

EL TEATRO DE MANUEL ALTOLAGUIRRE:
“EL ESPACIO INTERIOR”

Gabriel INSAUSTI
Departamento de Literatura Hispánica
Universidad de Navarra. 31080 Pamplona
ginsausti@unav.es

EL ESPACIO INTERIOR ES UNO DE LOS DRAMAS INACABADOS de Manuel Altolaguirre. De los pormenores de su composición conviene subrayar dos hechos: primero, la fecha dudosa de algunos borradores primitivos que conservaba la familia y los documentos con los últimos apuntes, fechados entre octubre de 1958 y enero de 1959; segundo, el título que originalmente había dado el autor a la pieza, “El árbol caído”, no menos elocuente que el que finalmente obtuvo. Espero mostrar cómo ambos datos, cronología y título, son particularmente reveladores a la hora de estudiar las fuentes y el significado de *El espacio interior*.

Pese a tratarse sin duda de la incursión en el teatro en la que más trabajó Altolaguirre, se conservan sólo dos actos; no obstante, el punto en el que la historia queda interrumpida manifiesta ya un propósito dramático muy concreto y ofrece numerosas ocasiones para el examen. El primer acto comienza en una sala de teatro, donde unas cámaras de televisión se disponen a retransmitir la representación; el Director sale a escena y anuncia que el Autor se encuentra seriamente enfermo; al levantarse el telón, nos encontramos en la clínica, donde un Enfermo se queja a la Enfermera de la escasa calidad de la programación televisiva y de los poemas que la Enfermera le lee para distraerle; por la conversación entre ambos averiguamos que se trata de un Minero de la Luna. A continuación, la Enfermera y el Doctor reciben al Autor, al que se le ingresa y se mantiene solo, sin visitas salvo la de un Sacerdote al que hace venir la Enfermera. Tras cruzar unas palabras, el Sacerdote y el Autor ven juntos, por la televisión, la obra de este último: una serie de escenas con Soldados, una Mujer, un Anciano, las Voces del Público, etc. en las que se representan algunos sucesos del final de la guerra civil protagonizados por el Autor; mediante el fundido en negro, se encadenan varias de esas escenas sueltas mientras el Autor intercala sus propios comentarios en conversación con el Sacerdote.

El segundo acto arranca con una de estas conversaciones. Luego, el diálogo entre María, la Enfermera, y una Anciana desvela que el Minero ha muerto. El Doctor, la Enfermera y el Ayudante se aprestan a operar al Autor, que es anestesiado; cuando éste se sume en su sueño, se levanta uno de los muros del quirófano y se suceden varias escenas que nos devuelven de nuevo al pasado del Autor, en particular a sus problemas conyugales y familiares y a algunos sucesos de la guerra civil, mientras la Voz del Autor, a modo de coro, comenta estas escenas del mismo modo que antes lo hacía el Autor mismo en compañía del Sacerdote. En su sueño, el Autor llega a encontrarse con el Minero, que le anuncia la proximidad de su muerte; junto con los recuerdos del autor, se suceden ahora los del minero, que dan pie a un debate entre ambos acerca del amor y del arte: mientras el Autor caracteriza este último como fingimiento, el Minero reivindica la autenticidad de los sentimientos mostrados en escena. La última réplica del autor queda incompleta.

Material reciclado

Hay dos cuestiones que pueden resultar esclarecedoras en el análisis temático de *Espacio interior*. La primera es la reutilización de material propio por parte del autor. Se trata de un procedimiento habitual en Altolaguirre, que no dudaba en incluir en sus libros de poemas algunas piezas ya publicadas anteriormente, o que insertaba algunas de sus composiciones poéticas favoritas en sus obras de teatro, como sucede con “El mar” y *Amor de dos vidas*. En el drama que nos ocupa se pueden distinguir los siguientes elementos “de reciclaje”:

En primer lugar, la poesía: en una de las escenas iniciales, la enfermera María ofrece al Enfermo un libro de poemas de Martín Mairena –o Manuel Altolaguirre, según qué manuscrito–, el mismo autor que el del drama cuya representación se niega a contemplar. El Enfermo prefiere otras distracciones, pero consiente en escuchar algunos versos sólo por oír la voz de María:

ENFERMO	Me prometió leerme un rato... para que me entrara sueño.
MARÍA	Es verdad..., y aquí sólo tenemos este libro, que es el mismo de siempre. Son los poemas de Martín Mairena... el autor de la obra que tanto le ha desagradado.
ENFERMO	Ya sabe usted, lo que de veras me interesa es oír su voz. Lea, lea...
MARÍA	Es usted muy amable... Empezaré por cualquier página. Un libro de versos se puede empezar por cualquier página (<i>Abre el libro al azar. Lee</i>)
	Recibo el sol de la muerte
	<i>Junto a un río de tristezas...</i>

- ENFERMO Por favor, no siga con esa página. No quiero oír hablar de la muerte. Ya la tuve bastante cerca.
- MARÍA Como usted quiera, leeré por otra página (*Cierra el libro y lo abre de nuevo. Lee*)
 Recuerda todas las fechas,
 recuerda todas las cosas
 limita con blancas nubes
 el jardín de tu memoria,
 muérete debajo de ella,
bajo su sombra.
- ENFERMO Vaya consejos. Yo no me quiero morir bajo la sombra de ninguna memoria... Además..., ¿qué quiere decir eso? (Altolaguirre 1989, 254)

Se trata de dos fragmentos de poemas de *Las islas invitadas*: “Cuerpo y alma” y “No olvides”. Es fácil advertir el sentido irónico con que Altolaguirre recicla este material: por un lado, el convaleciente sólo desea en realidad oír la agradable voz de la enfermera, que constituye el verdadero consuelo para su enfermedad; por otro, las palabras del poeta, lejos de elevar su espíritu, le ahogan como un mal agüero con su tema fúnebre; por fin, el enfermo cuestiona el texto mismo, sugiere su vacío semántico a través de lo que sólo cabe interpretar como una *boutade* de Altolaguirre contra sí mismo, típica de su espíritu mortificado y perseguido por el sentimiento de culpa. Después, en la escena de la celda de castigo del manicomio, en medio de los gritos desesperados de los reclusos, el poeta se incorpora y declama el primero de estos dos fragmentos, en un juego de correspondencias entre dos niveles distintos de la ficción. En suma, no es difícil leer aquí una suerte de retractación de aquel optimismo estético que se había difundido durante los años treinta, y en particular durante la guerra, con la poética del *engagement*: la poesía, parece sugerir Altolaguirre desde la mirada retrospectiva, ni es eficaz ni es popular.

Qué duda cabe que es posible relacionar esta autoflagelación del poeta con la crisis del escritor ocasionada por el desenlace de la guerra en el ánimo del propio Altolaguirre: estaríamos, pues, ante la constatación de la inutilidad práctica de la literatura, en este caso incapaz de proporcionar no ya curación o consuelo, sino simple entretenimiento. Pero, además, el cambio de escenario y las dos décadas transcurridas desde aquellos hechos que revisa el poeta en su conciencia sugieren una elevación de esa irónica *boutade* a otro grado: la época en la que se escribe *El espacio interior* es la de la *Prosperity* estadounidense, los inicios del desarrollismo español y un notable enriquecimiento de algunas capas sociales mejicanas; la época de la despreocupación, el descubrimiento del público juvenil como un destinatario de la industria cultural de creciente capacidad adquisitiva y el nacimiento del pop. En suma, la

época de unos *mass media* perfectamente representados aquí por la televisión y su trivial publicidad, cuyo imaginario condena al escritor de antaño al discurso plúmbeo, ficticiamente sobrecargado de una responsabilidad civil, moral o social de la que en realidad carece. Contra el parpadeante destello de la pantalla, los versos que recita la Enfermera sólo son un ejercicio de intrusión.

Junto con la autoironía personal, estas escenas suscitan un efecto desacralizador de la figura y el oficio del poeta: en vez de una ayuda espiritual, una revelación o un poder catártico, la poesía sólo constituye un molesto intruso en la realidad autosuficiente de la vida, que ya no la reclama como dadora de sentido y que deja al poeta como personaje trasnochado y ridículo. Por otra parte, y contra aquella figura desubicada del poeta lírico puro, aparece el canto épico del romancero de guerra, que a tanta poesía de circunstancias dio pie durante los tres años de la contienda, a veces en manos de destacados amigos de Altolaguirre, como Emilio Prados. Tras la escena de los milicianos en la imprenta, la *Voz del Autor* recuerda a su amigo Saturnino Ruiz y recita otro de los poemas incluidos en la edición de 1944 de *Las islas invitadas*:

Estoy mirando mis libros,
 los míos, los de mi imprenta,
 que pasaron por tus manos
 hoja a hoja, letra a letra.
 Pienso en el taller contigo
 antes de empezar la guerra,
 pienso en ti, tan cumplidor
 delante de la minerva.
 Un libro de García Lorca
 con sus primeros poemas
 iba de él a mí pasando
 por el amor de tus prensas [...]
 Diga Francisco Galán
 si no escucha en las trincheras
 tu silencio más profundo,
 más hondo que toda arenga.
 Diga Francisco Galán
 si no se ve tu silueta
 sobre las cumbres más altas
 del frente de Somosierra.
 La han visto los milicianos.
 ¡Que tu nombre nos proteja! (Altolaguirre 1989, 281-282)

Contra el tono íntimo y la voluntad meditativa de los fragmentos antes citados, el “Romance de Saturnino Ruiz, obrero impresor” introduce un con-

traste muy significativo: el tema del héroe y el papel del escritor en la circunstancia de la guerra, cuestión de la que hablaré más tarde.

En segundo lugar, el teatro. Altolaguirre hace alusión a otra de sus piezas teatrales en una expresión metafórica del prólogo leído por el Director: “Todo lo que he vivido –dice– forma parte del campo de mi conciencia. He levantado el vuelo y, a vista de pájaro, el tiempo es una llanura” (1989, 250). Se trata de una alusión nada casual, porque *Espacio interior*, como reza el epílogo de *Tiempo a vista de pájaro*, consiste en “un pequeño ejercicio de memoria” y recurre también a abruptas elipsis y saltos en el tiempo, pero con dos diferencias: en este caso, la sustancia de la trama remite claramente a la vida del propio Altolaguirre; y, en vez de la metáfora ornitológica que sugiere el punto de vista panorámico, la visión de la totalidad conjunta, la disposición de *Espacio interior* es sumamente fragmentada, como veremos. Hay otra alusión a una obra teatral propia. En la escena siguiente, al recordar su teatro de guerra, el autor aclara:

VOZ DEL AUTOR [...] Esta escena, que aparece en una de mis obras, no es mía.

Cae un telón que cubre toda la escena. El telón representa una llanura desolada. Por la derecha aparece una mujer con un niño de pecho en brazos y otro de la mano. Lentamente atraviesa la escena hasta salir por el lado izquierdo. Durante el trayecto recita los siguientes versos.

¿Qué mamas, triste criatura?
 ¿No sientes que, a mi despecho,
 sacas ya del flaco pecho
 por leche, la carne pura?
 Lleva la carne a pedazos,
 y procura de hartarte,
 que no pueden ya llevarte
 mis flacos casados brazos.
 Hijos del ánimo mía,
 con qué os podré sustentar,
 si apenas tengo qué os dar
 de la propia sangre mía?
 Oh hambre terrible y fuerte,
 cómo me acabas la vida!
 ¡Oh, guerra, sólo venida
 para causarme la muerte!

Al salir la mujer se alza el telón y aparece otra vez el quirófano.

VOZ DEL AUTOR Estos versos no son míos. Pero aparecieron en mi obra. Al día siguiente, en un café...

Se abre el muro del quirófano y aparece el decorado de un café, donde en una de las mesas, el autor está leyendo un periódico.

- AUTOR *(Leyendo en voz alta)*. Lo que no se comprende es cómo un poeta de tan alto vuelo como el autor de *La estrella de Valencia* haya podido rebajarse a escribir unos versos tan detestables como los de la escena en que una madre con un niño de pecho y otro de la mano atraviesa la escena delante de un telón de fondo, quejándose de los desastres de la guerra. *(El autor arroja el periódico lejos de sí.)*
- AMIGO ¿Qué te pasa? ¿Te molesta lo que te dice el periódico?
- AUTOR ¿Me has oído?
- AMIGO Sí.
- AUTOR Pues los versos que tanto me critican no son míos. Los plagué voluntariamente de una obra de Cervantes. (Altolaguirre 1989, 284)

El Autor se refiere aquí a las reacciones provocadas por de *El triunfo de las Germanías*, escrita en colaboración con Bergamín y estrenada en 1937 en Valencia. Como en otros momentos, la intertextualidad de *Espacio interior* esconde un obvio propósito apologético, que resulta de lo más llamativo: veinte años después y a miles de kilómetros, Altolaguirre siente aún la necesidad de arreglar cuentas con un suceso perdido en el olvido de unos pocos y con un texto del que no había quedado manuscrito alguno.

En tercer lugar, y en consonancia con ese elemento autobiográfico, *Espacio interior* recoge un sinfín de episodios procedentes de *El caballo griego*. En el momento en que comienza la representación teatral retransmitida por televisión, la acción se sitúa en Perpignan, donde el autor, “notablemente rejuvenecido”, se encuentra desconcertado y extraviado tras cruzar la frontera hispano-francesa en los últimos días de la guerra civil. Las escenas en que aborda a unos soldados, es increpado por un hombre, ofrece agua a los heridos, se desprende de su abrigo en un gesto de desesperada solidaridad, le califican como provocador, le interrogan, reza a Dios por la liberación de un compañero, etc., incluso los parlamentos dantescos de la cárcel o la muerte de Carmencita en la escena final, reproducen al pie de la letra la narración de *El caballo griego*. También siguen de cerca el texto de *El caballo griego* la escena con los milicianos y el recuerdo del estreno de *El triunfo de las Germanías*, en una implicación inequívoca: *Espacio interior* es en gran medida una versión teatral de la autobiografía de Altolaguirre, o al menos de su último tercio, y consiste en una evaluación de su propia vida, en particular del trauma sufrido al final de la guerra y al comienzo del exilio, que le causó una enajenación mental pasajera.

Un paisaje alucinado

Junto con el material reciclado de otros escritos y otros géneros, es interesante observar en *Espacio interior* algunos elementos del texto y de la tramoya.

Las referencias religiosas. La invitación de la Enfermera a que el Autor se confiese o la presencia del Sacerdote forman parte del sentido general de la obra, dentro de una poética “realista” que se va desvaneciendo conforme avanza la pieza; en su lugar, se hace cada vez más presente una religiosidad esotérica, con los juegos de equivalencias –los “tres días y tres noches sin podernos comunicar con el exterior” de los exiliados, en una alusión a la muerte y resurrección de Cristo–; o a una religiosidad mágica, con la oración y el “milagro” que tiene lugar cuando se derrumban los muros de la celda contigua a la del poeta y cuando la Niña ofrece al Autor “una botellita con agua de Lourdes”, indicándole que es “para que con ella hagas la señal de la Cruz”; o a una religiosidad apocalíptica, cuando el Minero de la Luna –o más bien su espectro– se aparece al Autor después de muerto. En cualquier caso, la mezcla de escapismo psicológico y redención real no se deshace en ningún momento:

MINERO	En primer lugar, te diré por qué estoy aquí.
AUTOR	¿Por qué?
MINERO	Porque no puedo estar en otra parte. No me han dejado entrar en el paraíso. Quiero decir que voy camino del infierno... Es decir... Puede que esto sea ya el infierno. (Altolaguirre 1989b, 287)

En segundo lugar, y muy próximas a estas referencias mágicas o fetichistas, se encuentra un cierto surrealismo que crece también conforme avanza la trama y que configura un paisaje cada vez menos “realista” y más irreconocible. Muchos de estos elementos proceden también de *El caballo griego*. Por ejemplo, el loco que se asoma a la mirilla de la celda del poeta y le dice en tono misterioso: “Yo y el sordo somos tus amigos”, contribuyendo a enrarecer esa atmósfera de extrañeza y desconcierto que predomina en esta parte de la historia. O la Niña de ocho años, su hija, que se aparece al Autor en el segundo acto:

NIÑA	Mamá me ha dejado sola.
AUTOR	Te ha dejado conmigo.
NIÑA	Pero tú no sabes jugar conmigo. No te gusta más que leer. Eres un león.
AUTOR	Sí, un león enjaulado. ¿Quieres que juguemos a los leones? Te puedo contar un cuento. (Altolaguirre 1989, 278)

Como en otras ocasiones, se trata de un toque surreal con un posible fundamento biográfico: el desdichado final de la escena, en la que el Autor pide perdón a la Niña por haberla abofeteado, nos devuelve a sus remordimientos de conciencia y a la situación familiar del último año de la guerra, durante éste Altolaguirre, movilizadísimo, no había podido ayudar a su esposa, Concha Méndez, y su hija Paloma, que intentando huir de la guerra habían realizado una complicada odisea por Europa hasta recalar en Barcelona justo al final de la contienda, para cruzar la frontera y reunirse con el poeta en París. Después de la agitación y la incertidumbre de aquellos meses, es comprensible que Altolaguirre magnificara cualquier pequeño episodio y proyectara sobre él sus remordimientos de padre y esposo ausente.

Lo que ocurre es que la descontextualización y la pura yuxtaposición fragmentada, junto con el asunto mágico de la “metamorfosis” del Autor en león ante la mirada de la Niña, suscitan una inquietante impresión de irrealidad. Junto con este surrealismo de naturaleza dramática, hay otro más puramente textual, nuevamente referido a *El caballo griego*. Por ejemplo, el personaje de Carmencita y su descabellada muerte por el disparo del Minero se basan en el episodio narrado en el capítulo IX de *El caballo griego*. Lo mismo sucede con las cómicas erratas de las que da cuenta cuando repasa su trabajo de impresor:

La ventana de la imprenta se abre y vemos un telón de fondo con figuras humanas dibujadas sin cabezas. En lugar de cabezas, están recortando el espacio, por donde se asoman unas caras de actores.

VOZ FUERA DE CUADRO	Debe decir:
CARA I	(Asomándose al telón). Y siento un fuego atroz que me devora.
VOZ	Dice:
CARA I	Y siento un fuego atrás que me devora.
VOZ	Debe decir:
CARA II	Bajo pesos inmensos.
VOZ	Dice:
CARA II	Bajo pedos inmensos. (Altolaguirre 1989, 283)

Se trata de erratas que se cometieron efectivamente en la imprenta de Altolaguirre durante la guerra, como aclara cierto capítulo de *El caballo griego*: el despiste del impresor dio lugar a unos cómicos hallazgos verbales que desfiguraron sendos poemas de Pablo Neruda, en una nueva e irónica desacralización de la figura del poeta. Pero lo chusco de la asociación y la intervención del azar hacen pensar en una suerte de surrealismo involuntario, si es que esta expresión no constituye en sí un pleonismo. Por fin, hay también algunos elementos irreales o fantásticos que cabe relacionar con tendencias más o menos contemporáneas a *Espacio interior*, pero que recogen un mundo de

preguerra con el que Altolaguirre estaba familiarizado sin duda: el Minero de la Luna parece salido de una greguería ramoniana, los viajes lunares hacen pensar en un futurismo o un ultraísmo lúdicos, mientras que las escenas finales parecen dignas del teatro del disparate sistemático de Alfred Jarry, si bien despojado de la intención ácida e iconoclasta que subyacía al retrato de la imbecilidad y la megalomanía de *Ubu roi*. Por ejemplo, cuando el Minero de la Luna recuerda sus días en África, tiene lugar una cómica asociación entre el blanco del satélite, el de su raza y el de la barba del misionero, así como una visión poética de inspiración casi lorquiana:

MINERO [...] Yo ya casi no me acordaba de aquello. Era casi un muchacho cuando desembarqué en aquellas tierras. El gobernador de la colonia, un coronel de barba blanca, se alegró mucho de que yo llegara. Hombres así son los que nos hacen falta. Hay que blanquear la región (...) Y el mapa que era negro querían que yo lo pintara de blanco... ¿Sabes cómo?... Una mano de guerrero feroz, una terrible mano negra, con anillos de plomo en cada dedo, con inscripciones misteriosas en cada anillo... Una mano feroz apretaba las trenzas de racimos de niñas. Las niñas negras, amontonadas como frutas suaves, me las entregaba esa mano feroz y yo las recibía con lujuria. (Altolaguirre 1989, 287-288)

La escena prosigue con la aparición de una Negra que se declara esposa del Minero y le recuerda el hijo que tuvieron, a lo que el Minero replica que “Tuve hijos con todas las mujeres de tu tribu, y unos fueron aplastados por los elefantes, otros murieron en las fauces de los cocodrilos”. En fin, *Espacio interior* desemboca en un paisaje alucinado de enigmático propósito. ¿Por qué reciclar todo ese material literario de procedencia diversa? Y ¿por qué hacerlo de esa manera?

Forma y fuente

Un modo de responder a estas preguntas es estudiar la disposición de ese material dramático: la estructura de *Espacio interior* y sus posibles fuentes de inspiración. En primer lugar, la construcción metateatral de la pieza obliga a pensar en el *pirandellismo* de entreguerras: llevado de sus inquietudes psicológicas y de una profunda reflexión sobre el propio género del teatro, el dramaturgo siciliano Luigi Pirandello había creado, con *Seis personajes en busca de autor*, *Cada cual a su manera*, *Esta noche se improvisa*, *Cada cual en su papel* o *Así es, si así os parece*, un “teatro sobre el teatro” en el que se puede reconocer un principio elemental –la subversión de los supuestos convenciones habi-

tuales en la ficción dramática— y una serie de manifestaciones que se deducen de este supuesto:

—la caída de la barrera entre espacio escénico y espacio real (por ejemplo, cuando al inicio de *Esta noche se improvisa* el doctor Hinkfuss se dirige al auditorio para pedir disculpas, provocando una discusión con algunos miembros del público);

—la irrupción de la vida en la ficción (por ejemplo, con la llegada de los personajes y su “interesante” drama en *Seis personajes*);

—la independencia del personaje pues, como declara el propio Pirandello en el prefacio a *Seis personajes*, en la escena sus criaturas viven “una vida que yo ya no tenía el poder de negarles” (por ejemplo, con la rebelión de los actores contra el Director en *Esta noche se improvisa*);

—la aparición del propio autor como personaje, a menudo en una presencia puramente aludida y de sentido irónico (por ejemplo, el entreacto coral de *Cada cual a su manera*, donde se alude a “las irritantes comedias de Pirandello”, o las quejas del Director de *Seis personajes*, que se dice condenado “a poner en escena comedias de Pirandello, que a ver quién las entiende, que parecen hechas a posta para que ni actores ni crítica ni público se den por satisfechos” (Pirandello 1992, 106).

No es difícil reconocer muchos de estos elementos en *Espacio interior*: su metateatralidad queda patente desde el inicio mismo del texto, que arranca con la siguiente acotación: “*En la sala del teatro donde tenga lugar la representación de este drama, coincidiendo con la entrada del público, se simulará que el espectáculo va a ser transmitido por televisión, para lo cual unos supuestos camarógrafos e iluminadores estarán situando una supuesta cámara y sus correspondientes alumbrados*” (Altolaguirre 1989, 249). También en el primer acto, cuando el Autor recibe la visita del Sacerdote, rechaza su ofrecimiento de confesarle y le propone ver la representación teatral por televisión, se introduce una nueva metateatralidad. Se trata de un elemento clásico, el prólogo, pero esta vez puesto al día, adaptado al nuevo mundo de la televisión: un discurso publicitario de ingenio futurismo.

El sacerdote se acerca al aparato de televisión y lo enciende. Sobre toda la escena cae un gran telón que tiene dibujado en el centro el marco de la pantalla de una televisión. Se oye en la oscuridad la voz de un locutor.

LOCUTOR

Por cortesía de los grandes almacenes “El Globo Terráqueo” presentamos al respetable público el último modelo de proyectil dirigido, que acaba de realizar su tercer viaje a la luna, transportando mineros y equipo técnico para el mejor aprovechamiento de las reservas radiactivas de selenio, el mineral que tanto ha de contribuir al progreso de nuestra agricultura y nuestra industria. (Durante el anterior discurso de proyectará en la pantalla del telón

el modelo de un proyectil dirigido). A continuación presentamos a ustedes nuestro programa tridimensional, estereoscópico, cinemático, con el segundo acto de la obra *El espacio interior*, cuya representación tendrá lugar ahora en el mejor teatro capitalino. (Altolaguirre 1989, 259-260)

Otros pasajes que insisten en la deliberada confusión entre representación y vida, entre simulación y realidad, son la escena en que la Enfermera engaña al Minero de la Luna acerca de su estado de salud y pretende persuadir también a la Anciana, que rechaza su “mentira piadosa”; o la escena del Autor con los Soldados en Perpignan, donde tiene lugar una inquietante revelación:

- SOLDADO I Le advierto que se va a encontrar con una desagradable sorpresa. Como usted ve es un teatro, un teatro donde no se está representando ninguna comedia. El drama que va usted a presenciar es la vida misma.
- SOLDADO II Le aconsejo que no pase. Me extraña que quiera usted entrar voluntariamente, cuando tantos han tenido que entrar a viva fuerza.
- SOLDADO I Le explicaré. Esto que está viendo es un campo de concentración. Los centenares de hombres que está usted viendo son refugiados que el gobierno de Francia ha tenido que concentrar en este teatro. (Altolaguirre 1989, 262)

En suma, *Espacio interior* posee una estructura de cajas chinas en la que cada nivel de ficción introduce un nuevo nivel, en una serie de transiciones sin solución de continuidad desde el plano inmediato y real del teatro donde tiene lugar la representación: del espacio físico real del escenario pasamos al hospital, de ahí a la retransmisión televisiva y de ahí a los recuerdos del exilio, donde se produce un nuevo salto con la irrupción de los refugiados; a partir de ahí, se suceden las escenas en ese mismo plano hasta el final del primer acto. En el segundo, se parte nuevamente del mismo decorado de la escena de hospital del primer acto, con el Autor y el Sacerdote ante la televisión; después de unas breves escenas con el Sacerdote, el Doctor, la Anciana, la Niña y la Enfermera, “se alza la voz interior del autor” en el momento en que éste es anestesiado y comienza la operación quirúrgica: una inmersión en el espacio onírico o “interior”, como reza el título de la pieza. Luego se abre un muro del quirófano y se nos permite ver un tablado que quedaba antes oculto, donde tiene lugar una serie de escenas que hace visibles los pensamientos inconscientes del Autor. Es decir, que nos encontramos ante una nueva transición hacia otro nivel de realidad –o de ficción–, en el que se encadenan como en el primer acto los recuerdos personales de Altolaguirre: sus problemas conyugales, su trabajo de impresor, sus dudas en la guerra...

Si el título original de la pieza –*El árbol caído*– insistía una vez más en la idea de pecado y los problemas de conciencia del poeta, el elegido finalmente –*El espacio interior*– nos hace pensar en ese viaje a la interioridad de esa conciencia, dentro de una obsesiva poética intimista que preside gran parte de la poesía de nuestro autor. La escritura como catarsis, pero antes que nada como autoconocimiento.

Este inquietante solapamiento de ficción y realidad, de teatro y vida, tiene algunos momentos irónicos muy reveladores. Por ejemplo, en la primera escena, una vez que el médico ha salido, el Director informa sobre la enfermedad del autor, se disculpa por la demora y lee unas palabras del propio autor, a las que añade el comentario: “Así escribió el poeta. No sabemos si sus palabras son las de un moribundo. Si esta noche muriese Martín Mairena, entonces sí que su obra nos parecería perfecta” (Altolaquirre 1989, 250). En definitiva, se sugiere una problemática relación entre vida y arte: al des-realizarse la vida como consecuencia de la irrupción de la realidad extradramática en la escena, parece como si esa vida sólo existiese por mor del arte, como sostenimiento de la ficción. El Director casi está deseando que el Autor –ese aliterante Martín Mairena, de resonancias machadianas– muera para que su pieza dramática alcance un cumplimiento literal, trágico, en una catarsis que la pura ficción no puede proporcionarle. Como sucedía en el teatro de Pirandello, esta problemática articulación de teatro y vida se traduce en una serie de elementos textuales, que detallo a continuación:

En primer lugar, la *caída de la barrera* entre espacio escénico y espacio real permite que en la primera escena el Director se dirija al público y solicite la ayuda del médico; todo esto sucede, como en *Esta noche se improvisa*, antes del supuesto arranque de la representación, con lo que obviamente se persigue un efecto de desconcierto que sugiere un equívoco realismo:

Sin levantarse el telón, sale al escenario un supuesto director artístico, que reclama el silencio del público con un gesto. Mientras habla dará muestras de emoción contenida:

DIRECTOR Si se encuentra en la sala el doctor Carlos Martínez, se le ruega muy atentamente pase al escenario. Tenemos que lamentar que el autor de la obra que vamos a representar, el poeta Martín Mairena, se ha sentido repentinamente muy enfermo y ha expresado el deseo de ser atendido por su médico de cabecera... Doctor Carlos Martínez..., quien debe encontrarse entre el auditorio [...] Doctor Carlos Martínez... (Altolaquirre 1989, 249-250)

La *irrupción de la vida en la ficción* tiene lugar acto seguido, cuando el médico solicitado abandona el patio de butacas y acude a la llamada:

De una de las butacas se levanta el supuesto doctor Carlos Martínez y se abre paso hasta el escenario.

DOCTOR A sus órdenes. Voy en seguida. (Altolaguirre 1989, 250)

También se produce una nueva irrupción en la escena con los soldados de Perpignan:

El autor atraviesa el marco de la puerta y avanza hacia el público. Por ambos lados del escenario suben desde el patio de butacas soldados heridos, mujeres despeinadas, ancianos y niños. Unos soldados reparten agua en cubos de fregar los suelos, que depositan en diferentes lugares cerca de los grupos. El autor se dirige a un anciano.

AUTOR Me dicen los soldados que todos ustedes están prisioneros en este teatro... que nadie puede salir de aquí hasta Dios sabe cuándo... Dígame, señor, ¿en qué puedo ayudarles?

ANCIANO Aquí cada uno se ayuda a sí mismo.

AUTOR Es que yo puedo entrar y salir cuando quiera. Tal vez pudiera prestar algún servicio importante. Compañeros: soy un refugiado como cada uno de vosotros.

MUJER Si puedes entrar y salir ya no eres como nosotros... Llevamos tres días y tres noches sin podernos comunicar con el exterior. (Altolaguirre 1989, 263)

Se trata de un momento que recuerda con gran cercanía la subida al escenario de los personajes en *Seis personajes*, donde Pirandello en último término venía a mostrar la imposibilidad de lo trágico en el teatro. Si el antirromanticismo pirandelliano, al abolir la frontera entre realidad vital y escénica, arrebató a la primera su tragicidad, el empleo de este recurso por Altolaguirre parece sugerir una voluntad de sustraer a los recuerdos de aquellos primeros días del exilio su condición real, de otorgarles un estatuto dramático o ficcional. Si por un lado el teatro es vida, por el otro la vida es teatro. Así, el personaje del Autor se distingue significativamente del resto porque “puede entrar y salir cuando quiera”, transgrede la frontera entre ficción y realidad a voluntad, lo que nos devuelve al tema de la condición y la responsabilidad del escritor. Este “juicio sumarísimo” de su persona y de la condición del escritor suscita nuevas irrupciones desde el patio de butacas: cuando el Autor vacía violentamente el vaso de agua en la cara del niño, el público le insulta; y cuando se despoja de sus prendas, desde el público se grita “Fusiladle. Es un provocador. Fusiladle”.

El tercer elemento de la poética pirandelliana, la independencia de los personajes, aparece cuando el Soldado, la Mujer y el Anciano, encerrados en el teatro-campo de concentración, increpan al Autor y le reprochan su privilegio y su vestimenta, mientras le acusan de traidor. No obstante, y como ya

he sugerido en el punto anterior, se trata propiamente de un enfrentamiento con la figura del Autor en el pasado, más que de una rebelión contra el Autor del texto: nuevamente, el tema de fondo sigue siendo el complejo de culpabilidad del escritor Altolaguirre por su comportamiento durante la guerra.

El cuarto elemento, la presencia aludida e irónica del autor, se encuentra por todas partes, en una ubicuidad abrumadora que subraya el artificio y la ficcionalidad: el autor se desdobra en el autor en sí que debemos suponer a toda obra; el personaje del Autor en el presente, supuestamente recluido en el hospital; el personaje del Autor en los distintos momentos del pasado que se escenifican; la Voz del Autor, que actúa como narrador y comenta varias de estas escenas al Sacerdote; y las alusiones a su obra, que siguen de cerca el sarcasmo de Pirandello pues, como ya hemos visto, el Enfermo rechaza varias veces la poesía de Mairena-Altolaguirre, además de la propia obra en representación:

VOZ DEL ENFERMO Señorita María... Tenga la bondad de apagar este maldito aparato de televisión. No voy a poder dormir si sigo viendo ese drama. *El espacio interior* es una obra absurda, insoportable... No me gusta que me hablen de la muerte. (Altolaguirre 1989, 251)

Voces y ecos

Es necesario precisar aún más las posibles fuentes de *Espacio interior* para responder a las preguntas que planteaba al principio: por qué resucitar todo aquel material literario y por qué hacerlo mediante estas técnicas dramatúrgicas. Al fin y al cabo, el *pirandellismo* había llegado a convertirse en un lenguaje bastante difundido durante los años veinte, a raíz del estreno de *Seis personajes* en 1921, y había encontrado su refrendo en el Nobel concedido a su creador en 1934. La irrupción de este novedoso lenguaje teatral suponía un aldabonazo que un joven e inquieto Altolaguirre difícilmente pudo desoír, sin que quepa descartar el conocimiento directo de la obra pirandelliana, por más que en sus escritos no se mencione el nombre del ilustre dramaturgo siciliano. Las conferencias impartidas por el profesor Walker Starkie en 1928 en la Residencia de Estudiantes sobre Ibsen, Shaw y Pirandello bien pudieron llegar a sus oídos a través de sus amigos vinculados a la Residencia, como Lorca o Prados. Y, por otra parte, la posterior publicación en *Residencia* del contenido de estas conferencias y la edición española en 1946 del libro del propio Starkie titulado sencillamente *Pirandello* hacen más verosímil la posibilidad de este primer contacto.

De hecho, Torrente Ballester llegó a hablar, quizá exageradamente, de una auténtica “invasión pirandelliana” de la escena española iniciada en 1923 y que traía al panorama nacional formas dramáticas nuevas, pero difícilmente comprensibles o tolerables para el público español.¹ “Aquí –explicaba años más tarde (1957, 67)– se tomaron de Pirandello sus trucos y no sus fundamentos, sin advertir la necesidad interior del truco para que la materia pirandelliana pudiera formalizarse y expresarse su concepción”. Así, si Pirandello no había triunfado en las carteleras españolas no era por la novedad que suponía su teatro –al contrario, la sorpresa era en principio bien recibida– sino porque el público rechazaba “su concepción del hombre y la vida, que no podía hallar eco en el español medio”. En suma, la técnica metateatral tenía su correlato en una reflexión del escritor siciliano en torno al yo, que parecía del todo ajena a las preocupaciones del espectador medio en España.

Para ser del todo justos, conviene matizar las afirmaciones de Torrente Ballester, a las que la cronología no acompaña del todo: el “truco” pirandelliano del teatro “dentro del teatro” ya aparece, por ejemplo, en *Teatro feminista*, de Jacinto Benavente, que data nada menos que de 1898; lo que sucede, sí, es que el objeto de este “truco” es una diatriba puramente literaria y dirigida contra algunos nombres del mundo del teatro, no una reflexión sobre temas psicológicos o existenciales, como sucedería en Pirandello. Así, las fuentes más próximas de *El espacio interior* deben buscarse en la escasa nómina de escritores a quienes esta técnica venía acompañada de una reflexión parecida. Algunos no parecen muy cercanos a Altolaguirre. Azorín, por ejemplo, había realizado algunas tentativas dramáticas que incorporaban elementos emparentados con Pirandello en sus piezas de los últimos años veinte: *Lo invisible* (1928) recurría en el prólogo escénico al juego del “teatro dentro del teatro” y por medio de personajes genéricos (la Actriz, el Autor, el Traspunte), mientras la *Comedia del arte* tomaba como protagonistas a un grupo dramático como premisa para una reflexión metaficcional de conclusiones parecidas a las del pirandellismo más divulgado, pero que adelanta el “horror a lo real” de *Espacio interior*:

VEGA	Y no sabemos si la realidad es la que estamos viendo o la que fingimos nosotros.
VALDÉS	¡No poder librarnos de la ficción!
VEGA	Y, lo que es más grave, más angustioso, no querer librarnos.
VALDÉS	Yo creo que en la ficción está nuestro consuelo.
VEGA	Si lo pensamos bien, sí.
VALDÉS	¡Qué sería de nosotros sin el mundo irreal que imaginamos! (Azorín 1948, 983)

Y, si bien el nombre de Azorín no parece guardar una relación muy estrecha con el de nuestro poeta, cabe recordar que fue el escritor alicantino, con sus elogiosos artículos en *ABC*, uno de los primeros en celebrar la llegada de Altolaguirre al mundo de las letras. Otro autor que pudo introducir a Altolaguirre en la técnica del *pirandellismo* fue el danés Soya, cuyo *Cuando el diablo mete la pata* —una sátira que remeda torpemente los hallazgos del escritor siciliano— se estrenó en enero de 1939 en la sala Ariel de Madrid. No obstante, si bien durante aquellos años Altolaguirre tenía en la actividad teatral una de sus ocupaciones prioritarias, precisamente en aquel mes de enero se encontraba huyendo a Francia tras la toma de Barcelona por las tropas franquistas, de modo que es algo inverosímil que se interesase en esos momentos por los estrenos de Madrid.

Otras voces parecen invitar a establecer relaciones más próximas. La primera es la de Max Aub, con sus piezas experimentales de la primera época: *Especulo de avaricia*, *Crimen*, *El desconfiado prodigioso*, donde se actualizaba el planteamiento calderoniano —el mundo como representación, o a la inversa— a través de técnicas tomadas de Pirandello. La proximidad generacional y las coincidencias biográficas con el escritor valenciano —militancia republicana, intervención en las instituciones del teatro durante la guerra, exilio en México, etc.— abren la puerta a la posibilidad de que el ejemplo de Aub se encontrase detrás del *pirandellismo* de Altolaguirre. De hecho, Max Aub llegaría a reivindicar el peso de dramaturgos de vanguardia como Cocteau, Rostand y Pirandello en los intentos de renovar la escena española durante los años veinte y treinta, argumentando que “la influencia de Brecht y Piscator sería muy posterior, en nuestras latitudes por lo menos” (ver Isasi Angulo, 18).

Una segunda voz próxima generacionalmente es la de Lorca, con *El público*, que comparte con *El espacio interior* la idea de la representación interrumpida y de la intrusión de la vida en la escena. Desde su encuentro juvenil en Málaga, en cuyo hotel Hernán Cortés pasó algunos veranos la familia del poeta granadino, Lorca había sido uno de los amigos “literarios” más cercanos de Altolaguirre, después de Moreno Villa, Prados, Bergamín, Cernuda y Alberti. Hay que recordar, además, que algunos poemas del *Romancero gitano* vieron la luz por primera vez en *Litoral*; que las *Canciones* lorquianas se publicaron en uno de los suplementos de la revista; que Altolaguirre lloró, como tantos otros, el asesinato del poeta en su “Elegía a Federico García Lorca”; y que el propio Altolaguirre fue de algún modo su “heredero” al asumir la dirección de “La Barraca” durante la guerra. En definitiva, Lorca había sido un autor prominente durante los años decisivos de la generación y su figura había adquirido las dimensiones de un mito tras su temprana muerte, de modo que su influencia nunca debe descartarse.

Hay cuatro elementos en los que *Espacio interior* coincide con *El público* en su modo de adaptar el *pirandellismo*, de utilizarlo libérrimamente o de alejarse de él. Dos son de tipo más bien accidental: la alusión a los viajes lunares, que hace pensar en la pieza de Lorca *Viaje a la luna*, y el uso de nombres genéricos para los personajes (Criado, Director, Hombre, Niño, etc. en *El público* y Doctor, Director, Enfermo, Sacerdote, etc. en *El espacio interior*). Las otras dos coincidencias afectan a la estructura o al propósito general de la pieza en *El público* y *El espacio interior*: el maridaje entre la técnica metateatral de connotaciones pirandellianas y una atmósfera en ocasiones surreal que apunta hacia fuentes francesas, como Cocteau o Jarry; y la abolición de la distancia irónica característica del antirromanticismo de Pirandello, que da lugar a la intromisión del autor y la ostensión de su intimidad, cosa que sucede de modo más o menos velado en el caso de Lorca y de manera insistente y manifiesta en el de Altolaguirre. Ahora bien, estas coincidencias no deben hacernos olvidar que *El público* es una pieza que su propio autor consideró irrepresentable y que, aunque escrita para 1931, sólo era conocida por algunos amigos de Lorca, que o bien habían asistido a lecturas privadas como la que tuvo lugar en casa de los Morla en 1931 o bien habían leído el manuscrito inédito, como hizo Martínez Nadal en 1936; la edición y la representación de *El público* no llegarían hasta los años ochenta, varias décadas después de que Altolaguirre trabajara en su *Espacio interior*, de modo que es difícil conceder la posibilidad de una relación directa entre ambos textos.

Otras voces nos obligan a alejarnos de la generación de Altolaguirre. Una de ellas es sin duda una presencia importante durante los años de exilio: Unamuno. Es de justicia advertir que los juegos de metaficción tenían en él al representante más eximio en la literatura española del primer tercio de siglo. Esta metaficcionalidad había aparecido por primera vez en las *nivolas*: el caso de la conocida *Niebla*, donde se reconocen algunos elementos pirandellianos presentes en *El espacio interior*, como la aparición del propio autor.² Pero es que, además, al trasladar al género del teatro sus experimentos anti-ilusionistas y sus juegos metaficcionales, Unamuno había elaborado una suerte de *pirandellismo avant la lettre* que bien pudo encontrar su sitio en la mente de Altolaguirre.³ Véanse el equívoco trágico de *El otro* (1926), que coincide con Pirandello en la angustiada preocupación por la identidad personal del yo, o la metateatralidad de *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929), cuyo prólogo llega a decir:

¿Nacen los hombres —a contar entre estos los llamados entes de ficción, personajes de drama, de novela o de narración histórica— nacen de las ideas de los hombres, o de estos aquellas? [...] Sólo se vive por la palabra viva, hablada o escrita, no de máquina.

Y entonces me di cuenta de que la verdadera escenificación, realización histórica, del personaje de ficción estriba en que el actor, el que representa al personaje, afirme que él y con él el teatro todo es ficción y es ficción todo, todo teatro, y lo son los espectadores mismos. Que es igual que lo otro, lo que parece inverso. Son dos términos al parecer contradictorios, mas que se identifican. ¿Qué más da que se afirme que es todo ficción o que es todo realidad? (Unamuno 1959, 1032)

Sin duda Unamuno suponía para Altolaguirre una referencia mayor en este punto. Los tres caracteres principales del teatro unamuniano que indica sumariamente Luis M. Zavala (14) —la conciencia como escenario del mundo, la autocontemplación del sujeto y la metáfora teatral— se encuentran en *Espacio interior*. Y el idealismo negativo en que desemboca el juego de la metateatralidad unamuniana —esa mutua convertibilidad de realidad y ficción— es una de las claves de *El espacio interior*. Así, puede decirse que en Unamuno y Altolaguirre sí había aquellas inquietudes que Torrente Ballester echaba en falta para que el pirandellismo pudiese fructificar en suelo español durante los años veinte. El intimismo y la preocupación por el yo que caracterizan la poesía de Altolaguirre y que se encuentran en el origen de *Espacio interior* guardan un indudable parentesco con las obsesiones unamunianas: la desaparición del sujeto para sí mismo en *La esfinge* (1898), el conocimiento interior sin necesidad del otro en *La venda* (1899), el intercambio de personalidades en *La princesa Lambra* (1909) o el desdoblamiento en *El pasado que vuelve* (1910) y *El otro* (1926). De hecho, Unamuno declaraba en “La regeneración del teatro español” que el fin del teatro es mostrar la realidad “total” y “el interior de las almas”, en un lenguaje muy próximo al del poeta malagueño. En particular, ese desdoblamiento no sólo se encuentra por doquier en la poesía de Altolaguirre, con su insistencia en la metáfora especular, sino que reaparece en piezas dramáticas como *Espacio interior* o *Amor de dos vidas*. Véase el encuentro de Juan con El Anciano, en esta última:

EL ANCIANO	Desde que te vi no puedo apartarte de mi memoria. Olvidarte sería imposible.
JUAN	Por mucho que hago por borrarle de mi fantasía, no puedo.
EL ANCIANO	Somos la misma persona. Nuestro diálogo es un diálogo interior.
JUAN	Yo soy el que está vivo, el que sueña contigo presintiéndote.
EL ANCIANO	No es cierto. Soy yo quien te recuerda. (Altolaguirre 1989, 178)

La equívoca articulación entre los dos planos de realidad, o la inversión de la lógica común que subordina la criatura al creador, nos lleva inevitablemente a pensar en la entrevista entre Augusto Pérez y Unamuno en *Niebla*, donde cada cual se disputaba el estatuto de verdadera realidad. Esta lucha entre criatura y creador nos conduce al último de los nombres pueden estar relaciona-

dos con el *pirandellismo* de *El espacio interior*: Jacinto Grau. Hombre de vastas lecturas, había asimilado desde su juventud el teatro de Ibsen, Shaw, Echegaray y Unamuno, y desde sus comienzos literarios con *Trasuntos* (1898) fue tomado como bandera de un cierto antibenaventismo, una alternativa a los modos más acomodaticios de la escena española. Su carrera constituye sin embargo un ejemplo paradigmático de las consecuencias a las que aboca una opción como la de Unamuno, con cuyo teatro posee algunas concomitancias: sus obras rara vez gozaron de un éxito que corroborase las expectativas sembradas en sus inicios, y su posición irreconciliable con la industria teatral le llevó a una concepción “literaria” del texto dramático que coincide con la del bilbaíno. Algunas de sus declaraciones a este respecto son sumamente elocuentes. Por ejemplo: “El teatro español del siglo xx, descartando alguna farsa maestra, como *Los intereses creados*, de ejemplar acierto, ha sido una amable y a veces graciosa adormidera burguesa, más o menos ágilmente dialogada” (ver García Lorenzo 14-15). O: “Todo teatro digno de vivir se perpetúa en el libro, del que pasa fatalmente al teatro cuando el teatro existe” (ver García Lorenzo 17).

Con planteamientos tan conscientemente anticomerciales, no es extraño que Grau se arruinase —y arruinase a sus empresarios— en más de una ocasión, hasta el punto de que en los corrillos del mundo del teatro se hizo popular la frase “Estrena Grau, teatro cerrau”. Así, hoy es fácil pensar en Jacinto Grau como en un autor olvidado y de muy segundo orden. Sin embargo, el Altolaguirre del exilio tenía más de una razón para interesarse por él cuando se trataba de adaptar las técnicas del *pirandellismo*. En primer lugar, y pese a cuantas veces fuese pateado por el populacho, su teatro había recogido los elogios de Pérez de Ayala, Maeztu, Manuel Bueno, Mauriac, Jean Cassou y Pirandello. Además, el propio Pirandello llevó a los escenarios su drama *El Señor de Pigmalión* en 1926, en un significativo reconocimiento: la obra de Grau databa del mismo año que su *Seis personajes*, 1921, de modo que no cabía hablar de influencia sino de una poligénesis meritoria y estrictamente coetánea. Por fin, es preciso recordar que durante su estancia en Buenos Aires, en los años cuarenta, un puñado de escritores, intelectuales y críticos formado por nombres como Casona, Roberto Giusti, José María Monner, Federico de Onís, Guillermo de Torre, Alfonso Reyes y Ángel del Río llegó a solicitar el Nobel para el dramaturgo español, y que a su entierro acudieron Alberti, Miguel Ángel Asturias, Casona, Enrique Azcoaga... Un homenaje más que notable para un autor “olvidado”. Si se tiene en cuenta que esto último sucedía en 1958, exactamente en el mismo año en que nuestro poeta componía su *Espacio interior*, es más que verosímil suponer que el teatro de Grau supusiera un catalizador del *pirandellismo* de Altolaguirre.

El paralelo con el juego metateatral de Pirandello y con la conflictiva relación criatura-Creador de Unamuno aparece por primera vez en Grau en su *Pigmalión*: la historia de los muñecos de teatro que se rebelan contra el protagonista, huyen del teatro gracias a la ayuda del Duque, enamorado de la mueca Pomponina, hasta que uno de ellos llega a dar muerte a Pigmalión. Una recreación del mito clásico entrecruzada con la revisión de Prometeo a manos de Mary Shelley, pues los muñecos están fabricados por medio de vísceras y nervios artificiales, vivificados mediante corazones que se han extraído a algunos animales. Así, puede decirse que el pirandellismo de Grau comparte con el de Unamuno no sólo los “trucos” de los que hablaba Torrente, sino también la preocupación teológica o filosófica de fondo, como la que subyacía a *Niebla*. Si bien es harto improbable que un Altolaguirre aún adolescente tuviera noticia de este drama en el momento de su estreno, no obstante debe tenerse en cuenta que fue reeditado por Losada en 1940, 1945 y 1946, de modo que no es imposible que el poeta lo conociese durante su exilio.

Pero sin duda es el *pirandellismo* de *Tabarín* el que más cercanamente ronda la obra de Altolaguirre. Se trata de una pieza de Grau de 1946 cuyo asunto —la historia de un payaso callejero— no guarda relación alguna con la de nuestro drama, pero cuyo comienzo presenta unas sorprendentes coincidencias con el de *El espacio interior*: al principio del primer acto, un actor se dirige al público para advertir que lo que está viendo sucede en otro teatro y que si pueden verlo es por medio de una retransmisión televisiva; a continuación el acomodador pide al empresario que intervenga para detener a los muchachos que causan disturbios en la entrada y luego el público interviene con sus protestas. En esto último es obvia la semejanza con *Esta noche se improvisa*, pero en la retransmisión televisiva y en la intervención del acomodador y el empresario puede encontrarse una fuente directa de *El espacio interior*: un juego de metateatralidad o de metaficción de genuina estirpe pirandelliana, pero que Pirandello no pudo prever por no haberse desarrollado aún esa tecnología, que en el momento en que Altolaguirre escribe nuestro drama se extiende por toda Europa y América como la más estentórea de las novedades recientes. El empleo de la televisión, de las imágenes en la pantalla como representación de la conciencia del personaje, y los fundidos en negro heredados del lenguaje cinematográfico que Altolaguirre había conocido por su experiencia en el cine, son quizá lo más interesante de la técnica metaficcional de *El espacio interior*.

Dicho todo esto, es sumamente interesante recordar aquí la reflexión que esboza Altolaguirre en su artículo “Nuestro teatro”, donde a la hora de buscar modelos válidos en el repertorio nacional reciente el poeta distingue entre teatro “vivo” y teatro “dormido”. En el primero se encuentran, como ya he

mencionado en el capítulo anterior, los exitosos Benavente, Arniches y Quintero. En el segundo sobresalen sin duda Valle Inclán y Lorca: se trata de una definición de teatro próxima a la que había dado Unamuno de sus propias tentativas dramáticas, ese teatro con vocación casi puramente literaria, que por su carácter novedoso, minoritario o denso difícilmente podía aspirar a pisar los escenarios. Pero lo más revelador es el conjunto de nombres a los que Altolaguirre reconoce algún mérito en esta vertiente:

El teatro dormido, que hay que salvar, es también de suma importancia. Le llamo dormido porque nunca le vimos levantado del lecho, en este caso del libro. Teatro con poca fortuna en los escenarios de los pasados años próximos. Teatro de Azorín (algunas comedias suyas en un acto tienen que ser salvadas para nuestro público); teatro del cosmopolita don Jacinto Grau; teatro profundamente español, poético y trascendental, de los hermanos Machado; teatro magnífico de Ramón Gómez de la Serna, el gran innovador, renovador, terremoteador de nuestras bambalinas. Si me pusiera a rescatar un repertorio, de lo que pudo ser y no fue por la maldita podredumbre del ambiente vital que durante tanto tiempo hemos respirado, se salvaría todo lo dicho y mucho más. (Altolaguirre 1986, 206)

Azorín, Grau, los Machado, Gómez de la Serna: de los primeros ya he hablado aquí. De la posible presencia del último en *El espacio interior* cabe hacer algunas conjeturas, porque ese empleo de la televisión como representación para renovar la metateatralidad pirandelliana nos conduce a la última cuestión a propósito de las fuentes más próximas de *El espacio interior*. ¿De dónde proceden ese futurismo lúdico e ingenuo de la televisión y de las explotaciones mineras en el espacio, ese humor chusco de las erratas y las coincidencias verbales, ese surrealismo de algunos parlamentos del Minero de la luna y ese onirismo con el Autor como durmiente, a cuyos pensamientos se nos proporciona acceso inmediato? Es preciso caer en la cuenta de que el aparente futurismo no lo era tanto: la televisión ya existía desde hacía algunos años y precisamente en aquel de 1956 comenzaba a retransmitirse en España; en cuanto a los viajes lunares, si bien aún faltaban once años para que se hiciesen realidad, no constituían ya el sueño futurista de un Verne visionario, un Méliès *rigolot* o un Lorca lírico, sino una posibilidad cada vez más próxima y sobre la que los Estados Unidos venían trabajando desde comienzos de la década. No obstante, el tratamiento que Altolaguirre hace de estas *realidades* parece transformarlas en un mero elemento lúdico, en un nuevo signo de irrealidad: más que una constatación de los logros del presente, el futurismo lunático de *El espacio interior* remite a los ecos futuristas de la vanguardia histórica, en particular a esa visión del artefacto como juguete que existe en un Huidobro. Así, nos hallaríamos ante un paradójico futurismo anacrónico o retrospectivo, el de una *Belle époque* o unos años de

entreguerras en los que la invención del artefacto todavía no había saturado la capacidad de asombro del espectador ante las novedades tecnológicas.

La cuestión del onirismo y el surrealismo que asoma en algunos momentos del texto es más enjundiosa, pero sugiere una senda parecida. Es inevitable pensar aquí en formas dramáticas como las de Alfred Jarry (al que Cernuda, por ejemplo, menciona en un escrito sobre teatro publicado en *El Mono Azul*, del que también Altolaguirre era colaborador) o Cocteau (cuyo *Orfeo* fue puesto en escena por el grupo de Rivas Cheriff en 1928 y cuya versión cinematográfica, de 1950, pudo contemplar Altolaguirre antes de escribir *El espacio interior*) o Supervielle (con su teatro amigo del humor y la fantasía, aunque sin las pretensiones críticas o experimentales de los dos anteriores), con quien Altolaguirre entabló amistad en 1931 y cuya pieza teatral *La belle au bois* tradujo. No obstante, el toque surreal esporádico obliga al oído en lengua española a recordar sobre todo el conjunto de dramaturgos que se ha dado en llamar “la otra generación del 27”: Neville, López Rubio y, sobre todo, Jardiel Poncela y Mihura, que aparte de alguna coincidencia casual parecen situarse en el extremo contrario de la nómina que acabo de enumerar.⁴ Un grupo caracterizado por el escaso interés intelectual, la declarada pasión por lo meramente lúdico y el decidido propósito de estrenar, tener éxito y reconciliarse con la industria teatral. Un grupo caracterizado por el “humor desorbitado”, a veces con tendencia a lo mágico, que comparte algunos de los padres literarios de los poetas como Altolaguirre.

Así, las escenas en las que el Minero relata sus expediciones por África hacen pensar en las comedias de disparate: *Tres sombreros de copa*, *¡Viva lo imposible!*, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita* en Mihura, y *Un marido de ida y vuelta*, *Eloísa está debajo de un almendro* o *El amor sólo dura 2.000 metros* en Jardiel. En concreto, el personaje jardielesco del Minero transmutado en expedicionario por África puede emparentarse con el Cazador Astuto de *Tres sombreros de copa*, aunque no hay que descartar influencias norteamericanas —la *screwball comedy*— que pudieron llegar también a través de Jardiel: la mezcla de excentricidad y descontextualización en el dadaísmo controlado de los hermanos Marx, o el Roosevelt ataviado de explorador en *Arsénico y encaje antiguo*, de Kesserling, que bien pudo conocer el propio Altolaguirre en la versión cinematográfica de Capra, pero que antes había inspirado gran parte del humor negro de Jardiel, según su propia confesión, tras asistir al estreno en Nueva York. En cualquier caso, el éxito de Mihura a partir de 1952 le devolvería a una frenética actividad teatral, mientras que las comedias de Jardiel, que alcanzaron notable difusión en muchos casos, se vieron reunidas en la edición de sus *Obras completas*, que tuvo lugar precisamente en México y precisamente en 1958, justo en el momento en que

se escribe *El espacio interior*. Así, el viaje a España de 1950 y los contactos y lecturas posteriores pudieron poner a Altolaguirre sobre la pista de un mundo que, en realidad, le sería necesariamente familiar en la medida en que le retrotraía al universo literario de la generación de preguerra.

De hecho, hay un elemento crucial que aparece repetidamente en Jardiel y que *El espacio interior* comparte: el emplazamiento de la acción en una institución sanitaria, sea un hospital o un manicomio. Se trata de una moda heredera del teatro surrealista que se repite en piezas como *Tarari* (1929), de Valentín Sánchez Álvarez, o en *Sinrazón* (1928),⁵ de Ignacio Sánchez Mejías (a cuyo estreno en Madrid acudió Altolaguirre): la atmósfera alucinada y asfixiante del hospital y el espacio desquiciado del manicomio servían como escenario ideal para ese drama del desorden psíquico, del pensamiento irracional, que el teatro surrealista intentaba representar. Los psiquiátricos aparecen en tres piezas de Jardiel: *Blanca por fuera y Rosa por dentro*, *Tú y yo somos tres* y *Como mejor están las rubias es con patatas*. En *El espacio interior* hay tanto hospital como psiquiátrico; si el primero –donde el Autor es atendido y operado– plantea un escenario realista y una acción verosímil, casi cotidiana, el segundo –que aparece en uno de los recuerdos del Autor durante el primer acto– nos va sumiendo en una sucesión descoyuntada de escenas visionarias, separadas por el fundido de la luz en negro, en una creciente fantasmagoría que remite a la “noche oscura” de Altolaguirre tras su paso por la frontera francesa en 1939.

Por último, es preciso caer en la cuenta de que tras la sombra de Jardiel y de Mihura se escondía una figura de aquella España perdida. El humorismo, la fantasía, la asociación ingeniosa, el futurismo, el tema lunar y la metaficción de *El espacio interior* apuntan unánimemente hacia un escritor también olvidado en torno a 1958, pero de gran peso en el ambiente literario en el que Altolaguirre se había formado: Ramón Gómez de la Serna. Por ejemplo, Neville recordaba cómo Gómez de la Serna –tan influyente en algunos versos ingeniosos de Altolaguirre, como señaló Cernuda (2002, 179)– había abierto a aquellos dramaturgos “el mundo hasta entonces inédito del verdadero humor, o sea, aquel en que a la sátira y a la piqueta imaginativa se une una fuerte dosis de poesía”. Esa poética de la asociación ingeniosa, de la imagen brillante, cuya filiación ramoniana se percibe en las *Máximas mínimas* de Jardiel, asoma en *El espacio interior* a través de varios aspectos: el tema lunar recuerda las greguerías lunares tan frecuentadas por Gómez de la Serna, como “La luna es la pastilla de aspirina que de vez en cuando se toma el terráqueo para sus terribles dolores de cabeza”, o “Los lunáticos trepan todas las noches a la luna”, o “La luna llena está llena de tam-tams blancos”; la idea fantástica de “blanquear” un continente se encuentra en greguerías que pre-

sentan una luna enjalbegadora, como “La luna reblanquea las paredes para escribir algo en ellas”, o “La luna es la lavandera de la noche”; el futurismo lúdico de las explotaciones mineras siderales y la televisión remite al entusiasmo ramoniano por el *ismo* acuñado por Marinetti, cuyo manifiesto tradujo al español el propio Ramón en 1909; la metaficcionalidad se encontraba ya en una novela de Gómez de la Serna, *El incongruente* (1922), en cuyo último capítulo el héroe entraba en un cine y comprobaba atónito cómo él mismo era el protagonista de la película. Y, por fin, lunatismo, futurismo y metaficción se dan la mano en greguerías como “Televisión: visiones de la luna en los escaparates de implementos eléctricos”, o “La luna prepara la televisión de la noche”.

En definitiva, el Altolaguirre de *El espacio interior* parece guardar una suerte de “decoro poético” muy sugerente: el material autobiográfico, el recuerdo de las experiencias de la primera madurez del autor, viene envuelto en formas literarias características de aquella época, con referencias más o menos veladas a los escritores de “la otra generación del 27”, a fuentes extranjeras de la vanguardia española o a los iniciadores autóctonos de esa vanguardia. La revisión del pasado personal y generacional es también una revisión de su literatura.

NOTAS

1. Es difícil hablar de “invasión pirandelliana” sin estrenos, por más que —como señalaba Díez-Canedo (1968, 126)— Pirandello fuese leído durante aquellos años “por cuantos se ocupan de cosas teatrales”. Más que un desembarco en la industria teatral española, se trataría de una difusión puramente libresca y que alcanzaría a círculos literarios muy determinados.
2. Como ha señalado Andrés Franco (42), drama y novela se encuentran en Unamuno en estrecha relación, y algunas piezas conocen ambas versiones, la dramática y la narrativa. Este salto de un género a otro quedaba facilitado por la naturaleza de una escritura sobre la que el propio Unamuno llamaba la atención en el prólogo a *Andanzas y visiones españolas*: salvo en *Paz en la guerra*, su narrativa se caracterizaba por rehuir las descripciones de paisajes y evitar situar la acción en una época y un lugar determinados, lo que daba a sus novelas “la mayor intensidad y el mayor alcance dramático posibles”, abriendo la puerta a recursos eminentemente dramáticos como el diálogo, el relato de acción y el monólogo.
3. Si bien negaba que se tratase exactamente de una influencia, el propio Unamuno confirmaba el fundamento de algunos paralelismos en su artículo “Pirandello y yo”, en el que confesaba que “se veía a sí mismo” al leer al dramaturgo italiano, o que en ocasiones, durante la lectura, se sorprendía exclamando “¡Lo mismo habría dicho yo!”.

4. Me refiero a casos como *Las cinco advertencias de Satanás*, de Jardiel Poncela, donde según Manuel Ariza (203) se percibe la influencia del *Don Juan de Carillana* de Grau; o como Usted tiene ojos de mujer fatal, donde el protagonista, Sergio Hernán, comparte con el don Juan de Grau la costumbre de apuntar sus conquistas por escrito.
5. Curiosamente ya en la crítica realizada tras el estreno de *Sinrazón*, Enrique Díez-Canedo (124-26) relacionaba la pieza de Sánchez Mejías con Calderón y con el *Enrique IV* de Pirandello, es decir, con algunas de las fuentes remotas de *El espacio interior*.

OBRAS CITADAS

- Ariza Viguera, Manuel. *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid: Fragua, 1974.
- Altolaguirre, Manuel. *Poesías completas*. Ed. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi. Madrid: Cátedra, 1982.
- . *Obras completas, II*. Ed. James Valender. Madrid: Istmo, 1989.
- Díez-Canedo, Enrique. *El teatro español de 1914 a 1936, v: elementos de renovación*. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- Franco, Andrés. *El teatro de Unamuno*. Madrid: Ínsula, 1971.
- García Lorenzo, Luciano. "Introducción". *El señor Pigmalión*. Salamanca: Anaya, 1972. 6-42.
- Isasi Angulo, Amando Carlos. *Diálogos del teatro español de posguerra*. Madrid: Ayuso, 1974.
- Jardiel Poncela, Enrique. *Obras completas, II*. México: Ahrmex, 1958.
- Pérez, Roberto. "Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela". *Jardiel Poncela: teatro, vanguardia y humor*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Barcelona: Anthropos, 1993. 33-64.
- Pirandello, Luigi. *El humorismo*. Trad. Enzo Aloisi. Buenos Aires: El Libro, 1946.
- . *Obras completas*. Trad. Ildefonso Grande y Manuel Bosch Barrett. Barcelona: Plaza y Janés, 1965.
- Starkie, Walter. *Pirandello*. Trad. Carlos Álvarez-Peña. Barcelona: Juventud, 1946.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. 2.^a ed. Madrid: Guadarrama, 1957.
- Unamuno, Miguel. *Teatro completo*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Aguilar, 1973.
- Valender, James, ed. *Obras completas de Manuel Altolaguirre, I*. Madrid, Istmo, 1986.
- . *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: poetas e impresores*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2001.
- Zavala, Luis M. *Unamuno y su teatro de conciencia*. Salamanca: Acta Salmanticensia, 1963.