

CARACTERES DEL TEATRO DE JACINTO GRAU (1877-1958)

Jacinto Grau, de procedencia catalana por su padre y andaluza por su madre, se sintió atraído, desde muy joven, por el teatro. Su producción dramática empieza a partir de 1902 y seguirá hasta 1958, año de su muerte. Sin embargo, no hay que creer que escribió, durante este medio siglo, numerosas piezas de teatro. No cabe aquí dar la lista de todas las obras suyas, pero sí de las que descuellan, por cierto motivo determinado, por ejemplo, *Entre llamas* (1907), *El Conde Alarcos* (1907), *Don Juan de Carillana* (1913), *En Ildaria* (1913), *El hijo pródigo* (1917), *El señor de Pigmalión* (1921), *Los tres locos del mundo* (1925), *El burlador que no se burla* (1927), *Señora guapa* (1932), *La casa del diablo* (1933), *Destino* (1945), *Las gafas de don Telesforo o un loco de buen capricho* (1949).

Ahora bien, cualquiera preguntará, y con razón, ¿quién es ese señor? Efectivamente, casi no se le conoce en España y se han representado pocas obras suyas en los teatros españoles. No consiguió en su país esos sonoros éxitos que dejan a un dramaturgo con una fama duradera. Pero su teatro fue apreciado en el extranjero y representado en grandes capitales del mundo. Conviene saber que, a partir de 1936, Jacinto Grau se marcha de España con rumbo a Panamá como cónsul del gobierno republicano español. Luego pasa a Santiago de Chile, a La Paz, y finalmente a Buenos Aires donde se instala hasta el final de su vida.

Si su teatro no recibe los aplausos que se merece, es porque Jacinto Grau no sigue la corriente teatral de la época y no está de acuerdo con lo que se suele proponer al público. Por aquellos años, triunfaban en los escenarios de la Península las obras de Echegaray, de Jacinto Benavente, de Arniches, de los hermanos Quintero, de Marquina, todas enfocadas en un ambiente muy peninsular, demasiado reducido, mientras que Jacinto Grau, muy exigente y meticuloso por temperamento, intentaba imponer otros puntos de vista y abrir el teatro español a las corrientes europeas. Podría considerarse la obra de Jacinto Grau como un teatro de ensayo y de búsqueda de fórmulas nuevas. Eso aparece tanto en la forma como en el fondo.

En efecto, lo que llama la atención es la gran variedad de las indicaciones que añade después del título; por ejemplo: tragedia; esbozo de comedia; farsa; retablos con cuadros; actos con cuadros; actos con prólogo; jornadas y un epílogo; ratos; cuadros con prólogo y epílogo; estampas; momentos y cuadros. Todo eso no es gratuito y corresponde en la mente de Jacinto Grau a cierta orientación, más importante —cabe decirlo—, para el lector que para el espectador. De ahí viene —y de otros motivos también—, que el teatro de Jacinto Grau sea, según pretenden algunos críticos, más para leer que para representar. Pero en eso están equivocados.

Da Jacinto Grau gran importancia a la acotación. Describe con sorprendente minucia el lugar en que ha de verificarse la acción, se preocupa por los más pequeños detalles, la posición de una mesa, las flores en el florero, el tipo de sillón y de diván, el calzado del personaje, el vestido o el traje, la máquina de escribir, el color del cielo, cómo tiene que estar la puerta, con cristales o sin ellos, abierta, cerrada o apenas entornada. La acotación del prólogo de *El burlador que no se burla* abarca una página entera. La lista de los personajes no se limita a los nombres y alguno que otro detalle característico; abundan las indicaciones físicas o morales; por ejemplo, Guadalupe (en *Don Juan de Carillana*) es «ama de llaves de don Juan». Cualquier dramaturgo lo hubiera dejado así, pero Grau añade:

«Comadre rústica, gruesa y picotera, de ancho rostro encendido, al igual de esas lunas coloradas como sandías, de cándido cromo. Cuenta nueve lustros, algunos cabellos grises en su negro pelo abundoso y es tan lisa y llana de ánimo, cual fresca y sanota de cuerpo. Sus bondades son tantas como las licencias que le otorgan en la casa, su antigua servidumbre y complacencia».

No podemos menos de pensar en la obra dramática de Valle Inclán, el cual dedicaba también sumo interés a la acotación.

Jacinto Grau es uno de los pocos dramaturgos que acompañaron la publicación de sus obras teatrales de un prólogo en el que explica el sentido de la pieza, lo que se proponía demostrar, lo que no se hallaba, cuáles eran sus orientaciones estéticas, cómo comprendía la creación artística, su atracción, al principio de su carrera de dramaturgo, por el clasicismo de la tragedia griega, luego su evolución hacia fórmulas nuevas para sacar del estancamiento el teatro español contemporáneo demasiado aburguesado y poco curioso, al parecer, de lo que se hacía en Europa. Jacinto Grau es un dramaturgo consciente de su creación y de su propia evolución. Así es interesante leer el breve prefacio escrito para la presentación en la editorial Losada, en 1940, de *El hijo pródigo* (1917) y *El señor de Pigmalión* (1921):

«Son ambas [estas dos comedias] dos momentos culminantes en mi labor creadora y en mi conciencia artística. Obedecen a lo más profundo de mi

instinto expresivo en pugna continua con la manera, con el estancamiento de un modo o de un estilo... Ser sensible a lo más opuesto y huir de sistemas, ha sido y es para mí una aspiración máxima. Evadirse de la aparente monotonía uniforme... me ha sido tan indispensable como el oxígeno que respiro» (pág. 7).

Varios son los temas desarrollados en el teatro de Jacinto Grau y corresponden, en cierta manera, a los tanteos del artista que se dedica a una especie de continua experimentación. Así, por ejemplo, *El Conde Alarcos* es una tragedia de carácter histórico, fundada en el famoso romance del mismo título, aunque Jacinto Grau afirma que «se siente una invencible repugnancia» por el género histórico (*El Conde Alarcos*, pág. 17).

El tema bíblico sirve de base a *El hijo pródigo* sacado de la conocida parábola del Evangelio de San Lucas (XV).

Lo fantástico, muy de moda en la literatura inglesa y en el cine, aparece varias veces en su teatro, verbigracia en *Conseja Galante* (1913), *El señor de Pigmalión* (1921), *Los tres locos del mundo* (1925), *El burlador que no se burla* (1927), *La casa del diablo* (1933), *Destino* (1945), *Las gafas de don Telesforo* (1949), etc....

Un dramaturgo como Jacinto Grau, que plantea en su teatro muchos casos de problemas sentimentales, no podía menos de abordar el mito tan típicamente español de Don Juan, al que dedica dos piezas, *Don Juan de Carillana* (1913) y *El burlador que no se burla* (1927), aunque surge el tema con otros aspectos, en distintas obras suyas.

Pero lo contemporáneo domina en el teatro de Jacinto Grau; en efecto, se desarrollan sus obras teatrales, salvo pocas excepciones, en la burguesía, en la alta sociedad y la aristocracia, con la que alternaba su familia. Era su padre médico militar. Después de viuda, su madre vuelve a casarse con otro médico militar, el general Illas. Además, sus funciones diplomáticas le permitieron encontrar en los saraos, cócteles y fiestas a esa gente brillante y superficial, rica y elegante. Este detalle nos aclara la presencia en su teatro de médicos, psiquiatras, ministros, directores, duques y condes, hombres de negocios, ingenieros, mujeres elegantes, coquetas e insustanciales.

Si cada uno de ellos tiene su individualidad propia, asoman ciertos rasgos característicos. Gabriela (*El tercer demonio*) es una viuda joven, rica y hermosa, que tiene concepto frío de la vida y de la realidad. Es un tipo de mujer independiente, de agresiva y displicente ironía.

Sonia (*En Ildaria*), presumida, «ostentosamente ataviada», que piensa sobre todo en sus cremas de maquillaje y que «abraza a su madre con cierta precaución para no ajarse» (*En Ildaria*, pág. 147) y aprovecha la alta posición social y política de su marido para meterse en chanchullos

La mujer que encarna a *Señora guapa* experimenta cierto hastío en la vida. Se preocupa por satisfacer su egolatría, su orgullo, su afán de dominación. Se niega a reconocer su malestar espiritual y prefiere achacarlo a elementos exteriores.

Laura (*Destino*) es una de las personalidades más fuertes creadas por Grau. Es muy voluntariosa. Su ideal revolucionario la empuja a matar al ministro, padre del joven de quien está enamorada. Es una mujer movida por un «ciego fanatismo político». Estupenda es la firmeza de su carácter: «yo soy un ser que desprecia la existencia gris de la resignación prudente y estéril» (*Destino*, pág. 217).

Los hombres son, por lo general, muy cínicos, como, por ejemplo, aquél a quien llama Grau por su estado *Esposo*, solamente interesado por el dinero.

Florencio (*Entre llamas*), inteligente, perspicaz, cuya fealdad física ha desarrollado en él un espíritu de odio y de venganza.

Eprontas (*En Ildaria*), de mucha personalidad y energía, dictador de «un gran país en descomposición», tiene suficiente voluntad para erguirse contra su propio destino (hay la revolución en su país) y la sociedad corrompida en que vive. En cambio, Delmas, otro protagonista de la misma obra, ha adoptado una regla de vida que se inspira en parte en Sócrates y en Nietzsche:

«Yo soy más fuerte que el destino y sé sonreír indiferente y sereno a la fortuna y a la desgracia... Por ambas (la fortuna y la desgracia), siento un profundo desprecio. Mi vida depende de mí, ya que puedo quitármela cuando quiera. El mundo es voluntad o no es nada» (*En Ildaria*, pág. 176).

Muchos personajes son designados por Jacinto Grau no por un nombre, sino por su función; así encontramos *Novio*, *Novia*, *Esposo*, *Esposa*, *Amigo*, *Viajera*, *Gerente*, *Demente*, *Empleado*, *Chica alegre*. Eso sirve para poner de relieve el carácter fundamental que han de representar, recuerdo, quizás, de la tradición del teatro greco-latino, cuyos personajes estaban estereotipados y llevaban máscaras evocadoras de su papel. Pero Grau va más allá en la alegoría y parece inspirarse en el auto sacramental del Siglo de Oro, cuando aparecen en el escenario esas abstracciones que se llaman *Destino*, *Ilusión*, *Vida*, *Muerte*, *Diablo*.

Los muñecos de Pigmalión representan alegóricamente cierto sector de la España clásica: Juan el tonto, Don Lindo, Pedro Urdemala, El Capitán Araña, el viejo Mingo Revulgo, el tío Paco, Perogrullo, Bernardo el de la espada, Ambrosio el de la carabina, el enano de la venta, Periquito entre ellas, y la tan bella Pomponina, dechado de cumplida hermosura.

Ahora bien, si domina en el teatro de Grau la presencia de las clases altas, también aparece —pero con menos importancia y sirve solamente de contrapunto—, la España tradicional, por ejemplo, con Don Facundo y Nini, tíos de Gabriela (*El tercer demonio*), Doña Clarita de Carillana, Guadalupe,

la Sereno, y la gente de pueblo, las vecinas, la pordiosera (*Don Juan de Carillana*).

Entre la serie de los personajes del teatro de Jacinto Grau, merece lugar especial su interpretación de Don Juan, encarnación de un mito que nació en España y se difundió por Europa.

En 1913, escribía Jacinto Grau *Don Juan de Carillana*. Presenta al protagonista como gran conquistador de mujeres. Pero ocurre que, a pesar de sus años («cincuenta años esplendorosos, ni arrugas ni canas; sólo unos ojos negros, lucientes y penetrantes acusan lo vivido», *Don Juan de Carillana*, p. 145), está enamorado de una señora joven muy guapa, por lo visto, cuya resistencia no consigue vencer; ésta queda insensible a todas las atenciones y apasionadas declaraciones de amor del Tenorio viejo. Lo gracioso es que nos enteramos, al final, de que se había enamorado de su propia hija, según le cuenta el marido. Quiso Jacinto Grau demostrar que llega un momento en la vida en que el hombre no puede ser un Don Juan: «¡Don Juan viejo es un absurdo!» (*Don Juan de Carillana*, p. 205). El dramaturgo ridiculiza a su héroe que vivía con la fama de sus mocedades y de sus victorias femeninas, sin pensar en que habían pasado los años y había dejado de seducir a las mujeres.

Catorce años más tarde, se interesa otra vez por el personaje de Don Juan en la obra titulada *El burlador que no se burla* (1927). Es una especie de biografía sentimental del héroe concretada por un Prólogo (La familia de Don Juan), cinco cuadros (La adolescencia de Don Juan; Don Juan entre mujeres; proyección de Don Juan; Don Juan y el hampa; Don Juan y los fantasmas), y un epílogo que sirve de conclusión. De su personaje dice Jacinto Grau:

«El Don Juan real que yo he sacado al mundo, desenterrándolo del mito, es un insulto y un desafío a toda la cobarde prudencia de una moral y cultura vieja, perezosa ante toda audacia... Don Juan es, antes que nada, un magnífico instinto ciego, pero que sabe abrirse paso como los privados de vista, por el tacto y el cayado. Como vive intensamente, no tiene necesidad de filosofar». (Apuntes para una autocrítica, *Don Juan de Carillana*, p. 16).

En el comentario que precede a la pieza, explica Grau su concepto de Don Juan:

«El Don Juan que yo veo, tiene siempre el alma, el sexo y la vida a flor de piel, y éste es el único Don Juan, muy nuestro, que las interpretaciones sucesivas han desvirtuado, haciéndolo, a mi entender, menos grande y más complejo». (Ante la figura de Don Juan, *Don Juan de Carillana*, p. 18).

En 1944, aprovecha la publicación de un libro suyo (*Don Juan en el drama*, Buenos Aires), para analizar otra vez al héroe de *El burlador que*

no se burla en un artículo de presentación que encabeza esta antología y dice así:

«Procuré reconstruir al vivo, al auténtico Don Juan hispano, tal como lo recogiera la naturaleza si tuviera el antojo de dar vida carnal en estos presentes tiempos tan huidizos, cual todos, al verdadero carácter de Don Juan» (Don Juan, en *Don Juan en el drama*, p. 22).

El rápido consentimiento que obtiene de cada mujer

«se debe especialmente al poderoso instinto maternal de la hembra en general y que en la mujer está más sublimado y más consciente, porque cuando es madre, suele transformarse y espiritualizarse. Y como la mujer lleva en sí la primordial determinante de tener hijos, en esa determinante existe, más o menos latente según la mujer, una aspiración de perfectibilidad y triunfo para el hijo por venir... La mujer, junto a Don Juan, siente la atracción de la hombría audaz. En su inconsciente se está ya preparando al rendimiento ante el Burlador, que puede darle un hijo ardido y esforzado... La mujer siente, al ver a Don Juan, que éste no es un fanfarrón y afronta impávido todos los riesgos... El eterno femenino admira, a pesar suyo, al hombre que lleva el sexo y la vida a flor de piel... Unase a esto la mocedad galana de Don Juan... su verbo cálido y atrevido... Esto basta y sobra para explicar la total fascinación del Burlador... Por eso, el Don Juan que yo resucité, viviendo en la época actual, no cuenta con ningún rencor de mujer que, lejos de aborrecerlo después de abandonadas, siguen viendo en él la evasión de la prosa y rutina diaria». (*Don Juan en el drama*, p. 32-33).

En casi todas las piezas de Jacinto Grau se plantea el problema de la sociedad en que viven sus personajes. Lo que llama la atención son las consideraciones irónicas, morales y satíricas que desparrama en sus piezas. Tomemos el ejemplo del *Tercer Demonio*. Entramos en la alta sociedad madrileña, adinerada, presumida y fatua, que tiene a su servicio numerosa servidumbre y se pasa una vida de ocio y aburrimiento en esos amplios salones amueblados con muebles de hechura inglesa, piano de cola, cuadros en las paredes. Allí encontramos al aristócrata rico, elegante y algo desdenguado, a la baronesa madura, a la viuda joven y guapa, que se entusiasma por algunas capitales extranjeras, Berlín, Viena y sobre todo París. Se evocan (como en el retablo primero de *Los tres locos del mundo*) los bares de lujo de ciertas calles céntricas madrileñas, con su estantería llena de botellas, los taburetes altos, las sillas y sillones de cuero, la puerta giratoria. Entramos en el salón del palacio del conde de Mayolas (*El burlador que no se burla*), cuyas paredes están entapizadas de damasco de tonos oscuros; en el fondo se halla «una consola ventruda, con un espejo de talla blanca y dorada; sobre la consola, un gran reloj barroco; a la derecha, una có-

moda enorme, estilo Imperio»; en la pared una buena pintura de Zurbarán; en el centro de la estancia, una amplia mesa con mantel blanco y amarillo, sillones fraileros, holgados y cómodos.

Pero la pintura discreta o la irónica evocación de la sociedad se cambia a veces en ataques directos y duros como en *Destino*. Unos grupos revolucionarios quieren oponerse a los excesos del egoísmo y matar a los gobernantes responsables, según ellos, de los males sociales. La revolucionaria Laura se rebela contra la alta sociedad en que intentó vivir, porque no se encontró a gusto en ella. Muy severo es su juicio. Así se expresa la joven indignada por lo que vio en la clase dominante:

«donde el egoísmo, tan magnífico para alcanzar una vida llena y fecunda, se envilecía mal aplicado a una vida vacía por dentro y ruidosa y llamativa por fuera». (*Destino*, p. 215);

y añade lo que sigue, para explicar su actitud:

«y me desilusioné pronto, al ver que era sólo una vida de gran establo dorado, mantenido a costa de pobres diablos, sin más libertad que aguantarse a morir de hambre, mientras se derrocha en ostentaciones y se tira abundancia de alimentos para obtener ventajas en las ventas, donde la barbarie organizada materializa toda inquietud, todo intento audaz, todo conato de generosidad humana, donde no se popularizan y aman más culturas y saber que los de las técnicas de inmediata utilidad y donde se convierte la tierra en una inmensa feria de tahures del agio». (*Destino*, p. 215).

En esta sociedad podrida, lo que impera son «los personales egoísmos» de esta orgullosa casta de hombres, desoladoramente escéptica que no mira más que por turbios anteojos.

La rebelde Laura justifica la revolución y los actos desesperados de algunos desgraciados que no retroceden ante el asesinato de los gobernantes, a quienes reprochan sostener «una política creadora de un mundo de parias y de autómatas». (*Destino*, p. 216).

Egoísmo, pero también demasiado interés por el dinero. Jacinto Grau critica ese triunfante materialismo de la sociedad de su tiempo. Aprovecha el dramaturgo el tema bíblico del *Hijo Pródigo* para demostrar que se han de despreciar los bienes mundanales, porque corrompen al hombre, aumentan las injusticias sociales y crean demasiadas desigualdades entre los ricos que son pocos y los pobres que son muchos. Desaparece la caridad, así como la ayuda moral y material de los que tienen sobrados medios económicos, para con los que están faltos de ellos, y, al fin y al cabo, tienen igual derecho a la vida. No se trata en esta pieza de crítica de la sociedad —aunque la idea está subyacente en el tema bíblico—, sino más bien del comportamiento moral de los seres humanos que componen un tipo de sociedad.

En esta obra (*Las gafas de Don Telesforo*) plantea el dramaturgo el

problema de la educación de los jóvenes. El pretexto es la huida de Pilar, hija del protagonista principal, el cual, tiene con su mujer, la madrastra, una discusión en que se enfrentan dos teorías opuestas. El sistema educativo del padre con su hija ha sido muy liberal y corresponde a ese tipo de formación desarrollado y propagado por la Institución libre de Enseñanza. Así dice Don Telesforo:

«Se me ocurre que la he educado lo mejor que he sabido. Terminó la carrera de arquitecto que eligió. Aprendió bien idiomas. La he tratado con extrema dulzura. Le he infundido el hábito de gobernarse a sí misma y de tener idea de la responsabilidad». (*Las gafas de Don Telesforo*, p. 122),

y añade el bueno de Don Telesforo el consabido refrán:

«a la mujer y a la cabra, cuerda larga» (*id.*, pág. 123).

Naturalmente, la discrepancia es total con su esposa, la cual dista mucho de compartir las teorías de su marido.

En la misma obra teatral, asoma la crítica general de la sociedad norteamericana a través de Alicia Brown, hija del director de un importante grupo industrial. Es una joven independiente, emancipada, a quien le gusta el dinero, el poder, el deseo de dominar, y los requiebros de los hombres. Es un tipo de mujer moderna, y aunque aparece varias veces en la obra teatral de Jacinto Grau, le sirve más de soporte para expresar ciertas ideas, que de modelo a imitar.

No toda la sociedad está compuesta de gente ociosa e insustancial. Los hay que trabajan y se preocupan por el progreso de la civilización y el bienestar de la comunidad. El sabio tiene papel importante y gran responsabilidad, según el tipo de invento que logre realizar. Las maravillosas gafas inventadas por Don Telesforo que permiten ver el mundo de una manera «cariñosa y atrayente», son elementos de una broma amable del soberano poder de la autosugestión que existe o puede existir en cada uno de nosotros. Puede cualquiera imaginar, en caso de necesidad, que ha calzado las gafas de Don Telesforo y cambiar repentinamente su visión del mundo. Pero de otra categoría es la invención de una fórmula que permite fabricar «unos rayos invisibles que podían paralizar a gran distancia a todos los habitantes de una gran ciudad» (*Las gafas de Don Telesforo*, p. 97). El genial inventor se da cuenta de la importancia de su descubrimiento y del peligro que representa. Es consciente de su responsabilidad ante la sociedad. Por eso se plantea y plantea a sus interlocutores el grave problema del uso de estos rayos por aquellos que los poseerían:

«¿ustedes saben lo que pasaría si el gobierno de cualquier país pudiera paralizar a su antojo, sin hacerles daño, a poblaciones enteras?» (*id.*, p. 139).

Espantado por la importancia de los daños, el inventor quema la fórmula, «que ya andan por ahí sobradas calamidades sueltas» (*id.*, p. 139).

La orientación del régimen político influye mucho en el tipo de sociedad en la cual viven los habitantes de un país. La comedia titulada *En Ildaria* plantea el problema de la dictadura. En un país imaginario, un dictador llamado Eprontas, animado por ideas generosas, pero cuya esposa y servicios ministeriales se aprovechan de la situación para meterse en numerosos chanchullos, negocios sucios, malversaciones de fondos públicos, etc... Acaba el pueblo, harto de aguantarlo todo, por sublevarse.

En el Prólogo que precede a esta obra, «conciso apunte de comedia», afirma Jacinto Grau que «no es, por mucho que lo parezca, una comedia política». Tampoco es una obra de tesis, de la cual, dice el dramaturgo, que huye «como del averno». En cierto aspecto, tiene razón. Ha querido el dramaturgo mostrar el conflicto de un hombre «en el rechinante tinglado de un gran país en descomposición», que está «chocando con ideas muertas, entre escombros de seres caducos, de espaldas al correr de la vida, resbalando en la rutina de lo que ya se gastó por el mal uso y el correr del tiempo. La gran voluntad de Eprontas no le basta para vencer en una atmósfera irrespirable para titanes. Está solo... para hacer una verdadera revolución. La soledad constituye una frontera infranqueable» (*En Ildaria*, p. 13).

Ahora bien, aunque lo niega Grau, el fondo, la base principal de esta comedia es de tipo político. No se entiende por qué no lo quiere confesar, ya que en el mismo Prólogo casi se está contradiciendo con la siguiente frase —muy reveladora de su secreto pensamiento—, cuando se entristece ante la indiferencia de los habitantes que no se dan cuenta de la descomposición del país, «un país muy parecido a España» (*En Ildaria*, p. 14).

En los países totalitarios, nos dice Jacinto Grau, se pone de relieve la situación aparente y exterior. Lo que se proclama, no corresponde a la realidad. Hay una propaganda oficial, repetida por la prensa oficial, que se fundamenta en la autosatisfacción y el repetido ditirambo, para infundir la idea de que toda la gente es feliz y goza de bienestar. Hay que machacar para convencer. Se tapa la realidad completamente distinta a la situación oficial. Así se expresa uno de los personajes:

«En Ildaria, oficialmente, al menos, todos los escritores son ilustres; los cómicos, eminentes y los políticos —canallas en vida—, portentos malogrados en muerte, con estatua y todo en su provincia, aunque hayan esquilado esa provincia y toda la nación. Ni el siglo de Pericles tuvo más grandes hombres que nosotros ahora, a juzgar por periódicos, bombas y *Libelots* conmemorativos de bronce...» (id., p. 165).

No cabe duda de que la sátira social y política es evidente y violenta.

En 1917, cuando se representó esta obra en el teatro de la Princesa, de Madrid, el público que aún no estaba preparado para acoger las ideas expuestas por Grau, no se dio cuenta del verdadero sentido de la comedia.

Los artistas, y concretamente los dramaturgos, se encuentran en cierta dependencia con los empresarios, a los que aborrece Jacinto Grau, porque son una plaga, en la sociedad, para los creadores. Les tiene un odio mortal. Aprovecha cualquier oportunidad para quejarse de ellos. El empresario es:

«un buen señor que lo desconoce todo, incluso la mercancía con que trafica y cuyos asesores suelen ser profesionales del bajo teatro, periodistas sin letras, currinches de bastidores y todo lo más negado y vulgar que pueda temerse... El empresario desconoce todo el movimiento subterráneo social y mental, ignora y es incapaz de saber nunca cuál es el movido trans fondo del tiempo en que vive y reflejando sus gustos y sus inocentes creencias, de lo que él crea su negocio, paraliza, en el tablado escénico que gobierna, la manifestación práctica de toda la posible originalidad artística teatral de su país y cierra también las fronteras al tumulto exterior» (*El hijo pródigo*, Prólogo, p. 8).

Muy pocas veces el empresario es un artista que percibe intuitivamente el gusto de público, el interés de una obra. Tendría que haber colaboración entre dramaturgo y empresario. Pero éste no suele hacer caso de las advertencias de aquél. So pretexto de arreglar la obra para hacerla más asequible al público, la transforman en un adfesio horrible. Eso decía Grau en el prefacio a *Los tres locos del mundo* (p. 7-12). Las mismas quejas se leen en «Ante la figura de Don Juan» que encabeza su edición de *El burlador que no se burla*:

«Entre nosotros, hace mucho tiempo que no hay teatro. Hay sólo una congestión de estupidez y un *clan* de autores militantes, cerrado a todo temblor y curiosidad que arrastra otro *clan* de autores y empresarios con una identificación aterradora, sin otro límite que el de un simple negocio rutinario y limitado... El arte... al convertirse en puro comercio de baratija... se estrangula... (p. 23).

En su obra *El señor de Pigmalión* es donde más se ensaña contra los empresarios. El prólogo, que forma parte de la pieza, subraya la posición conflictiva del dramaturgo con el empresario. Es para Grau una especie de desahogo público, una manera de venganza de la víctima contra su explotador o verdugo. El dramaturgo pone en ridículo a los tres empresarios seducidos por la posible ganancia que les pueden proporcionar los muñecos inventados por el señor de Pigmalión. Cuando les da explicaciones sobre el funcionamiento de sus personajes, en lugar de escucharlas atentamente, se echan a dormir en sus sillones. No les preocupa más que «el libro de caja, las pesetas y la taquilla» (*El señor de Pigmalión*, p. 178).

Desde luego, la sátira de la sociedad existe en su teatro y sirve de pretexto a reivindicar más justicia, a censurar la falta de caridad, el orgullo, la ambición, el excesivo amor al dinero y a reprobar el comportamiento de

ciertos grupos sociales que viven en la opulencia y se desinteresan de la miseria ajena.

No se preocupa Jacinto Grau únicamente por los conflictos psicológicos, por los problemas que surgen de las relaciones entre los seres humanos, sino que también se pregunta directa o indirectamente qué es el hombre, el Universo, Dios. Que conste que no quiso, ni mucho menos, escribir piezas filosóficas y exponer teorías personales como un pensador profesional. Pero ¿a quién no se le ocurre meditar sobre la humanidad que vive en este planeta? Que Jacinto Grau afirme que *Los tres locos del mundo*, por ejemplo, es «una obra escrita sin el menor propósito trascendental», bien puede ser. Pero este reparo acaso sea un engaño para despistar a los lectores, o para desarmar una crítica malévola. A pesar de sus afirmaciones, el alcance de esta pieza va más allá de lo que pretende el dramaturgo. La «farsa» de *Los tres locos del mundo*, no deja de ser filosófica o con ribetes de filosofía, ya que permite conocer o solamente intuir el idearium (o parte de él) del autor sobre los temas fundamentales que inquietan al hombre.

Quiera o no quiera, plantea Jacinto Grau estas preocupaciones trascendentales que fueron el centro de las meditaciones de su amigo Unamuno, y de todas las escuelas filosóficas. Ahora bien, conviene señalar que no es la única obra en que asoman estos problemas. Los encontraremos, más o menos profundizados, en *El señor de Pigmalión*, en *Señora guapa*, en *Destino*, en *Las gafas de Don Telesforo*, en *La casa del diablo*, en *El burlador que no se burla*.

Los científicos no han logrado dar del universo una explicación racional, completa y satisfactoria. Aún falta ese algo misterioso y que algunos llaman Dios.

«Es innegable, dice uno de los personajes, que alguien mueve, con fines que no se nos alcanzan, todo este tinglado de nuestro mundo y de esos otros que vemos en forma de estrellas» (*Los tres locos del mundo*, p. 54).

Para *Novia*, otro personaje de esta obra, no cabe duda de que es Dios. Pero es una entidad tan lejana y misteriosa que no convence. La belleza, la perfección, se pueden explicar por la intervención de Dios, o mejor dicho, —fijarse en este reparo—, «eso que tú dices, Dios» (id., p. 54).

La idea de Dios lleva a la idea de la creación. El hombre anhela por crear. Movido por el pecado de orgullo, intenta Pigmalión igualar a Dios creando seres que tengan aspecto, vida, actividad y habla humana. No sin motivo llamó Grau así a su protagonista, en memoria de ese legendario rey de Chipre que se había enamorado de una estatua fabricada por sus propias manos, según la tradición, y a la que dio vida la diosa Afrodita. Inspirándose el protagonista en los autómatas, logró producir «muñecos-criaturas de un barro sensible y complicado como el humano» (id., p. 177).

El artista es consciente de lo desmedido de su orgullo y adivina confusamente que Dios le va a castigar «por haber querido meterse en su oficio» (id., p. 176) y lo repite en otro episodio de esta obra: «quizás me castiguen los dioses, como al propio Prometeo» (id., p. 185), el cual, según la tradición mitológica había fabricado con barro un hombre y lo había animado con fuego robado a los dioses. Su avidez creacional no le obceca totalmente, ya que comprende que ha cometido una profanación del misterio insondeable de la propia creación divina y que el hombre no tiene derecho a igualarse con Dios, y menos aún a superarle, sobre todo cuando se atreve Pigmalión a proclamar que sus muñecos serán

«los primeros ejemplares de una humanidad futura, sin los defectos de la actual» (id., p. 185).

Si muere Pigmalión matado por un muñeco, es porque «los dioses vencen eternamente aniquilando al que quiere robarles su secreto» (id., p. 254).

De todas formas, el concepto de Dios, tal como lo suelen exponer las filosofías tradicionales o las religiones, Jacinto Grau no lo acepta. Escribe lo que sigue:

«un Dios que sostiene un mundo tan estúpido, loco, vano y perverso, regido por el azar ciego, la angustia y la impiedad, ni me interesa verlo ni puedo amarlo. ¿Qué necesidad tenía Dios de crear al diablo, al resentimiento y al mal para constituir la minúscula tierra?» (*La casa del diablo*, p. 120).

En otra parte la negación de Dios es absoluta. Señora guapa exclama: «yo no tengo más Dios que yo misma» (*Señora guapa*, p. 170).

Esta mujer no cree en Dios ni lleva interiormente esa fe que anima y mueve a los seres humanos hacia un ideal para no ser «como náufragos en un lago brillante» (id., p. 190). Dios o «el Invisible» altera todas nuestras previsiones: «es siempre sorprendente e impenetrable» (*Los tres locos del mundo*, p. 100).

En otra parte alude a un «Dios desconocido del que los hombres no son más que una parodia» (*Las gafas de Don Telesforo*, p. 151).

Hay situaciones en la vida en las que el hombre se halla tan apurado que echa la culpa a Dios. Entonces se rebela contra la divinidad. Es la actitud de Osén, hermano de Lotán, en *El hijo pródigo*. La sequía que destroza las cosechas, las nubes de langostas que se comen las que quedan, son injustos castigos del cielo contra los que trabajan penosamente aquí abajo. Osén se rebela contra Dios, levanta el puño contra el cielo y exclama:

«¡monstruosa es su justicia! ¡Ojalá pudiera el hombre disputar con Dios!» (*El hijo pródigo*, p. 139). No puede aguantar ese «capricho insensato», esa «iniquidad del cielo». Pero Osén parece que no quiere comprender que Dios le está dando una lección de humildad, la cual se dirige también a toda la humanidad. El hombre no debe apearse a los bienes terrenales

que son perecederos. Esta insensata rebelión contra la voluntad divina lleva al protagonista a la idea de que el hombre nace para morir y que tan pronto como llega a la luz del día, está condenado a las tinieblas de la noche.

Si Jacinto Grau niega a Dios, a lo menos como entidad, pero no como fuerza poderosamente misteriosa, admite paradójicamente la presencia o la existencia del diablo, como representante del mal en el mundo (cf. *Los tres locos del mundo*, *El burlador que no se burla*, *La casa del diablo*, etc.). Poco importa su representación teatral —suele pintarlo como un señor joven y elegante.

Psicológicamente es el rebelde tradicional contra Dios, el que induce al hombre a pecar y le sugiere ideas de codicia, lujuria u orgullo. El mismo diablo que se considera como el contrapunto de Dios, necesita la colaboración del hombre. Por eso pide el diablo a Don Juan: «¿por qué antes de morir no se rebela usted contra Dios, como yo, y se une usted a mi falange?» (*El burlador que no se burla*, p. 122).

Si induce el diablo a pecar es porque cumple con su oficio y necesita la colaboración del hombre para justificar su propia existencia. En efecto: «sin pecadores no sería posible el Cristo hijo de Dios, que se apoya en mí y vive de mí, como las estrellas viven de la oscuridad» (id., p. 125).

La existencia del diablo supone indirectamente la libertad humana. En efecto, cuando el diablo sugiere al hombre que se rebele contra Dios, le obliga a reconocer implícitamente su dependencia con respecto a Dios. Don Juan discrepa y no admite la rebeldía; razón de ello:

«La rebeldía supone tener un amo contra quien rebelarse y yo no tengo ninguno. Soy el amo de mí mismo» (id., p. 122).

La lógica del razonamiento se repite en *El señor de Pigmalión*, en el que los muñecos, provistos de todo lo que es privilegio humano, quieren gozar de libertad y es natural que intenten independizarse de su creador.

Ahora bien, si se deja aparte el aspecto trascendental y metafísico, se pueden enfocar estos problemas desde otro punto de vista y pensar que Jacinto Grau ha querido demostrar que el hombre es víctima de sí mismo. Los propios progresos de la civilización van en contra del mismo hombre en cuyo beneficio se han realizado. El hombre mata al hombre, so pretexto de mejoras y adelantos.

La meditación sobre el hombre y el mundo lleva a Jacinto Grau a construir una teoría muy sencilla cuyos elementos básicos, pero fundamentales, son la vida, la muerte y el destino. Aparecen en el cuadro IV del *Burlador que no se burla* en forma de figuras simbólicas: la azul es el *Destino*, la roja es la *Vida* y la negra es la *Muerte*. Ya se había valido de este simbolismo en otra comedia suya, *Los tres locos del mundo*, escrita en 1925, es decir, dos años antes que *El burlador que no se burla*, pero había introducido una va-

riante: ponía en escena al *Destino*, a la *Muerte* y a la *Ilusión*. De todas formas, la finalidad del símbolo es la misma, ya que afirma Grau que «la vida es hermana de la ilusión» (*Los tres locos del mundo*, p. 129). Don Juan solamente ha pensado, a lo largo de su vida, en satisfacer sus apetitos sexuales, sin intentar la menor reflexión sobre sí mismo y el mundo que le rodea. Le deja sin cuidado saber que se le va a acabar la vida. Ni siquiera le llama la atención el que *Figura azul* (o sea Destino) le diga «me quiebra otro destino superior a mí» (*El burlador que no se burla*, p. 127). Podía Don Juan haber preguntado qué era o quién era ese destino superior. Tampoco se pregunta por qué se halla entregado «fatalmente» a la muerte. Pero en su modo de ver, ¿por qué asustarse, ya que es la muerte «muy natural y vulgar cosa?» (*El burlador que no se burla*, p. 128). No se preocupa nada por el «gran misterio de la muerte» (*El conde Alarcos*, p. 79). Cada uno de nosotros «acabará también en nada, como todos los hombres» (*El señor de Pigmalión*, p. 251). No quiere Don Juan internarse en el insondeable misterio de la eternidad, ya que «la eternidad es una palabra sin sentido, algo inmóvil y fijo que no existe... La eternidad no es nada» (*El burlador que no se burla*, p. 128), y la muerte «es algo tan repetido y natural y sin importancia como el respirar o estornudar» (id., p. 128). ¿Por qué plantearse estos inexplicables problemas? Así reduce Jacinto Grau la vida y la muerte a unos simples acontecimientos vulgares. Y contra el Destino, ¿qué puede el hombre? Si uno de los personajes de su teatro afirma con presunción que «el destino está aquí (señalando la frente), en la cabeza de uno», que «es el gran timón» y que «todo depende de saber conducir el barco» (*La casa del diablo*, p. 57), no es convincente, y acaba por concluir que «no hay defensa contra el destino» (*Señora guapa*, p. 198).

Entre las fuerzas que mueven al hombre, incluye Jacinto Grau la Ilusión, de la que el hombre no puede prescindir, porque le es necesaria física y psicológicamente. El niño se ilusiona con los juguetes que son representaciones del mundo. La gente, cualquiera que sea su edad, situación social y medios económicos, se nutre de ilusiones. Merced a ellas, ve el hombre al mundo de otra manera. La Ilusión no es una pantalla que oculta la fealdad del mundo, sino más bien unas gafas maravillosas, como las de Don Telesforo, que lo hacen ver todo risueño y grato. El hombre es tributario de sus ilusiones que siempre le proporcionan ideas, proyectos o realizaciones agradables y que borran la situación confusa y las dificultades en que se halla momentáneamente. Según Jacinto Grau, estas ilusiones vitales son

«las de nuestros mejores instintos, las más expansivas, alegres y optimistas, las de los bellos gestos, las de los altos pensamientos, las que nos den el anhelo de fabricarnos continuamente un mundo mejor, sin confines ni tra-

bas y un deseo siempre ambicioso de llegar a Dios» (*Las gafas de Don Telesforo*, p. 103).

De paso, reprocha a Claudio Bernard el no haber hablado de las ilusiones que «regulan también el vivir del hombre y su edad» (id., p. 105). En efecto, la ilusión rejuvenece al hombre, pero al contrario, lo envejece si no tiene ninguna: «muchas ilusiones es señal de juventud psíquica, aunque se tenga cien años; anemia de ilusiones, caducidad mental» (id., p. 105); y añade esta reflexión: «sin ilusiones sobrevendría una vida tan estéril que se extinguiría por consunción» (id., p. 105). La teoría de la ilusión es «la única filosofía eficaz del porvenir, o sea el cultivo de una nueva ilusión universal, que salve a la humanidad de su desaliento y pesimismo, y deje de ser sólo una humanidad con estómago y economía» (id., p. 107).

Don Telesforo, el genial inventor, se puede comparar con el inmortal loco cuerdo, Don Quijote, que siguió viviendo y luchando mientras conservó sus ilusiones, y se murió el día que se le volaron, porque, según pensaba Cervantes, la ilusión es el indispensable motor de la vida.

No es de extrañar que la filosofía de Jacinto Grau se aparte mucho de las ideas tradicionales y sobre todo de las que difundió el catolicismo en nuestras sociedades.

El agnosticismo, que era su posición en *Los tres locos del mundo*, se confirma en *El burlador que no se burla*, pero se puede notar cierta evolución, debida seguramente a que transcurrieron veinte y cuatro años entre las dos obras (1925-1949). Cuando le dice la Muerte a Don Juan que en cada ser hay «un secreto profundo» que no ha sabido advertir, entonces confiesa el Burlador que quiere, por fin, recoger ese «secreto ansiado», pero ahora pide lo imposible, ya que la misma muerte corta el vuelo a estas ansias de última hora, contestándole que es «un secreto inacabable, un secreto eterno». (*El burlador que no se burla*, p. 131). Así queda sin aclarar la gran pregunta. Este diálogo público entre la Muerte y un hombre aparentemente indiferente, refleja la profunda angustia existencial de aquel a quien le hubiera gustado saber, pero a quien le daba miedo saber. Entonces lo niega todo; no le satisfacen las soluciones propuestas por los varios sistemas filosóficos o religiosos. Sólo admite lo que, para él, constituye los ejes, alrededor de los cuales giran la existencia de los seres humanos: el destino, la vida, la muerte, la ilusión, y no va más allá en el natural apetito de saber. A eso se limita, porque son elementos evidentes y casi se podría decir tangibles, y por consiguiente asequibles a la inteligencia humana. Reduce considerablemente Jacinto Grau el área del pensamiento. El agnosticismo es su posición predilecta, o por lo menor aquella en que se encuentra más a gusto intelectualmente, ya que no le obliga a plantearse problemas y admitir soluciones. Es más fácil decir *no sé* que

sé o creo. Adopta cierta actitud positivista; se contenta con las observaciones de los fenómenos. Por eso dice uno de sus personajes: «sólo creo lo que veo, cuando lo veo». (*Las gafas de Don Telesforo*, p. 100). Jacinto Grau, no cabe duda, quiere dar mayor importancia a la filosofía del hombre, elemento esencial de la sociedad, que a las ideas a propósito del hombre, o sea que quiere el dramaturgo atenerse a una realidad concreta y tangible. La actitud intelectual de Grau se acerca a la del existencialismo, sin compartir totalmente su modo de enfocar los problemas. ¿Experimenta la angustia existencial? Se manifiesta, por ejemplo, en *Señora guapa*. En esta obra se nota ese hastío de la vida, tan característico de los existencialistas, en algunos personajes demasiado favorecidos por la suerte, y que casi se quejan de haberlo conseguido todo, tan pronto: «Con mis treinta años, tengo ya vivido tanto! *Hastiado* de todo...». (*Señora guapa*, p. 154). Esta palabra se repite varias veces con obsesiva insistencia a lo largo de la comedia: «empieza a surgir un cierto *hastío*» (id., p. 119); «lleva ya, muy a pesar suyo, consigo, igual que se lleva una lacra, un *hastío*... ese *hastío* profundo, tragico, desnudo como una vida en desastre» (id., p. 190).

Esta angustia vital del hombre, metido en un ambiente desesperanzador, tiene por consecuencia una visión pesimista, negativista del mundo —por no decir nihilista, al no haber tomado esta palabra un matiz demasiado político—, que lleva al suicidio. En efecto, son varios los que aparecen en el teatro de Grau; por ejemplo, suicidio de *Novia* en *Los tres locos del mundo*; de *Laura* en *Destino*; el *Caballero rico* se suicida en *Señora guapa* y hay un suicidio colectivo en *Entre llamas*.

Esta visión existencial de los seres y del mundo, y el pesimismo que la acompaña no se explica simplemente por una influencia de los filósofos existencialistas, Kierkegaard, Heidegger, Sartre. Otros tipos de explicaciones se pueden proponer. La sátira, o, si la palabra parece excesiva, la crítica de ciertos sectores de la alta sociedad en que nota abusos y excesos de todas clases, le inclinaron al pesimismo. Además no tiene buena opinión de los hombres (alude varias veces a su duplicidad, a la mentira, a la codicia, a la falta de caridad, etc...), lo cual le lleva a ser pesimista. Además, forma parte Jacinto Grau de aquella generación de jóvenes que tuvieron veinte años, poco más o menos, en 1898, y sufrió, como la mayor parte de sus compatriotas, la influencia de la filosofía alemana, sobre todo la de Nietzsche que exalta al superhombre, al hombre independiente de gran egoísmo y fuerte voluntad, con todas las consecuencias que puede acarrear esta formación intelectual y moral.

Acaso convenga añadir la influencia de las teorías krausistas, difundidas a partir de 1876 por la Institución libre de Enseñanza, las cuales se

extendieron a la mayor parte de los españoles cultivados y empaparon profundamente la España de fin del siglo pasado y de comienzo del actual.

Todo esto contribuyó seguramente a crear en Jacinto Grau esta visión pesimista del hombre y de la sociedad.

Interesante sería estudiar también las influencias que asoman a través de las obras de Jacinto Grau. Acabamos de ver la parte que le corresponde al pesimismo alemán, al existencialismo y al positivismo. Convendría estudiar cierta influencia o coincidencia con el dramaturgo francés Henri René Lenormand (1882-1915), de cuya obra *L'homme et ses fantômes* (1924) parece haberse acordado Grau en un episodio del *Burlador que no se burla* (1927); la del checoslovaco Karel Kapek, cuya obra *R. U. R.* (o sea *Rossum's Universal Robots*) de 1920, en la que se mostraba a la humanidad amenazada por su imperio sobre la materia, bien parece que la conoció Jacinto Grau, cuando escribió *El señor de Pigmalión* (1921); la de García Lorca con *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931) que se refleja en *Las gafas de Don Telesforo* (1949) y otros ejemplos más se podrían aducir.

Ahora bien, no nos extrañarán los varios fracasos que sufrieron las obras de Grau representadas en España, mientras que consiguieron éxito en países extranjeros, en Europa y en la América del Sur. Este tipo de teatro venía adelantado porque traía consigo cierta novedad, para la cual no estaba preparado el público y la crítica española. Jacinto Grau forma parte de esos precursores atrevidos e injustamente olvidados que intentaron quitar la maleza que estorbaba el paso a un teatro rejuvenecido, moderno, renovado y de nivel europeo.

ANDRE NOUGUE

BIBLIOGRAFÍA

Me he servido de los textos siguientes:

- El burlador que no se burla.* — *Don Juan de Carillana.* — *El tercer demonio.* Biblioteca contemporánea, Losada, Buenos Aires, 1941.
- Don Juan en el drama.* Buenos Aires, 1944.
- La casa del diablo.* — *En Ildaria.* Biblioteca contemporánea, n.º 157, Losada, Buenos Aires, 1945.
- Entre llamas.* — *Conseja galante.* Biblioteca contemporánea, n.º 206, Losada, Buenos Aires, 1948.
- El hijo pródigo.* — *El señor de Pigmalión.* Biblioteca contemporánea, número 70, Losada, Buenos Aires, 1945, 2.ª ed.
- Los tres locos del mundo.* — *La señora guapa.* Biblioteca contemporánea, n.º 26, Losada, Buenos Aires, 2.ª ed. 1953.
- El conde Alarcos.* — *Las gafas de Don Telesforo o un loco de buen capricho.* — *Destino.* Col. Gran teatro del mundo. Losada, Buenos Aires, 2.ª ed. 1960.

OBRAS DE CRÍTICA:

- GARCÍA LORENZO, LUCIANO: «Los prólogos de Jacinto Grau», en *Cuadernos hispano-americanos*, n.º 224-225, agosto-septiembre 1968, p. 622-631.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO: *Teatro selecto de Jacinto Grau* con introducción de..., Escelicer, Madrid, 1971.
- NAVASCUÉS, MIGUEL: *El teatro de Jacinto Grau*, Col. Nova Scholar, Madrid, 1975. 205 páginas.
- RODRÍGUEZ SALCEDO, GERARDO: «Introducción al teatro de Grau», en *Papeles de Son Armadans*, año XI, t. XLII, n.º CXXIV, p. 13-42.