

ejemplo que sigue, como parte gramaticalmente independiente de una oración completa:

Matilde, gota de tinta, celaje, éter, naranjo, buena intención; yo sé que hoy penas, desterrada y alcanzada de dinero, y sin temor a convertirme en estatua de sal, vuelves la cabeza al predio vernáculo. (*Semana Mayor*, 256.)

También podemos catalogar esta cita, fácilmente, entre los ejemplos de otro recurso impresionista: la estructuración esquemática del lenguaje, porque el escritor construyó con toques dispersos o aislados, o sea, el estilo llamado de notas o de diario.

En otro de sus recursos, el impresionista sustantiva la cualidad, la que aparece como representación principal de una impresión. Para ello altera la ordenación lógica; la cualidad, que generalmente es lo accesorio, pasa a ser la cosa misma. En la crónica arriba citada, López Velarde estaba describiendo una bella muchacha que recorría los templos en Jueves Santo, y, después de dedicarle una serie de epítetos y frases hiperbólicas para realzar su hermosura, le parece muy corriente decir solamente que vestía de negro, por lo que, alejándose del lugar común, expresa: «Matilde visitaba los *Monumentos*. La patricia negrura de su traje frecuentaba los templos en el día eucarístico» (255). Aquí se altera el orden usual de la frase, y lo negro, que generalmente es accesorio, se sustantiva y por su relieve pasa a ser lo principal —la patricia o descollante negrura— en la representación de esta impresión. Hallamos que esa sustantivación de la cualidad, aparte su intención de realce femenino, está muy bien traída al dársele énfasis a lo negro, acorde con el ambiente de luto de la Semana Santa.

Podemos decir que López Velarde casi agotó la provisión de los recursos de que acostumbran valerse los escritores típicamente impresionistas. Muchos de esos rasgos obedecen, en unos casos, a su interés primordial de ser original o de crearse una personalidad individualizada, y, en otros, a su deseo, también muy característico, de objetivar sus íntimas emociones; y lo cierto es que, para esta representación de las sensaciones de su espíritu selecto, la técnica impresionista le venía muy a propósito (12).

El deseo de originalidad y su enemistad al lugar común conducían a López Velarde a la expresión sencilla prosiguiendo un camino confuso, pero él sabía surgir de su oscuridad para dar ejemplo de senci-

(12) Para un estudio más completo sobre sus técnicas impresionistas, véase el artículo del autor del presente trabajo, titulado «El impresionismo en la prosa de Ramón López Velarde», en *Cuadernos Americanos*, 33, núm. 4 (julio-agosto 1974), pp. 206-219.

llez. En su prosa, la lectura detenida de la misma y el análisis que se practique de sus recursos estilísticos llevan al convencimiento de que él no escribía con el objeto de que no se le entendiera. Era él un cazador de metáforas, un coleccionador de vocablos mágicos, en su búsqueda de la forma nueva y atrevida, por lo que la lengua velardeana ni es popular ni tampoco fácil, sino más bien literaria y elaborada, trabajada; y precisamente por estas últimas características resulta original y audaz. Si a veces nos topamos con rarezas y excéntricas estilísticas, ellas no obedecen, creemos nosotros, a un deseo de asombrar o deslumbrar a los lectores, sino a una necesidad del escritor de dar salida a sus emociones y a su condición espiritual. Es, en fin, la manera auténtica de ser de López Velarde.—BERNARDO SUAREZ (*University of Alabama. College of Arts and Sciences. UNIVERSITY, ALABAMA. 35486*).

EL TEATRO Y SU CRITICA

I

Sería absurdo pretender ocultar, a estas alturas, que el teatro es un medio de información social, que da testimonio de los hombres y problemas de una época. Sería tan absurdo como no aceptar que el teatro español que actualmente se exhibe en las carteleras tiene poco que ver con la vida real de los españoles, lo que pone en duda su posible categoría estética y la función sociopolítica del teatro mismo. Decía José Monleón:

En este teatro escapista, enraizado en una situación angustiosa, en esa brutal disociación entre realidad y teatro, entre hombre de la calle y ese mismo hombre convertido en espectador, tendríamos ya una de las características fundamentales del teatro español contemporáneo, establecida, justamente, cuando parecía más difícil (1).

El porqué de esta situación es algo que no viene a cuento en el presente comentario. Pero sí me parece evidente el hecho de que se ha pasado de una escena nacional *viva* —obra de unos autores que

(1) José Monleón: *Treinta años de teatro de la derecha*. Tusquets Editor. Barcelona, 1971, 155 pp.

se expresaron dentro de un sistema, tales como Mihura, Calvo Sotelo, López Rubio..., con la esporádica aparición de Buero Vallejo, Olmo, Muñiz, etc., dentro de unos condicionantes ciertamente restrictores en ocasiones y, en otras, lamentablemente represivos (2), como señala Paco Nieva—, pues digo que se ha pasado de una escena nacional viva a una situación de colonización, pletórica de vodeviles, de comedias sexy—donde el españolito de pro puede, más o menos, dar rienda suelta a sus apetitos libidinosos—, de intrascendencia, en definitiva.

Y junto a esta caótica situación es obligado señalar—quedaría incompleta esta somera panorámica, si no lo hiciera—la presencia de numerosos grupos de los llamados independientes, y toda esa larga serie de autores considerados como *underground* por George E. Wellwarth. Una larga serie de autores que son los que luchan, tiempo ha, contra todos esos factores de censura, empresarios, economía, y todos esos condicionantes que conforman el tinglado teatral nacional. Y son esos autores—de alguno de los cuales me ocuparé a lo largo de estas líneas—quienes mantienen vivo el debilitado pulso de nuestra dramaturgia hispana..., aunque sea bajo tierra!

Nombres como Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Mediero, Carlos Muñiz, Sastre, Olmo, Ruibal..., y tantos otros, son los que no han logrado esa cuestión fundamental para que el teatro tenga carácter de tal, que es pasar del libreto a la representación escénica. Y este problema es tanto más grave si nos vamos a autores ya fallecidos, españoles—Valle-Inclán es un buen ejemplo de ello—, considerados como clásicos fuera de nuestros lares. Y esos grandes maestros del teatro universal—Brecht es el otro ejemplo—, a quienes sólo conocemos de oídas, o leídas, o gracias a esa ímproba y oculta labor de los grupos independientes. Pese a ello últimamente hemos podido ver en el escenario alguna que otra obra de Mediero, Gala, Brecht..., pero con el inevitable retraso, a cuentagotas, y no lo más representativo y conflictivo. Lo que puede dar pie a pensar en una forma de *integración* haciendo inofensivos sus presupuestos, para la bienamada burguesía.

Vayan todas estas consideraciones por delante, no como fruto de transgresiones más o menos *dilettantes*, sino como muestreo para situar la conflictiva situación del teatro que en estos tiempos se hace en España. Y para incidir en lo que me interesa. Que es el señalar cómo en una vorágine como la de nuestra Talía particular parece casi imposible la reunión de dramaturgos, críticos—la crítica es

(2) Francisco Nieva: «El desbarajuste de los teatros nacionales». *Informaciones*, Suplemento literario. Madrid, 6 de noviembre de 1975, pp. 6-7.

otro hermoso caballo de batalla hispano—y compañías teatrales. Pues pese a todo lo dicho más arriba estas reuniones son posibles. Y se hacen. Si bien es verdad que los reunidos responden precisamente a las características de ese *otro* teatro. Y *otro* en el sentido de uno más, aditivo, y en el sentido de diferenciación más total. De la utilidad *práctica* de estas reuniones me ocuparé en seguida.

Ya con anterioridad el Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga había organizado un curso de verano sobre novela, en 1972. Allí se proyectó la celebración de un curso sobre teatro durante el verano de 1973. Y como se proyectó se llevó a cabo durante los meses de julio y agosto de 1973, en el que —como reza la contrasolapa del libro— «dramaturgos, críticos y compañías teatrales trabajaron en Málaga con unos frutos que llenaron de optimismo. El profesor Manuel Alvar fue encargado de realizar el proyecto y este volumen es el resultado de las reuniones».

El grueso volumen que se menciona es *El teatro y su crítica* (3), que da título a este comentario y es —evidentemente— el objetivo del mismo. Pero unas consideraciones más antes de meternos de lleno en el contenido del citado volumen.

Creo que reuniones de este tipo siempre son saludables y bienvenidas. En ellas tienen ocasión de confrontar sus realidades sociológicas quienes —normalmente— trabajan con la más absoluta independencia en esa sórdida empresa del quehacer teatral. Un cambio de impresiones, un confrontamiento de pareceres, una revisión de la labor emprendida siempre es aceptable como proceso de una mayor *higiene mental*. Yo recuerdo ciertos «Festivales Cero» y ciertas «Semanas de Teatro Independiente» que ni siquiera llegaron a ver alcanzados todos sus objetivos de programación... por diversas causas. Pero lo que se alcanzó a poner encima de un escenario no era sino para pensar que ese teatro bajo tierra era —es— la esperanza más sólida de la urgente revitalización teatral que clama a gritos nuestra escena. Pero hay una pequeña diferencia. En los casos citados se trataba de algo más físico, más directamente visible: la representación de espectáculos. Y si bien estos intentos abortaron a poco de ver la luz administrativa, el resultado fue positivo, desde un punto de vista *práctico*. La diferencia que veo en esta otra tentativa es que es más *teórica*. No ya en trabajos de tipo meramente investigador o abstracto, sino en esos otros ensayos marcados por el análisis de la realidad sociohistórica del teatro contemporáneo español. La dificultad estriba en hacer efectiva la erradicación de esos problemas

(3) Varios autores: *El teatro y su crítica*. (Reunión de Málaga de 1973). Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga. Col. Ciudad del Paraíso, s. l. s. a., 520 pp.