



3 1293 10020 6618

~~63-674-88~~

4-336

TEMAS PRINCIPALES EN
EL TEATRO DE PEDRO SALINAS

By

George Phillip Mansour

A THESIS

Submitted to the College of Arts and Letters
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

Department of Foreign Languages

1962

1225/23
1225/3

ÍNDICE DEL CONTENIDO

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO	
I. EL TEMA DE LA MUERTE	1
II. EL TEMA DE LA FUGA Y LA LIBERTAD ..	27
III. EL TEMA DE LA MUJER	47
IV. LA FANTASÍA, LA SÁTIRA Y LA EVASIÓN	66
CONCLUSIÓN	83
BIBLIOGRAFÍA	89

.....

.....

..

.....

.....

.....

INTRODUCCIÓN

La obra dramática del insigne genio poético, Pedro Salinas, permaneció inédita hasta el año 1952 cuando, pocos meses antes de su muerte, el autor envió tres piezas a la Editorial Ínsula para ser publicadas. Sin embargo, Salinas nunca vió su Teatro impreso, porque falleció el 4 de diciembre de 1951. Tal vez se pueda decir que el no ver su obra publicada fué un hecho simbólico. Digo esto porque muchas veces Pedro Salinas expresó con énfasis la idea de que la obra teatral se escribe para la escena y no para leerse. De vez en cuando su amigo Enrique Canito trató de persuadirle de que hiciera publicar sus piezas dramáticas, pero siempre Salinas respondía que la comedia no representada es imperfecta e inexistente. Por fin convencido, Salinas entregó tres obras a Dámaso Alonso para que éste llevase su teatro a España. Esta edición de que hablaba anteriormente vió la luz en 1952 con las piezas: La cabeza de Medusa, La estratoesfera y La isla del tesoro.

La segunda publicación de las obras teatrales de Pedro Salinas apareció en 1957 bajo la dirección de Juan Marichal, yerno de aquél. Hizo imprimir el Teatro completo, en total trece piezas. Esta colección hecha por Aguilar, de Madrid, contiene todas las obras dramáticas de Salinas menos una que se halla en la revista mexicana

Cuadernos americanos, publicada en mayo de 1954.

Muchas personas desconocen el hecho de que el poeta Salinas compuso obras dramáticas, además de sus preciosas poesías, porque su teatro no ha sido muy representado. La primera producción de una obra suya tuvo lugar en marzo de 1951 en el teatro de Columbia University por un grupo dramático de Barnard College. Esta inolvidable noche el propio Salinas asistió al estreno de La fuente del Arcángel, la única de sus obras que el autor pudo ver representada. En su libro Poetas españoles contemporáneos, Dámaso Alonso crea de nuevo el ambiente que reinó durante este estreno que fué de tanto placer para Salinas. Su teatro ha sido estrenado sólo por grupos dramáticos universitarios de los Estados Unidos y de España, y nunca, que yo sepa, por un grupo profesional.

En la presente tesis me propongo exponer e interpretar los tres temas principales que se presentan en la obra dramática de Pedro Salinas. Me refiero a los temas de la muerte, de la fuga y la libertad y de la mujer. Indudablemente habrá en su teatro temas de menor importancia, pero éstos no van a jugar un papel significativo en el presente estudio; sólo quisiera discutir los temas expuestos antes. Aunque estos aspectos aparecen en sus obras, no son muy evidentes; Salinas los emplea de una manera extraordinariamente sutil. Más tarde señalaré y trataré de interpretar esta sensación de sutileza.

Esta tesis ha sido dividida en cuatro capítulos de los cuales los primeros tres tratan respectivamente de los elementos temáticos de la muerte, de la fuga y la libertad y de la mujer. El cuarto capítulo intenta mostrar la correlación entre los temas y los tres elementos dramáticos de la fantasía, de la sátira y de la evasión, haciendo hincapié en estos elementos. No hay ninguna intención de clasificar las obras del teatro completo de Salinas.

Este trabajo no ambiciona agotar todas las posibilidades del estudio del teatro de Pedro Salinas. Simplemente trata de establecer principios fundamentales que permitan un estudio más detallado y más completo de su labor literaria, un aspecto de su obra, que es, por lo común desconocido.

La bibliografía sobre este género literario de la obra de Salinas es sumamente escasa. Hasta ahora, que yo sepa, no ha habido ningún trabajo consagrado completamente a este aspecto de su producción literaria. Por esta razón es preciso penetrar más profundamente en sus piezas teatrales antes de poder formar conclusiones más exactas. Las que expondré tendrán que fundarse necesariamente en los textos mismos de las obras de Pedro Salinas.

CAPÍTULO I

EL TEMA DE LA MUERTE

Pedro Salinas, el gran poeta del amor¹ y de la nada,² ha dibujado en su teatro varios temas fundamentales que se distinguen de los de su poesía. Los especialistas estarán de acuerdo en que los elementos que caracterizan la obra poética de Salinas son su modo de cantar la realidad, su sutileza intelectual, sus temas de amor, de le néant, de lo íntimo y sobre todo su manera inefable de expresarlo todo.³ Por ejemplo pueden encontrarse sin dificultad todas estas tendencias en casi cualquier trozo de su poesía bien conocida La voz a ti debida. Sobre este particular es preciso hacerse la pregunta siguiente: ¿no aparecen estos elementos en las obras teatrales de Salinas? A esto tengo que responder que en su teatro estas tendencias no juegan un papel tan importante como en su poesía. Sí que se presentan en las

¹Ricardo Gullón, "La poesía de Pedro Salinas," Asomante (abril-junio, 1952), pág. 39.

²Julian Palley, The Idea of Nothingness in the Poetry of Pedro Salinas (tesis no publicada: University of New Mexico, 1953).

³Para una discusión detallada de estas tendencias, véase: Jean Cassou, "Lettres espagnoles," Le Mercure de France, CXCI (1^{er} octobre, 1926), págs. 233-239; Angel del Río, "El poeta Pedro Salinas: vida y obra," Revista hispánica moderna, VII (1941), págs. 1-32; y los estudios mencionados de Ricardo Gullón y Julian Palley.

obras dramáticas si bien de una forma secundaria. Los temas principales que se destacan son los siguientes: la muerte, la fuga y la libertad, y la mujer. Estos temas formarán la idea fundamental de la presente tesis.

El tema de la muerte en el teatro de don Pedro⁴ le parecerá al lector de sus obras, a primera vista, un elemento minúsculo porque no hay referencia constante a ella. En efecto, la muerte aparece en la obra de un modo tan ligero que parece ser no más que un hecho superficial sin ninguna importancia. Sin embargo, no lo es; este elemento hace un grandísimo papel en cada obra. Aunque las referencias a este tema son notablemente escasas, en esencia, la idea de este suceso cotidiano determina el destino de cada personaje.

En su teatro Salinas apenas menciona la idea de la muerte; nunca hace hincapié en ella. Sin embargo, en casi todas sus obras dramáticas ocurre una muerte, aunque no en la forma violenta de los dramas de García Lorca. El tema de la muerte abunda notablemente en los dramas de este insigne escritor. Por ejemplo en Bodas de sangre, Yerma o La casa de Bernarda Alba, es tan evidente la tendencia de referirse constantemente a este tema. Para

⁴Los amigos de Salinas solían llamarle así. Véase la explicación ofrecida por Dámaso Alonso en su libro Poetas españoles contemporáneos (Madrid, 1952), pág. 195.

García Lorca la muerte representa algo trágico, sangriento y violento. Sin embargo, para Salinas la muerte no pertenece a esta clase de acontecimientos; es algo menos evidente, menos trágico, pero a la vez importantísimo. Influye en la vida de cada uno de los personajes de su obra.

Quizás se puede clasificar a Pedro Salinas basándose en su propio comentario sobre el pensamiento de Rainer María Rilke, poeta alemán:

Suya es la división entre la muerte
pequeña y la gran muerte, la muerte
personal ...y la muerte ajena, la
despersonalizada y común.⁵

Don Pedro captura en su teatro cada uno de estos tipos. Representa su "muerte pequeña" por la idea de la soledad. Su presentación de la "gran muerte" resulta de la tristeza y la tragedia de la vida diaria. La "muerte personal" puede entenderse como una muerte no física o espiritual, de una idea o un deseo; y también se puede considerar la "muerte personal" como representada por la agonía y el padecimiento de la madre en Sobre seguro. En esta pieza pinta los sentimientos de una madre que cree que su hijo menor está muerto. Hallamos la "muerte despersonalizada y común" en otra obra suya, Los santos. Más tarde mostraré en detalle el uso de estas diferentes clases de la muerte en relación con cada obra. Como aca-

⁵Pedro Salinas, Ensayos de literatura hispánica, Edición y prólogo de Juan Marichal (Madrid, 1958), pág. 392.

bo de mencionar, el tema de la muerte en el teatro de Pedro Salinas no se refiere siempre a una muerte física. A veces el tema que presenta, corresponde a una muerte de ideas. También el autor incorpora en su teatro la imaginación de lo que se puede considerar una muerte en la realidad.

La primera obra que quiero discutir en cuanto al tema de la muerte, La cabeza de Medusa, contiene las dos clases de muerte -- la clase no física y la clase física. La primera evidencia de la clase no física se centraliza en el personaje Gloria. Ésta quiere separarse de su familia para casarse con un artista.

Gloria: —Mis padres me dan pena....Al fin y al cabo ellos tienen la culpa por su oposición. Después de todo, una mujer tiene derecho a su vida. Yo ...tengo derecho a vivir.⁶

Gloria desea romper con sus padres porque éstos se oponen a su casamiento. Quiere terminar sus relaciones con sus parientes queridos para unirse con un desconocido. Esta acción de romper con sus seres queridos, esta acción de separarse de su familia es lo que considero un ejemplo de la muerte. No se sabe bien si la familia va

⁶Pedro Salinas, "La cabeza de Medusa," Teatro completo (Madrid, 1957), pág. 56. Todas las citas de las obras teatrales de Salinas, menos las de Los santos, serán de esta edición.

a repudiarla; Salinas no nos dice esto. Pero este hecho no importa en absoluto. Lo que tiene importancia es la separación; éste es el suceso que juzgo ejemplo de la muerte.⁷

El segundo personaje de esta obra, envuelto en la muerte, se llama Rosaura. Hacía diez años que ella tenía la misma intención de Gloria. No hizo caso de los deseos de sus padres y se casó con un artista. Al hacer esto, se separó también de su familia: la misma historia de Gloria. Ahora lleva diez años de casada pero éstos no han sido años de felicidad y éxtasis, como había imaginado, sino años de reclusión y soledad. Ella se considera verdaderamente muerta:

Rosaura: —Esa vida. Esa vida de
retraimiento. (63)

Los dos, ella y su marido, se retrajeron después de casarse. Rosaura se separó no sólo de su familia sino de la vida social también. En este sentido representa perfectamente la muerte. Quizás ahora se puede entender mejor el aspecto a que me refería en relación con el primer personaje, Gloria.

La culminación de Gloria y Rosaura está representada en Lucila, directora de la tienda de sombreros, a

⁷Lo que he ofrecido aquí no es más que interpretación mía. No intento entrar en una discusión filosófica.

quien Rosaura confiesa su miseria. Lucila representa la última etapa de una vida igual a la de las otras dos mujeres. Nos da a entender que ella también rompió con su familia para consagrarse a un artista joven. Pasó por la "vida de retraimiento" de que padece Rosaura. Por fin se separó de su marido para pasar la vida soltera: la vida de una muerta.

En estos tres personajes se ve claramente ejemplos del tema de la muerte. En Gloria Salinas presenta la primera etapa -- la rotura con la familia; y en Rosaura describe el segundo aspecto -- el descontento y la vida retraída. Las dos etapas resultan en una: Lucila, el abandono del ser querido. Las tres mujeres forman parte de la muerte no física, y también las tres participan en la muerte física de otro personaje, Andrenio.

Este Andrenio es hijo del señor José Urrutia, dueño del almacén en el cual ocurre esta historia. El padre, don José, quería siempre que su hijo recibiese una instrucción formal sin asistir a una institución de educación. Andrenio estudiaba en casa con grandes profesores. Ahora sólo le falta una fase de su instrucción: el conocimiento de la vida. Habla varios idiomas, conoce bien las literaturas del mundo, la música y la filosofía, pero nunca ha tenido conocimiento del mundo. Por eso, el padre le ha puesto en el almacén para que llegue a conocer la vida observando al populacho, o sea, a la

gente que compone el mundo.

Observando a los que entran en el almacén, Andrenio oye la historia de las tres mujeres. Entiende la tragedia de la vida de Gloria, Rosaura y Lucila, que no es en realidad más que una vida en tres etapas. Las tres representan sólo una mujer. Mientras Andrenio les escucha, se da cuenta de la tragedia, la miseria, el descontento y el disgusto de la vida. Se deja caer en su sillón exclamando:

¡Ya está todo claro! (69)

Entiende que la vida no consiste en la felicidad, sino en la tristeza. Reinan el descontento y la tragedia. "¡Ya todo está claro!" y muere Andrenio. Sí, muere de su breve, pero profundo, conocimiento de la vida. Ya no le queda nada más que saber. En efecto las sospechas del lector se confirman por las líneas finales de la pieza:

Juanita: (una dependienta) —...pero por
qué llora usted así? Si usted no tiene
la culpa. Si nadie tiene la culpa....
Si es...

Lucila: (amargamente) —...la vida!

Juanita: (mirando llorosa a Andrenio)
—Eso es..., la vida. (71)

La vida le ha quitado la vida a Andrenio. Le mató su conocimiento del mundo.

En La Estratoesfera, "cuadros de costumbres," se halla el tratamiento doble del tema de la muerte; se presentan la muerte no física y la muerte física. Toda la

acción pasa en una taberna o, -- como Pedro Salinas lo explica -- La Estratoesfera: Vinos y Cervezas, son escenas de taberna en un acto.⁸ La evidencia de la muerte no física aparece cuando Felipa, la de la suerte, nos cuenta su historia. En su pequeño pueblo hace cuatro años, entró un actor de cine, un tal César. Logró conocer a Felipa y comenzó a hacerle la corte. Le prometió a ella muchas cosas y entre ellas le dió su palabra de matrimonio. Con estas promesas César ganó su amor, y pasó lo corriente -- la deshonró y luego la abandonó.

La destrucción y el robo del honor de Felipa por César es lo que considero una muerte. El actor literalmente aniquiló el honor de la pobre chica -- la creyente de sus innumerables mentiras.

La pobre Felipa ya no puede vivir más en su pueblo. Todo el mundo se burla de ella. No puede permanecer allí porque todos saben bien que representa la deshonra, la honra quebrantada. Por eso tiene que huir porque no hay ninguna esperanza de recobrar su honra. Se marcha a Madrid donde sirve de lazarillo al tío Liborio, vendedor ambulante de lotería. Los dos suelen entrar cada día en esta taberna, "La Estratoesfera," para refrescarse y hacer las cuentas. Un día, en esta taberna Felipa encuentra

⁸Salinas, Teatro completo, pág. 73.

a un hombre que se parece mucho a César, su burlador. El hombre confiesa al público que fué él quien deshonró a Felipa, pero explica que quiere evitar un escándalo porque está en trámites de hacer el papel de don Quijote de la Mancha para una compañía cinematográfica.

Mientras que descansa el tío, hablan los antiguos amantes. El actor le explica que es hermano de César, y que éste siempre le hablaba de Felipa. Sigue explicando que César se marchó para América con el propósito de hacerse rico y luego casarse con Felipa, pero que no volvió porque hace unos años murió allí.

Encantada y llena de alegría, Felipa ha recobrado de nuevo su honra. Cree que César la quería de veras, aunque el público sabe la historia verdadera. Ahora puede regresar a su pueblo natal:

Felipa: —...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 ni
al más pintao. ¡Es que me quería! (90)

Ya ha recobrado su honor y aunque está limpia de su deshonra, tiene que cumplir sus deberes con el tío Liborio. Comprende bien que no puede dejar al tío ya que él se sirve de la vista de ella para andar. Los ojos de Felipa conducen al tío por toda la ciudad para vender sus billetes de lotería. No cabe duda; Felipa no le puede dejar solo sin la vista.

Felipa vuelve al rincón donde descansa el tío para informarle de lo que ha descubierto sobre la cuestión de su deshonra, pero no puede despertarle:

Felipa: —...Pero que soñera tié uste. (91)
Sí, Felipa, el tío tiene mucho sueño; tiene ese sueño de que no se despierta nunca. Está muerto el tío.

Este es el segundo elemento del tema de la muerte en esta pieza de teatro. El autor no ofrece ninguna explicación sobre la muerte del tío. En efecto no nos indica en la obra el momento en que el viejo muere. Se ha muerto mientras dormía. Por necesidad de incluir este ejemplo en la lista, es preciso interpretar la intención del autor al hacer morir al ciego. La primera explicación consiste en que la muerte del tío es puramente una coincidencia. Salinas no tiene fundamento para esta acción; el pobre tío muere y no hay ninguna explicación. La resucitación de la honra de Felipa y la muerte del tío Liborio ocurren por casualidad. No es más que "la fuerza del sino." Pero ésta no es más que una aclaración superficial.

La segunda y mejor razón para la acción del autor me sugiere una liberación completa de Felipa. Ya tiene una honra sin mancha y se atreve a mirar cara a cara a sus paisanos, pero tiene la responsabilidad de guiar al tío Liborio. Ya que el ciego murió, la chica está completamente libre. Desde el punto de vista dramático, se

puede decir que la muerte del tío es de conveniencia. No cabe duda de que el personaje principal de la obra es Felipa, y el fin fundamental, la recuperación de su honor. Por eso, todos los sucesos y todas las acciones de la obra tiene que dirigirse hacia este objeto. Resucitada la honra, el único obstáculo que le queda a Felipa -- el ciego Liboria -- tiene que ser retirado de la escena. La muerte del tío se presta muy bien a la liberación de Felipa. La paradoja de la situación se resume de esta manera: para resucitar a una muerta -- la honra de Felipa, tiene que haber otra muerte, la del tío Liborio.

Una tercera obra en que se hace referencia a la muerte se llama La isla del tesoro. Esta pieza contiene también los dos aspectos del tema -- el físico y el espiritual. Es muy sencillo el argumento de La isla. Marú y doña Tula, su madre, entran en el Hotel Ritz y reciben la habitación que pertenecía a un príncipe que acaba de matarse -- la primera muestra de la muerte. La hija Marú se presenta al público como mujer muy distinta y poética. Discute con frecuencia las diferencias estéticas del amor, de viajes de novios, et cétera. Halla en la habitación un diario del príncipe, titulado "Pensamientos y soliloquios de un desesperado," que contiene discusiones de la misma filosofía poética idealista que la de Marú. El novio de ésta, al descubrir y leer el librito, se da cuenta

de que no vale la pena seguir pensando en casarse con Marú, porque ella ya ha encontrado a su igual. La escena X es la de la despedida, o mejor dicho, es la que presenta el segundo aspecto de la muerte.

(Marú y Severino se quedan un momento inmóviles, sin mirarse. Luego, Severino va a la silla donde están su sombrero y sus guantes y los coge.)

S: —Perdona, Marú. Pero ya te dije...

M: —Sí. No tienes que decirme nada, nada. Entendido.

S: —Mejor es así. Yo...siempre...seré...

M: —Adiós, Severino. Gracias por tus bondades conmigo.

S: —No, si yo... (Le coge una mano y se la besa) yo soy el que te da las gracias. Yo te quie...

M: —Adiós Severino, adiós. Acuérdate de que en lo que no pudimos coincidir nunca fué en lo inexplicable. Tú siempre te lo has querido explicar... Adiós. (Severino sale. Ella le mira salir con expresión grave y cierra.) (113)

En seguida Marú, que no sabe que el autor del librito se ha suicidado, pone un anuncio en el periódico:

Se ruega al caballero que dejó olvidado un cuaderno de pensamientos y soliloquios en un hotel de esta ciudad se comunique inmediatamente con la señorita M.P., Hotel Ritz, habitación 1.605. (120)

Ella cree que dentro de poco se encontrarán y se casarán ella y su "igual."

Como he tratado de señalar, la primera señal del tema de la muerte está abarcada en el suicidio del príncipe desconocido. Salinas no indica la razón de la muerte del príncipe. Sólo se puede sospecharla por los tro-

zos del diario que leen Severino y Marú.

No te encuentro. Diez años buscando. ¡Cuántas equivocaciones!
Y como duelen. ¡Existes? Nadie me contesta... (113)

Por este pasaje se puede concluir que el príncipe murió a manos de sus pensamientos románticos; murió de la enfermedad del amor. Para el romántico que no puede encontrar a su ideal no hay otra salida sino la muerte. Para este personaje, el príncipe, la muerte es inevitable; es un fin necesario.

Sin embargo, la segunda muerte es menos evidente. Esta tiene lugar en las relaciones entre Severino y Marú. Severino entiende bien que no hay esperanza de un casamiento entre los dos. Sabe que Marú ha encontrado a su igual, a una persona que tiene los mismos pensamientos y las mismas fantasías que ella. Como hemos visto en la escena X, a Severino le gustaría casarse con Marú, pero los dos aceptan el hecho de que existe otro. Es una despedida mutua. Considero esta cesación de sus relaciones como una muerte; entiendo esta acción como una muerte en el sentido de que es una cesación y una separación de los dos amantes.

Aunque la obra La isla del tesoro termina con la acción de poner un anuncio en el periódico, se puede pronosticar otra muerte. Todos sabemos bien que Marú y el príncipe no se unirán jamás. Nos hemos enterado de la

muerte de éste, pero Marú todavía no ha recibido esta información. Ella cree que él vive aun, como sus pensamientos escritos en el cuaderno. Pero tarde o temprano se dará cuenta de que no hay esperanza de encontrar al autor del diario. Seguirá buscándole pero todos sus esfuerzos serán en vano. ¿En qué acabarán sus buscas, sus anuncios y sus esperanzas? ¡Está claro! -- el mismo fin del príncipe. Empleará el mismo modo de escaparse de la agonía del amor. Sus esfuerzos terminarán en verdad en su suicidio. El príncipe y Marú que son iguales en sus pensamientos y sus ideales, tomarán parte en la misma forma de muerte -- la muerte de los románticos -- que es el suicidio.

Una obra en que aparece una muerte de motivos distintos es Caín o una gloria científica. En esta pieza dramática ocurre una muerte de clasificación discutible. La acción de esta obrita tiene lugar durante la época actual en un país imaginario. El protagonista, Abel, es un genio y gran sabio de la composición y descomposición atómica. Confiesa a su esposa, Paula, y a su hermano, que no trabaja en el laboratorio ya hace quince días. Explica que sabe la solución a un problema científico que pueda resultar en una bomba increíble. No quiere continuar su investigación porque se pueden torcer sus intenciones y destruir a todo el universo.

Su colega, el profesor Fontecha, y el jefe del

Estado le hacen a Abel una visita para persuadirle de que siga trabajando -- su colega de parte de la ciencia, y el jefe de parte del Estado. Promete que continuará sus experiencias con tal de que el Estado no convierta la solución en un instrumento de demolición. El general le proclama traidor del Estado y exige que Abel continúe su trabajo.

Abel ha dicho anteriormente a su hermano que si ocurriera tal situación, preferiría que le matase. El hermano, en nombre de la humanidad cumple los deseos de su hermano Abel:

Clemente: (Saca rápidamente el revólver y apunta.) —Gracias, Abel, por nuestra salvación. (Dispara y Abel cae suavemente.)

General: (Abalanzándose sobre Clemente.) —Criminal asesino, ¡Caín, Caín! Ha matado a su hermano..., a una gloria científica... (271)

Como se entiende bien, Abel muere. Pero, ¿fué su muerte un hecho de fraticidio o de suicidio? Sabemos lo que significa el vocablo 'fraticidio' -- la acción de matar a su hermano. Y también de ordinario 'suicidio' quiere decir la acción de matarse a sí mismo. Claro que en la obra Clemente da la muerte a Abel. Pero, ¿no fué Abel el que causó su propia muerte? ¿No se puede llamarla **suicidio** aunque murió a mano de su hermano? Abel sabía muy bien que si continuase sus experiencias, moriría mucha gente. Para evitar toda esta destrucción humana, pre-

firió ofrecerse como un sacrificio. Insistió en que su hermano le quitase la vida. Por eso, digo que su acción puede considerarse suicidio, un suicidio sacrificador.

En cuanto al tema de la muerte, quisiera mencionar el conflicto que obligó la muerte de Abel. A través de toda la obra existe una lucha entre la Humanidad y la ciencia y las dos en oposición contra la autoridad gubernamental. Abel representa el elemento que lucha contra la opresión humana. Le gustaría continuar sus experiencias a condición de que sus esfuerzos sirviesen al progreso científico. Al representante de la ciencia, el profesor Fontecha, le gustaría estar de acuerdo con Abel, pero se halla entre dos fuegos -- por un lado su consagración a la ciencia; y por otro su obligación al Estado. Se sabe muy bien lo que significa el general Ascario -- todo tiene que sacrificarse por el Estado: la vida, los bienes, los pensamientos, todo. Este conflicto sigue por toda la obra hasta que, como hemos visto, Abel ofrece una solución. Ofrece su vida para que su familia pueda quedarse con la suya. Ésta es la acción evidente. También se sacrifica para salvar la vida a la Humanidad, aun a los enemigos del Estado. Ésta es la acción más importante. Su sacrificio no es una acción egoísta sino un hecho por el beneficio de toda la Humanidad. En este respecto, el suicidio de Abel se distingue del suicidio del Príncipe en la Isla del tesoro en que éste quiere destruir su pro-

pia agonía y desea evitar la continuación de su propio dolor. Por esto se suicida. Su acción no es más que egoísta -- se preocupa de sus propios problemas. Su acción no tiene nada que ver con el beneficio de la Humanidad. Por otra parte la muerte de Abel es un sacrificio, no por sí mismo, ni por su familia, sino por todos. Se destaca como un esfuerzo universal.

En La bella durmiente se encuentra una muerte completamente distinta a las otras ya mencionadas. Me refiero a la muerte de la identidad de una persona. Ésta ocurre no sólo en el cambio de nombre sino también en la pérdida de personalidad de una persona.

Toda la acción de esta obra tiene lugar en un hotel de montaña llamado "La Cima Incógnita." Al entrar en este hotel, es necesario adquirir un nombre distinto al suyo. Es una retirada de la realidad para personas de mucha responsabilidad. En este lugar, Álvaro conoce a Soledad. Ésta revela que es una modelo para la Compañía Rolán, fabricante de colchones de muelles y camas, sin saber que aquél es presidente de la corporación. Álvaro declara su amor a Soledad y propone que se casen. Pero, Soledad le rechaza porque, según ella, no es dueña de sí misma, sino que pertenece a la Compañía. No tiene identidad propia; todo lo que posee es de la Compañía Rolán. En la escena final, Álvaro restituye a Soledad su

identidad substituyéndola por otra modelo.

La primera noticia de una muerte en esta pieza se halla en las reglas del hotel -- el cambio de nombres de los clientes. Haciendo esto, cada persona se separa literalmente de su identidad. Por haberse registrado bajo otro nombre, cada persona se apropia de otra personalidad. Hay una muerte o un entierro provisional de su propio nombre. En esto consiste la primera clase de la muerte en La bella durmiente.

El segundo ejemplo del tema de la muerte en esta obra se centraliza en Soledad, la modelo de la Compañía Rolán. Insiste a Álvaro que su persona no pertenece a sí misma sino a la Compañía maldita. Tiene un contrato con la corporación; hace lo que la Compañía manda. Ella no tiene voluntad propia. Su voluntad, su personalidad y su identidad están en el poder de esta organización que fabrica colchones.

Soledad: —He sido ya de millones de ojos, de apetitos, de deseos, de sueños... ¿Usted sabe todo lo que ha sembrado esa figura mía, repetido en un sinfín de imágenes? Yo lo siento. Sin que me haya tocado un hombre, infinitos tactos impuros me han corrido por la piel. Soy de millones de hombres que no veo, de pobres hombres, a quienes sin querer empobrezco, envilezco, encogiéndoles sus sueños, su afán de vida a una estampa colorinesca... Soy tan de todos, que no puedo ser de nadie... (138)

Según la ley, Soledad pertenece a la Compañía. Pero tam-

bién es de todas las personas que hayan visto el anuncio que lleva su retrato. En efecto no saben más que se llama 'la bella durmiente'; no es el nombre suyo. No tiene una propia personalidad sino una creada por la Compañía, y ni siquiera un nombre sino el que la Compañía le ha puesto. Sí, en realidad, Soledad está muerta.

En esta obra, señalé dos muertes del tipo puramente no físico. He tratado de interpretar la regla del hotel, "La Cima Incógnita," de que todos los que entran tienen que cambiarse el nombre. Ésta es la primera señal de una muerte. La segunda se centraliza en el personaje Soledad. No tiene nada que sea de ella propia -- ni nombre, ni voluntad, ni personalidad. A mi juicio, no existe ella -- la persona verdadera. Lo que existe y lleva el nombre no es más que una creación de la Compañía.

En otra obra dramática de Salinas, se halla un tipo extraño de la muerte; pienso en El precio. Ésta es una pieza poética de don Pedro y contiene todas sus tendencias teatrales. La acción de la obrita tiene lugar en la época actual. Melisa vive con la familia del doctor Jordán ya ocho días. La encontró Alicia, hija del doctor, en la carretera. Aquélla no sabía de dónde había venido ni adónde quería ir. La policía no puede suplir ninguna información sobre el origen de Melisa. Se ponen anuncios en los diarios y reciben contestaciones pero todas en vano. Unas personas la creen ser su hermana

perdida; otras, su esposa. Pero no lo es. El doctor Jordán recibe una visita de un escritor, Jáuregui, que sabe que Melisa es suya porque la ha creado. Explica que terminó componiendo la descripción de ella en el momento en que Alicia la halló. Melisa se pone frente al autor y se reconocen los dos. Ésta muere gritando:

Melisa: —A tí vuelvo... Ya sé ¿quien soy... Quiero vivir... ¡Tuya, tuya!
(Dulcemente se dobla como desmayada en brazos de Jáuregui que la sostiene por el talle mirándola al rostro, lleno de gozo.) (213)

El autor explica que, puesto que Melisa es creación suya, murió para seguir viviendo:

Jáuregui: (La deja en brazos del doctor suavemente.) —¡Claro! ¡Sí quería seguir viviendo, si va a seguir vi-
viendo!

Doctor: (Al verle dirigirse hacia la puerta.) —¿Viviendo? ¿Así?

Jáuregui: —¿Eso? ¿Su cuerpo? Eso es el precio...

Doctor: —Precio..., ¿de qué?

Jáuregui: —Lo que me debía... El precio de su vida... (213)

Esta obra necesita poca explicación en cuanto al tema de la muerte. Melisa murió para vivir. Claro que hay fantasía en El precio, pero esto no nos importa por ahora. Se estudiarán los elementos fantásticos más tarde. Hay que hacer hincapié en la importancia de la necesidad de la muerte en esta obra. La mujer no puede seguir viviendo sin morir; es una creación de la imaginación del escritor Jáuregui. Por eso, no necesita ella un cuerpo mundano

para vivir; sin el cuerpo, existe en la fantasía y la imaginación de su creador. Tiene su propio mundo. Lo importante de todo esto se resume en que Melisa puede tener una vida mundana sin darse cuenta de su origen, o puede "vivir" sabiendo que es una creación imaginaria. Al ponerse frente a Jáuregui, su creador, y al reconocerle, prefiere la segunda alternativa -- el mundo de la imaginación. Para conseguir este fin, es preciso que abandone su cuerpo de este mundo y vuelva al de la fantasía. Por morir, ella vive.

La última obra que quiero incorporar bajo el lema de la muerte en el teatro de Pedro Salinas, se llama Los santos. Esta pieza es la única que no se incluye en el Teatro completo de don Pedro; se halla, como ya he dicho, en la revista mexicana, Cuadernos americanos, junio, 1954.⁹ En cuanto a la muerte, Los santos emplea un elemento de sacrificio. En este respecto, se clasifica con Caín o una gloria científica.

La acción de la obra ocurre durante la guerra civil española. Los soldados de la República entran en un pueblo de Castilla la Nueva y descubren que los bienes de la iglesia local están escondidos en un sótano -- las esta-

⁹No puedo decir exactamente por qué no se incluye Los santos en la edición del Teatro completo que se publicó en España en 1957. Se puede sospechar que la omisión se debe a razones políticas.

tuas, las imágenes, los sillones, et cétera. Un tal sargento Orozco se encarga de catalogar las cosas. Salen todos menos él. Mientras va examinando y registrando el tesoro, unos soldados falangistas llegan al pueblo. El sargento Orozco se esconde debajo del manto de la estatua de una santa. Los falangistas hacen descender al sótano a cinco prisioneros. Orozco sale de debajo del manto presentándose a las cinco personas. Todos charlan y después cada uno cuenta su historia indicando por qué está preso. Pasado un rato, vuelven los falangistas para comenzar la ejecución de los prisioneros. A la orden de subirse,

(Los santos se animan y con movimientos sencillos y lentos, se despojan de sus vestiduras y atributos que van dejando en el montón, y parecen vestidos no exactamente como los personajes pero sí de un modo semejante. Sin mirar a nadie echan a andar, uno tras otro hacia la escalera....Los santos suben ligeros pero sin precipitación. Al pasar por delante del centinela, éste les va dando un empujón. En esto suena una descarga, luego otra.)¹⁰

Como mencioné, Los santos lleva un elemento de sacrificio. Para salvar la vida a los prisioneros, los santos se ofrecen a morir. Se puede decir que esto es el oficio de santos -- morir por los otros -- pero no quiero incluir un

¹⁰Pedro Salinas, "Los santos," Cuadernos americanos, XIII (junio 1954), págs. 290-291.

tono irónico en una obra preciosa. No tengo ninguna cita directa que verifique mis sospechas de que esta pieza sea una reacción contra el gobierno español actual. Sin embargo creo que es tan evidente este elemento rebelde.

Se sabe bastante bien que a Salinas nunca le gustó el régimen del general Franco. En efecto, en vísperas de la guerra civil, salió de España para los Estados Unidos donde aceptó en Wellesley College la cátedra de literatura española. En un artículo biográfico Ángel del Río habla del disgusto de Salinas con el dictador español:

No se decide a regresar a España, aunque viva siempre nostálgico de ella. Pero ha decidido vivir (y morir) en tierra americana mientras dure el franquismo.

Con estas frases de del Río, amigo que conocía bien los sentimientos de Salinas, se puede adivinar que don Pedro expresa en Los santos esta aversión hacia el jefe del Estado español.

El hecho fundamental que es preciso mencionar en cuanto al tema de la muerte en esta pieza, se basa en que Salinas expresa en ella los mismos sentimientos que expresa en la obra Caín o una gloria científica. Recordamos que el sacrificio de Abel fué una acción de su propia voluntad. Poseía la presciencia necesaria para entender las injusticias del Estado. Quería consagrar

¹¹ Ángel del Río, "Vida y obra," Número, IV (enero-marzo 1952), pág. 95.

todo su esfuerzo a corregirlas. Lo hizo por ofrecerse a sí mismo como una solución al problema. Casi lo mismo ocurre en Los santos. Los prisioneros no entienden las acciones de los falangistas de exigir su muerte. Dios observa esta injusticia y quiere evitarla. En vez de los prisioneros, él hace subir a la ejecución a los santos. Y en este sentido se puede considerar su muerte como un sacrificio para la Humanidad.

En esta primera parte del presente trabajo, hemos visto varias obras teatrales de Pedro Salinas que paten- tizan varios usos del tema de la muerte. En esto es ne- cesario determinar la manera en que don Pedro se sirve del tema de la muerte en su teatro. Puede dividirse sucintamente en tres grupos que son los siguientes: a) una muerte para la Humanidad; b) una muerte de necesidad; y c) una muerte de conveniencia.

Por la denominación de "una muerte para la Humanidad" se entiende este tipo de muerte que no lleva intereses egoístas. Me refiero a una muerte de intenciones pura- mente humanistas. Es un verdadero sacrificio. Un suíci- dio que resulta de razones amorosas no hace un papel en esta categoría; pero un suicidio sacrificador, sí. Re- presentativas de esta fase del tema de la muerte son las piezas Caín o una gloria científica y Los santos. Recor- demos que en la primera obra, Abel, la gloria científica, se ofrece como sacrificio para salvar la vida a su familia,

sus compatriotas, los enemigos; en otros términos, a toda la Humanidad. Aunque le mata su hermano, he señalado que su muerte fué de su propia voluntad.

En la segunda obra que representa una muerte para la Humanidad, Los santos, mostré el esfuerzo de "los santos" de salvar a la Humanidad. Su sacrificio no ocurre por ruego de los prisioneros. Es un suceso que resulta de una fuerza mayor; pero es un suceso sacrificador, un suceso sacrificador de intención humanitaria.

La segunda clasificación, una muerte de necesidad, consiste en las piezas que incluyen dentro de sí mismas una muerte obligatoria. El sentido de una muerte de necesidad no necesita otra explicación que una muerte que tiene que ocurrir. Clasifico así el tema de las tres obras: La cabeza de Medusa, La isla del tesoro y El precio. En La cabeza de Medusa, Andrenio conoce todo lo que hay que saber -- la tragedia y el disgusto de la vida diaria. Ya tiene conocimiento de todo -- las asignaturas académicas y la vida. Con este saber no puede más; no hay otra salida sino la muerte. Es la única cosa desconocida que le queda por conocer.

En La isla del tesoro, Severino y Marú terminan sus relaciones. Como he expresado anteriormente, esta separación de los amantes es una muerte. Se separan porque Marú ya ha encontrado a su igual, a una persona que inventa las mismas fantasías y poesías que ella. Es una separación

forzosa; es una muerte necesaria.

El precio es esta pieza dramática que contiene la muerte extraña de Melisa, la creación del autor Jáuregui. Ya se ha agotado la explicación de la necesidad de la muerte de Melisa.

El último tipo, una muerte de conveniencia, lleva las obras que contienen una muerte que resulta de ninguna otra explicación sino ésta -- la muerte sirve de conveniencia a los personajes y también al autor. Representativas de esta categoría son La estratoesfera y La bella durmiente. En la primera obra, Felipa ya ha recuperado su honra y puede regresar a su pueblecito; pero tiene la responsabilidad de guiar al tío Liborio por las calles de la ciudad. Sin ninguna explicación, muere el tío. Por consecuencia, está libre Felipa.

Recordemos en La bella durmiente "La Cima Incógnita," el hotel de montaña que exige el cambio de nombre de sus clientes. Este cambio es lo que considero la muerte de conveniencia de parte de los personajes. Es una manera de proteger el retiro de los clientes. Cambiando el nombre, resulta que cambian su personalidad -- la muerte de la personalidad verdadera.

CAPÍTULO II

EL TEMA DE LA FUGA Y LA LIBERTAD

El segundo tema que Pedro Salinas incorpora en su teatro presenta un aspecto doble -- la fuga y la libertad. Esta peculiar tendencia literaria puede compararse con un arma de dos filos. El autor, valiéndose de los dos elementos, la fuga y la libertad, emplea a veces uno y a veces el otro, según su conveniencia. Sin embargo en ciertas ocasiones Salinas presenta los dos elementos simultáneamente, o mejor dicho, uno seguido del otro. En circunstancias de esta naturaleza aparece primero la fuga seguida de la libertad. Un elemento hace funcionar al otro.

Es preciso explicar que la materia incluida en esta parte del trabajo no es más que pura interpretación. Me propongo en este estudio señalar e interpretar los aspectos que me parecen fundamentales. En cuanto a esta tendencia de la fuga y la libertad, deseo indicar que hay una infinidad de maneras en que ésta podría interpretarse. Por fuga y libertad, yo entiendo, en primer lugar, una huida auténtica a la cual sigue la libertad; es decir, que hay una liberación para el sujeto perseguido. Don Pedro ha escrito piezas teatrales que abarcan un tema con este doble sentido. También existen otras variedades del tema. Para ampliar su significación, deseo añadir que en

algunas obras se presenta una situación en que el personaje huye de la vida cotidiana y de su monotonía. El disgusto de la vida diaria se convierte en tal fuerza que el personaje inevitablemente tiene que huir. A veces aparece una fuerza libertadora que sirve para neutralizar la primera. Sin la presencia de ésta, el personaje o sigue huyendo o termina por suicidarse, dando fin a su agonía y librándose de sí mismo.

Hay otras manifestaciones de la fuga en que el personaje huye de la responsabilidad. Este aspecto de la huida varía de un extremo al otro, o sea de la responsabilidad universal o la responsabilidad personal. En ocasiones de esta naturaleza la fuerza libertadora más común es la muerte. Más adelante me propongo discutir este aspecto del tema.

Referente a este tema Salinas mismo ha expresado algo en el único libro que escribió en inglés. En un pasaje habla del poeta y su responsabilidad; sin embargo, se puede interpretar "poeta" de una manera más general. Sin dificultad puede aplicarse lo que escribe, al artista en general:

The poet places himself before
reality like a human body before
light, in order to create some-
thing else, a shadow. The sha-
dow is the result of the inter-
position of a body between light
and some other substance. The
poet adds shadows to the world,
bright and luminous shadows, like

new lights. All poetry operates
on one reality for the sake of
creating another.¹²

El autor explica que el poeta, o el artista, se pone delante de la realidad e interpreta lo que le rodea. Al interpretar lo que ve, crea una realidad nueva; ésta es la sombra de que habla Salinas. La creación del artista da lugar a una substancia completamente nueva, a un mundo distinto, a un mundo de sueños. Sin darse cuenta el artista huye de la verdadera realidad; se escapa de la realidad cotidiana y entra en su propio mundo de su realidad personal. Los sueños que crea no son sueños en el sentido común de la palabra; estos sueños son la realidad para el artista.¹³ La liberación que el artista busca se halla en este mismo mundo de sueños. El profesor Palley discute en su tesis doctoral esta idea de que la realidad y el sueño son iguales para el artista. Escribe también que para Salinas no hay diferencia entre el mundo de la realidad y el de los sueños. Huye de la realidad ordinaria para libertarse dentro de su propia realidad.

Como se puede comprender, esta tendencia dramática de Salinas se compone de más de un tema; es, como ya he dicho, un arma de dos filos. Puede encontrarse en su

¹² Pedro Salinas, *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (Baltimore, 1940), pag. 5.

¹³ Julian Palley, pag. 69.

obra o bien como consecuencia de cada aspecto o bien como resultado de la combinación de los dos.

Tocante a la primera parte de este estudio, el tema de la muerte, se mencionó que no existía una gran variedad de referencias al tema. Digo ahora que no hay una sobreabundancia de citas que muestran el presente tema de la fuga y la libertad. Sin embargo, es necesario confesar que este tema se destaca más notablemente que el primero. Se puede sentir sin dificultad la presencia de esta tendencia en muchas obras, aunque el autor no haga hincapié en ella. Don Pedro crea un medio ambiente en el cual presenta con sutileza la fuga y la libertad.

En La cabeza de Medusa se observa este aspecto literario en los tres personajes, Gloria, Rosaura y Lucila. Las tres mujeres querían romper con su familia y huir de las limitaciones impuestas por sus padres. Gloria, la menor, está en curso de cumplir con sus propios deseos de romper con la familia y huir del hogar. Rosaura se escapó ya hace diez años, y Lucila se fugó con el objeto de su pasión unos años antes. Las tres han sentido la huída -- la fuga romántica que parece tan prodigiosa a la imaginación femenina. Sin embargo, nosotros los observadores de estos episodios románticos conocemos bien el destino de estos personajes literarios como se revela en la historia de Lucila. Gloria se escapa de la oposición de la familia por casarse con el artista; busca la

liberación en éste. El artista simboliza la libertad. Esta fuga romántica y libertadora encaja perfectamente con el razonamiento femenino e infantil de Gloria.

Sin embargo, el casamiento no conduce a la libertad. Se observa el resultado en la historia de Rosaura, que teniendo también las mismas intenciones de Gloria, se casa con un artista. Por ser artista, él también huye, tratando de escapar de la realidad cotidiana. Este personaje se consagra a su trabajo creativo y vive dentro de su propio mundo de sueños. La vida conyugal para Rosaura consiste en nada más que una fuga de la sociedad; pasa cada día huyendo de la vida social. Sus sentimientos están bien expresados en el trozo siguiente:

Rosaura: —Me refería a esa clase de vida, tan reclusa. Yo admiro su arte, quiero ayudarle en lo que pueda, pero, al fin y al cabo, una mujer tiene derecho a vivir, tiene derecho a la felicidad... (63)

La pobre Rosaura busca la libertad; lo que halla es una vida aislada, reclusa y enclaustrada. El artista, que suele representar la libertad, en este caso contradice el sentido usual de la palabra. Es cierto que simboliza una vida libre, pero libre exclusivamente para sí mismo; para su esposa significa una vida solitaria y de reclusión. Harta de esta reclusión, Rosaura ha decidido que una mujer también "tiene derecho a vivir" su propia vida; "tiene derecho a la felicidad." Y como se imagina,

la mujer no puede hallar esta felicidad con un artista. Las circunstancias exigen que Rosaura vuelva a huir. Con esta huída, empieza la historia de Lucila, quien representa la continuación de la vida de Rosaura. Como se sospecha, se escapa de la vida recluída y abandona a su esposo; vuelve a buscar su libertad. Lucila tiene éxito en su búsqueda de la libertad; sigue viviendo la vida de una soltera. Como en el primer capítulo he expresado esta idea, Lucila logra la libertad por elegir la vida de una muerta.

En otra ocasión la muerte sirve de fuerza libertadora. Me refiero al otro personaje de esta obra, Andreño. Este hombre huye de la vida académica para conseguir la libertad, valiéndose de las experiencias y conocimiento del mundo. Al darse cuenta de la tragedia de la vida diaria, obtiene su libertad por la gran fuerza, o mejor dicho, la muerte.

Un buen ejemplo del tema de la fuga y la libertad se descubre en la pieza dramática La estratoesfera en la cual la chica, Felipa, representa el elemento fugitivo. Robada su honra, la pobre es el hazmerreír de su pueblecito. Para ella no hay otra salida que la fuga. Aunque huye, no consigue la libertad, porque adondequiera que vaya siempre lleva consigo la mancha de su deshonra. Puesto que la lleva constantemente, parece que no existe una liberación para Felipa. Sin embargo, como se recuerda

bien, el actor César le informa a ella que su antiguo amante la quería de veras y tenía intenciones de casarse con ella. Al oír esto, Felipa se considera liberada de su desgracia. No importa si gana su libertad por medio de una mentira; el elemento fundamental se centraliza en el hecho de que ella ha recuperado su honra y ya está libre. Como se sabe, ella tiene aun la responsabilidad de servir de lazarillo al tío Liborio. Sin embargo, se libra también de esta servidumbre por la muerte oportuna de éste. Otra vez hay que mencionar la importancia de la muerte como una fuerza libertadora; ésta siempre juega un papel fundamental en la liberación. No existen obstáculos que hagan perder de vista la importancia que la muerte ejerce como una fuente de la libertad.

Una obra en que Salinas emplea notablemente la idea de la fuga y la libertad es Cain o una gloria científica la cual fué discutida en relación con el tema de la muerte. El mejor ejemplo de una fuga en esta pieza se halla en el protagonista Abel, y en sus esfuerzos por huir de la responsabilidad que su puesto exige. Se observa primero esta fuga de Abel cuando éste explica a su hermano que no está en el laboratorio ya hace quince días.

Clemente: —Entonces has estado, por decirlo así..., vagando...

Abel: —¿Vagando? Sí y no; vagando, pero sujeto, sujeto a una idea fija, sin poder soltarme de ella,

por mucho que anduviera... He
estado, Clemente, huído, así
huído... (255)

En realidad este pasaje no necesita interpretación porque el héroe Abel, lo explica él mismo. No se asegura de que se puede llamar su acción vagando, cuando él mismo confiesa que está huyendo. Se puede notar en su manera inquieta que Abel está preocupado e intranquilo, pero él no expresa exactamente qué es lo que ocasiona esta inquietud. Para entender mejor su intranquilidad, es preciso volver a examinar la conversación de los dos hermanos.

Clemente: —...¿Es que te has cansado de serlo? De tu vocación.

Abel: —No. Es que por detrás de ella empiezo a ver algo aterrador. Es que me doy miedo y te debo dar miedo a ti, y a Paula, y a todos... Y por eso me huyo... Esa huída de uno mismo no puede durar mucho, Clemente. Tú lo sabes, tú sabes como acaba... (255)

Ya dije anteriormente que Abel huye de la responsabilidad que su oficio requiere; pero en este trozo el protagonista explica a todos la verdadera razón de su fuga. "La gloria científica" tiene miedo de sí mismo y de sus capacidades creativas y destructivas. Su reciente descubrimiento o puede servir al progreso científico o puede servir de fuerza destructora. La comprensión de las posibilidades de tal instrumento de destrucción le empuja a Abel a huir; hay que escaparse de la realidad, de la

responsabilidad de producir la fuerza rudimentaria del exterminio humano.

Además de esto, Abel se da cuenta del porvenir de una persona que huye siempre. Sabe bien que no puede continuar así -- huyendo, pasando horas enteras en los jardines públicos, asistiendo a los cines de barrio. Se entera de que los quince días pasados no fueron más que una huída -- una huída del laboratorio, del lugar donde está situada toda la responsabilidad de crear para el Estado un instrumento monstruoso. Abel comprende bien que tarde o temprano habrá de ocurrir una muerte -- la suya o la de la Humanidad. Y como sabemos todos el protagonista se libra de la gran responsabilidad. El ofrecimiento de Abel mismo desemboca en su propia liberación y en la liberación de la Humanidad de la amenaza destructora. En este caso la muerte sirve de fuerza libertadora de Abel así como de fuerza redentora de todos.

Una obra que todavía no se ha discutido en este estudio cabe bien dentro de esta parte del trabajo. La pieza a que me refiero se llama Judit y el tirano. Este drama en tres actos muestra bien el tema de la fuga por parte de dos personajes, los cuales son Judit y el Regente. El argumento de esta pieza dramática es bastante sencillo. Un grupo de rebeldes intelectuales quiere asesinar al dictador porque creen que es un tirano monstruoso. Entre todos echan la suerte para determinar quién será el que

tendrá la responsabilidad de destruir al Regente, y resulta que la fortuna toca a Judit. Al presentarse en casa del Regente, Judit descubre que éste no puede clasificarse como tirano porque es un hombre muy simpático. En esto empieza el tema de la fuga; lo explicaré con detalle más tarde. En vez de asesinarle, Judit se enamora de él. Ella le persuade a que se fuguen los dos; pero se descubre la intención de los amantes y la policía mata al Regente.

La primera evidencia del tema de la fuga se basa en el hecho de que Judit no cumple su responsabilidad de destruir al Regente. Al darse cuenta de que el dictador no es un monstruo, como había imaginado, Judit se decide a huir de los ideales del grupo rebelde. Esto lo hace por enamorarse del mismo tirano al cual ella había deseado antes asesinar. Su odio se convierte en amor. Huye de sus antiguos amigos rebeldes y ella se libra de su responsabilidad y de su fuga por medio de su amor. En este caso el amor sirve de fuerza libertadora. Aunque su amor libera a Judit, su mismo amor causa otra fuga -- la del Regente.

Esta fuga, a que me refiero, es del jefe del Estado, es decir, el Regente. Lo que no mencioné anteriormente es que antes de conocer a Judit, el Regente era en realidad un tirano despiadado; sin embargo, su conocimiento de Judit y la comprensión de su amor por él, le convirtieron

en un hombre de singular simpatía. El Regente se entera de este cambio, y prefiere a este personaje regenerado; y con esto empieza para el Regente su fuga que en efecto abarca dos rasgos -- huye de su antigua personalidad cruel como tan bien de sus responsabilidades de Estado. Le gustaría más unirse con Judit que volver a ser dictador. Sin embargo, no puede estar seguro de que su personalidad no pueda volver a ser la del antiguo tirano. Cree que su fuga ha conquistado a su antigua persona pero no puede asegurarse todavía; necesita una prueba. Quiere ponerse una vez más delante del Estado para determinar quien hablará -- él mismo o el tirano.

Regente: —...El lunes voy a meterme otra vez dentro del embuste, a hacer lo que siempre, a entregarme a él, a hablar como habla... Y entonces sabré cuánto de mí ser vive aun en esa figura... Si la voz me sale del fondo del alma... o es un eco ya de voz muerta... (347)

Antes de cumplir sus deseos de huir de sus deberes de Estado y fugarse con Judit, es necesario enterarse de la realidad de su personalidad. No quiere engañar a Judit; pero no puede decir con certeza si la personalidad del tirano volverá a reinar dentro de sí mismo. No puede continuar con la fuga hasta que sepa perfectamente bien que la antigua persona del Regente está muerta. Si existe la antigua personalidad, la fuga fracasará.

Después de la radiofusión, el Regente está satisfecho

con el hecho de que el tirano está muerto. Comprende que el discurso pronunciado delante del público no contiene más que mentiras; no cree en ninguna de las declaraciones que ha hecho. Ya puede seguir huyendo del Estado porque ha matado a la personalidad del tirano.

Puede juntarse con Judit y los dos se fugarán juntos a una nueva vida, a una vida de paz y felicidad. Sin embargo, el Destino interrumpe sus proyectos; la policía averigua sus intenciones de huir, y le mata.

En esta obra dramática, la fuga juega dos papeles; existen una huída de la responsabilidad y una huída de una personalidad indeseable. Judit huye de su responsabilidad de asesinar al Regente; se libera de este desagradable deber por enamorarse de su víctima deseada. Su liberación ocurre a causa de la fuerza del amor. El Regente tiene ganas de escaparse de sus deberes de Estado porque ya sus ideas políticas han cambiado. De un punto de vista se puede decir que su fuga tiene éxito, porque ya que está muerto no tiene ninguna responsabilidad que cumplir por el Estado. Para el Regente la muerte le ha libertado de todo deber. La segunda clase de fuga en Judit y el tirano se basa en los esfuerzos del Regente de huir de su antigua personalidad. Hasta que conoce a Judit, no tiene ninguna intención de cambiar su personalidad. Pero su amor por él, le hace huir de su antigua crueldad y sus ideas inhumanas. Él consigue una persona-

lidad completamente distinta a su antigua. Su liberación resulta de la fuerza irresistible del amor.

Se encuentra en la obra La bella durmiente una clase de fuga semejante a la de Caín o una gloria científica -- una fuga de la responsabilidad. Los fines de este hotel de montaña, "La Cima Incógnita," en La bella durmiente no son más que proveer con un lugar de retiro la gente que ocupan puestos que exigen mucha responsabilidad. Este es ejemplo evidente del tema de la fuga en esta pieza. Estas personas escapan de la responsabilidad y de la realidad. Cuando llegan al punto de no poder soportar la tensión producida por la existencia diaria, huyen de la realidad; entran en el hotel y adoptan otro nombre. No podría concebirse un retiro más conveniente que éste; el hotel es un lugar completamente aislado del resto del mundo. Aun los personajes que se presentan en este hotel de montaña confiesen que huyen de la realidad:

Soledad: —...Todos los que vivimos en este hotel o cenobio, o lo que sea, somos fugitivos. Usted fugitivo. Yo, fugitiva...

Álvaro: —Verdad. Por eso se llama "Cima Incógnita." Refugio para amantes del incógnito. Y la obligación reglamentaria de ponerse otro nombre al entrar en el hotel es eso, es escapar de nuestro nombre verdadero, huirle. (166-167)

Este hotel ofrece refugio a los que nunca más pueden hacer frente al mundo. Los huéspedes en realidad son fugitivos; fugitivos del mundo, de la realidad, de la res-

ponsabilidad, y de la monotonía cotidiana. En este retiro se hallan las personas que no pueden continuar afrontando la responsabilidad constante de sus puestos. A este hotel escapa la gente de cierto nivel social. Para crear mejor un ambiente distinto y falso, el establecimiento exige que sus huéspedes cambien de nombre. La idea de este hotel encierra el primer aspecto del tema de la fuga hallado en esta obra dramática de Salinas.

El segundo ejemplo de este tema se basa en los personajes de esta obra, Álvaro y Soledad. Se puede clasificar a Álvaro en la misma categoría de las personas ya mencionadas -- las que huyen de la responsabilidad. Recientemente fué ascendido al puesto de presidente de la Compañía Rolán. Los deberes que este oficio exige, encienden en Álvaro el deseo de fugarse; no puede soportar la inevitable tensión que rodea este puesto. A causa de este apremio mental, Álvaro escapa al hotel "Cima Incógnita."

Soledad viene al hotel no para huir de su responsabilidad o su deber, sino para huir de la frustración que su oficio le crea. Ella es una modelo de la Compañía Rolán, de la cual Álvaro es presidente. La Compañía le ha puesto a Soledad un nombre que no es el suyo -- "la bella durmiente;" también le ha cortado el pelo y le ha puesto bucles falsos. La ha cambiado tanto que ahora ella no tiene su propia personalidad; es una persona completamente

distinta:

Soledad: —...Alguién me acercó un
inmenso espejo redondo, y yo me
incliné sobre su círculo y me
hundí desde entonces para siem-
pre en él. La vi, a ella, y no
a mí. (135)

Ahora ella no se reconoce aun a sí misma; es una mujer completamente nueva. Esta persona, esta imagen que la Compañía Rolán ha creado contradice la personalidad original de Soledad. Esta destrucción personal de Soledad la causa frustración, porque ahora no tiene nada que de veras le pertenece. La figura, el pelo, la personalidad, el temperamento pertenecen a la Compañía; nada es enteramente de ella. La contemplación de este hecho empuja a Soledad a fugarse y huye a "La Cima Incógnita" con intenciones de recrear su propia personalidad. Sin embargo, aun en este aislado hotel no puede recobrar lo que ha perdido. Mientras siga empleada en la Compañía Rolán, no podrá pertenecer a sí misma.

En esta obra la única acción de liberar a un personaje de su fuga ocurre con Soledad, y sólo Álvaro puede ofrecer la solución de su problema. La liberación tiene lugar cuando Álvaro exige que la Compañía sustituya a Soledad con otra modelo. Sólo con esta intervención de Álvaro, puede Soledad terminar su fuga. "La Cima Incógnita" seguirá ofreciendo refugio a los que quieren escaparse de la realidad. Álvaro continuará huyendo de sus

responsabilidades como presidente de la Compañía Rolán. Sin embargo, Soledad no tendrá ningún motivo para huir, porque ahora ha vuelto a pertenecer a sí misma; ha recuperado su propia identidad y ya está libre.

La última obra que patentiza el segundo rasgo del tema de la fuga y la libertad es El precio. En esta pieza sólo se destaca el elemento de la libertad. La protagonista, Melisa, creación literaria de Jáuregui, no huye de nada; no existe ninguna fuerza que la empuja a fugarse. La incluyo en esta parte del estudio porque ella se ha escapado de la imaginación del escritor y desea regresar. La única manera que Melisa puede volver a la fantasía de su creador es liberándose de su cuerpo mundano. Sólo por mediación del reconocimiento de su autor puede conseguir esta liberación. Jáuregui la creó, y ella se escapó del ambiente inventado por aquél. Para volver a existir dentro de este ambiente literario de su creador, el mismo autor tiene la responsabilidad de hacer ocurrir un suceso redentor para levantar a Melisa de su existencia mundana. Al encontrar a Melisa en casa del doctor Jordán, el creador y la creación se reconocen inmediatamente. La presencia de Jáuregui y el reconocimiento de él por Melisa llevan una fuerza suficiente para sacarla a ella de la escena y Melisa se muere abandonando su estado físico para regresar a su antigua existencia fantástica.

La fuerza de liberación se presenta meramente en el poder creativo del autor, Jáuregui. Melisa consigue la oportunidad de continuar viviendo; recibe la liberación de la vida cotidiana para pasar sus días eternos dentro de la imaginación y la fantasía de Jáuregui. Este escritor, que se ha servido de la fuerza creativa de Melisa, se sirve también de su fuerza libertadora.

En todas las obras mencionadas excepto una, La bella durmiente, se puede señalar que la fuerza de liberación para cada personaje fugitivo es la muerte. Por ejemplo en La cabeza de Medusa, Andrenio es liberado de la tragedia de su vida por la muerte. La muerte le libra del disgusto diario. Felipa, en la pieza La estratoesfera, está libre al fin de la obra porque ya ha muerto el tío Liborio. Ella no tiene ningún deber que cumplir con el tío. En Caín o una gloria científica, el protagonista Abel se libra al ofrecerse como sacrificio para salvarle la vida a la Humanidad. También en Judit y el tirano, el Regente, en sus esfuerzos por huir de su responsabilidad al Estado, muere a manos de la policía, liberándose así de su deber. Por último, en la obra, El precio, la muerte hace que Melisa regrese a su estado imaginario. En este respecto el tema de la fuga y la libertad está perfectamente asociado con el primer tema de la muerte; el uno depende del otro.

Para concluir, es preciso mencionar brevemente que cada rasgo del presente tema, tanto la fuga como la liber-

tad, puede dividirse en dos grupos. He tratado de indicar que en las piezas teatrales discutidas hay dos clases de fuga -- una fuga de la vida y de la monotonía cotidiana; y una fuga de la responsabilidad que un oficio exige. La primera clase, la fuga de la vida diaria, se ha visto sobre todo en dos obras teatrales discutidas en este capítulo. En La cabeza de Medusa se observó que las tres mujeres, Gloria, Rosaura y Lucila, decidieron huir de la monotonía de la vida impuesta por sus padres para buscar la felicidad y una vida romántica con su propio artista. También tuve la oportunidad de mostrar que cada una de las tres mujeres pasaría sus últimos días huyendo de la vida solitaria y retraída que su artista le había creado. También en la segunda obra que contiene esta clase de fuga, La bella durmiente, puede notarse una huída semejante. Cada personaje que se presenta en el hotel de montaña, "La Cima Incógnita," está tratando de escapar de la realidad de la vida. Al entrar en este hotel, recibe un nombre distinto, como ya hemos visto, y adquiere una personalidad nueva. En este sentido, se fuga de la vida diaria y en este establecimiento consigue su libertad.

El segundo aspecto de la fuga, la huída de la responsabilidad, aparece también en las dos obras siguientes: La estratoesfera y Caín o una gloria científica. En La estratoesfera hay dos ejemplos de fuga. Después de des-

honrar a Felipa, el actor César la abandonó. Su acción representa una huída de la responsabilidad de cuidar a Felipa y proteger su honor. Huyendo irremisiblemente de su deber, César simboliza el primer ejemplo de la fuga de la responsabilidad. El otro ejemplo se encuentra en Felipa. Al recuperar su honor, siente deseos de regresar a su pueblecito natal para anunciar que ya está limpia de su deshonra; pero al mismo tiempo recuerda su responsabilidad con el tío Liborio. A pesar de que está consciente de su deber, quisiera todavía marcharse para su pueblo y huir de su responsabilidad. Oportunamente el tío muere y la chica puede cumplir sus deseos.

El segundo aspecto del tema del presente capítulo, es decir, la libertad, también se divide en dos categorías las cuales con una liberación creada por la muerte y una liberación y restitución de la vida. La primera categoría fué discutida en las dos páginas precedentes donde señalé el papel que juega la muerte en la liberación de cada personaje. Traté de mostrar esta tendencia en todas las piezas discutidas con excepción de una.

La liberación y restitución de la vida -- el último aspecto del tema de la libertad -- ocurre en las dos obras: La bella durmiente y Caín o una gloria científica. En la primera pieza se nota esta tendencia en el momento en que Álvaro libra a Soledad de su puesto de modelo con la Com-

pañía Rolán y le restituye su propia vida y personalidad. En Caín o una gloria científica, esta restitución de vida tiene lugar en el momento en que el protagonista Abel se ofrece como sacrificio. Su acción libra a la Humanidad de la amenaza de destrucción. En este sentido restituye a todos su antigua vida contenta.

CAPÍTULO III

EL TEMA DE LA MUJER

En los primeros dos capítulos los temas discutidos fueron el de la muerte y el de la fuga y la libertad. Como se sabe, estos elementos no están compuestos de ideas concretas, sino que más bien son temas abstractos. Estos dos temas que traté de mostrar en las obras dramáticas de Pedro Salinas consistían de elementos intangibles; sin embargo, el tema a que se dedica el presente capítulo abarca una idea más tangible y concreta -- el elemento temático de la mujer.

En esta parte del trabajo quiero señalar el papel que hace la mujer en el teatro de Salinas. Deseo mostrar también el extraordinario conocimiento del autor en cuanto a la lógica femenina o mejor dicho a la irracionalidad femenina. Salinas ha pintado algunas creaciones femeninas que representan perfectamente bien las cualidades del complejo femenino. Su buen conocimiento de esta materia se manifiesta en los muchos y diversos personajes femeninos. Otro objeto de este capítulo es indicar que la creación femenina constituye el personaje principal de las piezas de Salinas. El último aspecto que intento discutir abarca la idea de que don Pedro incorpora en su teatro todas las fases de la personalidad femenina; desde la mujer celosa hasta la mujer explotada; desde la mujer excesivamente pundonorosa has-

ta la coqueta y la enamorada.

Se puede decir que en casi cualquier obra dramática de Pedro Salinas existe una mujer que dirige la acción de la pieza. Es posible que el personaje femenino tenga una personalidad frágil, pero no obstante ella ejerce una fuerza dominante. En el teatro de Salinas la personalidad femenina representa el Deus ex machina porque es ella la que hace desarrollar el argumento dramático; es ella la que domina la escena. Toda la obra se desenvuelve alrededor de la mujer, de sus deseos y sus fantasías.

Toda la pieza, La isla del tesoro, tiene lugar en la habitación de Marú en el Hotel Ritz. Este hecho encierra en sí mismo la sugerencia de que Marú dirigirá los acontecimientos y que sólo ella tendrá la palabra. Aunque durante el transcurso de la obra, otras mujeres y dos hombres se presentan en su habitación, Marú continúa dominando la acción. Su personalidad y su intuición femenina crean el argumento de la obra y desarrollan su acción. Marú escoge la citada habitación y en ella descubre el libro misterioso "Pensamientos y soliloquios de un desesperado:"

Marú: —...¡Ay, qué emoción! ¡Ahora sí que creo que es la suerte! La letra, preciosa, de hombre, no hay duda. Me gustaría que me escribieran cartas en una letra así... (105)

Ella desea encontrar al autor, no movida por la curiosidad, sino porque reconoce bien que ha descubierto a su ideal, a

su "tesoro." Se da cuenta de su hallazgo mediante "la letra preciosa" que no puede ser de nadie sino de un hombre, de su hombre ideal.

Marú: —¡Pero si esto es increíble!
 ¡El tesoro! Por fin, por fin...
 ¡Qué ganas tengo de leerlo! (105)

Claro que Marú desea leerlo porque está segura de que el diario pertenece a su ideal. Por sus acciones y sus deseos, esta chica idealista desenreda el nudo del argumento misterioso de esta obra. Pedro Salinas insiste en que Marú, su creación femenina idealista, conozca al autor desconocido. Hace preguntas a las criadas y a la jefa de piso para saber quién fué el huésped anterior a ella que alquiló esta misma habitación. Sin embargo, a estas camareras no les es permitido dar la información que Marú busca. Empujada por la persistencia femenina, Marú decide interrogar al gerente del hotel, el cual le ofrece datos falsos, creyendo que estos calmarán la curiosidad de esta mujer. Por instinto natural, Marú sospecha que el gerente no le ha dicho la verdad y vuelve a discutir el mismo asunto con una criada. De lo que ésta le informa, Marú confirma sus sospechas tocante al autor:

Marú: —¿No es verdad que hasta hace muy poco ha estado viviendo en este cuarto un señor joven, muy guapo, que miraba mucho por la ventana y escribía en este cuaderno? (119)

Al mirar "la letra preciosa" del diario, Marú tenía razón: su ideal había ocupado la habitación. De su manera típica-

mente femenina, Marú extrae la verdad a la criada.

En esta obra, La isla del tesoro, la chica Marú se destaca como el personaje dominante que dirige toda la acción de la pieza. Por intuición femenina, se da cuenta, al descubrir el diario, de que su autor no puede ser otro más que su ideal. Mediante sus esfuerzos persistentes, intenta averiguar la verdad del misterio que encierra la identificación del autor. Por ser mujer, y tener perseverencia, Marú consigue lo que busca. En este personaje, Pedro Salinas demuestra conocer bien la intuición, la persistencia y la perseverencia femeninas.

Otra pieza en que domina el carácter femenino es La cabeza de Medusa. En cuanto a esta obra de Salinas, quisiera citar la descripción que Mario Maurín hace del medio ambiente en que se desarrolla esta pieza dramática:

la sección de sombreros para señoras de un gran almacén. Dentro del establecimiento, extraña y ruidosa colmena, lugar de cambios incessantes, reino del trueque y del movimiento, del deseo y de la posesión, ese departamento constituye un alvéolo separado, isla de la calma donde todo es lujo, elegancia, y discreto deleite.¹⁴

Como se puede observar en esta descripción, La cabeza de Medusa tiene lugar en un mundo casi femenino por completo. Las palabras que el señor Maurín emplea para describir el

¹⁴Mario Maurín, "Tema y variaciones en el teatro de Salinas," Ínsula (agosto 1954), pág. 1.

ambiente de la obra connotan bien la personalidad de la mujer; "extraña y ruidosa colmena" describe notablemente bien una concurrencia de mujeres; "el deseo" y "la posesión" representan perfectamente la personalidad y el carácter femeninos innatos; son características intrínsecas de la mujer; la oración "todo es lujo, elegancia, y discreto deleite" incorpora dentro de sí los deseos principales de la mujer. En este trozo de Maurín, el lector puede enterarse del papel importantísimo que hace la mujer en La cabeza de Medusa. Es evidente que en tal sitio dirigido por una mujer, el hombre no tendría nunca la palabra; así es la situación en esta obra de Salinas.

En este mundo femenino creado por don Pedro, pocos hombres se atreven a entrar. Rafael hace una aparición insignificante en busca de su novia y el otro, Andrenio, presencia toda la acción, pero después de la segunda escena, no participa en ella. Se hace testigo mudo y permanece sentado en su mesa hasta el final, observando la tragedia de la personalidad independiente de la mujer. Oye la historia de las tres mujeres, Gloria, Rosaura y Lucila, en la cual cuentan que han roto con la familia para fugarse con un artista. Estos dos hechos representan dos facetas básicas de la personalidad femenina: el deseo por la independencia y la libertad, y la afición a lo romántico.

La tercera obra que quiero citar en cuanto al pre-

sente tema presenta a una mujer débil; sin embargo a pesar de su fragilidad, ella es la que dirige la acción. Me refiero al carácter de Melisa en la pieza El precio. Por la mayor parte, parece que la obra tiene como director al doctor Jordán o quizás al escritor Jáuregui. Claro está que éste representa la fuerza libertadora discutida en el capítulo precedente; no obstante, la responsabilidad de dominar la escena pertenece a Melisa. Todos los otros personajes se ocupan en descubrir la identidad de ella; los intereses de cada uno se concentran en la pobre Melisa. Alicia, el doctor Jordán, la policía, todos están preocupados por saber quién es Melisa, de dónde es ella, et cétera. Toda la obra se desarrolla alrededor del misterio de la identidad de Melisa. En este sentido se puede decir que la fuerza motiva de esta pieza dramática de Salinas se basa en esta mujer desconocida. Lo importante es el hecho de que la identidad de Melisa permanece en la oscuridad durante el transcurso de toda la obra; y a pesar de esto, este personaje misterioso mantiene la atención de los demás. El carácter poco energético de Melisa y su débil personalidad dominan por completo toda la acción de la pieza.

En Caín o una gloria científica, Pedro Salinas muestra su buen conocimiento de la mujer. En esta pieza, Paula, la esposa de Abel, no dirige la acción como los personajes femeninos principales de las otras obras ya

mencionadas, sino que representa y adopta un razonamiento típicamente de mujer. Me refiero a la escena III sobre todo, en la cual Abel regresa a casa inmediatamente después de que Paula averigua que hace muchos días que él no asiste al laboratorio. Al entrar, Abel se da cuenta de que su esposa está preocupada; pero Paula no admite su preocupación:

Abel: —...¿Cómo te sientes?

Paula: —Bien, muy bien.

Abel: —(mirándola y con tono de incredulidad) —¡Bien, muy bien!
Paula ya sabes que yo soy un observador de oficio. El oído me dice: "bien," pero la vista...
¡Esos ojos, esos ojos...! (251)

Como buen hombre de ciencia y astuto observador, Abel puede percibir que su mujer tiene algo que la atormenta. El científico puede observar en ella esta tensión mental porque Salinas ha sabido crear con extraordinario acierto el carácter de Paula -- una mujer que mientras sus labios pronuncian un "No, No," sus ojos están diciendo con fulgor "Sí, ¡por supuesto! Sí." El autor pinta a la típica mujer de doble personalidad. Paula dice que se siente bien cuando en el fondo piensa: "Claro que tengo algo."

En la misma escena Salinas sigue desarrollando esta personalidad femenina y la explica por boca de Abel:

Abel: —...Esas fantasías que se te han posado en la cabeza... Paula, casi te agradezco que te hayas equivocado tan rotundamente...

Paula: —Equivocado? ¿Entonces...?

Abel: —Sí, eres la equivocada de puro amor... También el amor se equivo-

ca....Te equivocaste con razón...,
de amor....Que, ¿te digo que hace
doce días que no iba por el labo-
ratorio? ¿verdad?

Paula: —Sí. ¿No es cierto?

Abel: —Claro que lo es. Y naturalmente,
tú en seguida te has hecho tu com-
posición de lugar: Puesto que Abel
no va al instituto, y me lo oculta
y hace la vida de siempre, sombra
tenemos. Sombra con faldas, por
supuesto... (253)

Abel confiesa no haber asistido al laboratorio desde hace ya doce días, y así confirma las sospechas de su esposa. Continúa explicándole lo que ella piensa acerca de su ausencia del trabajo. En este pasaje, se puede observar que Abel, o mejor dicho, Pedro Salinas, penetra en el pensamiento femenino y expresa con acierto su conocimiento del razonamiento del bello sexo. El autor describe el funcionamiento de la mente de una mujer en duda, quien no sabe adónde va su esposo cuando sale para la oficina. Los colegas de su marido le han dicho que hace mucho tiempo que Abel no trabaja, y como Salinas muestra al lector a través de Abel, Paula busca su propia explicación: Hay otra mujer que está cautivando el amor de su esposo. Esto es el resultado de la incertidumbre y de la duda de una mujer -- los celos. En esta escena de Caín o una gloria científica se destaca el conocimiento de Salinas acerca de la lógica y el razonamiento femeninos.

También en su drama en tres actos, Judit y el tirano, la mujer dirige toda la acción. Al principio de la pieza Judit reúne en su casa a unos rebeldes para determinar quién

tendrá la responsabilidad de asesinar al dictador. Es ella la que quiere quitar al dictador de la escena política y la que le acusa de su tiranía:

Judit: —...Porque cuando ese hombre se apoderó del mando y empezó a gobernar, con esas farsas, esa escenografía moderna... (310)

¡Es indecente, indecente! (311)

¡Es puro histrión, puro escenógrafo! Detrás, nada, nada. (311)

Con estas frases expresa Judit sus sentimientos en cuanto al Regente. Cree que él no es más que un político falso, un actor que representa una ideología falsa. Su gobierno representa una farsa. Además de su figura histriónica, el Regente no representa nada -- esto es lo que piensa Judit del jefe político. Ya está harta de sus falsas acciones y de su tiranía. En efecto es ella la que sugiere la manera de determinar quién ha de ser el asesino:

Judit: —...Aquí hay siete pedazos de papel... Cada uno escribe su nombre en uno de ellos, se doblan, se echan en cualquier... (313)

En realidad ella es quien quiere destruir al Regente; en efecto, es ella la que insiste en que se eche la suerte para resolver quién habrá de ser el asesino. Aunque parece que Judit habla poco en el primer acto de la obra, en realidad ella es quien da la orden decisiva. No cabe duda en fin, de que en el primer acto, se puede decir que Judit domina toda la acción.

En el resto de la pieza, Judit hace un papel igualmente importante. Representa la que más influye en el cambio de la personalidad del Regente. Después de conocer a Judit, el hombre tirano se transforma en un individuo simpático. En realidad, Judit destruye la personalidad tiránica del Regente y crea una nueva personalidad. No sólo domina toda la acción del drama sino que también crea a un personaje nuevo -- al Regente reformado. Todo esto resulta de la fuerza extraordinaria del amor femenino. Aun el Regente confiesa la influencia que Judit ha ejercido sobre él:

Regente: --...llevamos un mes saliendo, ¿no? Pues si tú no estuvieras a mi lado, o apoyada en mi brazo, o dejándome que yo me apoye en tu mirada..., yo no podría resistir ni cinco minutos entre la gente. (344)

Como el Regente explica, sin Judit, no podría existir, porque ella ha llegado a ser un sostén sobre el cual él se apoya. Judit ha desarrollado a tal punto la nueva personalidad del Regente que ahora es relativamente débil. Necesita la seguridad de saber que ella está siempre a su lado, porque sin ella, él no puede existir. En esta obra la personalidad y la fuerza femeninas, representadas por Judit superan a las del hombre, representadas por el Regente.

Las cinco obras que he mencionado en cuanto al presente tema -- La isla del tesoro, La cabeza de Medusa, El

precio, Caín o una gloria científica y Judit y el tirano incorporan dentro de sí mismas el conocimiento de Pedro Salinas del personaje femenino. En las piezas mencionadas se ha visto el hecho fundamental de que la mujer domina toda la acción escenaria. La acción gira alrededor de los antojos y las fantasías de la mujer. En la primera obra, La isla del tesoro, Salinas muestra la persistencia femenina representada por Marú. La cabeza de Medusa se desarrolla en un mundo casi completamente femenino. La tercera pieza discutida patentiza la personalidad débil del bello sexo. En Caín o una gloria científica, Salinas, por boca de Abel, revela la lógica femenina. La protagonista de Judit y el tirano representa la fuerza irresistible de la mujer.

La segunda fase del presente tema de la mujer consiste en que Pedro Salinas ha presentado a la mujer en casi todos los aspectos de la vida -- desde la oprimida hasta la independiente; desde la mujer celosa hasta la deshonrada.

En la pieza dramática, Caín o una gloria científica, Paula, esposa de Abel, representa a la mujer celosa. El secretario de su esposo le informa que Abel no trabaja desde hace varios días. Paula sabe bien que su esposo sale todas las mañanas para el laboratorio y vuelve todas las tardes a las cuatro. Sin embargo, hace doce días que Abel da la impresión de que trabaja. Paula expresa sus

sospechas al hermano de Abel de esta manera:

Paula: —Si Abel sale todas las mañanas de casa a la hora de costumbre y vuelve a la de siempre, y nos dice que ha estado trabajando, y ahora resulta que no le han visto allí, ¿dónde va? ¿Dónde pasa esas horas, desde las nueve a las cuatro?...Es muy sencillo. (250)

Paula cree que lo tiene todo resuelto -- puesto que Abel no va al laboratorio, no hay más que una cosa que puede desviarle: otra mujer. Así funciona la lógica femenina. No importa si el hombre tiene relaciones con otra; lo principal es la idea de que es otra mujer la que puede cautivar a un hombre casado. Es la idea y no el hecho lo que da tantos celos a una mujer. Esto es exactamente lo que ocurre con Paula. Es la primera idea que puede ocurrírsele a ella.

La segunda fase de la vida femenina que Pedro Salinas desea crear se centraliza en el personaje de Felipa en La estratoesfera. Esta chica representa a la mujer deshonrada. Un actor de cine ganó su amor y lo aprovechó dejándola sin honra.

Felipa: —¡Él se desapareció un día dejándome plantá...y sin honra! ...Yo era la deshonra de mi pueblo... A tós les daba vergüenza de mí... (34)

La pobre chica no podía mirar a la gente cara a cara porque se dejó ser conquistada. Ella representa la vergüenza de su pueblecito y tiene que sufrir la crítica de todos

sus compueblanos. A causa de su deshonra, no hay sitio para ella ni en casa de su familia ni en su pueblo. El autor crea bien el ambiente de la deshonra; lo describe de una manera notable, por boca de Felipa, la atmósfera de vergüenza que obligó a la chica deshonrada a huir de su pueblo natal.

Otro aspecto de la vida femenina que Salinas presenta se basa en la mujer Gumersinda, de una obra todavía no discutida en este trabajo -- La fuente del Arcángel. Para este estudio, este personaje Gumersinda representa la mujer excesivamente estricta. En este drama, Gumersinda y su hermano cuidan de sus dos sobrinas huérfanas, las cuales han vivido en completa inocencia y sin conocer nada del mundo. La habitación que las dos chicas ocupan da a una plaza en el centro de la cual se halla una fuente del Arcángel Miguel, a la cual suelen acudir la gente para beneficiarse de una vieja leyenda. Lo malo es que algunas parejas de enamorados van de noche a la fuente y de vez en cuando se oye escapar algún beso furtivo. La tía, Gumersinda, se da cuenta de lo que pasa y no quiere que las sobrinas lleguen a presenciar esto del beso. La tía trata de lograr que la fuente se quite o se modernice para acabar con la vieja leyenda. Pero todos sus esfuerzos son en vano. Habla con el cura a fin de pedirle que traslade la estatua a la iglesia para evitar los besos nocturnos, pero el cura le asegura que esto es impo-

sible porque la estatua del Arcángel no es tal Arcángel sino una estatua del dios Eros -- dios del amor. Hacía muchos años que la estatua había sido convertida para evitar la desnudez pagana. Por fin, ocurre lo que se temía Gumersinda -- una de las jóvenes presencia lo del beso; y hechizada, acude al llamamiento de la estatua, de nuevo convertida en el dios del amor.

Para este trabajo el aspecto importante se centraliza en las acciones de la tía Gumersinda. Para evitar que las inocentes sobrinas se informen de las cosas mundanas, esta mujer pundonorosa y remilgada insiste en que se modernice la estatua.

Gumersinda: --Lo que me ha concedido
el Señor es deseo de luchar contra
la ola de la impiedad y el vicio,
que no arrollan, que vienen aquí
a la misma puerta de tu casa... (25)

Gumersinda cree que ha recibido alguna revelación divina que la empuja a "luchar contra...la impiedad y el vicio." Está segura de que lo de los novios les dejará a las sobrinas mal sabor en la boca. Según ella, lo del beso indudablemente representa uno de los vicios mundanos. Si las chicas atestiguan esta acción, no quedará intacta su inmaculada inocencia. Por consiguiente, lo importante de esta obra de Salinas se basa en la personalidad metódica de Gumersinda. Ella representa una fase del panorama de mujeres creado por el autor; representa la mujer desmesuradamente pundonorosa, estricta y remilgada.

En dos piezas dramáticas de Pedro Salinas que ya se discutieron, La cabeza de Medusa y Judit y el tirano, se encuentra otra especie de mujer; me refiero a la mujer enérgica e independiente. Se hallan en estas dos obras sobre todo, dos mujeres, Lucila y Judit, que pueden clasificarse en esta categoría. La mujer de esta clase es la que se interesa en sus propios deseos y en su propia felicidad (algunos dirán que ésta es la mujer más típica). En la obra Judit y el tirano, Judit, la protagonista, se ha propuesto, como ya hemos visto, la responsabilidad de quitar al Regente de la escena política. El grupo de rebeldes intelectuales ha nombrado a Judit. Sin embargo, al conocer al Regente cara a cara, las ideas de Judit en cuanto a este tirano instantáneamente cambian. Como he dicho, en vez de cumplir los deseos de sus amigos, los rebeldes, Judit hace exactamente lo que ella quiere. Judit rompe con su club reformista para buscar sus propios ideales; lo irónico es que los encuentra envueltos en el personaje del Regente, la misma persona que ella tanto había odiado antes. En este sentido Judit representa perfectamente bien la clase de mujer a la cual me refiero -- la mujer individualista e independiente.

La Lucila de La cabeza de Medusa patentiza la misma filosofía individualista. Como dije anteriormente, Lucila representa la culminación de las otras dos mujeres en esta pieza -- Gloria y Rosaura. En la misma manera de éstas,

Lucila ha roto con su familia para buscar sus propios ideales románticos con un artista. Después empieza a cansarse de la vida retirada del artista y vuelve a perseguir su propia libertad. La alcanza por medio del rompimiento con su esposo y la separación. En la pieza Lucila explica que una mujer tiene derecho a su propia felicidad:

Lucila: —...Me empuja una fuerza superior a la costumbre, a la compasión, una fuerza que me dice: "Tú eres tuya, tuya. Sé tuya."
(Con exaltación) Una fuerza irresistible. (69)

A esta mujer la empuja esta "fuerza irresistible" a buscar y conseguir sus propios deseos y sus propias ideales. Esta clase de mujer no puede ser restringida y obligada; tiene que explotar su propia voluntad. No le importa si ofende porque lo principal es ejercer su propio albedrío. Con estos dos personajes, Judit de Judit y el tirano y Lucila de La cabeza de Medusa, Pedro Salinas ha creado y ha mostrado notablemente bien la independencia de la mujer. El autor ha señalado la importancia de esa "fuerza irresistible" que empuja a la mujer a realizar sus propios deseos a cualquier costa.

Estas varias fases del feminismo Pedro Salinas sigue desarrollándolas en la obra La bella durmiente. La mujer de esta obra dramática, Soledad, representa un aspecto exactamente opuesto al grupo anterior; representa esa mi-

noría de mujeres que se dejan ser oprimidas. La mujer de esta pieza no puede perseguir los deseos de su albedrío porque carece de su propia voluntad. Pertenece a la Compañía Rolán y tiene que cumplir los deseos de la Compañía. Ella no puede ejercer su propio albedrío. En efecto, cuando el otro personaje Álvaro le declara su amor y su intención de casarse con ella, Soledad no puede aceptar su oferta de matrimonio porque, como he dicho antes, ella no pertenece a sí misma sino a la Compañía Rolán, fabricante de camas y colchones. Es posible que algunos digan que hay demasiada exageración en este personaje; sin embargo, sea lo que sea, lo importante es que Pedro Salinas ha podido crear a esta personalidad tan débil y tan oprimida. Si bien Soledad representa un personaje exagerado, ella simboliza la mujer débil y sumisa, y por tal razón es preciso incluirla en la lista de las varias clases de mujeres presentadas por Salinas.

La última fase de la mujer que Pedro Salinas incorpora en su teatro es la del amor, presentada en dos obras: La cabeza de Medusa y La isla del tesoro. En estas piezas las mujeres que caben dentro de este grupo son Gloria y Marú. Las dos pertenecen a la misma familia de mujeres alegres y soñadoras que siempre piensan en la felicidad del porvenir. Al entrar en la tienda de sombreros, Gloria pide un sombrero:

Gloria: —...me voy de viaje, a un
país donde es primavera perpe-
tua. (54)

Gloria intenta casarse al día siguiente y espera con ilusión una felicidad supuesta. En realidad para Gloria no hay más presencia que el porvenir; pero piensa en el porvenir sólo en términos del día de la boda; no puede proyectarse más allá para percibir la tragedia y el disgusto que la esperan. Ella espera ansiosamente la boda y el éxtasis que, según ella, tiene que seguir. Gloria entra en el matrimonio como mujer puramente enamorada; por ahora, ella verdaderamente vive en plena gloria.

La otra mujer de este grupo, la Marú de La isla del tesoro, tiene ideales iguales a los de Gloria y como mencioné antes, las dos forman parte de la misma clase de mujeres soñadoras que siempre piensan en la felicidad. Marú sueña incesantemente con la idea de encontrar a su ideal, o como ella lo clasifica, a su "tesoro." Al hallar el diario del príncipe desconocido, Marú está bien segura de que ya ha descubierto a su "tesoro." Aunque ella no sabe quién es el autor de este librito, sabe con toda seguridad que él tiene que ser su ideal porque expresa en su diario las mismas ideas idealistas de ella. Los pensamientos de Marú y su certeza femenina inmadura representan perfectamente la mujer romántica y ciega de amor.

En esta parte de la presente tesis he tratado de mostrar el papel importante y dominante que hace la mujer en las obras dramáticas de Pedro Salinas. Por medio de varias piezas, señalé que en el teatro de Salinas, la mujer repre-

senta verdaderamente el Deus ex machina. Es ella, como ya hemos visto, la que hace desarrollar el argumento de la obra. El segundo aspecto que presenté en este capítulo se centraliza en la idea de que el autor incorpora en sus piezas escenas de muchas facetas de la vida femenina. Representativas de este rasgo del tema femenino son Paula, la mujer celosa de Caín o una gloria científica; la mujer deshonrada, Felipa de La estratoesfera; la mujer excesivamente estricta y pundonorosa, Gumersinda de La fuente del Arcángel; Lucila de La cabeza de Medusa y Judit de Judit y el tirano representan la independencia y la autonomía femeninas; Soledad, la mujer débil y oprimida de La bella durmiente; y la mujer enamorada, representada por Gloria de La cabeza de Medusa y por Marú de La isla del tesoro. El elemento que unifica todo se resume en que la mujer, sea independiente o débil, dirige toda la acción de las obras de teatro de Pedro Salinas.

CAPÍTULO IV

LA FANTASÍA, LA SÁTIRA Y LA EVASIÓN

Tanto en el capítulo anterior como en los dos primeros capítulos, el objeto que traté de lograr fué el de presentar y discutir los temas fundamentales del teatro de Pedro Salinas. Se ha visto que estos tres temas principales son la muerte, la fuga y la libertad, y la mujer. El presente capítulo lo dedico, principalmente, a señalar la correlación entre estos temas y ciertos aspectos interesantes de su obra dramática.

Ya que en sus obras teatrales hay un tema triple, éstas pueden dividirse también en tres grupos de elementos dramáticos: las obras de fantasía, las obras de sátira y las obras de evasión. Aunque acabo de explicar que hay tres grupos distintos de piezas teatrales, deseo mencionar que algunas obras pueden incluirse en dos divisiones a la vez. Me refiero, por ejemplo, a una obra como La bella durmiente, la cual cae bien tanto dentro del grupo de las obras de sátira como las obras de evasión. Lo que quiero recalcar es que la teoría de los temas y la de los elementos dramáticos de las obras de Salinas son semejantes en que una pieza puede consistir de más de un tema y además que la misma pieza puede ser arreglada en dos grupos diferentes.¹⁵

¹⁵Es preciso mencionar que ésta es mi propia interpretación y opinión personal.

En general no se puede decir que hay una correlación entre los temas discutidos en los otros capítulos y los elementos dramáticos porque como se ha mencionado antes, los dos o aun los tres temas pueden hallarse dentro de la misma pieza. No hay tema, excepto el de la fuga y la libertad, que corresponde en particular a una clase específica de obra. Sólo el tema de la fuga y las obras dramáticas de evasión se complementan una a la otra; pero los otros dos temas pueden encontrarse tanto en las obras satíricas como en las obras fantásticas, y en algunos casos, en las dos clases de obras a la vez.

En cuanto a las obras de fantasía, es menester, antes que nada, determinar exactamente lo que significa la fantasía para Salinas. Es un hecho bien conocido que Pedro Salinas suele poetizar la realidad cotidiana y glorificar la realidad física. Sin embargo, a pesar de su afición a lo real, don Pedro ha escrito obras glorificando lo ideal, lo fantástico y lo imaginario, o como lo explica mejor el profesor Palley:

One is left with the feeling that, in spite of his (Salinas') praise of physical reality, he distrusts it almost unconsciously, and prefers to put his faith in the ideal world of art, ideas, and numbers.¹⁶

En su tesis no publicada, Palley discute esta idea con mucho detalle en cuanto a la poesía de Salinas; sin embargo,

¹⁶ Julian Palley, pág. 94.

lo que él ha escrito es aplicable a la prosa de don Pedro también. En su teatro, Salinas se basa muchas veces en lo imaginario escapándose él mismo de la realidad. Se puede observar con facilidad que la mayoría de sus piezas dramáticas llevan un tono poético de fantasía y un ambiente imaginario. Para Salinas la fantasía representa el apogeo de la creación literaria y una manera de llegar a "nuevos niveles de plenitud."¹⁷ Pedro Salinas se pone delante de lo cotidiano y penetra en la realidad, creando un mundo propio de su imaginación inagotable. La fantasía de Salinas representa el más allá de circunstancias humanas. La discusión siguiente es lo que en mi opinión son elementos fantásticos.

En la obra dramática, La fuente del Arcángel, hay dos ejemplos de la fantasía los cuales se basan en la misma idea de que todo en la vida es apariencia. El primer ejemplo ocurre en la escena VIII, parte de la cual representa una función de magia. En toda esta escena hay cambios de decoración desde la presentación de la función de magia hasta una conversación entre Gumersinda y el padre Fabián, lo que denota el estrecho espacio entre lo real y lo imaginario. La idea principal de la función de magia es, en palabras del prestidigitador Florindo:

¹⁷Judith Feldbaum, "El tras mundo de la obra poética de Pedro Salinas," Revista hispánica moderna, XXII (1956), pág. 15.

Florindo: —...todos sabemos, desde que lo afirmó en sus inmortales décimas don Pedro Calderón de la Barca, que las cosas no son lo que parecen. (34)

Cada persona crea su propio mundo imaginario, observando y entiendo las cosas se le presentan; todo es ilusión. En la función, Florindo tiene que cambiar de ropa rápidamente para cumplir con el tema de la función de que todo es apariencia: en un momento Florindo se viste de rey griego y luego representa al tipo caballeresco de don Juan, et cétera. ¿Es que en realidad es don Juan o Florindo? Nadie lo sabe porque de un momento a otro, este prestidigitador cambia de ropa para parecerse al famoso don Juan.

El segundo y más importante ejemplo de lo fantástico en esta pieza teatral ocurre al final de la obra cuando Claribel, sobrina de Gumersinda, parece estar hechizada al mirar la estatua.

(La estatua del Arcángel sale de su nicho y desciende las gradas de la fuente. Se quita la coraza, el casco, los deja caer al suelo, así como la espada. Queda vestido como una especie de trapecista, con una malla. Se acerca al cierre hasta tocar las rejas.)

Arcángel: —Teodora, Teodora...

Claribel: —Yo no soy Teodora...¿No eres tú el Arcángel?

Arcángel: —Lo parecía, nada más que lo parecía. Todos son apariencias... (42)

Aunque la idea de esta acción se basa, más o menos, en el

dicho "toda la vida es sueño, y los sueños sueños son" de Calderón, la acción es producto puro de la imaginación de Salinas. Es evidente que en realidad la estatua no puede descender; pero esta acción no es un hecho importante. Lo principal es que Salinas insiste a través de toda su obra en que todas "las cosas no son lo que parecen." El público no puede decidir si es la estatua que descende de su nicho o es la imaginación de Claribel. Lo que el autor quiere mostrar es que hay poca distinción entre lo real y lo imaginario. En esta pieza dramática Pedro Salinas ha creado algo fantástico e imaginario; pero no se sabe si lo que el público entiende es lo real o lo que Claribel ve es lo real, o vice versa. En una escena al comienzo de la obra, Salinas revela, por boca del padre Fabián, que la imagen representaba originalmente al dios pagano del Amor y que fué convertida en la del Arcángel. La cuestión fundamental es la duda de si la estatua en realidad se convierte de nuevo o es convertida por la imaginación de Claribel. Esto es el problema sin solución que resulta de la ingeniosidad del maestro Salinas, quien en la obra La fuente del Arcángel ha mostrado magistralmente la semejanza entre el mundo de la realidad y el de la fantasía.

La segunda pieza en que aparecen elementos fantásticos se titula El precio. En esta obra dramática aparece el personaje de la poética Melisa, creación literaria que se escapa del mundo imaginario del autor Jáuregui. Al leer

El precio, en la escena V, se comienza a sospechar que hay algo misterioso en Melisa cuando explica a Alicia que no pertenece a sí misma:

Melisa: —Ven a la fuente....Fíjate,
¿no ves que no se me ve la cara
en el agua? No tengo reflejo.
Y cuando no se tiene reflejo en
el agua, uno no es de uno... Es
del que tiene su reflejo... (206)

Melisa sabe bien que no tiene personalidad propia, sino que tiene una creada por otra persona. Esta explicación asusta y asombra a Alicia, hija del doctor Jordán, quien descubrió a Melisa andando por la carretera general. En este punto de la obra, el lector se da cuenta de que Melisa va a representar un personaje inefable e imaginario. Pedro Salinas sigue desarrollando a Melisa, haciéndola aparecer como algo extraordinario y fuera de lo común; pero a la vez, como una criatura sencilla y humana. Nadie está seguro del origen de Melisa hasta que Jáuregui entra en la escena explicando que ella es su propia creación.

Jáuregui: —...Quería describir una mañana única... Nada menos que única... Una mañana para ella...que se ajustara a su modo de ser humano, que fuese como el traje en que el mundo la envolvía, y que con ser tan inmenso, le cayese a ella justo perfectamente, a la medida....Pero yo pensé que si sabía descubrir la primera mañana de un ser humano que, de pronto, tiene una conciencia, luz de relámpago, de que lo que hay alrededor y le circunda, no es cielo, ni árboles, ni luz, ni

gente, sino otra cosa nueva, un
que lo comprende a todo eso y
lo multiplica por mil, y que se
llama la mañana... (216)

Al oír esta descripción del intento de Jáuregui, Alicia está segurísima de que él es el creador de Melisa, porque fué precisamente esa misma mañana cuando Alicia la encontró. El ambiente que Jáuregui continúa creando, recuerda a Alicia la mañana y la hora exacta del día en que ella vió a Melisa por primera vez. La declaración de Jáuregui y el discernimiento de Alicia dan al lector la clave para revelar el misterio que encierra el origen de Melisa. La explicación definitiva se aclara en la última escena cuando Melisa se pone delante de su creador y muere, volviendo a formar parte del mundo fantástico de Jáuregui.

En esta obra teatral, Salinas de nuevo combina la realidad y la fantasía, como en la primera pieza discutida, La fuente del Arcángel, en cuanto al elemento fantástico. En El precio la fantasía se mezcla con lo misterioso, mientras en La fuente el elemento fantástico aparece más claramente a través de toda la obra. Sin embargo, en las dos piezas dramáticas, Pedro Salinas crea un ambiente que se presta al empleo combinado de lo real y lo imaginario.

En relación con las obras de fantasía, quisiera discutir Los santos, la cual, como señalé anteriormente, representa la única pieza que no se incorpora en la edición del Teatro completo de Salinas. Esta es la pieza en que ciertos prisioneros han de permanecer reunidos en un só-

tano hasta el momento de su ejecución. Aparecen en el mismo sótano las estatuas religiosas de la iglesia local. Cuando el centinela da la orden de subir, los santos se animan y parecen estar vestidos de un modo semejante al de los otros personajes. Las estatuas animadas, en vez de los prisioneros, suben para acudir al acto de la ejecución. Esta acción de los santos -- el animarse y descender de su pedestal -- representa en esta obra el elemento fantástico. En esencia, es casi igual al elemento de fantasía en la obra La fuente del Arcángel en la cual el Arcángel transformado en el dios Eros sale de su nicho. La idea de la acción en las dos obras se basa en el tema de que todo en la vida es apariencia. Todas las cosas tienen una norma de realidad, y cuando se desvían de lo común, entran en la esfera de la fantasía. Es precisamente lo que ocurre en estas dos obras cuando las estatuas, ya sea en La fuente o en Los santos, se separan de la idea general de su papel de estatuas y asumen el papel de seres humanos. Esta idea resume brevemente el empleo de la fantasía en cuanto a estas obras dramáticas de Pedro Salinas.

Además de las piezas que he discutido con detalle hasta este punto, pueden mencionarse otras obras dramáticas de fantasía todavía no citadas. El chantajista y El parecido son comedias en que Salinas muestra otra vez la semejanza entre el mundo real y el mundo fantástico. Las

dos obras realizan también el tema del Florindo en La fuente del Arcángel de que todo en la vida es apariencia. El director tiene la misma intención; sin embargo, el autor incluye en este drama además un elemento de misterio.

Las piezas teatrales discutidas en esta parte del capítulo representan el elemento de la fantasía del teatro de Salinas. Se pueden agrupar las obras citadas bajo el lema general de obras dramáticas de fantasía. Sin embargo, he tratado de mostrar que hay dos clases de fantasía: la fantasía de apariencia, representada por La fuente del Arcángel, Los santos, El chantajista, El parecido y El director; y la fantasía poética ilustrada por El precio. En cada una de estas piezas el autor ha combinado magistralmente lo real y lo fantástico hasta el punto de que el lector no está seguro de cuál representa la realidad y cuál ejemplifica la fantasía. Además, he querido mostrar que Pedro Salinas mezcla la fantasía con lo misterioso como también con lo común y lo cotidiano. Salinas demuestra su maestría sobre todo en las piezas dramáticas en las cuales combina los elementos de fantasía con otro elemento teatral.

Como ya he dicho antes, el segundo grupo de piezas teatrales de Pedro Salinas que quisiera mencionar es el que compone las obras de sátira. Para el autor, este elemento dramático -- la sátira -- no significa un instrumento acre y severo, sino una técnica sutil. La sátira que Salinas

ofrece representa algo leve; no es ni picante ni mordaz. Los sujetos de su sátira pertenecen al comercio y al trabajo especializado representados respectivamente en las obras La bella durmiente, Sobre seguro y Ella y sus fuentes. Más tarde discutiré también La bella durmiente en relación con el elemento de evasión. Al principio de este capítulo me referiré al factor de que una pieza podría caer bien dentro de dos categorías; La bella durmiente es un buen ejemplo de esta posibilidad y como se verá esta pieza dramática tiene rasgos de la presencia de los dos elementos.

En esta primera obra, La bella durmiente, el autor presenta los resultados de la extraordinaria influencia que ejerce una casa comercial sobre sus empleados. Ya se ha visto antes en este trabajo los efectos que produce en la vida de la protagonista Soledad, su trabajo en la Compañía Rolán. Es posible especular que la presentación del autor de esta clase de obra es el resultado de sus quince años de residencia en América donde la vida se desarrolla en un ambiente comercial. Esta misma idea está expresada en un artículo del profesor Palley cuando escribe:

As his (Salinas') residence was in our industrial East, he could not fail to be impressed by the bleakness and the crushing of the spirit which technology often ef-

fects in that region.¹³

El señor Palley, como he mencionado antes, se dedica al estudio de las obras poéticas de Salinas; no obstante, sus ideas pueden aplicarse también al teatro poético de don Pedro. Él se basa en que las poesías que Salinas escribió antes de la Guerra Civil y antes de llegar a América tratan sobre temas universales -- el amor, la muerte, la nada; mientras que las obras compuestas en los Estados Unidos reflejan la influencia que la tecnología americana ejercía sobre el poeta. Este "crushing of the spirit" es exactamente lo que Salinas quiere mostrar en su obra La bella durmiente. La Compañía Rolán, fabricante de camas y colchones, ha contratado a Soledad como modelo y ha tomado posesión de ella, destruyendo su espíritu y quebrantando su personalidad. Esta pieza dramática de Salinas muestra de una manera excepcional el extraordinario poder y las exigencias del materialismo comercial americano. En la obra, el factor de que el intento de Álvaro de casarse con Soledad para librarla de esta opresión fracasa, refleja y muestra la perspectiva pesimista y angustiada del autor.

Sobre seguro, obra de menor importancia, contiene también elementos de sátira. En esta pieza el autor cri-

¹³ Julian Palley, "'Todo más claro:' Salinas and the United States," Hispania, XLII (1959), pág. 336.

tica y satiriza otra vez el comercio. Esta vez dirige sus quejas contra una compañía de seguros y sus esfuerzos ilegales de adelantarse en el mundo comercial.

Ella y sus fuentes representa otra pieza dramática de sátira en la cual Pedro Salinas critica la inadvertencia y la falsedad del trabajo y el estudio especializados. Esta obra, además, contiene algo de fantasía, pero el elemento satírico supera al elemento fantástico. Ella y sus fuentes, cuyo argumento es bastante sencillo, ocurre en un país imaginario en la época actual. El profesor Desiderio Merlín descubre unas cartas inéditas de Julia Riscal, un personaje histórico ficticio, y está a punto de publicar el resultado de sus investigaciones. Este personaje Julia Riscal resucita y vuelve de la sepultura para informar al profesor que sus datos carecen de verdad histórica porque las cartas inéditas pertenecían a otro miembro de la familia Riscal y no a Julia. Al principio el profesor cree que esta mujer está completamente loca porque Julia murió hace muchos años; además, el profesor Merlín está absolutamente seguro de que las fuentes de investigación nunca pueden mentir. Por fin Julia convence al profesor de que sus datos son falsos; además, le da cuenta de que en el otro mundo, donde ella viene, reina por completo la Verdad. Hechizado por su manía de conocer la Verdad, el profesor desea volver con Julia Riscal al otro mundo, y los dos salen

del despacho. La escena siguiente muestra al profesor Desiderio Merlín muerto en la calle.

Como se puede entender sin dificultad, el objeto perseguido por Pedro Salinas en esta pieza, Ella y sus fuentes, es el de satirizar y criticar los errores y las inadvertencias de la erudición. Él intenta sugerir que una hipótesis -- ya sea sobre historia o sobre ciencia -- que los especialistas han confirmado, tal vez no muestre siempre la verdad. Es posible, según Salinas, que la investigación histórica, científica, o literaria se equivoque a veces y presente datos falsos. Como he dicho anteriormente, y como se puede ver en esta obra, la sátira de Salinas es hasta cierto punto sutil; porque a primera vista, parece que el autor escribe una obra de fantasía, pero en el fondo tiene la intención de criticar los errores de la erudición.

El elemento de la sátira en el teatro de Pedro Salinas ha sido señalado principalmente en sus obras La bella durmiente, Sobre seguro y Ella y sus fuentes. En las primeras dos se ha mostrado el punto satírico y crítico en relación con el mundo tecnológico y comercial, el cual resulta, como traté de señalar, al ponerse el autor frente al ambiente comercial y al materialismo americano. En Ella y sus fuentes deseaba exponer que el fin principal de esta obra consiste sólo en indicar que la investigación erudita puede crear equivocaciones y falsedades.

El último elemento teatral que mencionaré en cuanto al teatro de Salinas será representado por las obras dramáticas de evasión. Por esta terminología, me refiero a esas obras en las que el personaje principal trata de escaparse o huir de algo, aun de sí mismo. Ya se ha visto en el segundo capítulo la manera en que Salinas emplea el tema de la huída en sus obras teatrales. El autor usa tanto este elemento que es preciso crear un grupo separado para las piezas en las cuales aparecen la huída y la fuga. Torrente Ballester, en su manual que trata sobre el teatro contemporáneo, explica el "teatro de evasión" en términos del señor Evreinov, el gran dramaturgo y crítico ruso, que creía que cada persona tiene que despojarse de su propia personalidad y asumir otra distinta. El señor Torrente cita a este crítico de esta manera:

Lo esencial para cada cual es:
no ser uno mismo. Es el imperativo
teatral de nuestras almas.¹⁹

Según Evreinov, cada persona posee una fuerza inherente que exige que pase por una serie de transformaciones; es necesario cambiar constantemente de personalidad. Esta idea es casi la misma que discute José Enrique Rodó en su ensayo filosófico "Motivos de Proteo" cuyo lema es "refor-

¹⁹Gonzalo Torrente Ballester, Teatro español contemporáneo, (Madrid, 1957), pág. 139.

marse es vivir."²⁰ Esta idea de "reformarse" o de cambiar de personalidad, en relación con las obras dramáticas de evasión de Pedro Salinas, significa que el hombre está descontento de sí mismo y que sólo halla satisfacción y felicidad cuando sale de sí y asume la personalidad de otro. Cada persona disgustada de su actitud, su manera de vivir, su trabajo, tiene que buscar otra personalidad que le convenga mejor. Si no consigue un nuevo papel para hacer, tiene la otra alternativa la cual exige una huída incesante de la realidad. Tal es la situación o el ambiente en que Salinas desarrolla a sus personajes. Si no pueden conseguir una nueva personalidad, tratan de escaparse del tedio de la realidad diaria. Las obras teatrales que quiero incluir en este grupo son: La bella durmiente y Caín o una gloria científica.

Todos recordamos que en la obra La bella durmiente los dos personajes, Álvaro y Soledad, tienen que huir a "La Cima Incógnita," ese pequeño hotel de montaña; aquél para escapar de la responsabilidad que su puesto le impone, y ella para huir de las obligaciones de la Compañía Rolán donde trabaja. Hartos de la vida, acuden a la única solución que les queda: la evasión. Esto representa la actitud que acabo de discutir; también simboliza el significado que Torrente Ballester atribuye a

²⁰ José Enrique Rodó, "Motivos de Proteo," Obras completas (Madrid, 1957), pág. 302.

la clasificación "teatro de evasión." Álvaro y Soledad necesitan escaparse para buscar nueva personalidad por medio de la cual pueden olvidar su confusión y el disgusto de la vida cotidiana. En este pequeño hotel de montaña hallan la oportunidad de pasar el día en retiro, porque al entrar en él reciben un nombre distinto del suyo y cada uno puede perderse dentro de este mundo nuevo. Estos dos personajes cumplen bien los requisitos de la definición del teatro de evasión.

En Casín e una gloria científica, se recuerda el elemento de la huída en relación con Abel, el científico, quien tiene casi la misma razón para huir que el Álvaro de la obra precedente -- las exigencias de su puesto. Además, Abel está en extremo preocupado por lo que podría resultar del abuso de sus experiencias científicas. Su fuga ocurre no por su disgusto o descontento hacia la realidad diaria sino por su conocimiento de la destrucción que va a sufrir la Humanidad. En este sentido esta obra dramática cae bien dentro de las obras dramáticas de evasión. Abel trata diligentemente de evitar esta destrucción humana; y para perfeccionar sus esfuerzos no hay otro recurso que el de la huída.

En esta última parte del presente capítulo, he querido mostrar, sobre todo en dos obras de teatro de Pedro Salinas, su manera de usar el elemento dramático de evasión. Para ampliar mi interpretación del "teatro de eva-

sión," he citado a Evreinov, crítico ruso. Las obras de evasión son algo más que simples piezas teatrales; en ellas el autor hace un estudio psicológico de los personajes, pintando el ambiente que los rodea y las circunstancias que los obligan a huir. El autor estudia y ofrece al lector una interpretación de la frustración mental que aflige a los personajes.

CONCLUSIÓN

Al estudiar la producción literaria del insigne escritor Pedro Salinas, se encuentra que su teatro, inédito hasta 1957, no es muy conocido. En la presente tesis he tratado de darlo a conocer mejor por medio de la presentación y la discusión de los temas principales que informan sus obras dramáticas. Estos temas tratan de la muerte, de la fuga y la libertad y de la mujer. En la primera parte del presente trabajo mencioné y discutí el tema de la muerte, mostrando que en su teatro no existe una repetición constante de la muerte, sino que se halla presente, hasta cierto punto, en casi todas sus composiciones. También, señalé que la muerte, para Salinas, no representa siempre algo físico, porque el autor a veces describe una muerte espiritual. Además presenta una clase de muerte no física, representada por un cambio de nombres y una destrucción de la personalidad. Se ha visto también que Salinas se sirve del tema de la muerte para alcanzar varios objetivos diversos: 1) la muerte de conveniencia, una técnica puramente dramática; 2) la muerte de necesidad, una expresión del sino; y 3) la muerte para la Humanidad, por medio del sacrificio. Salinas trae al teatro una muerte que se distingue del concepto español tradicional de este asunto. En vez de presentar la muerte de la manera acostumbrada, es decir, violenta y sangrienta,

Pedro Salinas se sirve de una muerte tranquila y sutil, de una muerte quieta e intelectual. Sin embargo, la muerte en sus obras teatrales representa la usual preocupación española sobre este tema.

En su teatro, Salinas combina dos elementos para formar el doble tema de la fuga y la libertad. En muchas obras el autor pinta a sus personajes en fuga, tratando de libertarse. Su huída se debe a varias razones: 1) un esfuerzo por escaparse del disgusto y la monotonía de la realidad cotidiana; 2) una fuga de la responsabilidad; y 3) una huída de la deshonra. Componiendo la segunda fase de este tema está la busca de una fuerza libertadora, la cual, la mayoría del tiempo, se encuentra en la muerte. Salinas emplea la muerte como una fuerza de liberación en oposición a la vida que inicia la fuga. No se puede decir con seguridad, aunque, a mi juicio, este tema de la fuga y la libertad resulta de ciertas experiencias en la vida de Salinas. Por ejemplo, en vísperas de la Guerra Civil, su disgusto sobre la situación política y el futuro jefe de Estado, le hacen huir de su patria y venir a América. Esta fuga obligatoria, de acuerdo con su actitud española de la muerte, me hacen creer que estos dos elementos han influido en la expresión dramática de Salinas. Como he dicho antes, esta interpretación se debe a mi propia especulación; esto es una idea que nadie pueda confirmar con absoluta

seguridad.

Un tema que denota bien el extraordinario conocimiento de Salinas en cuanto al mundo que le rodea es la presentación de sus personajes femeninos. En sus piezas de teatro se destaca la exactitud realista de este asunto, porque cuando pinta a la mujer, penetra en su lógica y en su personalidad, explicándolas, no en términos matemáticos, sino en las palabras que emplearía ella misma. Hemos visto repetidas veces este conocimiento excepcional del elemento femenino en sus obras dramáticas. Además, en la mayoría de sus obras la personalidad femenina hace el papel más importante de todos. En efecto, he tratado de señalar que para Pedro Salinas, la personalidad femenina representa el verdadero Deus ex machina. Otro elemento que he querido mostrar en cuanto a su presentación de la mujer se encuentra en la idea de que el autor ha creado personajes que representan casi todas las facetas de la vida femenina -- desde la mujer pundonorosa y remilgada hasta la enamorada; desde la mujer celosa hasta la independiente. El elemento que une todo este concepto es que la mujer, ya sea oprimida o celosa, ya deshonrada o independiente, domina toda la acción de la obra. Es ella la que tiene la palabra decisiva. En las piezas discutidas en la presente tesis, se ha visto que las creaciones femeninas de Salinas son autónomas y libres del autor; vagan por la obra sin la dirección de don Pedro.

Hacen sus papeles porque ellas mismas quieren hacerlo y no porque Salinas las dirige; ejercen su propia voluntad.

Además de los tres temas, Pedro Salinas emplea en su teatro los elementos dramáticos de la fantasía, de la sátira y de la evasión. En varias piezas hemos visto que el autor emplea la fantasía de una manera tan excepcional que es difícil para el lector distinguir entre lo fantástico y lo real. Salinas combina magistralmente los dos elementos del mundo imaginario y del mundo real. El segundo grupo de obras -- las de sátira -- muestra que el autor se sirve de una sátira leve y sutil; nunca emplea una sátira ni acre ni mordaz. Sugerí que su uso de la sátira resultara de su residencia en los Estados Unidos donde se familiarizó con la influencia del mercantilismo y del materialismo. En sus obras dramáticas de evasión Salinas presenta los elementos y las circunstancias que obligan a huir a una persona. Las piezas de teatro que componen este grupo son verdaderos estudios psicológicos de personajes que desean escaparse de la realidad diaria o de la responsabilidad.

No se puede decir que la obra dramática de Pedro Salinas representa su mejor expresión literaria; no obstante, esto no quiere decir que no tenga valor. En su teatro Salinas no crea a un personaje que se destaca como una figura universal; sin embargo, como hemos visto, dibuja escenas que representan notablemente elementos y

sentimientos universales. Un aspecto que recuerda su poesía es su modo inefable de expresar su tema y de pintar los minuciosos matices de sensaciones y reflejos. Sus piezas teatrales retratan la vida ciudadana; pero el autor da a lo vulgar y a lo popular un sabor puramente poético.

BISLIOGRAFÍA

OBRAS DE PEDRO SALINAS

Ensayos de literatura hispánica, edición y prólogo de Juan Marichal, Madrid, 1953.

Reality and the Poet in Spanish Poetry, Baltimore, 1940.

"Los santos," Cuadernos americanos, LXXV (mayo, 1954), págs. 265-291.

Teatro, Madrid, 1952.

Teatro completo, edición y prólogo de Juan Marichal, Madrid, 1957.

ESTUDIOS CRÍTICOS Y ARTÍCULOS

Alonso, Dámaso, Poetas españoles contemporáneos, Madrid, 1952.

Cano, José Luis, "'La fuente del Arcángel' de Pedro Salinas," Ínsula (marzo, 1952), pág. 12.

Cano, José Luis, "El teatro de Pedro Salinas," Cuadernos hispanoamericanos, XXXV, págs. 102-104.

Cassou, Jean, "Lettres espagnoles," Le Mercure de France, CXC1 (1^{er} octubre, 1926), págs. 233-239.

Feldbaum, Judith, "El trasmundo de la obra poética de Pedro Salinas," Revista hispánica moderna, XXII, págs. 12-34.

Gullón, Ricardo, "La poesía de Pedro Salinas," Asomante, (abril-junio, 1952), págs. 32-45.

Maurín, Mario, "Tema y variaciones en el teatro de Salinas," Ínsula (agosto, 1954), pág. 1.

Palley, Julian, The Idea of Nothingness in the Poetry of Pedro Salinas (tesis no publicada) University of New Mexico, 1953.

Palley, Julian, "'Todo más claro:' Salinas and the United States," Hispania (September, 1959), págs. 336-340.

- Río, Ángel del, "El poeta Pedro Salinas: vida y obra," Revista hispánica moderna, VII (enero-abril, 1941), págs. 1-32.
- Río, Ángel del, "Vida y obra," Número, IV (enero-marzo, 1952), págs. 93-95.
- Rodó, José Enrique, "Motivos de Proteo," Obras completas, Madrid, 1957, págs. 302-430.
- Spitzer, Leo, "El conceptismo interior de Pedro Salinas," Revista hispánica moderna, VII (enero-abril, 1941), págs 33-69.
- Torrente Ballester, Gonzalo, Teatro español contemporáneo, Madrid, 1957.

ROOM USE ONLY

307 11-11-51

DEC 1 1951

~~RECEIVED~~

~~RECEIVED~~

~~MAR 1 1951~~

1000