

De la Semejanza entre el teatro norteamericano y el teatro español de Hoy Día

FUÉ A RAÍZ de la presentación en Madrid de la compañía del Guild Theatre de Nueva York, que comenzaba su gira por Europa en 1961, cuando escribí el presente artículo en el que trataba de dar libre curso a una idea que, hacía tiempo me venía rondando y que se hizo sobremanera insistente al contemplar el desarrollo escénico de las piezas: "La piel de nuestros dientes", de Thornton Wilder, "El Zoo de cristal", de Tennessee Williams, y "La que hizo el milagro", de William Gibson. Eran obras, las tres, señaladas como arquetipo y quintaesencia del moderno teatro norteamericano, fueron magistralmente dirigidas, interpretadas por actores de excepcional calidad, y su montaje había sido supervisado por los autores respectivos: nada faltó, pues, para que viésemos teatro norteamericano en su propia salsa.

Mi idea, entonces confinada al recluimiento, y que expongo aquí ahora por si a alguien interesa, se basa en la gran semejanza que existe entre el teatro a que acabo de aludir y el teatro español de hoy día. Muchas personas a quienes he hablado de ello me han contestado que nuestro teatro actual puede tener influencia francesa, inglesa,

alemana o rusa, pero que la norteamericana es la más improbable de todas.

En primer lugar, yo no digo que exista dicha influencia, pues demostrarlo cumplidamente si así lo dijese sería tarea laboriosa y completamente desproporcionada al fin pretendido — que las influencias son dignas de ser tomadas en cuenta en la medida en que lo influenciado es transcendente — sino que parecen muy probables.

En segundo lugar, señalo, y ésto lo afirmo categóricamente, el gran parecido que existe entre ambos teatros porque éste es un hecho evidente e indiscutible.

Tanto "El Zoo de cristal" como "La piel de nuestros dientes" son piezas, la primera sobre todo, ya hace tiempo conocidas en España, donde han sido ampliamente difundidas por representaciones y lecturas teatrales que unas veces han estado a cargo de compañías profesionales y otras de teatros de ensayo universitarios o grupos de aficionados. Junto a ellas, y gozando de la misma popularidad — muchas veces debida a sus versiones cinematográficas — en círculos más o menos picados de intelectuales han mantenido, mantienen y seguirán mante-

niendo su cartel obras de Tennessee Williams tales como: "Un tranvía llamado Deseo", "La gata sobre el tejado de zinc", "Verano y Humo", "La caída de Orfeo" (que fué representada en Madrid por aquel entonces); algunas obras de Arthur Miller como "La muerte de un viajante", "Todos son mis hijos", "Las brujas de Salem"; obras de William Saroyan como "La hermosa gente" y "Mi corazón está en las montañas"; de Thornton Wilder — además de la ya citada "Piel de nuestros dientes" — "Nuestra ciudad"; y, de William Faulkner, "Requiem por una mujer". Obras a las que hay que añadir gran parte de la producción de Eugene O'Neill, de la que existen traducciones españolas desde los años treinta, cuyo "Largo viaje hacia la noche" fué montado en el Teatro Lara durante la temporada a que me he referido al principio.

Pues bien, entre el conjunto de la obra de los autores a quienes acabo de citar y el conjunto del teatro español de hoy hay una serie tal de afinidades que parece demasiado ingenuo calificarlas de casuales.

Estas afinidades pueden clasificarse en tres grupos: de técnica, de temas y de personajes.

El parecido técnico es, de los tres, el más claro y extendido, hasta el punto de que apenas hay ya obra de teatro no moldeada según la manera que se ha hecho consustancial con el teatro norteamericano moderno. Manera que Tennessee Williams resume y sintetiza en las indicaciones que hace sobre el modo — en que ha de ser montada su obra "Verano y Humo", en el prefacio de la misma. Dice así:

"Debe de hacerse todo o posible por dar una calidad de fluida continuidad a la sucesión de las escenas. No debe haber telón más que para el entreacto, las otras divisiones de la obra deben ser logradas mediante cambios en la iluminación.

Finalmente existe la cuestión de la música: debe haber un tema básico que se repita a lo largo de la obra y en los momentos que ya han sido expresamente marcados en las instrucciones".

Esta "fluida calidad de continuidad" que T. Williams pide para su obra no es exclusivamente su deseo personal sino que es común a todos los autores del teatro norteamericano actual que, en su rivalidad con el cinematógrafo se inspira en él en la misma medida en que el cine de los primeros tiempos se inspiró en el teatro, y busca, en la aproximación de la construcción esa apariencia de realidad en el desarrollo de los acontecimientos que tan querida es al público de nuestros días. Los escenarios simultáneos y el manejo de las luces que ilumina alternativamente una sola porción del escenario, los rápidos oscuros, consiguen en el teatro el mismo efecto de rápido cambio en el tiempo y en el espacio que en el cine se logra con el movimiento de la cámara de un decorado a otro. También la influencia cinematográfica ha determinado el uso del fondo musical que, sobre todo Tennessee Williams pero también los demás autores, utilizan tan profusamente en todas sus obras. Y precisamente refiriéndose a ello, y en curiosa coincidencia con las palabras de T. Williams arriba citadas, encontramos las siguientes instrucciones de Alfonso Sastre en su prólogo a "La Cornada":

"Se llama la atención sobre la importancia de la grabación sonora (viento, lluvia, truenos, clarines, timbales) que ha de ser casi el personaje central del prólogo".

Efectivamente, el montaje musical es tan importante para Sastre como para T. Williams y, como en él, en Sastre realiza la misma función de provocador de los estados de ánimo de los personajes, de creador de un climax: el Torero de "La Cornada" se estremece cada vez que oye tocar las campanas, siente el miedo subir a medida que la lluvia arrecia. Así también en "El pan de todos" la lluvia cae incesantemente durante toda la obra (y su ruido envuelve la obra del mismo modo que el ruido de los tambores no abandona un momento al Emperador Jones en su peregrinación solitaria) y finalmente debe empapar el cuerpo de David, y a Marta inclinada sobre él, en clara promesa de fertilidad. Aquí, la lluvia es símbolo y acompañamiento de la acción a la que proporciona un fondo de tristeza y aunque no sea propiamente música es asimilable a ella y entra de lleno en el campo de efecto sonoros. Estrictamente musical es el leitmotiv de "Ana Kleiber" la canción "M'mselle de Paris" (el "basic theme" a que se refiere Tenesse Williams; musicales son también los simbólicos trinos de los pájaros que Buero Vallejo utiliza como refuerzo y explicación de la romántica personalidad de Adela, la protagonista de "Las cartas boca abajo").

Pero, hablando de lluvia, hay que hablar del clima atmosférico, elemento muy querido por los autores americanos a que nos referimos y que se repite en calidad de "vedette" a lo largo de toda la obra del Sr. Sastre. En "El pan de todos" hemos señalado la lluvia y en "La Cornada" la lluvia y la tormenta; pues bien, en "La sangre de Dios" tenemos el viento — ese viento que debió de

soplar cuando los profetas del Antiguo Testamento hablaban con Dios, que precedía a las grandes revelaciones; — en "El Cuervo" es la nieve y el viento — la nieve que borra los caminos y nos oculta nuestras propias pisadas, que hace las noches propicias para los cuentos de terror y las apariciones fantasmales; — En "La Mordaza" y en "Muerte en el barrio" es el calor y, en estas dos obras, el calor tiene mucha más categoría que la de un simple acompañante de la acción, mucha más: es el "fatum" de estas tragedias, la excusa de las pasiones, el móvil que las ordena. Y es el mismo calor que hace bañarse continuamente a Blanche du Bois y a dar vueltas al ventilador durante todo el tiempo de "Un tranvía llamado Deseo", y resbalar goterones de sudor por la frente de los hombres que juegan al bridge; es el calor que, en "Deseo bajo los olmos" empuja a Eben a desnudarse en la noche que vá reunirlo con Abie, y que hace decir a ésta:

— "¿Verdad que es sol es fuerte y caliente? se siente como quema la tierra, la naturaleza... haciendo crecer las cosas... cada vez más... abrándonos por dentro... dándonos deseo de ser otra cosa... hasta que nos sentimos unidos a esa otra cosa... y la hacemos nuestra pero al mismo tiempo nos posee" (parte II, sc I).

Es el mismo calor que llena de tristes presagios a la Madre de "La Mordaza":

— "Es malo el verano. Es cuando se cometen los crímenes. Cuando los hombres sacan sus navajas por nada y corre la sangre. Todos los crímenes ocurren en verano. La sangre de los hombres arde y no puede pensar... y, luego, en el invierno, cuando piensan en lo que hicieron, no lo comprenden".

El calor, en efecto, no deja dormir a

Luisa, instiga a Krappo al asesinato y, más tarde, a sus hijos a acusarle del crimen.

También en "Muerte en el barrio" el calor juega el papel de Destino. Dice Torrente Ballester que si se preguntase a Sastre porque el Comisario de dicha obra renuncia a seguir sus investigaciones respondería: "Porque ha comprendido que el crimen se cometió bajo los efectos del calor, es decir, que los asesinados carecían de libertad por ser víctimas de un determinismo climatológico". Efectivamente, el final de "Muerte en el barrio" no deja lugar a dudas:

Comisario: "Hacía demasiado calor"

Pedro: "Sí, mucho (se oye un trueno lejano) ¿No le digo: Ya está ahí (empieza a oírse el rumor de la lluvia) Um buen chaparrón. (.....) Puede que si esto hubiera ocurrido el otro día el doctor Sanjo estuviera mas tranquilo".

Sí. Y también si, la tarde en que Alvaro, de "La Rosa tatuada" llegó a casa de Serafina hubiese sido una tarde de invierno nada hubiese sucedido entre los dos. Y, si hubiese hecho frío, el crimen pasional de "La Calle" de Elmer Rice tampoco se hubiera perpetrado.

Pero de "La Calle" hablaremos más adelante porque ahora hemos de señalar evidentes paralelismos de decorados e iluminación entre los dos teatros de que hablamos.

Recordando lo que antes hemos señalado como principal característica de la técnica teatral norteamericana echemos una ojeada al actual teatro español y nos encontraremos con que si el Sr. Buero Vallejo es gran aficionado a los

escenarios simultáneos ("Historia de una escalera", "Hoy es fiesta", "Las Meninas") y el Sr. Paso al uso de los narradores (procedimiento que antes no hemos apuntado pero que está igualmente en boga en los países de ultramar y que está en íntima relación con la voz en "off" de las producciones cinematográficas) el Sr. Sastre es un acérrimo partidario de los oscuros, de las luces movibles y de los fondos musicales. Una de sus obras: "Escuadra hacia la muerte", es una pura sucesión de rápidas secuencias: está construida en doce cuadros separados en dos grupos de seis por un descanso intermedio. Dice Torrente Ballester, hablando de esta obra, que tantos cortes impiden la continuidad en la emoción. Es muy posible pero la razón de ser de ellos es el separar los distintos momentos de una evolución psicológica que se desarrolla en una pieza de teatro cuya acción es mínima. Evidentemente, este tipo de drama íntimo, de conciencias — línea en la que está "Madrugada" de Buero Vallejo — tiene en el cine una expresión mucho más feliz y películas como "Doce hombres sin piedad" han demostrado claramente lo que la cámara, con sus primeros planos insustituibles, puede hacer en un caso semejante.

Dentro del campo de oscuros e iluminaciones hay otra obra del Sr. Sastre muy interesante y cuyo análisis un poco detallado creemos conveniente hacer a modo de ilustración. Esta obra es "Ana Kleiber", un conglomerado de reminiscencias de los procedimientos teatrales usados repetidamente por Thornton Wilder, T. Williams, así como también por W. Faulkner en su pieza "Requien por

una mujer", obra con la que también existe un gran parecido temático.

"Ana Kleiber" es una historia de amor narrada al público por El Escritor, testigo casual de su desenlace, y por el amante de Ana, que la ha sobrevivido. Este amante se llama Alfredo y, en el entierro de Ana al que asistimos al comenzar la obra, Alfredo encuentra al Escritor. La obra consiste en las alternadas narraciones con que Alfredo y el Escritor cuentan, bien el uno al otro, bien uno de ellos al público, el primero su historia y la de Ana, el segundo su historia y la de Alfredo. Esta narración es escenificada en determinados momentos claves y, para lograr la continuidad necesaria entre esos momentos y el consiguiente efecto de tiempo transcurrido, el Sr. Sastre utiliza los procedimientos luminotécnicos, verbales y dinámicos a que tan aficionados son tanto Thornton Wilder como T. Williams. Así cuando nos encontramos con que Alfredo es un personaje que constantemente intercambia los papeles de narrador y actor; con que todos los demás personajes, excepto Ana, hacen lo mismo; con que el Escritor ha aparecido desde el primer momento como figura central haciendo bien patentes cuáles son las manos que mueven las marionetas; nos encontramos con que, a medida que el Escritor habla es interrumpido cada poco por el Encargado del hotel que presenció el incidente y que no está conforme con la manera en que el escritor refiere los hechos... etc. etc. no tenemos más remedio que darnos cuenta de que tales procedimientos son la pura tentación física de la escena que pedía Artaud. El Sr. Guerrero Zamora

escribe en su "H.^a del Teatro Contemporáneo" a propósito de Th. Wilder:

"Con estas repetidas rupturas se impide la posible identificación del público con la trama de la obra y se le sitúa en un terreno lúcido".

¿De qué naturaleza son estas rupturas? Exactamente iguales a las que Alfonso Sastre utiliza en "Ana Kleiber" unos años más tarde.

Otro rasgo característico del teatro de Th. Wilder es el intento de fundir el tiempo pasado con el presente. Si recordamos el momento de "La piel de nuestros dientes" en el que el Apuntador explica a las Horas el modo en que tienen que actuar cuando llegue el momento de la representación veremos que en la obra de Sastre existe otro momento igual en forma e intención: cuando el escritor explica a Alfredo cómo ha de realizar la obra de teatro que estamos viendo sobre la historia que Alfredo le vá contando.

Igualmente el Sr. Sastre interrumpe de vez en cuando la trama de los acontecimientos por medio de dos hombres que irrumpen en escena llevando mesas y utensilios necesarios para la representación. Estos hombres, ayudantes de escena, son elementos tradicionales en el teatro chino y, según Guerrero Zamora, Th. Wilder, que vivió en China varios años, los incorporó de aquel teatro al suyo.

En cuanto a los procedimientos luminotécnicos, cualquiera que conozca el teatro de T. Williams creará estar contemplando una de sus obras si asiste a alguna de las siguientes escenas:

En determinado momento de la obra, y después de haber contemplado una tempestuosa "tête à tête" entre Alfredo y Ana, en el camerino de ésta,

Alfredo, horrorizado, se aleja silenciosamente: ...” (nadie responde. Ella tiene una mirada tristeza. Encien de un cigarrillo. Con el cigarrillo en la boca empieza a ponerse las medias mientras el proyector se apaga y aparece Alfredo en un lateral)” Y hémos aquí transportados al tiempo actual: Alfredo: “Aquella noche huí de Ana.... etc.”.

Valga este solo ejemplo por todos los casos semejantes que llenan “Ana Kleiber”.

Pasemos ahora al segundo tipo de semejanzas a que nos hemos referido al principio, y que es la semejanza de temas.

Antes aludimos de pasada a “La Calle” de Elmer Rice y ahora vamos a volver a ella con más detenimiento.

Se ha hablado mucho del parecido existente entre esta obra y la de Buero Vallejo, que fué Premio nacional de Teatro, “Historia de una escalera”. Efectivamente, ambas son la historia de las pobres gentes que viven en una pobre casa (“drama vecinal” subtitula su obra Buero, y un drama vecinal es también la pieza de Rice) y las dos tienen como decorado el espacio común y próximo a las viviendas de todos los vecinos, que en “Historia” es el portal y la escalera, y en “La Calle” la calle ante las fachadas de las casas de vecindad.

Si en “La Calle” la historia se desarrolla dentro de una unidad de tiempo clásica y la tragedia es, valga la expresión, mucho más teatral y mas efectista — el crimen pasional cometido por un marido engañado — Buero Vallejo ha elegido para su obra un conflicto sordo que no por ello acusa menos el fracaso de los personajes en su búsqueda de comprensión, de amor y de dinero aunque el impacto que produce sea mucho menos directo que el conse-

guido por Rice al centrar su obra en una sola acción y un solo tiempo. Porque los vecinos de Rice son sólo el coro de la tragedia y sus conflictos existen únicamente en función de su aportación al climax de la obra, mientras que en “Historia” los vecinos son personajes que acaparan la atención con el mismo derecho que los protagonistas, y la acción, diluída entre todos, pierde fuerza inevitablemente.

“Historia de una escalera” empieza con el planteamiento del conflicto amoroso entre cuatro personas — dos hombres y dos mujeres — cada uno de ellos enamorado de quien no debía estarlo, y termina con el planteamiento del amor entre un muchacho y una muchacha, respectivamente hijos de cada uno de los matrimonios formados por los cuatro personajes iniciales indebidamente emparejados.

El amor de los muchachos emerge del fondo de fracasso colectivo de la generación anterior. ¿Van a ser ellos más felices? Probablemente no porque siguen el mismo camino de sus padres, son demasiado iguales a ellos.

En cambio el final de la calle es mucho más esperanzador porque la pareja protagonista es más lúcida y Rose renuncia, y hace renunciar a Sam, al amor en una clase de vida que ha llevado a sus padres al crimen. Si no resultase demasiado largo valdría la pena hacer un paralelo entre las últimas escenas de cada obra: en “La Calle” flota en el ambiente el terror del crimen, como en “Historia” toda la melancolía del fracasso, y las jóvenes parejas de enamorados se reúnen ante aquellos paisajes de ruinas. Pero la reacción en caso es diferente porque mientras Fer-

nando y Carmina acaban por entregarse a la ilusión de un futuro feliz, Rose y Sam, mucho más conscientes, hacen su poquito de filosofía y se dicen adios.

Pero no estamos aquí en busca de diferencias sino de semejanzas y hemos visto como el tema y la construcción de las dos obras son iguales. Es, incluso, el mismo el final que cierra el ciclo a una vida y abre el camino a otra semejante: en "La Calle", cuando Rose y Sam han desaparecido de escena hay un Hombre y una Mujer que legan buscando piso y van a instalarse en el mismo en que vivían los padres de Rose; en "Historia" un momento antes del encuentro de Carmina y Fernando, un Joven y un Señor, nuevos en la casa, bajan juntos las escaleras haciendo unos comentarios banales que nos aseguran que sus vidas van a ser las mismas que las de los personajes que están acabando las suyas.

Dentro del mismo tipo que "Historia de una escalera" está otra obra de Buero Vallejo: "Hoy es Fiesta". Es también un drama vecinal en el que las pequeñas — grandes penas de los vecinos tienen como escenario la terraza de la casa; hay también rencillas de comadres, orgullo escondido, suspicacias, amor y adolescentes.

Los personajes de Buero son seres hundidos, "aplastados por la vida contra la que unos no saben luchar y otros luchan inutilmente, son seres responsables de sí mismo y la vida es su único enemigo". Son seres tristes que al final sonríen con resignación y con esperanza, refugiándose en sus ilusiones. El Daniel de "Hoy es fiesta" cree que su mujer le perdonará después de muerta sin haber llegado a saber el pecado

que él no se ha atrevido a confesarle; Carmina y Fernando esperan, contra viento y marea, en un futuro feliz; Adela, en "Las cartas boca abajo", se refugia en el canto de los pájaros para poder seguir soñando. Pero Adela tiene una tal afinidad con las románticas y melancólicas mujeres de Tennessee Williams que merece una consideración aparte.

En cuanto al fracaso común de los personajes de Buero, en él se parecen a los del Teatro Americano. El fracaso del hombre es lo que centra la tragedia del Teatro americano: las aspiraciones no cumplidas y la violenta reacción de vergüenza del individuo, quien invariablemente pertenece a la clase media o a la clase baja que trata de elevarse.

En esta reacción violenta difieren de los personajes de Buero, pero es ahora Alfonso Sastre quien nos proporciona un tipo que tiene aspiraciones, fracasa y se desespera. Es éste el Torero de "La Cornada". Si William Loman se suicida ante la imposibilidad de tener un trabajo digno de él y de sobrevivir a éste fracaso, el Torero se clava un cuchillo en el vientre para eludir la responsabilidad de salir a la plaza y el ridículo de tener miedo. Tiene miedo de no poder llegar a ser nunca el gran torero con el que había soñado, como Willy lo tiene de no poder llegar nunca a la tierra del oro que había sido su obsesión.

Por otra parte, Sastre tiene una obra, "El pan de todos", en la que se plantea un problema igual al de Arthur Miller en "Todos son mis hijos". Empecemos por subrayar el mismo sabor de amor universal de ambos títulos.

Después: si Joe sacrifica las vidas de veinte pilotos americanos para asegurar su riqueza y la de su hijo, Juana no duda en condenar al hambre a sus compatriotas si con ello logra asegurar el porvenir suyo y el de su familia (de su hijo sobre todo). Para Sastre el hombre es tan importante como la vida pero la pregunta en ambas obras es la misma: ¿debe el individuo estar por encima de la comunidad? La respuesta es igualmente tajante: No. Lo dice Chris en "Todos son mis hijos" y lo dice David Harko en "El pan de todos". En los dos casos Joe y Juana son condenados a muerte, de la que no puede redimirles su condición de padres de los héroes.

En cuanto a los tipos que, individualmente, se corresponden con tipos del Teatro Americano he seleccionado cinco: Adela en "Las cartas boca abajo", el profesor Parthon en "La sangre de Dios" Isaías Krappo en "La mordaza", Ana Kleiber en "Ana Kleiber", y Aris en "El canto de la cigarra" de Alfonso Paso.

Antes he dicho que Adela era un tipo muy afín a las románticas y melancólicas mujeres de Tennessee Williams. Esas mujeres que pretenden ser espirituales y superiores y que viven completamente fuera de la realidad, que son criaturas cursis y egoístas, aferradas a sus sueños en los que buscan una compensación al fracaso de sus vidas. En efecto, si la Madre de "El Zoo de cristal" ha sido abandonada por su marido y lo va a ser por su hijo, si Blanche du Bois se enamoró de un hombre anormal y es más tarde abandonada por el hombre del que esperaba la salvación, si Alma no encuentra el momento exacto de su

realización, también Adela ha fracasado sentimentalmente: se casó con un hombre al que no quería para vengarse del noivo que la abandonó y — como la Madre y Blanche, como Alma — no es capaz de hacer frente a sus fracasos; lo rehuye, se refugia en sus recuerdos felices, se tortura con ellos y de ellos se alimenta, habla sin cesar del éxito que tuvo cuando era joven y sigue sin cesar las huellas de su antiguo amor con la seguridad de que aún es correspondida. Cuando se convence de su error no vuelve los ojos a la realidad que la rodea y en la que aún podría realizarse: su marido que es un hombre bueno y honrado que le pide ayuda, su hijo, su hermano. Adela es incapaz de verlos; incapaz de cambiar su enfermizo mundo por el auténtico que lo espera. Adela dice:

"Hambrienta de vida y de felicidad me he marchitado, soñando melancólicamente con un amor secreto y desgraciado que ya no podrá cumplirse... y que es, sin embargo, la única belleza de mi pobre vida".

Y después de su fracaso rotundo como mujer, como esposa, y como madre, se acerca al balcón a oír el canto de los pájaros y, con voz de profetisa, con convicción de que su élan poético y su refinada sensibilidad la colocan, a pesar de todo, en un plano superior al de los seres que la condenan, exclama: —

— "Algo más me queda que tú (que vosotros) no puedes la vida prender, la seguridad de que la vida es una cosa espléndida y bella".

¿Por qué? porque hay pájaros que cantan y que la comprenden. ¡Los pájaros! ellos son para Adela lo que los animales de El Zoo para Laura, lo que los "gentlemen callers" para la ma-

dre de Laura, lo que los farolillos de papel para Blanche; en resumen: la imagen de una felicidad que es irreal y trasnochada.

Ana Kleiber no es una prostituta como la Ana Christie de O'Neill o como la Temple Drake del "Requiem" de Faulkner, ella no hace comercio de su amor pero no tiene escrúpulo en entregarse a cualquier hombre y su vida es tan perdida como la de cualquiera de las otras dos. Pero las tres sons buenas, son, en el fondo, intocadas a pesar de tanta corrupción porque su espíritu es libre; y porque las tres desean salvarse tienen su oportunidad. Cada una se redime de su pasado porque en cada caso hay un hombre que llega a ver el resto de pureza que las distingue. Las tres expían sus pecados con sus sufrimientos aunque cada una sufra de un modo diferente. Y son las tres como un símbolo de la imposibilidad de corrupción completa.

En "La sangre de Dios" el Profesor Parthon ha sido destituido de su cátedra de Teodicea, a causa de sus "personales doctrinas". Retirado con su mujer y su hijo en un chalet a las afueras de la ciudad, vive recluso en sus experiencias místicas. Una noche tiene la convicción de que Dios le pide que mate a su hijo único porque es necesario que un hombre de su tiempo dé testimonio de fé, como en otro tiempo lo hizo Abraham; el Profesor se dispone a matar a su hijo y si no lo hace es porque en este caso también hay un ángel y un cordero (la novia de su hijo y el perro del profesor). Pues bien, Parthon tiene características personales que el colocan en íntima relación de parentesco con el tipo de Padre-de-familia tan frecuen-

te en la literatura norteamericana: señor de vidas y haciendas, con un mucho de patriarca bíblico, respetado y temido por todos sus hijos pero tan distante de ellos que a pesar de todo su amor mutuo no encuentran el momento exacto de la comunicación. Recuértese lo que sucede en "Al Este del Edén" de Steinbeck, en "Deseo bajo los olmos" de O'Neill, en "La gata sobre el tejado de zinc" de Tennessee Williams, en "El largo y cálido verano" de Faulkner.

Más completamente dentro del tipo de patriarca bíblico-americano y con todas sus características excepto una — la religiosidad — está el protagonista de "La Mordaza" Isaías Krappo. Tienes toda su familia metida en un puño, es el dominante labrador rico que mueve a sus hijos como marionetas, que los desprecia porque le tienen miedo, que hace el amor a su nuera, que está lleno de vitalidad de energía y de insolencia, orgulloso de su trabajo y del dinero con él conseguido. Además de esto, de su relación con toda la familia de los patriarcas, Krappo se identifica casi completamente con uno de ellos: con el Padre de "Deseo bajo los olmos", obra con la que, por lo demás, todo el conjunto de "La Mordaza" guarda estrecha afinidad. Si el Viejo de "Deseo" hubiese cometido un crimen sus hijos le hubieran denunciado, si Abbie hubiese estado casada con Eben el Viejo la hubiera solicitado como Krappo solicita a Luisa. Solo difieren las dos obras en la peripecia pues son del todo semejantes en lugar, época, climax y tipos psicológicos.

Y, finalmente, en la obra de Paso "El canto de la cigarra" existe un tipo,

el protagonista, al que podría aplicarse con toda justicia las palabras que J. Guerrero Zamora dice en su "Historia del Teatro contemporáneo", a propósito de los personajes de Saroyan: "Son seres libres como pocos; no dependen del dinero, de sus necesidades, de la vecindad, de las circunstancias. No dependen de nada salvo de una cosa: de la ternura que sienten hacia el universo de los hombres". El Aris de Paso, exactamente encajado en esta definición, es una mezcla de Diógenes y de S. Francisco de Asís. Recibe en su tonel a animales, niños, mujeres inválidas y bienhechores, sin inmutarse; su casa es la del universo entero. — "Bisbi, yo te aseguro que si tú los ves entre las malezas del jardín, andando torpemente, sólo, sin otro cocodrilo al lado con quien sentirse acompañado, haces lo mismo que yo", explica a su hija cuando ella se queja del cocodrilo que hay en el cuarto de baño. Además del cocodrilo en la casa de Aris hay perros, una ardilla y muchos niños, todos los que sus sucesivas amantes le han ido dejando en los brazos al abandonarle. No tiene dinero pero no le importa, siempre confía en su buena suerte, y su buena suerte es asombrosa y, tan parecida a la de los personajes que Bop Hope encarna en el cine americano, que es la misma. Aris, como Bop, vé resolverse a su favor las situaciones más difíciles sin que él mismo llegue a sospechar la gravedad del peligro en que ha estado. Siempre hay alguien — una providencia — encargada de resolver a su favor las situaciones más delicadas, como hay siempre alguien que las resuelve a favor de todos los enternecedores personajes que pueblan el universo de Saroyan, porque

unos y otros son buenos y creen en la bondad de los demás.

Y con estos brevemente trazados paralelismos entre unos y otros personajes de los teatros que estamos comparando creo haber expuesto con suficiente claridad los motivos de la afirmación que encabeza éste artículo, así pues doy por terminado mi intento y hago punto final, no sin antes advertir que todas las obras españolas a las que me he referido son cronologicamente posteriores a las americanas. ¿Que la anterioridad cronológica no supone una seguridad absoluta de su influencia? evidentemente, pero es un dato digno de ser tenido en cuenta a la hora de hacer deducciones. ¿Que los fenómenos espirituales de un país suelen ser paralelos a los de los demás y dar como fruto manifestaciones culturales muy semejantes, y todas ellas independientes? desde luego, y admitimos la posibilidad de que en este caso sea así aunque nos resulta sobremanera extraña una tan minuciosa compenetración de inspiraciones.

Dos cosas quiero añadir antes de acabar. La primeira es que de los tres autores que hoy día escriben y representan con regularidad: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Alfonso Paso, he hecho hincapié en los dos primeros, no porque el Sr. Paso esté precisamente al margen del sunto que me ha ocupado, sino porque, dada la extensión de su obra y la cantidad de infiltraciones de cada una de las tres especies señaladas que en ella existen, haría falta un volumen y mucho tiempo para recogerlas, y porque, en segundo lugar, temo que el Sr. Paso escriba un artículo demostrando cómo Lope de Vega era ya acusado en falso

de proselitismo yanqui y, en consecuencia, me vea obligada a reconocer la genialidad del Sr. Paso.

En cuanto a la intención del presente ensayo, sentiría que fuera tenida por maliciosa y así he de aclarar que, en mi opinión, las influencias de cualquiera clase que sean son en la obra de arte no sólo lícitas sino inevitables y bene-

ficiosas, que hay un teatro español en vías de formación, y debe continuar la búsqueda sin tener en cuenta límites fronterizos, hasta encontrar su verdadera fórmula. Y que, en fin, si he creído digna de ser señalada esta probable huella, es por ser de un país cuya influencia alcanza hoy a medio mundo y nuestro teatro un medio en el que hasta ahora no había sido tenida en cuenta.

