

GANIVET Y EL TEATRO

JOSÉ MONLEÓN

Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo

RESUMEN

La publicación de *Los últimos días del escultor de su alma*, de José Martín Recuerda, –escrita para su estreno en el Centenario de la Generación del 98– reavivó la reflexión sobre las relaciones entre Ángel Ganivet y el Teatro. Granadinos ambos, Martín Recuerda dirigió en su juventud *El escultor de su alma*, el único drama de Ganivet, encuentro ahora renovado y que nos abre un camino insólito para acceder a la personalidad de uno de los grandes maestros del 98.

PALABRAS CLAVE

Ganivet: Confesión teatral de un suicidio.

ABSTRACT

The publication about *Los últimos días del escultor de su alma*, of José Martín Recuerda, –writing for his debut in the Centennial of 98'Generation– revived the reflection about the relations between Ángel Ganivet and the theater. Both of Granada, Martín Recuerda directed when he was young *El escultor de su alma*, the only drama of Ganivet, meeting renewing now and that we open a unusual way to arrive to the personality of one of big masters of 98.

KEY WORDS

Ganivet: Dramatic confession of a suicide.

RÉSUMÉ

La publication de *Los últimos días del escultor de su alma*, de José Martín Recuerda –écrite pour son début dans le Centenaire de la Génération du 98– a ranimé la réflexion sur les relations entre Ángel Ganivet et le Théâtre. Granadins tous les deux, Martín Recuerda il a dirigé dans sa jeunesse *El escultor de su alma*, le seul drame de Ganivet, rencontre renouvelée maintenant et que nous ouvre un chemin insolite pour accéder à la personnalité d'un des grands maîtres du 98.

MOTS-CLÉS

Ganivet: Confession théâtrale d'un suicide.

La publicación de **Los últimos días del escultor de su alma**, de José Martín Recuerda¹, restablece la siempre tenue relación entre Ganivet y el teatro español, de la que, en realidad, sólo la existencia de **El escultor de su alma** obliga a ocuparse. Escrita por Ganivet “*con muy pocas semanas de antelación al suicidio es, de seguro, la tragedia que anunció a sus cofrades del Avellano en la sesión de que Los Trabajos dan fe, como su testamento espiritual*”².

El texto tendría, pues, dos estimaciones distintas, la que procede estrictamente de su análisis teatral y la que conecta el drama de su protagonista, el escultor Pedro Mártir, con el drama del propio Ganivet. Ahora bien, si la estimación teatral de **El escultor de su alma** sólo puede hacerse a partir de la obra, la identificación entre Pedro Mártir y Ángel Ganivet abre a los lectores del texto de Martín Recuerda numerosas sugerencias. No importa que *Los últimos días...*, según reza su título, se atenga básicamente a mostrar la agonía del escritor y a imaginar la situación inmediata a su suicidio. Incluso, en este punto, el texto impreso –o primera versión– se toma algunas licencias, quizá convenientes para la acción dramática, como pudieran ser el hecho de que veamos a Amelia Roldán, calificada por la crítica tradicional como su “amante” –por el hecho de que, pese a tener dos hijos y convivir durante algún tiempo como pareja, no contrajeron matrimonio–, hablando con el escritor, cuando, según nos dice Melchor Fernández Almagro, “*aquella llegó a Riga el 29 de noviembre y mal pudo enfrentarse con Ganivet, porque éste se acababa de arrojar al Duina al hacer la travesía cotidiana del Consulado a su casa*”³, o el que la obra sitúe la muerte de Ganivet en primavera y no en los albores del invierno.

Aun así, ambos extremos han sido corregidos por Martín Recuerda en la versión que debe estrenarse dentro de los actos del Centenario. La referencia a la primavera será sustituida por la del otoño y el escritor no llegará a ver a Amelía antes de su suicidio.

Pero lo que importa y presta relieve a **Los últimos días del escultor de su alma** es la lectura previa que Martín Recuerda ha hecho de toda la obra de Ganivet, para extraer una síntesis del enfrentamiento del escritor consigo mismo y con su agonía, que, a mi modo de ver, hubiese sido del todo imposible de no producirse un acuerdo vital

¹ “Los últimos días del escultor de su alma”, de José Martín Recuerda, edición del Centro Andaluz de Teatro (C.A.T.), Sevilla, 1955.

² Prólogo de Melchor Fernández Almagro a las OO.CC., Aguilar, Madrid, 1961.

³ *Ibidem*.

entre ambos escritores, en buena parte alimentado por su condición común de granadinos.

El hecho de que, al frente del Taller de Teatro de la Casa de América, Martín Recuerda estrenara, en junio del 61, en Granada, **El escultor de su alma**, revela su viejo interés por este Auto laico, sin el cual, a buen seguro, no habría madurado su drama sobre la muerte de Ganivet.

RECUERDO DE UNA REPRESENTACIÓN

El 7 de junio de 1961, el Taller de Teatro de la Casa de América –uno de tantos refugios en los que muchos creadores y grupos hubieron de refugiarse, para realizar un trabajo que más molestaba que otra cosa a las autoridades de la época–, bajo la dirección de José Martín Recuerda, estrenaba en el Jardín de los Balcones, de los Mártires, uno de los más bellos parajes granadinos, **El escultor de su alma**. El acontecimiento, de escasa resonancia en el ámbito teatral nacional –muy sujeto al centralismo madrileño–, sí la tuvo, y muy grande en Granada, no sólo por el paisanaje del autor, sino porque, en definitiva, muchos pensaron que se hacía justicia a un texto olvidado por la historia oficial del teatro español.

En “Ideal” y “Patria”, los dos periódicos granadinos, se publicaron sendas e igualmente entusiastas críticas, de las que reproduzco unos fragmentos.

En “Ideal”, Emilio Prieto escribía:

“El Taller de Teatro de la Casa de América, con Martín Recuerda a la cabeza, escenificó ayer de manera insuperable el drama místico de Ganivet ‘El escultor de su alma’. De acontecimiento artístico podemos calificar la representación, ya que en ella concurrió sobre el montaje y dirección el lugar verdaderamente único que es el Jardín de los Balcones, de Los Mártires.

Por el carácter de la obra, de un granadismo auténtico, en la que desde las referencias a lugares, miradores, río, vega, Granada está presente y viva como situada de marco o espacio teatral en el curso de la acción dramática. En ella está contenida toda la poesía o mejor, toda la obra poética del pensador granadino que, por ella, nos deja una vez más –como en el resto de su producción– un cierto entrever del hombre que alienta detrás, en una constante inconfundible. Ganivet no sabe, no lo intenta nunca siquiera, dejar fuera de su producción su misma y desgarrada humanidad de poeta, pensador y lírico granadino”⁴.

⁴ Diario “Ideal”, de Granada, 8 de junio de 1961.

En “Patria”, Antonio Domenech, en una crítica que, por su extensión y sus planteamientos, tenía mucho de ensayo, escribía:

“No me es posible hacer un estudio suficiente de obra tan subjetiva, tan extraña, tan esotérica, como ‘El escultor de su alma’. Sin embargo, es necesario, ante la puesta en escena que ha hecho en nuestra ciudad el admirable Pepe Martín Recuerda, acreedor de Granada en tantas cosas y ocasiones.

Para llegar a una comprensión de lo que Ganivet quiso decir en ‘El escultor de su alma’ sería preciso conocer a fondo su honda y terrible crisis, su estado psicológico y patológico. Conjugó su enorme personalidad con los tres factores fatales que le llevaron al suicidio: su enfermedad, diagnosticada por el mejor especialista de la época, doctor Von Haken, como parálisis progresiva de origen avariórico –dolencia en aquellos tiempos incurable–, su tragedia sentimental y su vida en lejanas tierras, corroído por la nostalgia, en un vivir cotidiano retraído y melancólico.

Pedro Mártir, el escultor, personaje central del drama, es una reaparición del Ganivet que se retrata en Pío Cid, pero ya terriblemente desquiciado, sin arbitrios ni invenciones. Su idea fundamental es la autoperfección conseguida mediante la lucha y el dolor. Aspira, tras una renuncia plena, a recrearse de nuevo, a modelarse un alma perfecta y pura. Pero el arquetipo de perfección se descompone en sus líneas esenciales, en oscuras y yertas alegorías de un teosofismo alucinante, con unos personajes que más que seres humanos son abstracciones de calidad espectral. Son seres automáticos, que obedecen el mandato simbólico conferido por su autor, privados de toda posibilidad de vivencia propia.

El primer acto, o Auto de la Fe, es la deshumanización de una creación pura. Pedro Martir, con Cecilia, su amante, son seres impulsados por fuerzas extrañas, seres sin existencia real. El segundo acto, Auto del Amor, el símbolo es sólo conato, el lenguaje se hace delirio, versos bellísimos, en labios que sólo son reminiscencias de criaturas vivas, con pasiones intelectualizadas. En el último auto, el Auto de la Muerte, es cuando se llega a un desquiciante filosofismo teosófico, con calidades poéticas y símbolos que no comprendemos. Alma, la hija de Pedro y Cecilia, se petrifica y Pedro muere, con un solo deseo: perdurar ‘esculpido en piedra eterna’.

Los cuatro personajes del drama son simbólicos. Pedro Mártir es ‘el hombre natural’; Cecilia, su amante, es ‘la mujer creyente’; Alma, la hija de ambos, ‘la creación humana’, y Aurelio, el novio de Alma, ‘la vanidad del mundo’. De todos, Pedro es el arquetipo; los demás giran en su eje, son meras circunstancias; quizá por eso, Aurelio, el más alejado a él, es, de todos, el más débilmente tratado, el menos conseguido”⁵.

⁵ Diario “Patria”, de Granada, 9 de junio de 1961.

Ambos críticos dedican largos párrafos al elogio de los actores y del director, subrayando el éxito de la representación.

Recordemos que la obra se escenificó por vez primera en Granada, por los miembros de la Cofradía del Avellano, de la que había formado parte Ganivet y con la que siempre mantuvo contacto. Apenas llegado el texto a la redacción de “El Defensor de Granada”, el director del periódico lo dio a conocer a los contertulios, que debían de andar con la primera lectura cuando les llegó la noticia del suicidio del autor. Al homenaje necrológico, celebrado en el Liceo, se decidió añadir una representación de **El escultor de su alma**, que tuvo lugar, con carácter de estreno absoluto, en el teatro de Isabel la Católica, de Granada, el día 1 de marzo de 1899. Es decir, en el mismo teatro donde, en el 98, debe estrenarse **Los últimos días del escultor de su alma**, de José Martín Recuerda, con ocasión de cumplirse el Centenario de la muerte de Ganivet.

Luego, apenas hay noticias de muy aisladas representaciones, siempre en sesiones únicas y en círculos literarios. Su primera edición corrió a cargo, en 1904, de “El Defensor de Granada”, contando con la imprenta del propio periódico. Es probable, a falta de que pacientes investigadores prueben lo contrario, que la representación de la obra en el 61 fuera la segunda de las hechas en Granada, y, contando con las que tuvieron lugar en Madrid, en 1908, y en Barcelona, en 1904, la cuarta de todas las ofrecidas, de un modo público, en España.

EL GRANADINO MARTÍN RECUERDA

José Martín Recuerda nació en Granada, en 1922. En el 52, al tiempo que inicia sus tareas de profesor –que mantendrá ya toda su vida, hasta la jubilación, con reiteradas invitaciones de las Universidades norteamericanas y un largo periodo al frente del Aula Teatral Juan del Encina, de la Universidad de Salamanca– en un Instituto de Segunda Enseñanza, se hace cargo del Teatro Español Universitario (TEU) de Granada, que convirtió en poco tiempo en uno de los más destacados de la época. Una época, recordemos, difícil, con un teatro presidido por la mediocridad y la censura, frente al cual el movimiento universitario aportaba unos encomiables niveles, ya fuera en la atención a los autores clásicos, ya fuera en el montaje de textos contemporáneos de interés desdeñados por la escena comercial.

Como autor, comenzó a estrenar sus textos y sus adaptaciones de los clásicos en el propio TEU de Granada, hasta que, en 1958, obtuvo, con **El teatrillo de Don Ramón**, el Premio Lope de Vega, considerado el más importante de nuestros premios teatrales y puerta de entrada en la escena española de Alejandro Casona y Antonio Buero Vallejo, entre otros autores notables, como es el caso del propio Martín Recuerda. Al año siguiente, estrenó la obra, según lo establecido en las bases del Premio, en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de José Tamayo, protagonizando uno de los rituales básicos y siempre polémicos del teatro de aquella época, para el que la obra ganadora entrañaba siempre una confrontación artística y aun política entre los distintos sectores.

En el 63, **Las salvajes en Puente San Gil** lo situaron entre los autores más destacados del país. La obra, estrenada en el Eslava de Madrid, y paseada luego en una gira triunfal y tormentosa por toda España, cuenta la historia de una modesta compañía de revista, cuyas coristas sufren el acoso feroz de la sociedad masculina de un pueblo andaluz. Historia emblemática, que levantó las iras de las fuerzas conservadoras y su prohibición por algunas censuras locales, y que fue entendida por todos como una metáfora de la hipocresía moral del país, a un tiempo sometido a una enfermiza vigilancia y definido por el poder como “la reserva espiritual de Occidente”. En la misma línea se movió **El Cristo**, texto editado⁶ y nunca estrenado, en donde, esta vez, es un joven sacerdote postconciliar –eran los tiempos en que la imagen de Juan XXIII alentaba la rebelión de los sectores cristianos más abiertos e irritaba a nuestro catolicismo tradicional– quien se enfrenta a una feligresía fanática y supersticiosa que muy pronto le dará la espalda.

Otras dos obras –dentro de su extensa producción, en la que aparece a menudo la sociedad popular andaluza rebelada contra sus gobernantes y su oligarquía– deben ser citadas para establecer los rasgos que mejor definen el teatro de Martín Recuerda: **Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca**, en torno a la rebelión, detención y muerte de Mariana Pineda, bajo el reinado de Fernando VII, y **El Engaño** –que le valió su segundo Premio Lope de Vega, en el 76–, sobre la figura de San Juan de Dios, fundador de la Orden de los Hermanos Hospitalarios, maltratado por la Iglesia y la Monarquía de su época (Felipe II), a las que acusó de robar el dinero supuestamente dedicado a la caridad. Los dos, San Juan y Mariana, estuvieron encarcelados, el primero en

⁶ “El teatro de Martín Recuerda”, Editorial Taurus.

el Hospital Real (un manicomio), y la segunda, en el Beaterio (una cárcel de mujeres, donde se mezclaban deliberadamente las prostitutas con las acusadas de delitos políticos), y los dos encarnan esa Granada intrahistórica y rebelada, popular y anárquica en el caso de San Juan, liberal, conspiradora y mesocrática en el de Mariana Pineda.

Dejemos ahora a un lado mucho de lo que se ha escrito sobre el amor de Mariana Pineda a partir del drama de Lorca, para centrarnos en la significación política del personaje, que es la misma en las obras de los dos autores granadinos. Una significación que acabaría alcanzando al propio Lorca –cuyo asesinato en Viznar, más allá de las actuaciones de Ruiz Alonso, Valdés o el mismo Queipo de Llano, resulta muy difícil de entender sin la participación de la oligarquía granadina– y que es también la de nuestro Martín Recuerda, quizá salvado de correr la misma suerte por haber vivido su madurez en otras circunstancias históricas.

¿Y por qué Ganivet? ¿Acaso el suicidio del escritor guarda alguna relación con la muerte de Mariana y de Federico o con el acoso sufrido por San Juan? En términos directos, es obvio que no. Ganivet es un diplomático granadino, que ha visto cumplidas regularmente sus metas profesionales, y que ha contado con circunstancias objetivas para llevar una vida normal. Está orgulloso de su Granada, recuerda las horas felices vividas en ella, las tertulias peripatéticas de la cofradía del Avellano, su viejo molino familiar, e incluso hace de su herencia árabe un argumento para explicarse a sí mismo –“*Si usted suprime a los romanos y a los árabes, no queda de mí quizá más que las piernas; me mata usted sin querer, amigo Unamuno*”⁷– y para abrir hacia África, contra el sentir español general de la época, una de las puertas del futuro. Sólo que estas ideas y estos sentimientos se apoyan en una Granada “posible”, imaginada y entrevista –como le sucedió a Federico, que incluso llegó a creer, desgraciadamente, que podía encontrar refugio en Granada cuando sintió la amenaza de la Guerra Civil– en el marco de la construcción de un nuevo país, campo de batalla de toda la Generación del 98, y a cuya ciudad dedica Ganivet incontables páginas y lo más agudo de su pensamiento. “*Mi Granada no es la de hoy, es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si algún día será*”⁸. En cuanto a la “belleza” de Granada no está simplemente vinculada a sus paisajes, a sus paseos y rincones, a sus monumentos. El “embellecimiento de la Ciudad” es

⁷ “El porvenir de España”, en OO.CC., p. 1061, parte I, vol. II.

⁸ “Granada la bella”, en OO.CC., p. 61, cap. I, vol. I.

una tarea espiritual, por medio de la “vida bella, culta y noble de los seres que la habitan”

Es éste un pensamiento que, dicho de mil formas y en las más diversas épocas y circunstancias, ha transitado por España incluso antes de su nacimiento como Estado. “*Que buen vasallo si hubiera buen señor*”, decía el Cantar del Mío Cid. Y, sin remitirnos al esquema medieval de señores y vasallos, no otra cosa parece la historia de España sino el esfuerzo de unos pocos, o quizá de bastantes sin posibilidad de llevar a buen fin su propósito, por hacer real esa España posible que quizá empezó a no serlo cuando una parte de la sociedad española se erigió, despreciando su pluralidad, en medida y modelo de la colectividad, expulsando a moros y judíos y haciendo de la Inquisición el garante de la unidad. Sobre este particular escribió Ganivet en sus cartas a Unamuno –agrupadas bajo el título de **El porvenir de España**– páginas que resultan hoy de una gran clarividencia, cuando los nacionalismos, afines a lo que entonces se llamaban regionalismos, desnaturalizan la deseable proximidad entre los gobernantes y los gobernados, la defensa de los intereses de un territorio por quienes viven en él y lo conocen, para, en cambio, remedar muchas de las prácticas del viejo centralismo. El discurso de Ganivet recuerda un poco la reivindicación de un “nacionalismo antinacionalista” del andaluz Blas de Infante y bien podría resumirse en esta reflexión: “*He aquí una reforma política grande y oportuna. ¿Quién sabe si, dedicados algún tiempo a la meditación psicológica, descubriríamos, ¡oh grata sorpresa!, que la vida exterior que hoy arrastra nuestro país no tiene nada que ver con su vida íntima, inexplorada? Yo creo a ratos que las dos grandes fuerzas de España, la que tira para atrás y la que corre hacia adelante, van dislocadas por no querer entenderse y que de esta discordia se aprovecha el ejército neutral de los ramplones para hacer su agosto; y a ratos pienso también que nuestro país no es lo que parece, y se me ocurre compararlo con un hombre de genio que hubiera tenido la ocurrencia de disfrazarse con careta de burro para dar a sus amigos una broma pesada*”⁹.

García Lorca imaginó una Granada posible y la Granada real lo asesinó. Ángel Ganivet imaginó una Granada “bella”, y tras dedicar lo mejor de su pensamiento a la posible transformación de España, se suicidó sin que nadie pueda saber exactamente hasta que punto su esquizofrenia y su mortal depresión no estuvieron alimentadas por ese sentimiento de exilio que ha caracterizado, coherentemente, a todos los

⁹ “El porvenir de España”, en OO.CC., p. 1062, parte I, vol. II.

habitantes de la España posible obligados a vivir en la España real, y generalmente sólo reconciliados con ella desde la ausencia. España ha alcanzado su mayor “belleza” –es decir, la España posible se ha hecho real en el imaginario del escritor, liberado de toda confrontación inmediata– en los poemas árabes nacidos de la memoria de Al Andalus, en la literatura sefardí que logró separar la Expulsión y la Inquisición (dos componentes de la España Real) del recuerdo de la tierra y de la convivencia pacífica, o, modernamente, en los poemas americanos, **De lo vivo lejano**, de Rafael Alberti. La literatura de nuestros exiliados de la última Guerra Civil, arrojados por la España real, está llena de esas añoranzas –¿Qué otra Real Academia de la Lengua no hubiéramos tenido, verdad Max, de haber ganado la Guerra la República?– de esa “otra España”, que quizá nunca pasó de proyecto, la entrevista y deseada España sin careta de la que hablaba Ganivet. La España en la que grita sin descanso, y muchas veces sin medida, nuestro Martín Recuerda, autor granadino, que ha incorporado a Ganivet a su galería de paisanos fecundos e infelices.

MARTÍN RECUERDA, ESCULTOR DE SU ALMA

La aceptación del teatro de Martín Recuerda por el público español –público básicamente conservador, que encarnaría esa sociedad contra la que se han rebelado cuantos han soñado con cambiar el país– alcanzó su punto álgido con el estreno de **Las arrecogías de Santa María Egipciaca**. Era el momento justo de la transición democrática y la burguesía española, en especial sus sectores más jóvenes, sentía que la supervivencia del Régimen franquista, con o sin el General, era un obstáculo a la integración del país en el proyecto europeo y que era la hora de crear unas nuevas reglas de juego que, a un tiempo, abrieran las puertas a la libertad y a la democracia representativa –no en balde llamada democracia burguesa– y eludieran cualquier revisión del pasado. Joaquín Calvo Sotelo, con su muy celebrado drama, **La muralla**¹⁰, lo había profetizado ya en los años cincuenta: el deber de reparar el mal causado, de devolver lo robado, alcanza sólo a los responsables directos y a los ladrones; muertos estos u olvidados, es justo que todo siga su curso y que, por tanto, no paguen y devuelvan los hijos por los padres.

¹⁰ “La muralla”, de Joaquín Calvo Sotelo. Estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 6 de octubre de 1954.

Así que, al comienzo de los 70, la mayor parte de nuestra pequeña burguesía se volvió socialdemócrata, votó al Partido Socialista Obrero Español e incluso un sector de la misma engrosó su militancia, contribuyendo luego a muchas de sus contradicciones. En aquel contexto, el estreno de **Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca**, en un montaje de Adolfo Marsillach repleto de alusiones al momento y de guiños al público, se convirtió en algo así como en una demostración pública de adhesión a la transición democrática, exactamente a como sucedió por entonces con el estreno de **El Adefesio**, de Rafael Alberti; dos estrenos que valieron a sus autores la aprobación de público y crítica con una unanimidad que ni habían conocido antes ni han vuelto a conocer después, que así son las cosas de la mala conciencia colectiva.

Poco después, el estreno de **El Engaño**, con independencia de los posibles errores del montaje de Jaime Chavarri, un conocido director de cine, era ya recibido con muy distinto talante. Otros ejemplos podrían citarse. Pero eso nos desviaría demasiado de la línea de este trabajo, en la que quiero ahora simplemente señalar que Martín Recuerda –que había contado hasta entonces con el apoyo de los sectores progresistas y la hostilidad del conservadurismo, y que vivió con **Las arrecogías** un extraño momento de concordia–, como otros compañeros de generación, igualmente alineados en un teatro crítico con la realidad española y, siquiera en esa medida, considerado de oposición a la Dictadura, se encontró súbitamente sin público, ello porque muchos de los que se habían interesado por el teatro en función de la imposibilidad de expresar directamente sus posiciones políticas, perdieron ese interés en cuanto la democracia normalizó el derecho de expresión, al tiempo que el sector tradicional que “utilizó” transitoriamente la cultura de izquierda para arrinconar la Dictadura, decidió, una vez establecida la democracia, dar por liquidada esa posición crítica, puesto que era ese mismo sector, la llamada ahora nueva derecha o derecha civilizada, el que quería suceder –después de haber sido su apoyo durante años– al Régimen franquista.

El caso es que Martín Recuerda, como tantos otros, se sintieron “engaños”, y quizá desde entonces no han hecho otra cosa sino interrogarse por quién y disparar a diestro y siniestro, reproduciendo, una vez más, esa confrontación global con la España Real, básicamente representada por todos los estamentos o expresiones del poder. Martín Recuerda –y no es el único– es un noventayochista sin la reflexión crítica que caracterizó a aquella Generación, es decir, alguien que ha asumido su misma visión pesimista y esperpéntica de la historia real

de España, pero que, en un tiempo caracterizado en Occidente por la desconfianza ante el pensamiento político y cualquier proyecto a medio plazo, hace de la pasión un método de comunicación y de conocimiento. El autor arrolla el plan dramático, renuncia a la dosificación de las situaciones y al desarrollo psicológico de los personajes, escribe y escribe sin parar, estrene o no, por una exigencia irrefrenable en la que, a menudo, se erige en visible protagonista. Es el autor el que está siempre en el centro de su obra dramática, su necesidad la necesidad del drama, desdoblado él mismo en los gritos y demandas de sus sufridos “engaños”. Su último texto, aun inédito, sobre la juventud española, lleva el significativo título de **Queremos la revolución**.

De ahí que su aproximación a Ganivet, por más que su obra esté documentada, sea siempre más cordial que intelectual, emotiva que crítica. Porque también Martín Recuerda anda hace tiempo mucho más interesado en esculpir su alma que en hacer literatura dramática.

GANIVET Y UNAMUNO

Sus preguntas eran, a menudo, las mismas, aunque distintas fueran las respuestas. A fin de cuentas, el uno era vasco y el otro granadino; a uno, le obsesionaba la idea de Dios, buceaba por las aguas del cristianismo buscando una verdad religiosa que estuviera liberada de la intervención de la iglesia, se quería un hombre de fe y, aun cuando no sabía muy bien en qué tenerla, el sentimiento metafísico, la interrogación sobre la posible vida después de la muerte fue, como dice en su diario íntimo¹¹, la cuestión fundamental; el otro, entregado sin desmayo a la pasión de escribir, afirmaba, por boca de Pío Cid., *“Quizá lo que yo busque sea un estímulo para trabajar. ¡Quién sabe! Yo os digo que yo mismo no lo sé!”*; o en otro momento, *“Los hombres luchan por ideas convencionales: el que no se guía por ellas, es tenido por desventurado, necio o loco. Pero bien podría suceder que el que vive sin ideas fijas, o dejándose llevar de impulsos contradictorios, tuviera dentro de sí un ideal muy alto y permanente”*. Actitud que le vale a Pío Cid el siguiente juicio de uno de sus contertulios: *“Yo he visto a usted siempre rehuir las conversaciones en que podía manifestar su descreimiento; pero a pesar de su discreción, me parece ver en usted al hombre de menos fe que existe en el mundo y sí, además de no tener fe, no*

¹¹ M. de Unamuno, “Diario íntimo”, Escelicer, S.A., Madrid, 1970.

*tiene tampoco alegría de vivir, ni esperanzas, ni ilusiones, ni ambición, su existencia será como la de ese árbol muerto...*¹². Un estudio de la personalidad de Pío Cid, en tanto que proyección del propio escritor, quizá nos da las claves del personaje de Pedro Mártir y de la intención última de su obra dramática **El escultor de su alma**. Su necesidad de consagrarse a esa escultura de sí mismo, a la creación de su alma, viene dada por dos premisas: la exigencia que se hace de tenerla, de construir un núcleo intelectual en el que reconocerse y afirmarse, y el sentimiento de que es un ser humano a la deriva, un buscador de estímulos para seguir trabajando, sin que, a la postre, encuentre ningún sentido a su existencia. Ni su vida amorosa, ni sus hijos, ni su relación con la sociedad española, ni su vida profesional, ni la política de su tiempo le satisfacen, y la misma idea de felicidad le parece una ingenua entelequia. El ahogo existencial le aprieta y se traduce en lo que Unamuno calificó de “sentimiento trágico”, que estará en el centro de su vida personal y en la concepción de su única obra dramática conocida. Ni parece importarle que la historia no se entienda siempre bien, ni la ambigüedad o confusión del desenlace. Como en las obras de Martín Recuerda, surge esa necesidad irrefrenable de dejarse llevar por los “impulsos contradictorios” con la esperanza de que en ellos se encierre “un ideal muy alto y permanente”.

La relación con Unamuno expresa la conciliación entre la discrepancia y el respeto, presidida por un común “orgullo intelectual”, por una voluntad indomable de expresar apasionadamente sus ideas –y si es inoportunamente, mejor, dirá Unamuno–, rompiendo cualquier estructura convencional, dejándose atrapar por los impulsos, leyendo cuanto los demás han dicho sobre aquello que les obsesiona, *haciendo del pensamiento traducido en escritura la verdadera acción, su única biografía*.

El hecho de que, en tantos temas puntuales, estuvieran en desacuerdo, no sólo no fue problema sino, a partir del recíproco reconocimiento de su libertad y pasión intelectual, más bien todo lo contrario, pues ello introducía el elemento de contradicción que ambos necesitaban.

Esta reflexión nos lleva a un punto, a mi modo de ver, esencial para juzgar la producción dramática de Unamuno y, quizá también, la única obra conocida de Ganivet, salvando las distancias entre una y otra, y el hecho de que, aun con todas sus frustraciones, el teatro fue uno de los grandes temas de Don Miguel, cosa que no podría decirse de Ganivet. Con todo, algo hay en sus planteamientos que los acerca,

¹² “Los trabajos de Pío Cid”, en OO.CC., pp. 9-575.

aunque luego haya una gran distancia entre los textos unamunianos y el empeño dramático del granadino.

¿Es una limitación definitiva el hecho de que el autor de un drama permanezca como protagonista? ¿Es verdad que en el gran teatro el autor desaparece para que existan los personajes? ¿O acaso los personajes de ficción, fruto del imaginario del escritor, son siempre, lo quiera o no, una expresión de sus ideas y de sus sentimientos? ¿Tiene sentido andar buscando, como hacen ciertos especialistas, qué personajes son los que expresan las ideas del autor y cuales son los que las niegan? ¿No necesitará la inteligencia –y esa sería una de las características que otorgan al teatro su grandeza– de la expresión contradictoria, del sometimiento de un mismo principio a circunstancias distintas, con sus respuestas y sus comportamientos también distintos? ¿Vale la pena reducir todas esas posibilidades a la ordenación ingeniosa de una historieta, con variantes psicológicas que el público acepte como posibles? ¿Basta el discurso social o ideológico para construir un drama? ¿O el discurso literario? ¿El teatro pasa fuera o dentro de los espectadores?

Unamuno se definió a sí mismo como “un bárbaro” en el teatro moderno, que le parecía generalmente trivial, como, por lo que afirma en sus **Cartas finlandesas**¹³, lo consideraba Ganivet. En una de esas **Cartas** –exactamente en la XIX– hace una afirmación general sobre el teatro abrumadoramente peyorativa: *“Hay precisión de divertirse, y cuando no surge espontáneamente la diversión, nuestra voluntad suple la falta con regocijos artificiales. Por eso, los pueblos que no tienen habilidad o humor para distraerse de un modo natural, son los que disfrutan de mejores y más variados espectáculos teatrales”*. Juicio que reafirma poco más adelante en la misma carta cuando, después de pasar revista al mejor teatro finlandés de la época, sentencia: *“Todos los espectáculos mencionados son poco más o menos como en todas partes, por lo mismo que son de puro artificio”*. Otra reflexión incluida en la misma Carta quizá aclararía que la desdeñosa opinión que a Ganivet le merece el “teatro” está básicamente referida al que se representa –y en ello muestra su acertada identificación del teatro con la representación, que al decir de muchos es el único paso para que, con la inclusión de una serie de nuevos elementos poéticos y sociales, la literatura dramática se transforme en teatro– y, por tanto, que no carecía de sentido el que se sintiese tentado, como hicieron varios de nuestros más grandes noventayochistas, Valle, Unamuno, Azorin y Baroja, a criticar cuanto

¹³ “Cartas finlandesas”, en OO.CC., cap. XIX, p. 826, vol. I

habitualmente proponían los escenarios a la vez que cultivaban, ocasional o decididamente, las formas dramáticas: “*Acaso la obra más real, más vigorosa del Teatro español sea una obra no representada nunca: ‘La Celestina’ o ‘Tragicomedia de Calixto y Melibea’.* ¿No es injusto que esta obra admirable, por no ser teatral, se haya convertido en ‘tragedia de gabinete’, conocida solo de las personas cultas, siendo, como son, sus tipos merecedores de vivir en la imaginación popular con mejor título que muchas de nuestro teatro clásico?” ¿No se desprende de este juicio compartido por todos los noventayochistas citados la necesidad de alterar el concepto establecido de lo “teatral”? ¿No coincide literalmente con la voluntad unamuniana de escribir dramas “no teatrales” para transformar el teatro? La equivocidad del término Teatro obscurece por un momento la reflexión ganivetiana, pero la referencia a las “tragedias de gabinete” restablece con nitidez su pensamiento, en el sentido de que aquél sería el que se representa y las tales “tragedias de gabinete” la literatura dramática que se queda en su lectura. Las causas de que tantas “obras admirables” no lleguen a los escenarios –es decir, sean un teatro sólo potencial– son varias, detectadas por Unamuno y Ganivet con la misma contundencia. Asegura Ganivet en otro párrafo de la misma **Carta**: “*En todos los asuntos impera un cosmopolitismo desenfrenado y en los teatrales más aún, porque se va sólo al affaire, ‘al negocio’.* Aquí todo es negocio: negocio de teatros, negocio de zapatos. Quien dispone de capital está al acecho, y lo mismo toma un negocio de teatros que un negocio de comestibles”¹⁴.

Pero esto no basta. Si los empresarios teatrales actúan guiados por la obtención de beneficios, sus criterios profesionales no pueden ser otros que el reflejo de la demanda de los públicos. Y es en estos últimos donde hay que buscar los orígenes de la mediocridad teatral. El debate social está servido y ahí es donde Unamuno librará una apasionada batalla –desgraciadamente, más teórica y literaria que escénica– en perfecta consonancia con su análisis de la sociedad española.

TEATRO, SOCIEDAD Y POLÍTICA

Será en su trabajo dedicado a Henrik Ibsen, dentro de la breve serie *Hombres del Norte*¹⁵, donde Ganivet establecerá más claramente

¹⁴ *Ibidem*, p. 830.

¹⁵ “Henrik Ibsen”, en *Hombres del Norte*, OO.CC., pp. 1042-1056.

su visión sobre las relaciones entre el teatro y la sociedad, a partir –y éste es uno de sus puntos de afinidad con Unamuno, y aun con personajes como Antonio Machado, quizás el escritor más respetado en la zona republicana durante la última Guerra Civil– del rechazo de la sublimación del concepto de masa, conjunto gregario y sometido a las convenciones dominantes, frente a las que exaltaría la acción individual. Esa fue, como es sabido una de sus críticas contra el pensamiento regeneracionista, que se preguntaba por la transformación de España sin plantearse la transformación de sus individuos. Y también el origen de su admiración por personajes como Nietzsche, que, andando el tiempo, como ha sucedido más de una vez con Unamuno –pese a que su famoso discurso del 12 de octubre del 36, en la Universidad de Salamanca, dejó claro lo mucho que le separaba del incipiente régimen franquista– le valdría ser citado como simpatizante del fascismo. Transcribo: *“Nosotros, los españoles, no comprendemos bien ese novísimo movimiento reaccionario, porque en España quedan aún muchos reaccionarios a la antigua que no han querido pasar por el arquillo de las conquistas democráticas; así, cuando alguien habla de reacción, es inscrito ipso facto en las filas del tradicionalismo, aunque predique la reacción en nombre del progreso. Porque lo original en los neorreaccionarios como Ibsen es que no se apoyan en las tradiciones ni en los privilegios. Antes los desprecian; se apoyan en el fuero individual, en el derecho absoluto del individuo a luchar contra la sociedad y aun a destruirla para mejorarla. Para reformar la sociedad hay que reformar al individuo y a éste sólo se le reforma dejándole que luche sin consideración a los daños que pueda producir a los individuos menos aptos para el combate. En una palabra: ‘la fuerza es superior al derecho’, que dijo y practicó Bismark con excelente resultado”*

Sus reiterados ataques a la democracia parlamentaria y su crítica al poder de los déspotas engendrados en su seno, le lleva a incurrir en una contradicción que nos recuerda la que vivió trágicamente Unamuno, republicano contra la Monarquía de Alfonso XIII, simpatizante del falangismo contra la demagogia populista republicana, defensor de la República contra el Golpe militar apoyado por la Falange... Copio: *“Ibsen es un aristócrata; pero su aristocracia no es la de la tradición, ni la del dinero, ni la de la fuerza; y la fuerza a la que él rinde parias no es la material, es ‘la del carácter, la de la voluntad, la del entendimiento’.* Los generosos apóstoles de la democracia, que cándidamente creyeron dar la paz al mundo consignando en leyes todos ‘los derechos del hombre’, se quedarán ahora turulatos al ver que del seno de la justicia, de la igual-

dad y de la fraternidad, sale una generación de déspotas, ansiosos de utilizar todos esos derechos para desarrollar e imponer su personalidad, aunque tengan que pisotear a los débiles. Ya hemos visto de sobra lo que puede dar de sí la aristocracia del dinero; la de la inteligencia que ahora apunta será quizá peor, porque pretenderá dominar en nombre de esta o aquella verdad. Al sacerdote que decía 'cree lo que yo creo' le sucede el genio pretencioso que dice 'piensa lo que yo pienso'. Un genio o un tipo así es Ibsen".

La contradicción, por la rotundidad con que se hacen afirmaciones opuestas, es evidente. Si se trata de que el más fuerte devore al más débil, de que la fuerza valga más que el derecho y la voluntad del individuo se imponga a las leyes sociales establecidas en favor de los más débiles –negando, como, tres décadas más tarde, escribirá Hitler en su *Mein Kampf*, las leyes de la naturaleza–, no hay razón alguna para que cada individuo no utilice los medios que tenga a su alcance para imponerse. La historia ha demostrado hasta que punto la ley de la selva no garantiza ningún progreso y que el “carácter y la voluntad” pueden darse en los más ruines. Ciertamente que Ganivet, como Unamuno, introducen siempre un componente ético e intelectual –el “entendimiento”, la creación de la “belleza”– que si confieren al individualismo un sentido cuando se opone a cierta mediocridad o sumisión de las mayorías, lo ponen en entredicho cuando este último se convierte en ley. A nuestros dos personajes les irrita la mediocridad de la sociedad española, predicando la rebelión individual contra esa mediocridad y, a la vez, protestan contra cuantos, a partir de esa rebelión, llegan a convertirse en déspotas políticos o en sistemáticos modelos para el pensamiento de toda o buena parte de la colectividad. Pero, ¿acaso, y por más que lo nieguen explícitamente –o quizá por ello– no hay, tanto en Unamuno como en Ganivet, una constante invitación a que sigamos por el camino que ellos señalan? ¿No era España, la vida y el porvenir de los españoles, uno de los temas centrales de su reflexión y de su obra literaria? ¿No era la suya, a la vez, una rebelión individual contra la sociedad española de su tiempo y una propuesta para toda la sociedad?

El propio Ganivet, siguiendo la obra de Ibsen, asume un problema que es también el que claramente se da en su pensamiento: *“Siendo el tipo favorito de Ibsen el hombre justo y fuerte que lucha contra la sociedad, ha tenido que presentar al lado de Rosmer y de Stockman las desviaciones del tipo: Borkman, que llevado de su excesiva ambición, se hunde sin conseguir su intento, mientras su hijo Eshart, en*

quien cifraba su orgullo, se divierte alegremente con la señora Wilson. El egoísmo del hijo sobrepasa el egoísmo del padre. En 'Lille Eyolf', el niño Eyolf muere ahogado, y su muerte es como un castigo del proceder egoísta de sus padres". ¿Excesiva ambición? ¿No lo hubiera sido en el caso de conseguir Borkman su intento? ¿Por qué merece un castigo el proceder egoísta de los padres de Eyolf? En el fondo, late en todo este pensamiento la visión de un hombre naturalmente bueno e inteligente, al que la sociedad hace mediocre y egoísta, cuya rebelión supondría un progreso para él como individuo y, en teoría, para la sociedad como conjunto. A la idea irrefutable de que de nada vale barajar distintas soluciones políticas si el individuo permanece inalterable y de que el cambio ha de hacerse contando con él, se superpone contradictoriamente una consecuencia política negativa, a la que el propio Ganivet hacía alusión cuando se refería a los déspotas –y ese sería el caso del propio Hitler, elegido democráticamente– engendrados por ideales sociales coyunturalmente dominantes.

Sorprendente es que, en medio de estas preguntas capitales, Ganivet acabe comparando a Ibsen con Echegaray, que marcarían quizá los dos extremos de la admiración y el rechazo en la Generación del 98: *"Como 'Mariana' es, en mi sentir, la mejor obra de Echegaray y más duradera, 'Hedda Gabler' es la mejor obra de Ibsen. Porque en el teatro lo bueno y lo que dura es lo psicológico. Las cuestiones sociales pasan, y las que hoy nos enardecen, mañana nos hacen bostezar. Y en el teatro de Ibsen, aparte otros defectos menores, como la afectación y cierta fraseología bíblica, que a ratos deslucen la naturalidad del diálogo, el punto flaco es la importancia excesiva que se da a los problemas sociales"*.

No es cosa de seguir, pues el propio Melchor Fernández Almagro, uno de sus mejores estudiosos, explica en el prólogo a las Obras Completas¹⁶ que es inútil intentar descubrir la coherencia entre muchas de las ideas de Ganivet. Lo señalábamos más arriba, citando sus propias palabras, en favor de *"quien dejándose llevar de impulsos contradictorios, podía tener dentro de sí un ideal muy alto y permanente"*. Impulsos contradictorios que quizá cabría resumir en su ideal de una sociedad basada en el "concurso de todos los esfuerzos individuales", bajo un régimen de suma autoridad personal. ¿Son compatibles ambas exigencias? Las Dictaduras –y es sintomático que el prólogo de Fernández Almagro, donde se acepta como feliz esta idea, fuera escrito durante el franquismo– nos han dicho que sí y que el Jefe, en definitiva, el más

¹⁶ *Ibidem.*

fuerte, el que se había impuesto sobre los más débiles, era la expresión histórica, o incluso providencial, de ese “concurso de todos los esfuerzos individuales”. La experiencia nos ha mostrado que no era así, y que cuando el dictador hablaba en nombre de “todos” lo hacía sólo en nombre de los suyos. Los demás o eran exterminados, se limitaban a repetir lo que oían, o, lo que aún es peor, llegaban a creérselo en el más innoble de los engaños. La ambigüedad –y la manipulación– de la soberanía nacional propia de las democracias representativas se sustituía por su más artificiosa construcción y usurpación. Era la consecuencia última y nunca deseada de esa rebelión individual predicada por los hartos de la mediocridad democrática.

EN BUSCA DE UN TEATRO

No sé, de cumplir su plan, lo que habría dicho Pío Cid sobre la renovación del teatro español, pues ese era el noveno de sus trabajos programados. En realidad la experiencia sobre el teatro español en Ganivet era escasa, dada la brevedad de sus residencias en Madrid, lugar donde se cocía la mayor parte, y su marginación de las tertulias literarias y teatrales de la capital. El teatro que mejor conoció Ganivet fue, probablemente, el finlandés. Así que quizá fuera mejor que Pío Cid no llegara a realizar su propósito, porque en los razonamientos teatrales de Ganivet había algunos errores de bulto. El primero, probablemente, su desdén por un teatro atento a las “causas sociales”, sin distinguir lo que pudiera entenderse por un teatro de circunstancias, sometido, en efecto, a la acción implacable de cualquier cambio histórico que las alterase, de aquel otro, y las grandes tragedias griegas –el teatro que mejor ha soportado el paso de los milenios– son un ejemplo que aún, sin dicotomía alguna, el drama individual y los conflictos sociales. El hecho de que las sociedades hayan dejado de creer en la mitología griega hace muchos siglos no obscurece en absoluto los conflictos, a la vez sociales e individuales, de los seres humanos con los dioses, de las razones públicas con las privadas, de la justicia con la venganza, de la victoria con la dignidad de los vencidos, del destino con la libertad, del ejercicio del poder con las exigencias de la democracia, de la paz con la guerra, del individuo con la ley, que alimentan la mayor parte de esas tragedias, o, al menos, todas aquellas que, más allá de un interés filológico, siguen representándose con frecuencia. Sin necesidad de ir tan lejos, de la extensa obra de Valle Inclán, la parte que sigue más

viva y es considerada por muchos la culminación del teatro español del siglo xx, es la que escribió bajo la presión de la Dictadura del General Primo de Rivera, tal vez porque la historia de los Generales y de los Dictadores tenga cuerda para rato, aunque cambie el nombre propio de los titulares.

Los argumentos que, al respecto, esgrime Ganivet no son teatrales, no nacen de una observación de la historia del teatro, sino de su propia posición frente a las realidades sociopolíticas de su época, y de su necesidad de combatir cuanto esté condicionado por ellas. Unamuno y Ganivet piensan en un hombre nuevo, que rompa con todo un sistema de ideas establecidas –quizá, con una civilización– y sea capaz, a partir de su propia transformación, de construir una realidad social distinta. No es, pues, que las causas sociales no interesen, sino que no interesan tal y como están planteadas, y parece ocioso dar vueltas sobre ellas sin conquistar un nuevo punto de vista, inevitablemente asociado a una primacía de la inteligencia sobre los valores económicos y el gregarismo complaciente de las sociedades de su época. El personaje rompe provisionalmente sus amarras con la sociedad para hacerse solitariamente las preguntas que la vida en común, dentro de las normas, leyes y sistemas de pensar establecidos, no permite o proclama inútiles. Paradójicamente, es quizá la gran “causa social” la que se debate –la salvaguarda de la vida personal en el marco del bien común–, pero, ante la trivialización oportunista que la práctica política ha hecho de lo “social”, se prefiere, en lugar de rescatar la armonía de lo público y lo privado, abjurar de lo primero y desamordazar lo segundo. Antígona deja de ser un personaje atrapado por un conflicto político para ser –como luego muchos han propuesto– el ejemplo del individuo que alza sus derechos contra la intromisión de las razones públicas, como si lo privado fuera, sistemáticamente, una virtud, y lo público, un vicio.

De esta alegación surge, necesariamente, un rechazo en bloque del teatro, arte social por excelencia, conectado siempre con el espíritu de la época –si no lo está, difícilmente llega a un escenario, y, en el mejor de los casos, se queda, como la poesía, en género literario, en reducto individual en el mundo de la letra impresa–, que no significa, necesariamente, con el conservadurismo, y la propuesta de otro teatro, para esa otra sociedad deseada, y, por tanto, nacido, por muy rica que sea su propuesta en el orden intelectual, con una grave limitación para llegar a ser verdadero teatro, es decir, para ocupar los escenarios y, desde ellos, comunicarse con la sociedad. En este punto el reproche

capital de Ganivet a Ibsen es ilustrativo y contrasta, por ejemplo, con la opinión que el autor nórdico mereció de Pío Baroja en su corta y aguda etapa de crítico teatral, en la que lo contrapuso a nuestro teatro más celebrado –del que los hermanos Álvarez Quintero quizá constituían su máxima expresión–, consciente de que en la opinión pública coexisten varias corrientes y de que Ibsen representaba, precisamente, la más inteligente y renovadora. Afirma Ganivet en su estudio del teatro de Ibsen, en *Hombres del Norte*: “*Si se quiere ser aplaudido ruidosamente hay que tener una gran dosis de picardía y conocer bien el terreno. Ibsen vio con gran claridad el cansancio democrático que la sociedad padece, el deseo universal de romper esta monotonía en que vivimos y dio a la escena con gran oportunidad sus tipos revolucionarios de nuevo cuño. He aquí el secreto de toda su obra*”. Explicación peyorativa, que se completa con esta otra, incluida en el mismo texto: “*Si, aparte el mérito real de las obras de Ibsen, hay algo que justifique el éxito que han logrado, este algo es la identificación de Ibsen con el estado de espíritu de la sociedad en el momento presente*”. Juicios ambos, en fin, que parecerían llevarnos a una conclusión difícilmente compatible con la condición social del teatro: el rechazo de cualquier identificación de la escena con la sociedad –es decir, con las corrientes que la definen en cada época– que es tanto como postular un obligado “teatro de gabinete”. Del rechazo del teatro de boulevard, del juguete cómico, o del melodrama, como modelos impuestos por el conservadurismo, a las afirmaciones de Ganivet media un abismo.

Cuando Unamuno sometió sus primeras obras dramáticas al juicio de Juan Barco, éste le contestó: “*Me temo que no le haya dado toda la importancia que tiene a lo que usted llama teología de las candilejas, a lo teatral, a lo que dice Sardou ser el arte de las preparaciones. Sin esto es inútil pensar que al público le interesen las obras teatrales, por muy grandiosas que sean las ideas teatrales y muy expresivo el lenguaje. Las distintas manifestaciones artísticas tienen, respectivamente, sus moldes propios y es defectuoso verter la novela en el molde del drama o viceversa. Usted lo sabe mejor que yo; pero yo no sé si usted le da a eso del molde teatral toda la importancia que yo le concedo. Sentiría que no y que por aquí flaquease el drama, reduciéndose a su mayor o menor éxito literario*”¹⁷.

¹⁷ “Primer Acto”, artículo de J. M. publicado en 1964, y reproducido en el núm. 261, de 1995, dentro del trabajo “Tres heterodoxos en el teatro español del Siglo xx”, pp. 6-12.

Es fácil imaginar el gesto de sorpresa y de amargura que pondría Don Miguel al verse remitido, nada menos, que a Sardou, el de *Madame San Gene* y *El asunto de los venenos*. Tiempo después, cuando su *Fedra* andaba desasistida en manos de Fernando Díaz de Mendoza, que entonces dirigía el Español de Madrid, Unamuno escribió al chileno Ernesto Guzmán “*He querido hacer un drama de pasión, y de pasión rugiente, donde hoy se hacen casi todos de ingenio*”. Antonio Machado, en una carta escrita por las fechas en que Unamuno daba fin a *Soledad*, le decía: “*Leo cuanto usted escribe, tan amargo y verdadero, y en medio de esta general abyección y cobardía, tan heroico y temerario. Se diría que España entera se ha embrutecido hasta convertirse en piedra, y que usted golpea sobre ella como un titán*”.

En el menosprecio de las formas teatrales españolas de su tiempo hay, por parte de Unamuno –y el razonamiento es extensible a Ganivet, que despachó la cuestión con mucha más ligereza que Don Miguel–, un punto de razón y otro de ignorancia. De razón, por cuanto era obvio que el mundo que él quería expresar, un mundo presidido por su propio protagonismo personal, por un sentimiento trágico que hacía de su existencia individual el primer objetivo, mal podía tener el ingenio y el simple oficio teatral como sustentos. De ignorancia, porque su escasa “experiencia” teatral –Unamuno no habló nunca, que yo sepa, de la incipiente revolución escénica que, precisamente en el año 98, había iniciado “oficialmente” Stanislawsky con la puesta en escena de *La Gaviota*, de Chejov– básicamente limitada a la esporádica asistencia a las representaciones españolas de la época, le había llevado a confundir las posibilidades y límites del teatro con las corruptelas de nuestros escenarios, sin asumir que, “dentro del mismo teatro”, se estaba produciendo en buena parte de Europa un movimiento crítico que aspiraba a su “regeneración”. La batalla estaba mal planteada, porque, al asumir la actitud de “bárbaro” frente al teatro, proponía una falsa confrontación entre el teatro y quienes, desde fuera, llegaban para demolerlo, cuando, en realidad, la batalla se estaba librando ya dentro del teatro europeo. Así, en *La regeneración del teatro español*, afirma: “*Conviene en ocasiones tales la irrupción en escena de algún bárbaro que abuyente al público no pueblo, un azote de todo convencionalismo. No importa que fracase; ha abierto vereda por donde puedan pasar los dramas no teatrales*”. Ganivet no llegó a tanto, ni en su obra dramática ni en sus reflexiones teatrales, mucho más breves y pasajeras que en el caso de Unamuno. Su muerte, en el 98, el año de *La Gaviota* de Stanislawsky,

le exculpa, lógicamente, de una ignorancia que quizá no esté del todo justificada en Unamuno, personaje de una ejemplar curiosidad por todo cuanto sucedía en el mundo. En todo caso, sus referencias a Echegaray, a quien considera un dramaturgo de primera fila, y lo pone, por ejemplo, a un nivel afin o superior a Ibsen, revelan que Ganivet nunca pensó que el teatro pudiera superar el “puro artificio”, a menos que fuera concebido como algo radicalmente distinto. Su estimación de Echegaray deja abierta una inevitable pregunta: ¿Cómo un escritor que condenaba la artificiosidad del teatro, podía admirar a Echegaray? Había una carencia en la cultura escénica española, un aceptado convencionalismo, un sentimiento compartido sobre su carácter de “mentira” ingeniosa, que, llegado el caso, permitía aceptar a Echegaray y llevarlo a compartir el Premio Nobel, sin que chocara su chirriante neorromanticismo, juzgado como la brillante expresión formal de un entretenimiento literario, al que era ajena cualquier pretensión reveladora, cualquier ejercicio transgresor de la lucidez.

Sobre estos supuestos, sin más “modelo” lejano que el de Echegaray, sólo frente al escenario, como lo había estado frente a las cuartillas, sin más personaje que él mismo, dispuesto a expresar su agonía y, a la vez, a ponerla en verso, a revelar su propio drama sin el menor interés en urdir una historia creíble, carente de toda experiencia teatral, atrapado entre la mediación propia del teatro –donde el autor se expresa a través de las situaciones y de los personajes, y estos a través de los actores, sujetos a su vez a la personalidad del director de escena– y sus ansias de confesión personal, Ángel Ganivet, o Pedro Mártir, se ponen a escribir *El escultor de su alma*. El mismo acto de escribirla era ya más obra del cincel que de la pluma, o, si se quiere, de la pluma manejada como un cincel; no se trataba de contar una historia, ni de dramatizar una situación o desvelar la razón oculta de unos personajes; el horizonte no era un lugar del mundo, o una abstracción que fuera reconocida como el mundo por parte de los espectadores. Todo sucedía dentro del cerebro y el corazón de Pedro Mártir, unas semanas antes de su suicidio. Lo tremendo es que, en medio de tanta pasión, de tanta oscuridad, de tantas soluciones dramáticas incomprensibles, de tanto gritar la propia agonía, el muy pronto suicida recurriera a un verso grandilocuente, rimado, difícil, retórico, quizá porque se cruzó en su camino el recuerdo de Echegaray, identificado por él como el mejor autor teatral de su época. Toda la revolución del 98, incluida la medida benaventina, estaba aún por empezar.

EL ESCULTOR DE SU ALMA

Dada la inmediatez de su suicidio, Ganivet no tuvo tiempo para comentar su obra dramática ni para suscitar, estando en vida, ningún comentario ajeno. Apenas pudo, como había hecho con los artículos que integraron **Granada la bella**, enviar el origina del drama, sin corrección alguna, días antes de su muerte, al diario “El Defensor de Granada”. Por lo demás, su fama literaria –murió a los treinta y tres años y la mayor parte de su obra la escribió cumplidos los treinta, en una fiebre continua, autosometido a una presión que acabó con el suicidio– fue prácticamente póstuma y a ella debieron contribuir las trágicas circunstancias de su muerte. Cuatro años después de acaecida ésta, el Ateneo de Madrid le dedica un homenaje –en el que no falta Miguel de Unamuno– que señala la decidida presencia de Ganivet, considerado el “precursor” de la Generación del 98, en las letras españolas. *“Sus libros antecedieron en muy poco tiempo a la muerte del autor. Y al sobrevenir ésta en circunstancias más que dramáticas, por complicarse en ellas el amor y la locura, gestores del suicidio en tremenda colaboración, un terrible sensacionalismo acreció el interés que ya empezaba a despertar el extraño y distante personaje”*¹⁸.

Cuando muere Ganivet han sucedido ya dos hechos que aparecen indirectamente reflejados en **El escultor de su alma**. Uno, su propósito de separarse definitivamente de Amalia Roldán, a la que prohíbe que vaya a verle a Riga –pese a que ella desoye la petición y llega a la ciudad finlandesa el mismo fatídico 29 de noviembre– y otro, la reciente muerte de la hija de ambos. Ganivet ha renunciado ya a lo que pudiera entenderse por la felicidad terrena y busca el modo de “*huir, mar adentro*”, primero, según manifestó en una de sus cartas a Navarro Ledesma, en un yate que pensó en adquirir para tal exigencia de su ánimo, luego, lanzándose hasta dos veces en las aguas del Duina, pues en la primera de ellas fue rescatado, arrojándose de inmediato aprovechando el descuido de sus salvadores. Recordemos también que sus amigos gestionaban su ingreso en el sanatorio psiquiátrico de San Petersburgo, que estaba pendiente, por su condición de cónsul, de la autorización de las autoridades españolas.

En estas circunstancias y con esta memoria escribe Ganivet *El escultor de su alma*, donde es preciso que aparezcan el desorden y la exaltación enloquecida, en lo que más que un Testamento –los nota-

¹⁸ Prólogo de Melchor Fernández Almagro, en OO.CC.

rios dan fe de la lucidez del testador– deberíamos ver una confesión, liberada a los impulsos oníricos y al curso torturado del imaginario y, paradójica y enfermizamente, sometida a una versificación ortodoxa, como si fueran dos y no uno los autores del drama, en consonancia con la esquizofrenia de su único autor. Texto, pues, desgarrado y desgarrador, que no puede encararse como un texto normal, y ante el que es difícil hacerse las preguntas que cualquier lector o crítico suele hacerse habitualmente. Pedro Mártir es, a un tiempo, el autor y el protagonista, y el propio drama expresa, dada su situación, la imposibilidad de cumplir ambos cometidos.

Antonio Espina, en su estudio dedicado a Ganivet¹⁹, llegada la hora de referirse a su obra teatral, escribe: *“A primeros de junio de 1898 quedó suprimido, por Real Orden, el Consulado español en Helsingfors. Ángel Ganivet hubo de trasladarse a Riga, nuevo lugar de su residencia oficial. A Riga llega a mediados del mes de agosto. Comienzan para el desgraciado escritor los días más terribles de su existencia. La perturbación física (coexistente con el lento proceso paralítico) que ya había tenido sus primeras fases en diferentes épocas, desde hacía dos años, y en formas más o menos agudas, se agrava bruscamente, dejando pocos espacios de lucidez completa a aquel cerebro de privilegiada capacidad.*

Es entonces cuando Ganivet emprende su última obra literaria, en la que ya se advierten muestras patentes y reiteradas de su anomalía mental. Nos referimos al poema escénico, trágico, simbólico y teosófico escrito en verso titulado ‘El escultor de su alma’”.

El mismo Espina alude a la opinión de muchos críticos, según los cuales la obra estaba “pensada y abocetada” por Ganivet desde la época de su residencia en Amberes, extremo secundario, porque fue en el momento de escribirla cuando, en todo caso, se incorporaron una serie de elementos decisivos sobre el posible boceto.

El que José Martín Recuerda, en la rememoración dramática de aquellas horas, haya integrado numerosos elementos que redondean la personalidad del escritor, alimentándola de referencias al conjunto de su obra, es parte de la riqueza del drama que él ha escrito, pero, obviamente, para Pedro Mártir-Ganivet, en la hora de **El escultor de su alma**, todo eso había perdido su antiguo interés, excepto el recuerdo de Granada, identificada con la perdida o imaginada paz de su pasado, vencido como estaba en su desesperada búsqueda de encontrar “un

¹⁹ “Ganivet. El hombre y la obra”, Colección Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires 1942, p. 124.

estímulo más para trabajar”, tal y como había proclamado Pío Cid en uno de sus Trabajos.

Para su drama decide apelar al Auto Sacramental. El género inspiraría la obra de más de un autor laico del teatro moderno –recordemos la célebre obra del joven Rafael Alberti *El hombre deshabitado*, una de sus mejores–, cosa del todo explicable cuando lo que mueve a escribir son las ideas. En el auto sacramental los personajes son abstracciones, símbolos, que no están obligados a tener psicología ni a relacionarse según los esquemas de credibilidad establecidos por la idea de la mimesis. No parecen, pues, justificados en este punto los reproches que se hacen al drama por el carácter abstracto y meramente simbólico de sus personajes. El problema está en que tal pretensión del autor –confirmada por el calificativo que asigna a su obra– no se cumple con la claridad de nuestros Autos Sacramentales: *“Para que la aspiración se lograra, hacían falta, por lo pronto, esas prendas de transparencia, calor, facilidad de acceso, que hicieron de nuestros autos un género caracterizadamente popular. Los conceptos de “El escultor de su alma” se pierden en tinieblas y solo se percibe la música del verso”*²⁰.

Con todo, una parte de esa tiniebla se aclara si partimos de la identificación entre Pedro Mártir y Ganivet y el estado en que ese doble personaje escribió la tragedia. Así, por ejemplo, resulta difícil de entender a Pedro Martir, cuando, a poco de empezar la primera parte –el Auto de la Fe–, a las súplicas de Cecilia, símbolo de la “mujer creyente”, responde:

*¡Esta vida es una guerra,
Y yo cobarde no soy!
¿Qué es mi alma? Es un metal
Sin forma, de poco brillo...
¡Con fuego, yunque y martillo
forjaré mi alma ideal!
¡Ya imagino estar oyendo
duros, secos, martillazos
y ver saltar los chispazos
del fuego en que estoy ardiendo!
¿Qué me ofreces tú? La calma,
la paz que vivir desdeña,
la fe que en la muerte sueña
para dar reposo al alma.
Y esa admirable quietud*

²⁰ Prólogo de Melchor Fernández Almagro, en OO.CC.

*la amortajas con primor
y con cánticos de amor
la encierras en su ataúd.
¡Quiero ser libre! ¡Vivir!
¿Es un crimen? ¡Si lo fuera,
no es mayor que si viviera
esclavo, haciendo sufrir!*

El personaje ha decidido huir en busca de algo que ignora:

*Sigo a una fuerza imperiosa
que aquí en mi pecho se esconde
y me arrastra... no sé adonde...*

Éste es el verdadero drama, el que vive en aquellas horas Ganivet y que a él debe parecerle el resumen de su breve y agitada existencia. La segunda parte o Auto del Amor le servirá para rendir un melancólico recuerdo a Granada –que justifica cuanto dijeron los críticos granadinos tras la representación del 71 a cuenta de la presencia de la ciudad en el Auto–, para que conozcamos a los otros dos personajes, Aurelio, el novio de su hija, y a ésta última, Alma, que vive obsesionada por la ausencia del padre, y para que asistamos al regreso de éste, vencido y convertido en un desquiciado vagabundo, y al encuentro de los dos. El padre, el escultor Pedro Martir, en última instancia, Ganivet, dice a su hija:

*Quién pudiera rosa ser
que en naciendo se deshace
y muere allí donde nace...
¿Para qué tanto saber,
y luchar, y padecer,
si al cabo, en la hora postrera,
cuando la muerte certera
me hiere, todo lo olvido
y sólo un sepulcro pido
en el lugar que naciera?*

A partir de ahí, la acción se hace más y más confusa, sin que se deje desentrañar su sentido. En un momento dado, el amor filial del padre se confunde con el amor de amante:

*¿Es del alma un resplandor?
¿Es de la carne un clamor?
¿Quién conoce los linderos
que separan los senderos
de un amor y de otro amor?*

La tercera parte a Auto de la Muerte es la que ha causado, justificadamente, más perplejidad, sobre todo a la hora de interpretar la petrificación que, súbitamente, sufre Alma tras decir los siguientes versos:

*¡Ay! ¡Padre! ¡Señor! ¿Qué es esto?
¿Qué dicha tan pura es ésta?
¡Yo muero, padre mío!
¡Y muero en la gloria eterna!*

Aparece entonces el espectro de Cecilia, la madre muerta, que quiere intervenir, como la Inés de Zorrilla, solicitando inútilmente el arrepentimiento del pecador. Y llegamos al desenlace:

(Se abre el telón de fondo y aparece Alma, como estatua de una Virgen, en una gloria. Su traje, idéntico al en que quedó petrificada; pero tiene además aureola de santidad. Suenan cerca las chirimías)

EL ESCULTOR

(Deja caer la espada y cae de rodillas ante la estatua de su hija. Cecilia se arrodilla y reza)

*¡Alma! ¡Mi hija!... ¡El ideal!...
¡La fe!... ¡Mi obra maestra!
¡La muerte! La muerte fría...
viene... la muerte de piedra...
la siento entrar en el pecho
La siento andar por las venas...
La siento apagar mis ojos...
La siento ligar mi lengua...
¡Oh que ventura es morir
esculpido en forma eterna!*

(Queda petrificado, con los brazos extendidos, adorando a su hija)

El tema, obsesivo, es, en realidad la inmediatez de la muerte y la conciencia de que, antes que cualquier creación literaria, la única obra que merece todo el esfuerzo es la creación de la propia alma, que no se cumple hasta el momento de expirar. Lo afirma el Escultor –es decir, Pedro Mártir o Ganivet– en su primer y angustiado parlamento, en medio de sus esculturas:

*Yo también tuve ideales
de artista; ¡sueños banales!
Yo también imaginaba
que las obras que creaba
eran obras inmortales...*

*Ya sólo quiero crear
la estatua que estoy creando
y ahora la estoy comenzando
y no la podre acabar
hasta que pueda expirar...
¡Porque esta estatua soy yo!
Mi obra está dentro de mí...
¡Que sólo el que crea en sí
puede afirmar que crea
y que algo al morir dejó!
Pierde el trabajo que diere
todo artista que quisiere
dar vida a algo inmortal
en papel, lienzo o metal...
¡Todo eso es materia y muere!*

Algo parece claro, por muy sinuoso que sea el camino: el personaje reconoce la insignificancia de su obra de escritor y revive su pasado como un camino que sólo podrá culminar si, finalmente, ha sabido esculpir su alma, cosa que sólo la muerte podrá revelarle.

En cuanto a la significación de Alma, unos versos del Escultor, en la tercera parte de la obra o Auto de la Muerte, permiten pensar que ella es, en realidad, el alma finalmente esculpida por el protagonista:

*¡Tu eres mi alma creada!
¡Tu eres la estatua soñada!*²¹

Interpretación que también apunta Antonio Espina en medio de las preguntas sin respuesta que le suscita la obra: “*¿Qué simbolismo profundo encierra el hecho de que Pedro Mártir vea convertida en estatua a su hija, como si el alma propia que pretendiera esculpir, transformada en Alma, su hija, hubiese cobrado autonomía y existencia en la dura piedra de una escultura, ante la cual se postra de rodillas el protagonista para implorar el favor de una mirada?*”

Como dice Espina, en respuesta a sus propias preguntas, “*Todo esto resulta harto confuso. La lectura de ‘El escultor de su alma’ hace pensar a cada momento en el desequilibrio mental del autor. El documento literario se convierte con frecuencia en documento clínico*”. Lo cual, ciertamente, invalidaría en gran parte la obra –según opinan la mayoría de los críticos– si su autor no fuera, precisamente, Ángel Ganivet, y en ella no encontráramos expresada una situación, la de su

²¹ Las citas de la obra están hechas de acuerdo con el texto que aparece en las OO.CC.

muerte. Ganivet es el personaje preexistente, que emerge al comienzo del Auto con una carga determinada, y que, a través de aquél, de un modo ciertamente oscuro, cierra la historia de su propia existencia. Ese es, a mi modo de ver, el interés de la obra, para cualquier estudioso de Ganivet, y, en otro orden, para el teatro español, en tanto que expresión última y desaforada de ese teatro que quiso renunciar a lo que llamaba Unamuno “teología de las candilejas” en nombre de las “pasiones desnudas”. El hecho de que Ganivet sometiera su confesión a ciertas pautas formales –las sombras de Echegaray y de Zorrilla– sería, como antes hemos señalado, el verdadero lastre, lo que oscurece la condición de drama clínico, lo que introduce ese “artificio” que tanto molestaba a Ganivet en el teatro al uso y que resulta todavía menos disculpable en un testimonio dramático de estas características.

Por lo demás, los juicios sobre la obra han sido duros, y supongo que merecidos si se enfrenta como un texto autónomo, obligado a hacerse entender por sí mismo. Así, Melchor Fernández Almagro, afirma: *“Oscura y yerta la alegoría en que plasma sus escenas la obra, no puede cobrar vida de los personajes, porque estos son unas abstracciones de calidad espectral. El mandato simbólico que el autor les confiere, les priva, con lógico automatismo, de toda posibilidad de ser y vivir”*²². Más tajante es todavía Antonio Espina, que llega a escribir: *“El escultor de su alma’ es una obra que debe quedar al margen de la producción ganivetiana, no sólo por el escaso valor literario que presenta, sino por la dolorosa significación que tiene como reflejo del morboso desorden espiritual que acompañó en su último periodo a la vida de Ganivet. A pesar de esto, no se la ha dejado quieta en el lugar puramente bibliográfico que le corresponde en la historia literaria del autor; y hasta se ha tenido la inconsciencia de llevarla al retablo escénico, bien que en muy contadas ocasiones”*²³.

Quizá ni Fernández Almagro ni Antonio Espina, sobre todo éste último, tengan toda la razón. Precisamente la “dolorosa significación” de la obra, el lugar que ocupa dentro de la vida de Ganivet, le concede una excepcional importancia y nos ayuda a entender muchas de las claves de su pensamiento. Las situaciones límite suelen revelar impulsos y tendencias antes latentes y controladas. Y quizá en este desesperado viaje de Pedro Mártir hacia ninguna parte, abandonándolo todo en busca de un “estímulo”, esté la gran alegoría de nuestro escritor, la de su

²² Prólogo de Melchor Fernández Almagro, en OO.CC.

²³ *Op. cit.*, de Antonio Espina, p. 127.

obra, la de su escepticismo y la de ese vacío lúcido, agnóstico, desde el que no le importó contradecirse y al final le resultó insoportable. Si Unamuno se consolaba con la idea de Dios, con la posibilidad de una vida ultraterrena, el pobre Ganivet tuvo que inventárselo casi todo, España, Granada, su misma muerte, para poder llegar a los treinta y tres años.

El Escorial, agosto de 1997.