

El poema («sol blanco») es aquel que más claramente expresa la voluntad de clausura en el propio cuerpo (como el «arropado feto» que se menciona en «sin tregua»); todo en él es reducción espacial, ensimismamiento, silencio que evoca a la palabra y se clava en el centro de ese estrecho mundo que no es sólo el cuerpo sino el individuo creador. Ese cuerpo que encierra a un ser enfrentado a la creación es imagen de clausura, pero también de liberación, a pesar de las limitaciones externas; el «sol blanco» y el «fuego blanco», figuras que niegan en principio la incandescencia por el contraste con el adjetivo «blanco», aluden, sin embargo, a la luminosidad y al ardor primigenios del acto creador:

...
solo quédome en el sitio
que ocupa mi cuerpo
y escucho el paso de los astros
en el mismo lugar
donde como y defeco
de tanto estar en este sitio
todo se me ordena
en torno de un eje
de silencio

...
me sostiene el sol blanco
el fuego blanco
no deseo mirar más allá
soy un devenir
en mi pequeño espacio
que nadie codicia

...
me cerca mi cuerpo
me asedia mi cuerpo
estoy aquí y lejos por mi cuerpo
que una vertical
de silencio atraviesa
por ella asciende mi conciencia
por ella escapa y reina
libremente
porosa de sol blanco

...
algo hay que se ordena
bajo el resplandor de un eje
(la palabra)

El tema de la clausura encuentra una equivalencia a nivel formal en las estructuras circulares de algunos poemas, como («el rayo extremo»), «displicentes fantasmas...» y («viaje en torno de una esfera de obsidiana»); pero la mayor parte de ellos se inclina a una estructura abierta según principios ya planteados por Sologuren en obras anteriores.

La presencia del mar es recurrente en este poemario y, al igual que en otros momentos de la obra de Sologuren, excede la sola referencia a un paisaje amado y de poderosa atracción para revestirse también de un carácter simbólico. El mar arrastra una carga semántica de signo positivo y su vitalidad contrasta con el sentido de acabamiento que destacamos antes. Como elemento creador, el poeta lo vincula al amor y, de manera menos evidente, a la escritura. El poema («amoramar») se halla gobernado por la ambigüedad entre los signos «amor» y «mar», y sus versos pueden ser leídos como la edificación de una connotación sobre otra en relación con ambos elementos; la reiteración del vocablo «nivel» al inicio de cada verso puede no sólo aludir a su relación con el agua, sino a un sentido de equilibrio entre los dos términos. En («arcano, como mallarmeano») encontramos apenas sugerida una equivalencia entre el «mar» y el «libro»:

...	eran las
6 y 45 post meridiam	sobre
el mar	se iba borrando
acaso	una vela tendida
por el libro	entreabierto
un hélas	descendía

No hay que olvidar la asociación entre «mar» y «papel» plasmada en el último poema de *Tornaviaje* (1989), ni la relación que el sema «blancura» tenía con ambos como representación de lo no tocado, de lo primigenio, que los signos deberán manchar. La vitalidad que el mar despliega, su sentido generador, contrarresta en el poemario la tónica terminal de algunas composiciones, así como opone su amplitud y libertad a la sensación de encierro que deriva de otro grupo de poemas. La imagen del mar actúa como instrumento de balance que impide la inclinación total del conjunto poético hacia el llamado del fin. Resulta muy significativo el contraste entre los dos últimos poemas; el penúltimo, que asume la clausura espacial y existencial («mi cuerpo y el mundo/ habrán de coincidir/ en la perfección de la muerte»), podría haber cerrado también el poemario, pero Sologuren revierte este sentido y, a través de un poema amoroso, rechaza el encierro en el propio cuerpo y contrapone a la soledad y a la muerte el amor como una forma de resurrección:

he aquí el olvido y el éxtasis
 el instante con su sabor sin tiempo
 la doble criatura que comulga
 mutuamente devorándose
 héla aquí por ti derribada
 por ti crucificada
 por ti resucitada

(oh amor asombroso)

Ana María Gazzolo

El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia 1918/1939

De un tiempo a esta parte se han publicado dos libros a cual más significativo, cuya pretensión es la de

rescatar del olvido al teatro español que se produjo desde principios de siglo hasta la guerra civil.

El primero de ellos, que abarca de 1918 a 1926, es el resultado de las investigaciones realizadas por Dru Dougherty y María Francisca Vilches y, con él, a través de una preciosa documentación y su correspondiente análisis, se restablece la memoria perdida de lo que fue el teatro en la escena madrileña de ese período.

No obstante, el libro que va a merecer la atención de esta nota es el que encabeza el título, el cual ha sido coordinado y editado también por Dru Dougherty y María Francisca Vilches, con el patrocinio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A.

Por medio de la sistemática edición de 49 ponencias de otros tantos profesores, nacionales y extranjeros, presentadas a un seminario que, sobre el teatro español de entreguerras, tuvo lugar a comienzos de 1992, se plantea el estado de la cuestión del teatro por aquella época, procediéndose a la investigación crítica e histórica de distintas dramaturgias, así como de la dirección escénica y aparato teatral, propuestas de reforma y realizaciones de algunos de los movimientos escénicos más progresivos surgidos en ese tiempo. Todo ello, además, complementado con una riquísima bibliografía, lo que hace de este libro pieza imprescindible, diversa y globalizadora para tratar de entender en toda su profundidad lo que significó el teatro español en el período abordado. Un teatro —dicho quede por adelantado— que, a pesar de sus muchas deficiencias y pecados, dio muestras de una vitalidad social asombrosa, sabiendo atraer y atrapar la pasión de los públicos.

En el seminario mentado, origen de la edición de este libro, se procedió a analizar el panorama de ese teatro, concebido en su expresión total (es decir, autores, actores, directores, puestas en escena y recepción por parte de la crítica y el público), víctima de sus obligadas tensiones entre la tradición y la vanguardia, y de situar en aquel caldo de cultivo las dramaturgias de Valle-Inclán y García Lorca, así como otras producidas por la generación del 98 y la del 27, las cuales, como es bien sabido, no obtuvieron el total beneplácito de los espectadores. Hasta tal punto fue así que las obras de Valle-Inclán y García Lorca, sin duda las más estudiadas en este «corpus»,

han alcanzado su más plena y máxima recepción en estos últimos años, mientras que en su momento apenas fueron admitidas, como a regañadientes, por parte del «establishment» del teatro, crítica y público, que vivían inmersos dentro de la más ramplona de las tradiciones. Ese es uno de los más grandes pecados cometidos por el teatro español de ese tiempo, causa del retraso de la renovación de nuestra escena. Porque no era, como pretendían los más, que esas dramaturgias fueran irrepresentables e inadmisibles, sino todo lo contrario. En los escenarios europeos, por esas fechas, se estaba produciendo tal renovación con piezas tan avanzadas y arriesgadas como las que fueron excluidas y marginadas de la escena española. Así la reacción general existente condenaba al limbo de las páginas del libro textos que habían sido escritos para ser representados en el escenario.

Dice Andrés Amorós en su estudio que todavía queda mucho por investigar, y no deja de tener razón pese a todo lo ofrecido hasta el momento, que es mucho. Normalmente la crítica y la investigación profesoras, por razones obvias, se inclinan por el desentrañamiento de obras literarias significativas, con independencia de sus valores escénicos, lo que no deja de ser plausible. Así, en el libro, es posible leer estudios muy esclarecedores sobre el teatro de Ramón Gómez de la Serna (Ignacio Soldevila), sobre el de Jacinto Grau (John Kronik), sobre los de Valle-Inclán y García Lorca (Huélamo, Anderson, Domenech, Serrano, Lavaud, etc.), sobre el de Alberti (Gagen), y, tangencialmente, alusiones sobre el de Azorín, Unamuno, Max Aub..., pero, aparte del análisis del teatro de Benavente (González del Valle y García Antón), Casona (Díez Taboada), Arniches (Río Carratalá), Pemán (Serrano), enseguida se echa de ver la ausencia de los grandes triunfadores del teatro de ese período, como lo fueron los Quintero, Muñoz Seca, Paso, Abati, Pérez Fernández, Vital Aza, García Álvarez, etc., etc. Por mucha repugnancia que se llegue a sentir hay que entrar en los textos de esos autores si se desea explicar a cabalidad el fenómeno del teatro español de aquel tiempo desde la teoría y práctica de la recepción y para desentrañar la catadura estética y moral de los públicos.

Otros temas que vienen a complementar la riqueza de este libro tienen que ver con la investigación llevada a cabo por muy idóneos especialistas en torno a los mil y un problemas planteados por la clasificación de los

géneros, títulos y subtítulos (Pérez Bowie, Huerta Calvo, Membrez, de Paco), las propuestas de renovación (Aguilera Sastre, Huertas Vázquez) y la presencia de los movimientos escénicos como «El teatro de las misiones pedagógicas» (Rey Faraldos), «El teatre intim» de Adriá Gual (Gallén), «El buho» de Valencia (Aznar Soler) y determinadas alusiones a la Barraca.

Existe cierta propensión por parte de la crítica universitaria, según indica Andrés Amorós, a estudiar el teatro únicamente desde el texto, pero, en honor a la verdad, y aquí está este libro para probarlo, se advierte en la mayoría de los trabajos una concepción global y totalizadora del hecho escénico. Bien es verdad que en ese rescate de la memoria perdida del teatro, a que aludía al inicio, no puede contemplarse algo que escapa a cualquier posibilidad de recuperación: el espectáculo mismo. De eso es consciente el propio Andrés Amorós. Si ni siquiera las artes mecánicas de hoy, como es la del vídeo, utilizada a veces para captar la representación de una pieza teatral, son capaces de recoger en toda su hondura, significación y especificidad la representación en sí, mucho menos sería posible rescatarla a través de las páginas de un libro. El teatro como espectáculo, producto de la participación de autores, actores, directores, escenógrafos, críticos y público, es un acto presente y vivo, desafortunadamente efímero, que no va mucho más allá de la mera representación. Acabada la función, después de caído el telón, el teatro tan sólo queda registrado en la memoria de los participantes, quienes, aunque no sea sino por razón de vida, van olvidándolo. Fenómeno colectivo como es, al desaparecer de la escena, con la última palabra recitada por el actor, el teatro se recluye en la conciencia individual de cada una de las gentes que participaron en él hasta diluirse en el tiempo y no ser sino una sombra fantasmal e irreconocible, donde el eco de los aplausos y de las muchas ilusiones puestas en juego se convierten en la nada y el vacío.

«Quedan los textos», puede argüir alguien, y es verdad; pero los textos por sí solos, sin voces que los interpreten y encarnen, que les den vida, y sin gentes que los escuchen y reaccionen ante sus propuestas, son un pálido reflejo escrito de lo que en verdad es el teatro, apenas una vieja carta amarillenta encontrada al azar y que nada o muy poco nos dice. Porque el teatro es necesariamente espectáculo, y, en cuanto tal, arte efíme-