

¿CÓMO DEBE SER EL TEATRO FALANGISTA?

Por TOMÁS BORRÁS

LLAMO Teatro falangista al que corresponde al Estado creado por la Cruzada y su victoria y recuperación de España. Desde 1939, ¿cómo debe ser nuestra escena? Hagamos un vuelo de pájaro sobre el panorama añejo de esta esencial literatura, para fijar los principios en que debemos basar nuestra opinión.

El excelente analizador de la Literatura Dramática Española, Angel Valbuena Prat, divide sus épocas en tres grandes series: Iniciación (desde los comienzos a Lope de Vega). Apogeo del drama nacional (siglo xvii). Descomposición. Yo, más lírico que Valbuena, dividiría nuestra Historia de la Dramática en cinco ciclos: 1.º Ciclo anterior a Lope. 2.º Constelación solar. 3.º Servilismo y naturalismo. 4.º Isla romántica. 5.º Pugna hispano-francesa. Vamos a ver por qué:

En el primer ciclo, España crea los materiales que el fenómeno, denominado en su vida ciclónica Félix Lope de Vega Carpio, ha de utilizar en su arquitectura. Es curioso: España no copia ni hereda una dramaturgia, ni los géneros, ni los arquetipos, ni los elementos. No es una Roma con respecto a cualquier Grecia. Ya se manifiesta aquí, en el hecho de que España fabrique de primera mano los ingredientes de su Teatro, la vital necesidad íntima que le empuja a crear esa forma escénica. Quizá porque su espíritu, realista-idealista, necesita del bulto, el movimiento y el color, surgen los prima-

rios elementos teatrales de modo autóctono, como obedeciendo a la misma ley que crea una Pintura y una Escultura policromada.

Entra Lope en acción y aparece nada menos que esta cosa prodigiosa: un drama nacional. Dejadme decir, con Pero Grullo, que esto ha sucedido porque había nación y había drama. O sea, que España está constituida como individualidad precisa, y su gusto y su índole la han llevado a dar de sí ese resumen y conjunto de las artes que es la obra dramática. Con Lope irrumpe la constelación que alumbraba el cielo del universo hablado: Calderón, Tirso de Molina, Moreto, Alarcón. Ciegan esos nombres.

¿Y cómo es el famoso «drama nacional» que ha parido España? Es suyo, entrañablemente suyo; como que no se ha reducido a seguir a Aristóteles, ni a sus obedientes griegos y romanos. Tan fuerte es nuestra personalidad, que el espejo de nuestra personalidad es apropiado a ella, es a su medida exclusiva; ni cabemos en los límites que se han marcado por la sabia preceptiva y el uso, ni nos sientan los trajes cortados al patrón de otros países. El drama español es de una libertad que pasma. La desbordante imaginación, la violencia de los temperamentos, la elevación de los problemas, la aspiración ultrahumana de los personajes, el potencial anímico que carga las pasiones, se añade a que el español no cabe en el mundo y, después de descubrir otro, se sale a las praderas del cielo. Salta nuestra comedia de lo costumbrista a lo épico, de lo épico a lo trágico y de lo trágico a lo teológico; y, como no hay más allá, se encara con el misterio supremo en el Auto religioso, ápice, vértice sólo accesible a nuestro genio escénico nacional.

Así salimos del xvii. Como ese Teatro sólo le pueden sostener titanes, al morir éstos entra en barrena con los epígonos sin el aliento y pulso de los creadores. La comedia española se extravía por la extravagancia, por el encogimiento y por el disparate. Como sucede en ley artística, los seguidores e

imitadores no copian más que los defectos. El núcleo original donde reside la fuerza de esa Dramaturgia potente no es encontrado por los postcalderonianos, que sólo vislumbran la forma. Y se llega al punto en que en nuestro Teatro comienza la crisis de que en esta época contemporánea no se ha re-puesto: la crisis de su verdad.

Es el momento postcalderoniano cuando aparece Moratín. Moratín trae las tres unidades de Aristóteles, la imitación de los modelos clásicos, el buen gusto, la mesura, la discreción, el afrancesamiento, la poquedad, el costumbrismo, el estudio de la clase media, los medios tonos, el saloncito, los caballeres que visten su cabeza a la moda, las señoritas que se quieren casar, el ingenio del diálogo con facecias, la justificación de entradas y salidas, la naturalidad, la elegancia urbana, el lenguaje correcto..., cuanto es ni alto ni bajo ni monstruoso, ni teológico, ni hazañoso, ni histórico, ni vale como prototipo, ni es gallardo, ni poético de octava real, ni romancesco, ni apasionado, ni soñado, ni litúrgico, ni abismático, ni raro, repelente, subyugador, altísimo, angélico, demoníaco, sobrehumano... Moratín, con las tijeras de la «medida» a la francesa, corta el órgano creador del genio nacional, mete nuestro espíritu en moldes de antemano preparados, como los sátrapas chinos metían a recién nacidos en jarrones de volumen caprichoso, y de allí, rotos los jarrones, salían al cabo de los años verdaderas aberraciones. Moratín crea la aberración escénica española: el drama metido en patrones que repugnan a nuestra índole y que dan por resultado el encanijamiento y deformidad de nuestro numen creador manifestado en el Teatro. Algo híbrido, anémico, sin sello de paternidad verdadera. Del idealismo realista, que es lo nuestro, caemos en el naturalismo y de éste nos despeñamos en el verismo.

Todo porque los señores franceses, y sus abyectos afrancesados de acá, hicieron ascos al drama español, que pugnaba con lo que ellos creían que debía ser; porque a Boileau no le placía nuestra Dramática, nuestra Dramática tenía que

cambiarse. No se ha visto otro caso mayor de bajeza y pérdida de dignidad, además de injusticia, si no es en la política española del XVIII y XIX ante Francia. «Les Espagnols se sont affranchis de la règle des trois Unités que nous suivons sur notre Théâtre d'après les Grecs & les Latins; nous voulons qu'une Pièce ou tragique ou comique ne nous offre que'une action principale, que cette action se passe dans le terme de vingt-quatre heures, & dans un seul endroit; c'est ce qu'un de nos plus grands Auteurs a exprimé très heureusement en deux vers: «Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli, —Tienne jusqu'a la fin le Théâtre rempli». (Boileau. Art Poét). Cette règle, prescrit par le bon gout & par la raison, a paru trop genante aux Espagnols; ils se sont ouvert un champ beaucoup plus libre, souvent une seule de leurs Pièces contient toute la vie d'un homme. Au premier Acte la Scène est quelque fois en France, au second dans l'Italie, & au troisième sur les Côtes d'Affrique. Cela ne peut manquer de former un spectacle assez monstrueux en comparaison du notre» etc., etc. Copio este párrafo de unos curiosos «Extraits de plusieurs pièces du Théâtre espagnol; avec des réflexions, et la Traduction des endroits les plus remarquables, par M. Du Perron de Castera» (Amsterdam, Wetsteins & Smit, MDCCXXXVIII). Y los copio porque es la opinión general de los franceses del siglo XVIII sobre nuestro Teatro, y porque esa opinión es la que le asesina cuando es importada en España y defendida e impuesta por los afrancesados.

¡Con qué énfasis nos ridiculizan los franceses, después de robarnos! Porque lo más lindo del caso es que el saqueo de nuestra Dramática por los que la hacen visajes de menosprecio ha formado el Teatro francés, hasta tal punto que si se le quitara a su Comedia la parte que ha tomado—argumentos, tipos, situaciones, caracteres, asuntos, escenas, diálogos, pensamientos, y hasta la maltratada forma de la Comedia española—, la francesa se quedaba en balbuceos. El caso de la *pastiche* y *mélange* de trozos españoles que es el «Gil Blas»

se repite en el Teatro francés hasta el siglo XVIII en términos de verdadero plagio y subordinación. Pues por el moratinismo de la época resulta nuestro Teatro hundido en la imitación, la traducción y el plagio, a su vez de los franceses, cuando la preponderancia política de éstos (Casa de Borbón) impone, asimismo, la moda de desdeñar ese portentoso manantial de energía y belleza que es nuestra Comedia a lo lopesco. Se llega a la auténtica vileza, porque no es sólo lo que los Moratines hacen con Shakespeare, acusado, asimismo, de mal gusto, de disparatado, de ir contra la razón, etc., recortado y arreglado por los caballeros del apellido nefasto (¡qué *Hamlet*, el de «Inarco Celenio»!); es que se llega a prohibir, en nombre de los cánones de las tres unidades y de ese sobado buen gusto, que se representen obras del ciclo de la constelación Lope-Calderón de la Barca. En los seis volúmenes del «Teatro nuevo español» (Madrid, Benito García, 1800), está la lista de obras representadas en el coliseo del mismo nombre, de Madrid. Su Majestad el Rey había ordenado, por presión de los sabios del buen gusto, el aristotelismo y el francesismo, que se proscibieran las encendidas obras de la poesía dramática nacional y se le ofrecieran al pueblo los productos más refinados del caletre superferolítico, parisiense, raciniano y corneilliano. Y este fué el resultado que salió del alambique: «Sastre, Rey y Reo a un tiempo», «El Sastre de Astracán», «El guapo Julián Romero», «Tener la fama de fiera y en las acciones no serlo», «Laomedón en Siria»... ¿A qué seguir? Eso, añadido a las refundiciones de «La vida es sueño» y de alguna otra obra; pero, y esto es importante, porque lo reclamaba el público. A esto se había llegado después de que «los españoles tenían en todos los Teatros de Europa la misma influencia que en los negocios públicos; su gusto dominaba tanto como su política». (Voltaire. Prefacio al «Cid», de Corneille.)

He dicho que el pueblo, el bueno y calumniado público llano reclamaba sus obras—; y tan suyas! ¡como que habían

salido de su entraña!—, y ahí está el testimonio de los historiadores para confirmarlo. «Todo tenía que ser muy español, vestir a la española y hasta producirse como los españoles, y aun lo que de suyo lo era, tenía que adaptarse a la manera, al lenguaje, a la costumbre y a la moda de aquella época, y así el decorado, el carácter, la cosmética y la indumentaria tenían forzosamente que ser paracrónicos, a excepción de los que constitúan el ornamento de las comedias de capa y espada, que fuera de la libertad ilimitada de los lugares de escena, se acomodaban con exactitud a la usanza y a las costumbres.» (Enrique Funes, «Estudio sobre la Declamación».) «El público seguía aferrado a la ranciedad clásica del teatro y no toleraba ninguna innovación.» (Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, «Historia del Teatro español».)

¡Qué profunda nos parece a nosotros esta divergencia! Tampoco el pueblo aceptó en 1808 los cambalaches que preparaban su desaparición como nacionalidad, y se echó a la calle, navaja en mano. ¡Qué mal gusto! Y al propio tiempo, en el Teatro «seguía aferrado a la ranciedad clásica». Es decir, el pueblo defendía su existencia estética como se batía por su existencia histórica. El pueblo tenía instinto de conservación.

El pueblo y los verdaderamente cultos. Presento un librito de 124 páginas, comprendidas las notas, en 16.º Se titula «Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar», por D. A. D. (Madrid, Ortega, 1828). Quisiera copiarlo entero. Es un magnífico alegato en pro de la dramaturgia del ciclo de la constelación lopiana. Su autor es nada menos que don Agustín Durán. Ataca a los «semi-inteligentes» (¡qué definidor neologismo!); habla del «partido literario antinacional», de que, privado nuestro drama de su sustancia, queda, en la forma que le han impuesto, sólo frialdad y pobreza; clama contra lo que define como «drama

erudito» (otro magnífico calificativo); explica cómo los alemanes, apoyándose en el drama español, han proclamado la libertad dramática (en efecto, ¿qué es Schiller, sino un hijo de España? ¿Hubiera podido escribir el liberrísimo Wallenstein con las tres unidades?). En la acumulación de argumentos que el insigne erudito desarrolla hay uno impresionante: la antinomia entre nuestro drama, hijo de la espiritualidad cristiana, que abre de par en par las puertas de la inteligencia y aplica al hombre el libre albedrío, y la angostura del drama griego, romano y francés, que están todavía en el módulo de existencia del fatalismo y el paganismo, y no necesitan, como los pájaros enjaulados, más que un palmo de jaula; mientras que el drama, es decir, el hombre dramatizado de los españoles, es un águila caudal.

Prueba el grande librito de don Agustín Durán cómo esa moda de las tres unidades, el supuesto buen gusto, la mesura y el moratinismo eran ilógicos, eran aberración de semi-inteligentes y vendidos políticos. Con frase de Eugenio de Ors podremos sintetizar la polémica: «Todo lo que no es tradición es plagio.»

Y así entra el Teatro de España en el siglo XIX. Está dividido: su alma está en un lado, su cuerpo en otro. Su alma ha sido encerrada bajo las siete llaves de Aristóteles, con cascaca gala, y su cuerpo va dando tumbos, con otra alma dentro, con alma postiza, de tablado en tablado, insincero, aborrecido, menos que mediocre, aniquilado.

En el siglo XIX nuestro Teatro puede ostentar este rótulo: «Naturalismo y servilismo.» Fuera de lo sainetesco, que sigue cobrando valor autóctono y viviendo en su jugo nacional (y a este respecto es curioso que don Ramón de la Cruz fuese tan maravilloso acuarelista de costumbres y tipos cuando procedía con espontaneidad españolísima, como era pésimo imitador de graves piezas a lo francés); digo que, fuera de lo que tiene color de pueblo, nuestro Drama no puede recordarse sin sonrojo. Pero el genio nacional no dormía, y por eso esta

época, aun asfixiada por el amaneramiento imitativo, produce el Islote romántico, a que antes me referí. García Gutiérrez, Martínez de la Rosa, Tamayo, Zorrilla, el Duque de Rivas, cuentan en ese grupo, con algún otro, incluso representantes de la degeneración de la línea romántica, como es Echegaray. Algunas de las obras de esos poetas, en el islote, son magnas: «Don Alvaro», «Traidor, inconfeso y mártir», «Don Juan Tenorio», la misma «Conjuración de Venecia». El esfuerzo de la poesía sobre la prosa, de lo nuestro sobre lo ajeno, de la trayectoria de la constelación solar sobre la didáctica de las unidades, se sostiene con esas obras maestras que el público busca y devora, y que arrastran a otros dramaturgos menores a buscar la senda del éxito sirviendo al buen pueblo el Teatro que es suyo, y que quiere que siga viviente. Con Echegaray (ya he dicho que es la degeneración de un estilo), cae el drama de la trayectoria lopesca en lo más burdo, hasta en lo caricaturesco. Y, sin embargo, el público le sigue fiel, porque representa lo típico y propio español. Pero se muere Echegaray y en el último ciclo, el de la pugna hispano-francesa, de pronto, gana lo francés la batalla. ¿Qué ha sucedido? Que Benavente ha inclinado la balanza, y que así se destruyó la influencia, la última influencia de lo clásico hispano, representado por los poetas del islote.

Benavente aporta un tipo de Teatro mordaz y murmurador, analítico-superficial femenino en sus figuras y en su discreto, cosmopolita, parisino, leve, grato, ingenioso y con esa manía de crítica de costumbres y de moralización que también tienen los franceses. Poco a poco el Teatro de Benavente se va haciendo más duro, hasta llegar a «Señora Ama» y «La Malquerida», obra la primera muy española y la segunda muy poco española, a pesar de la recia pintura del ambiente. Pero el trastorno, la torsión definitiva de nuestro Teatro hacia el canon de la comedia de salón y de diálogo, con su pequeño problema o tesis, con su melancolía moderna (la tristeza tiene mucha importancia en la literatura contemporánea),

con su sátira, su fotografía de gente que todos conocemos y su elegante escepticismo, lo contrario de nuestra fe, esa vuelta entera que no se había dado a nuestro Drama antes de Benavente, porque las obras que se contraponían al Teatro del ciclo de Lope eran malas, y las de Benavente son, en su calidad, muy buenas; ese mudarse de nuestro idealismo en racionalismo lo ha producido Benavente. Ni Galdós, con su Teatro social y político, pero de médula racial, ni Marquina, Villaespesa o los Machados, lograron equilibrar la influencia benaventiana, tras de la cual entraron en la corriente Linares Rivas, los Quintero (como comediógrafos), Martínez Sierra, Arniches... Con Jacinto Benavente estaba arriado el pabellón del siglo llamado «de oro»; estaban el buen gusto, lo aristotélico y lo parisien entronizados. Así se llega a este tiempo, en que se remueve a fondo nuestra Patria.

Como conclusión tengo que copiarme a mí mismo: Escribí, en 1934, el prólogo a la edición de «Cuando las Cortes de Cádiz», de Pemán. Si allí dije lo que me parecía que debía ser nuestro Teatro, ¿por qué voy a repetirlo con otras palabras? He aquí párrafos de ese prólogo-programa:

«Cuando un país o un dramaturgo producen Teatro de Protagonista, se crea una escuela o se logra despertar el entusiasmo. La decadencia de una dramaturgia o el poco interés de un autor dependen, independientemente, de su fuerza creadora, de que el grupo de obras es de Antiprotagonista.»

Intentaré resumir esa tesis. Lo poco que conocemos de Teatro chino, o indio, es epopeya escénica, mito y leyenda teatralizadas; es decir, el alma nacional expresada en su realidad corpórea. Hasta Grecia no vuelve a haber Teatro, y este es Teatro religioso o político (alma nacional expresada en su realidad corpórea). No hay en el Teatro griego nada (aparte lo político)—pero nada—, que no sea la preocupación de la muerte, de la resurrección, de la fatalidad, el terror de un vivir que se pretende explicar en los misterios de Eleusis—que eran, a su modo, Teatro—. Los griegos teatralizaron (con-

virtieron en hechos) las tesis heredadas de Egipto, al cual siempre hay que tener presente cuando se trate de Grecia. En Roma no hay Teatro. ¿Por qué no da un Teatro Roma, que lo da casi todo? Imita, plagia. China, India, Grecia tenían cada cual su Teatro de Protagonista; Roma, de Antiprotagonista. Después de una laguna de siglos aparece otra vez el Teatro de Protagonista en la Edad Media. Y, en efecto, cumpliéndose la ley inexorable, se crea otra forma y otro tipo teatral con los Misterios y los Autos y los Milagros que pululan por las naves de las iglesias, las plazas públicas y las mansiones particulares. Se expresa, en su realidad corpórea, el alma nacional, que es la crédula confianza en la verdad religiosa, el éxtasis ante las figuras que simbolizan la atadura de la tierra al cielo. Viene el empuje del Renacimiento y brotan tres Teatros de Protagonista: el español, el inglés y el italiano. En España, Lope transforma la «Crónica General» en esa «realidad corpórea» y amplía los milagros ingenuos a comedias de santos, y Calderón extracta la esencia filosófica de que está impregnada el alma de la época y, entre clamor de trompetas de órgano, presenta al Imperio su guión perfecto: el Pan consagrado. Todos los «comediógrafos» les siguen, porque esa es su convicción, porque es la convicción general. Algunos, Tirso, apurando la psicología femenina, como si el fraile no se hubiese dedicado más que a confesar mujeres; Moreto, con sensibilidad casi de parnasiano. En Inglaterra los dramaturgos de la Reina Isabel atienden a dar «realidad corpórea» al alma nacional inglesa, y el sol de ellos, Shakespeare, lo hace en las tres direcciones que reclamaban la Corte y el pueblo: historia ruda en que se moldea el Estado con manos manchadas de sangre, fantasía soñadora propia de una isla envuelta en neblina que siente cerca la fábula, y humorismo, a veces encarnadote y grasiento como un «roos-beef». Italia inventa, conforme a su índole, la marioneta humana, y con la «Commedia dell'Arte (que en Carlos Gozzi llega a «cock-tails» extraños), desarrolla un juego cínico y

encantador, elegante y desvengonzado, poético y sucio, carnavalesco, sentimental, escéptico, burlón y en paso de baile, para demostrar que la vida es una farsa—desde entonces la frase es un lugar común—, en cuya farsa no hay sino divertimento y aventura para los inteligentes, y palos y trabajo para los bobos. Italia crea una bufonada a base del antifaz del rostro y el epicureismo en el alma, que dice que no es inmortal.

Al mismo tiempo que estos tres Teatros de Protagonista, Francia crea el Teatro de Antiprotagonista. Pues, ¿hay un Teatro francés? No. Hay, sí, comedias escritas en francés. Ni Racine, ni Corneille, ni Molière han creado un Teatro. Fíjense bien los que tienen atiborrados de Molière, Corneille y Racine sus Manuales. Hay obras sueltas, intentos de caminos, muchísimo «préstamo», o sea robo, del Teatro español y del italiano; de aquél, la idea y el asunto; de éste, la forma. Hay psicología de personajes, moldes, gracia, tipos, habilidad, cuanto queráis. Pero no hay un Teatro «francés», específicamente francés. Después hay un Teatro alemán porque Schiller crea el Teatro de Protagonista (expresando en su realidad corpórea el alma nacional), y ya no hay más Teatros o grupos dramáticos en el mundo, aunque se han escrito millones de comedias. (Caso curioso el de Ibsen, que intenta hacer un Teatro de Protagonista, no alcanzan sus fuerzas y, en vez de alumbrar lo que hubiera sido el Teatro Escandinavo, se dedica al disolvente Teatro de Antiprotagonista, miseria moral y escarnio, bajo pretensiones de revolución.)

En España, hacia 1800, aparece un escritor pulcro, meticoloso, naturalista, oficinesco, currutaco y preceptista: Moratín. Este remilgado de Moratín coge las llaves del Teatro y cierra su arca con siete vueltas, como el casi marxista de Costa cerró con siete llaves el sepulcro del Cid, y se puso a berrear contra las hazañas españolas: ¡Aquí lo que hace falta es despena y escuela!

Moratín fué una gran desgracia para el Teatro español y

produjo el desconcierto, la esterilidad y la necedad a caño libre, con su escuela basada en : primero, la imitación de lo francés, que era la imitación y el alfeñicamiento de lo español ; segundo, su insoportable teoría de las tres unidades aristotélicas, teoría mal entendida, que chocaba con la índole de la invención española, suelta, desbordada y numerosa, definida así por Valle-Inclán en conversación conmigo : «el drama español es un carácter proyectado en velocidad por el espacio» ; tercero, con su creencia (sigo refiriéndome al remilgado), de que el Estado puede alumbrar dramaturgos, como chupatinatas, mediante su protección «a las bellas letras», lo que produce monstruos como esa colección de «Teatro nuevo español», donde se exhiben a la vergüenza pública los abortos a que dió lugar la idea moratiniana de administrar el Teatro como la Renta de Tabacos. Todo el siglo XIX y parte del XX, con los oasis del Duque de Rivas, Zorrilla y Galdós (seguidores del tradicional Teatro de Protagonistas), son infecundos, cursis, ramplones, afrancesados ; son moratinianos. Entrado el XX no hay más Teatro bueno en España que el popular : sainete, entremés, género chico (algunas obras, pero toda la dirección del género) ; Qué horror ese conjunto de Bretón, Eguilaz, etc., y todos los fusiladores y grafómanos de comedias según Aristóteles o contra Aristóteles, desorientados y despistados porque el academicista Moratín les había dicho, con su hueca suficiencia, que a los clásicos había que «arreglarlos» porque eran «extraviados» y «delirantes», y sus comedias «contra las reglas del gusto» !

Hoy existe un poderoso Teatro de Antiprotagonista y un poderoso Teatro de Protagonista. El primero es el de Benavente y sus seguidores ; el segundo, el de los poetas (tono mayor) y el de los saineteros (tono menor). O sea, Benavente contra Marquina y los Quintero.

¿Y qué es el Teatro de Protagonista ? Aquel que crea el genio y no el ingenio. Aquel que crea el genio nacional y no el ingenio cosmopolita. Aquel que expresa la verdad particu-

lar del hombre de su época, enlazada a la verdad eterna de su tradición. Aquel que es consustancial con el sentimiento permanente y desprovisto de moda del auditorio. Aquel que roza las íntimas fibras, las escondidas cuerdas que vibran a la llamada de lo que hay en nosotros de tierra nativa. Aquel en el que nos vemos retratados, no como ciudadanos empadronados, lectores de periódicos y usuarios de la calle, sino como partes de un Todo ; partículas de un Ser que se denomina Patria. Aquel que proyecta sobre el milagro de los telones pintados el «carácter» que duerme en nosotros. (El Teatro de Protagonista, por eso, es riquísimo en caracteres). Aquel que nos revela la ilusión y el anhelo que, inconscientemente, soñábamos. Aquel que nos infunde fe en el ideal colectivo y nos enseña el camino conjunto. Aquel que nos dice que no somos un pedazo de arcilla que digiere, sino un pedazo de arcilla con un soplo inmortal, y un destino a cumplir con valor y sacrificio. Aquel que nos transporta a lugares de fruición, que no son los cotidianos, donde se nos conforta con la esperanza de lo heroico. Aquel cuya poesía es la que mana del inextinguible cénit de nuestra raza y de nuestro suelo físico amasado con la carne de nuestro muertos. Aquel que excita lo sobrenatural de nuestro pobre vivir, transmutándolo a la acción de los personajes, como un espejo de lo que deseamos. Aquel que entiende el amor como nosotros lo entendemos, y que nos lleva al norte que deseamos alcanzar. Aquel que nos habla en nuestra ancha, robusta, recamada, musical, numerosa y moldeable lengua patricia. Aquel que nos suena a metal sin aleaciones, del cual estamos fundidos. Aquel en que nosotros desaparecemos para consumirnos en el fuego que abrasa las generaciones. Aquel que está hecho con el espíritu, ese indefinible, de lo que es auténticamente y absolutamente «nuestro».

Ese genio es el Protagonista en todo Teatro original e imperecedero, que continúa y se robustece por los siglos.

El Teatro de Antiprotagonista es el de la asimilación, la inquietud, el modelo, la rebusca, las fórmulas múltiples, la

variante, la novedad aceptada, la indecisión ; Teatro brillante, intelectualista y artificioso, sorprende, agrada, trae muestrario de fuera, busca el suceso, hace «papeles», encanta a los cómicos y a los abonados de moda, tiene un aire europeo o americano o inglés o norteamericano, según «se lleven» Dumas, O'Neill, Oscar Wilde o Ibsen. Es levadura que da sabor al trigo nacional, reactivo que impide el amaneramiento, contraste permanente de valores. Pero, en sí, no puede alentar la gran creación : ni *Celestina*, ni *Don Juan*, ni el caballero de *Olmedo* son hijos suyos, porque el Teatro de Antiprotagonista no busca raíces sino superficies ; no va al pueblo, a la gleba, sino a la capital, al asfalto ; no estudia lo español, sino lo extranjero.

El Teatro de Antiprotagonista de Francia se ha quedado sin un arquetipo que añadir a los que han dado al mundo los Teatros de Protagonista : el español, el inglés y el italiano. Y el Teatro de Antiprotagonista español, admirable desde un punto de vista profesional, no ha hecho sino afinar la técnica y apurar los recursos de que sobriamente se disponía. Quienquiera que aspire a ser un gran dramaturgo, en 1934, tiene que alistarse en el Teatro de Protagonista, después de aprender cuantos medios nuevos ha aportado el multiforme Teatro de Antiprotagonista.»

Si esto escribía yo en aquellos años, cuando me empleaba en la batalla de la pluma, que precedió a la batalla de las bayonetas, hoy no me queda sino ratificarme. La pregunta sobre cómo debe ser el Teatro de la España de Franco está en esos párrafos contestada.