáticas».

Ante estas afirmaciones, queremos hacer hincapié particularmente en dos extremos: 1) confirmar resueltamente que, en efecto, la llamada generación de 1925 realiza un «programa artístico» antirrealista, deshumanizado, especialmente en su primer período, el más homogéneo, que D. Alonso sitúa entre 1920 y 1927, (a diferencia del segundo, caracterizado por una relajación de vínculos personales y por la irrupción de la *vida* «como bella inundación»); 2) Disentir de la creencia de que ello constituya un defecto, de carácter fundamental además. Su antirrealismo no nos parece tal defecto. Por otra parte, la impopularidad que se la reprocha tiene un hondo sentido y puede quedar explicada por razones del todo diferentes a las alegadas.

Veamos para ello los ensayos de Ortega publicados hacia 1925 sobre *La deshumanización del arte*. Por varias razones —entre otras, cuenta la de que Ortega ha ejercido un sereno magisterio sobre los integrantes de dicha generación, lo que le ha permitido elaborar un juicio crítico acertado y exacto sobre su trayectoria artística como grupo nuevo— sus palabras significan un testimonio valioso.

He aquí lo que escribe [22]:

«Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética... y buscando la nota más genérica y característica de la nueva producción, encuentro la tendencia a deshumanizar el arte».

Estas reflexiones encajan perfectamente en el «programa artístico» de la citada generación. Incluso parece como si estuvieran dichas precisamente a causa de ella y surgidas del estudio de las obras de sus componentes, que en la fecha de la publicación de estos ensayos (1925), habían adquirido conciencia de grupo y empezaban a cosechar sus primeros éxitos oficiales, dándose a conocer así ampliamente en el ámbito literario nacional. Razones de esta coincidencia apuntada: aparte de la cronológica, Ortega [23] confiesa que «el ultraísmo es uno de los

(22) Obras y tomo citados, pág. 364.

(23) Id., nota de la pág. 365.

nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad» y que Gullón [24] afirma que los poetas en un tiempo llamados vanguardistas, es decir, los miembros de la llamada generación del 25, «en lo estético empalman con el ultraísmo, primera rama ibérica de los movimientos renovadores o, si se quiere, subversivos...» Y Angel del Río, por su parte [25] dice: «Gozaba Salinas... del prestigio que le daba su condición de profesor joven, versado en literatura clásica y moderna. A ello habría que añadir, para completar sus antecedentes intelectuales, el contacto directo, durante varios años de residencia en París, con los movimientos, temas, fórmulas y tendencias que, a raíz de la gran guerra, anunciaban la época de los «ismos» y del arte nuevo». Por último, conviene no olvidar un detalle sin duda elocuente: Federico de Onís incluye a Salinas resueltamente en el ultraísmo en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana.*

¿Qué hace, pues, cómo actúa el artista del arte nuevo? He aquí la contestación de Ortega [26]: «Lejos de ir el pintor (el músico, el poeta...) más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla». Como dato curiosamente significativo, compruébese la armonía exacta, el perfecto acuerdo que existe entre lo que Ortega dice en un plano general y lo que D. Alonso atestigua refiriéndose específicamente a la generación del 25 (de la que es, a la vez, componente y crítico) cuando habla del «sacro horror a lo demasiado humano... mucho miedo a las impurezas, desdén de lo sentimental» [27].

Su programa artístico es, pues, antirrealista. Supone un resuelto apartamiento de la realidad empírica. Pero de aquí a considerar esta postura como viciosa, a criticarla como un defecto —el principal, además— de la citada generación —y de Salinas, por cuanto a él le toca— hay mucha diferencia. A una afirmación semejante cabe oponerle serios reparos. Así: «Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos huma-

(24) *Insula,* n.º 117, pág. 3.
(25) RHM, n.º 1 y 2, 1941.
(26) Obra y tomo citados, pág. 36.
(27) *Poetas españoles contemporáneos,* ed. Gredos, 1952, pág. 190.

nos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo pueda ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas y no para la masa de los hombres...» [28].

«He aquí por qué el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden...»

Unas líneas antes ya había afirmado: «Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa diferenciada en la proporción que no es arte sino extracto de vida. Recuérdese que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista».

En suma, esta serie continuada de afirmaciones, todas ellas insertas en la línea de la deshumanización como rasgo característico del arte nuevo, alcanzan su culminación cuando escribe tajantemente: «...Es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real».

Con ello queda suficientemente justificado que el antirrealismo, al menos desde el punto de vista más rigurosamente estético, no constituye ningún defecto reprochable, más bien al contrario. Y que si hay autores que no han sido aureolados por el clamor popular, no estamos autorizados a pensar que impopularidad entrañe sistemáticamente mengua de categoría artística.

DOS SUBTEMAS: «LOS ÚNICOS DOS» Y «EL GOZO COMO VÍSPERA»

Al hablar D. Alonso de Salinas en *Poetas españoles contemporáneos* le llama «el literato español de más facetas y más variadas aptitudes del momento presente» y hace alusión a su «capacidad de expresión diferenciada» que le permite cristalizar su mundo interno en poesía, teatro, novela, cuento, ensayo...

(28) Esta cita y las dos siguientes pertenecen a la obra y tomo citados, página, 359.

Es un primer paso que nos lleva de la mano a precisar la íntima relación existente entre su poesía y su teatro. Esa relación se basa, pues, en que siendo una misma la personalidad productora de ambas variantes artísticas, sus preocupaciones, problemas, inquietudes, afloren una y otra vez, en un aspecto de su creación y en otro.

Aparte de su tema vital, no son pocos los temas secundarios que constituyen como una constelación en su obra. De entre ellos, por la insistencia con que los trata, hemos espigado dos. El primero es el de *Los únicos dos* al que ya aludimos de pasada. Véase aquí, en unos ejemplos tomados de *Razón de amor*, la aparición y desarrollo poético de dicho subtema:

1) Es que a tí sólo se llega por tu luz.
Y así cuando te ardiste en otra vida.
en ese llamear tu luz nació,
la cegadora luz que te rodea
cuado mis ojos son los que te miran
—ésa que tu me diste para verte—
para saber quién éramos tu y yo:
la luz de dos.
De dos, porque mis ojos son los únicos
que saben ver con ella,
porque
con ella sólo pueden verte a tí.
Ni recuerdos nos unen, ni promesas.
No. Lo que nos enlaza
es que sólo entre dos, únicos dos,
tu para ser mirada, yo mirándote,
vivir puede esa luz.
..... 29

2) ...¡Qué fácil unidad
de los que son iguales!
¡Qué entenderse tan liso,
de arena con la arena,
de agua con agua o luz
y luz!
.....
Delicadas, ardientes,
nuestras almas se buscan

(29) *Poesías completas*, ed. Aguilar, 1955, pág. 218.

por nuestro diferir,
como por un camino
donde no hay despedidas.
Y, al final, el hallazgo,
el contacto, la nueva
separación vencida
en unión pura, brotando
de lo que desunía.
Y tu cara y mi cara
mirándose en el triunfo
como en un agua quieta
no verán diferencias
—uno y uno, tu y yo—;
..... 30

3) .....
Al decirte a tí: única
no es porque no haya otras
rosas junto a las rosas,
olivas muchas en el árbol, no.
Es porque te ví sólo
al verte a tí.
..... 31

Después de observadas estas analogías, disponemos ya de un nuevo elemento de juicio para fudamentar la creencia de que el teatro de Salinas es un fiel trasunto de su poesía. Concretamente vemos que en *La isla del tesoro* el tema abordado es, justamente, la versión dramática del mismo asunto que vimos aflorar en poesía. En un caso y en otro, *Los únicos dos* son el signo externo bajo el que se sitúa toda la lírica amorosa de Salinas. *Los únicos dos* son los integrantes de esa estructura bipolar en la que el poeta dialoga, en un diálogo inagotable en intensidad y cronología, con el «tú» de la persona amada, hacia el cual orienta su producción poética amatoria.

El segundo subtema, motivo constante de preocupación en Salinas, es la consideración del gozo, de la felicidad, como víspera. El peso de esta preocupación lo va descargando alternativamente en las más variadas formas de producción. Aparece en su librito de narraciones

(30) Obra citada, págs. 240-41.
(31) Obra citada, pág. 241.

Vísperas del gozo (Mundo cerrado, donde se relata la visita de un hombre a una antigua amiga suya, con la esperanza de ser feliz con ella unos días; a la llegada le dan la noticia de su muerte reciente); aparece en *La gloria y la niebla,* narración que forma parte de su libro *El desnudo impecable,* conjugada con la negación simbólica de la gloria, que sólo es niebla impalpable, nada; aparece en su extensa producción poética de la que sólo queremos citar un significativo ejemplo:

¡Cimeras alegrías tremolantes,
goce inmediato, pasmo que se acerca:
la frase más difícil, la penúltima,
la que lleva, derecho, hasta el acierto,
perfección vislumbrada, nunca nuestra!
Imágenes que inclinan su hermosura
sobre espejos que nunca las reflejan.
¡Qué cadáver ingrávido: una mañana
que muere al filo de su aurora cierta!
Vísperas son capullos, sí, de dichas;
sí, de tiempo, frutos en capullos.
¡Tan hermosas, las vísperas!
¡Y muertas!
..... 32

Quisiéramos llamar la atención, particularmente, sobre el contenido de los siguientes endecasílabos: «goce inmediato. pasmo que se acerca»; «perfección vislumbrada, nunca nuestra»; y, además del contenido, de la serena belleza de la imagen, «una mañana que muere al filo de su aurora cierta». Se verá la tremenda razón que asiste a A. del Río cuando sostiene: «Dos conceptos básicos rigen su mundo poético (el de Salinas): en el tiempo, la inminencia; en el espacio, la búsqueda de una realidad oculta tras lo aparente, de una realidad metafísica. Ambos se traducen en el sentimiento... de encontrarse siempre frente a la posesión de un algo inaprehensible, sin llegar nunca plenamente a poseerlo..., como si la vida, o al menos la razón de existir del poeta, fuera un anhelante perseguir lo absoluto» 33.

(32) Obra citada, pág. 408.

(33) RHM, n.º 1 y 2, 1941.

Aparece, por último, en su teatro. *La isla del tesoro* no es más que la versión dramática de la felicidad frustrada.

La víspera, por tanto, está íntimamente ligada con una de las ideas capitales de su quehacer de poeta: la inminencia en el tiempo.

EL TEATRO, TRASUNTO DE SU POESÍA

Aunque seguimos creyendo que el agrupar a los autores en ciertas estructuras no garantiza, por supuesto, la valoración justa de cada caso particular, sí es conveniente hacerlo para situar al hombre en su época y en relación con sus coetáneos. Vamos a ensayar, pues, un intento de clasificación o filiación del autor dramático, Pedro Salinas.

Para ello nos va a resultar de una gran utilidad el tener presente una luminosa y acertada consideración que él mismo hace en *Literatura española. Siglo XX*, cuando, al analizar el género chico y la tragedia grotesca de Carlos Arniches, escribe:

«Los autores dramáticos contemporáneos proceden de dos zonas: una, puramente literaria, la zona de las letras puras; son los que apelaron a la forma dramática para expresar, por otro modo, una personalidad literaria ya apuntada o formada en otros campos. Así un Benavente, un Unamuno, un Valle-Inclán o un *Azorín*. Otros proceden de la zona de los productores teatrales directos, de los proveedores de primera línea que exige vorazmente el teatro moderno. Con toda reserva respeto a lo aproximativo y condicional de tales rótulos, podríamos llamarles los cultos y los populares».

Los primeros son los autores de lo que M. Fernández Almagro [34] llama «literatura dramática o cómica concebida en función de la escena y no incorporada, sin embargo, por diversas razones, al repertorio en juego: teatro frustrado o al margen...» Entre esas diversas razones alega, como una de las más importantes, la de que «las obras aludidas carecen de los valores específicos que la representación exige, en cuanto a diálogos, situaciones y movimientos, según el criterio de empresarios y directores artísticos... 'teatro al margen' distinto, si no contrario, al teatro en uso, 'teatro teatral'». Teatro al margen que queda relegado, en cuanto a la representación, «por ser muy literario,

(34) *Insula*, n.º 100-101, pág. 3.

o sólo para intelectuales o únicamente adecuado a teatros de cámara o ensayo».

Hemos visto que el mismo Salinas, al hablar como crítico de teatro, afirma que el teatro de los cultos —o 'teatro al margen' al decir de Fernández Almagro— está escrito por aquellos autores (*Azorín*, Unamuno, Valle-Inclán...; Benavente es un caso más discutible) que expresaron en forma dramática una personalidad ya formada en otros campos. En efecto: él mismo, según nuestro parecer, puede incluirse entre esos mismos autores, pues podemos apreciar leyendo su teatro, que una personalidad literaria ya apuntada en la poesía, que muchos de los asuntos y motivos en que ha cristalizado dicha personalidad han tenido un desarrollo más amplio en su producción dramática. Así, por ejemplo: el de «los únicos dos» en *La isla del tesoro;* el de la felicidad como víspera o inminencia en el tiempo en *La cabeza de Medusa* y en *La isla del tesoro* igualmente; el de la búsqueda, distinguida con frecuencia por su dimensión de angustia, de la existencia auténtica, de la única existencia verdadera, la que se encuentra más allá del horizonte de la vida real, en *La cabeza de Medusa;* el de la realidad disimulada o enmascarada por la apariencia en *La cabeza de Medusa* y en *La estratoesfera,* etc. Esta opinión viene confirmada, además, por Fernández Almagro quien, en el citado artículo dedicado a los autores del 'teatro al margen', habla, incluyéndole entre ellos, de Pedro Salinas.

Hablábamos antes de motivos y asuntos de su poesía que han adoptado un desarrollo más amplio en su producción dramática. Este hecho nos sitúa en el camino que nos lleva a percibir la íntima relación existente entre la poesía de Salinas y su teatro. Cuando considerábamos ese teatro como partícipe del espíritu que informó la «nueva sensibilidad» y del proceso deshumanizador que éste supone, lo poníamos en relación con el procedimiento trascendentalista de elevación a las esencias, de búsqueda de lo permanente previa superación de lo anecdótico, acudiendo para ratificarlo, a unos ejemplos tomados del libro cenital de su producción poética: *La voz a tí debida.* Era un primer paso. Hemos visto después cómo algunos temas de su teatro son un desarrollo dramático de los mismos temas o subtemas que ya descubríamos en su poesía. Ahora. después de un estudio detenido de su teatro, podemos llegar a la conclusión de que, en realidad, ese tea-

tro constituye un trasunto fidelísimo de su obra poética. Fijémonos en lo que dice A. del Río [35]:

«Dos conceptos básicos rigen su mundo poético: en el tiempo, la inminencia; en el espacio, la búsqueda de una realidad oculta tras lo aparente, de una realidad metafísica. Ambos se traducen en el sentimiento, visible ya en *Presagios,* de encontrarse siempre frente a la posesión de un algo inaprehensible, sin llegar nunca plenamente a poseerlo, como si la vida, o al menos la razón de existir del poeta, fuera un anhelante perseguir lo absoluto. El anhelo se mantiene tenso por un acto de voluntad, que es el que da a la poesía su dimensión emocional y humana: el amor».

Al hablar de este modo, ¿no parece que se esté refiriendo al fino nervio que constituye el problema fundamental tanto de *La cabeza de Medusa* como de *La isla del tesoro?* ¿No se encuentran, si bien se piensa, las mujeres de la primera de dichas obras y la protagonista de la segunda frente a la posesión de un algo inaprehensible —la felicidad, el gozo— que no llegan nunca a poseer? ¿Acaso no está apoyada la tenue línea de exposición argumental sobre el único motivo que les da la sutil dimensión emocional y humana: el amor? Cuando más certera y agudamente penetra el crítico en la manera particular que tiene Salinas de ver el mundo, más honda, más estrecha y más meridiana aparece dicha relación poesía-teatro. Así cuando añade que Salinas posee una imaginación precisa «mediante la cual se coordina su poesía en una serie de paralelos espirituales: víspera-riesgo; presagio-logro; posesión-huída». ¿Cuál es, si no, la ideal trayectoria biográfica de la única verdadera mujer protagonista, a través de los tres estadios consecutivos, de *La cabeza de Medusa?* ¿No es, por ventura, la víspera y posesión? ¿No les corresponden, respectivamente, el riesgo y la huída a causa de la insatisfación ocasionada por dicha posesión, aunque esté marcada por la fugacidad?

Nada de extraño. La personalidad de un poeta, la rica, exuberante, original personalidad de Pedro Salinas no podía reducirse a una forma artística, determinada, precisa. La fecundidad de los temas alumbrados por él admiten ser tratados desde distintos puntos de vista, ofrecen la posibilidad de cristalizar en facetas diversas.

Una última consideración. Ya en el libro que Salinas dedicó al

(35) RHM, n.º 1 y 2, 1941.

estudio de Rubén Darío, señalaba el relieve indiscutible que tiene el «tema vital» para cada poeta y el valor menos primordial de los otros temas —los subtemas—. La señora Bravo Villasante [36] estima que «la búsqueda de las esencias» es la misión principal —el 'tema vital'— de la poesía de Salinas. Nosotros, con toda reserva, después de haber penetrado su poesía y luego de haber estudiado su teatro, insinuaríamos que el 'tema vital' de Salinas puede ser el amor. El amor, la preocupación constante, obsesionante, de su poesía toda. El amor, incentivo y raíz de sus libros mejores, de sus más bellos y logrados poemas. El amor, identificado con el germen de su más selecta producción artística. En su teatro, desde luego, el amor constituye la apoyatura básica, el núcleo que, en múltiples facetas, dará origen al planteamiento de los problemas capitales de cada una de las piezas, todas ellas semejantes en el sentido de tener latente, en el subsuelo, un amor con dimensión de angustiada problematicidad.

En suma, quede ratificado nuestro parecer, más arriba apuntado, de que su teatro es un trasunto fidelísimo de su poesía.

J. RODRÍGUEZ RICHART

(36) *Clavileño*, n.º 21, pág. 44.