

ESTERNO

VOL. XIII, NO. 2

OTOÑO 1987



directora
Patricia W. O'Connor

consejo de redacción
Andrés Amorós
Farris Anderson
Hazel Cazorla
John Dowling
Angel Fernández Santos
Martha T. Halsey
Marion P. Holt
John Kronik
Fernando Lázaro Carreter
José Monleón
Robert L. Nicholas
Anthony M. Pasquariello
Francisco Ruiz Ramón
Ricardo Salvat
Phyllis Zatlin

ESTRENO PUBLICA: 1) obras teatrales inéditas dirigidas al espectador español de autores españoles profesionales o semi-profesionales. La elección de las obras se basará en el valor, interés y novedad teatrales, sin consideraciones de tipo político o ideológico, 2) entrevistas, artículos y documentos del teatro español del siglo XX, 3) información sobre estrenos, crítica, obras en preparación y, en general, cualquier dato de interés tanto para aficionados como para profesionales y estudiosos del teatro español contemporáneo.

Todo aquél que desee presentar una obra para su publicación en **ESTRENO** debe acompañar su manuscrito de 1) permiso del autor para publicar la obra, 2) introducción (en español o en inglés) al autor y la obra presentada, 3) de ser posible, foto del autor con fotos o dibujos de la puesta en escena.

Todos los estudios, artículos, informes (en español o en inglés) y manuscritos teatrales, preparados de acuerdo con el formato MLA, deben enviarse por duplicado y con franqueo de vuelta a **ESTRENO**, Department of Romance Languages and Literatures (377), University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio 45221, U.S.A.

Suscripción anual
individuo \$12.00
institución \$19.00
número suelto \$9.00

ESTRENO

CUADERNOS DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

revista semestral dedicada al teatro español del siglo XX

INDICE

- 2 **MESA REDONDA: Los premios teatrales recibidos por Antonio Buero Vallejo**
Robert L. Nicholas
Festival de Otoño en Madrid: el teatro
Joseph W. Zdenek
- 4 **La Fedra de Unamuno a través de la tradición literaria**
A. Valbuena-Briones
- 9 **Dictatorship to Democracy in the Recent Theater of Buero Vallejo (*La fundación to Diálogo secreto*)**
Martha T. Halsey
- 16 **Víctor Ruiz Iriarte, inédito**
Víctor García Ruiz
- 21 **Fermín Cabal y el teatro postfranquista: una entrevista**
Candyce Leonard
- 25 **Breve panorama del teatro español durante el postfranquismo**
Jerónimo López Mozo
- 28 **Convergencia y divergencia de lo esperpéntico y lo trágico en *Las palabras en la arena*, de Antonio Buero Vallejo**
Arie Vicente
- 32 **El drama español del siglo XX: bibliografía selecta del año 1985**
Peter L. Podol
Federico Pérez-Pineda
- 37 **Reseñas**
Cartelera

ISBN-0097-8663

Portada — Jeffrey Eads

© COPYRIGHT BY **ESTRENO** 1987
Department of Romance Languages and Literatures
University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio 45221 U.S.A.
All rights reserved.

VICTOR RUIZ IRIARTE, INÉDITO*

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra

Para cualquier interesado en el teatro español de la posguerra el nombre de Víctor Ruiz Iriarte (Madrid, 1912-1982) evoca uno de los autores más importantes dentro de este período. Con el estreno en 1945 de *El puente de los suicidas* se convirtió en el primer dramaturgo relevante surgido después de la guerra española. A diferencia de Buero Vallejo y los autores que convencionalmente se conocen como «realistas sociales», más orientados hacia el drama y la tragedia modernizada, Ruiz Iriarte defendió a lo largo de su extensa carrera —treinta años exactos— el concepto de comedia como el género más rico y más acorde con la sensibilidad de su tiempo: un género en el que todo cabe, desde la sonrisa hasta las lágrimas, el humor y lo patético, la farsa y la crítica social e individual de conductas censurables.

En este trabajo se dan a conocer unos textos recién descubiertos, completamente desconocidos, que Ruiz Iriarte compuso entre 1936 y 1945.¹ Estas obras nos acercan al ámbito donde fermentaron una porción de influencias que nos permitirán conocer cuáles eran las aspiraciones y los logros de este dramaturgo antes de 1945, fecha de su primer estreno a cargo de una compañía profesional.

Ruiz Iriarte declaró en cierta ocasión que en el momento de ese primer estreno, «tenía yo escritas otras 18 comedias. Las repasé brevemente y las quemé todas. Volví a empezar».² A pesar de tan simbólica y rigurosa decisión, se conservan hasta cuatro obras pertenecientes a esta época que no fueron publicadas ni estrenadas:

Te veré una noche en el mar titulada «Aventura en tres actos». La última hoja de la copia autógrafa contiene la datación: enero-febrero de 1936. Este es el escrito más antiguo que se conserva del comediógrafo.

Un recuerdo nada más, comedia dramática en tres actos, compuesta entre septiembre de 1940 y enero de 1941.

A continuación, dos obras en un acto sin fecha, cuyo tema y técnica me inclinan a situarlas antes de 1945. Los títulos son:

La boda es a la ocho, drama en un acto y *Al acorde del violín*, comedia en un acto.

La acción de *Te veré una noche en el mar* comienza en una playa a la que han llegado un grupo de personajes jóvenes y de buena posición, disfrazados al modo de la comedia del arte: Arlequín, Colombina, Pierrot, etc. Horas antes se encontraban en un baile de máscaras cuyo ambiente les resultaba insoportable y decidieron huir. Ya en la

playa, en el momento de la alborada, la joven y soñadora Estrella les propone escapar definitivamente de la realidad, no regresar a la ciudad y construir entre todos una nueva vida en aquel lugar. Los demás personajes aceptan: Guillermo porque está enamorado de Estrella, Carlos porque su mujer le engaña. En ese momento aparece un misterioso caballero que les ofrece su castillo para su nueva vida y del que Estrella queda prendada.

Hasta el final de la obra, la acción discurrirá en el salón del castillo del misterioso personaje. La creciente intimidad de este hombre intrigante con Estrella nos revelará que la muchacha espera un hijo de Guillermo y que el miedo a una madre de piedad triste y negra la ha impulsado a la huida y a un intento de suicidio en el mar. Los celos de Guillermo, cada vez más intensos, provocan una tensa escena con el misterioso hombre. No obstante, éste confesará a Guillermo, sin descender a detalles, que no es más que un pobre fracasado que ha visto de nuevo la vida en Estrella. Mientras tanto, el intento de suicidio de Carlos, enamorado de su mujer que le desprecia, hace comprender a todos lo desacertado de su fuga de la realidad ya que ha sido durante esa evasión cuando se han revelado las más profundas verdades de todos ellos.³ Incluso el enigmático personaje se contagia de este sentimiento pero cita a Estrella para una noche en el mar e inmediatamente corre a hundirse en las olas llevándose consigo su misterio.

«Estrella — (Como dormida) Guillermo, ¿quién era ese hombre?

Guillermo — No sé ... Quizá un secreto.

Estrella — No ... Fue un sueño ... (Telón)» (p. 111)

El núcleo de esta obra se resume en el ansia de los personajes por escapar de su propia realidad en busca de algo mejor y la imposibilidad de lograrlo. Este movimiento centrífugo respecto a sí mismos, potenciado por el subtítulo «Aventura», se simboliza en la huida de la ciudad, concretamente de una brillante reunión social, en la reclusión en el ámbito cerrado del castillo y en los disfraces que los personajes llevan durante toda la obra. A excepción de Guillermo, los demás padecen una situación agobiante que les impulsa al escape: Estrella, la presión obsesionante de su madre y una ilimitada sed de fantasía; Carlos, la infidelidad y el amor torturante por su mujer; el misterioso anfitrión, su propia personalidad; don José, un personaje secundario, su superstición.

Son claras las deudas de *Te veré...* con respecto a Casona, concretamente a *La sirena varada*: la huida de la civili-

zación y de los dolores personales, la decepción de la escapada, el encierro en el castillo, el tema del hijo y la tentación del suicidio tanto en Estrella como en Sirena, el personaje de Casona, la religiosidad repulsiva de la madre, el tema común del mar.

El deseo de superar la realidad lleva a los diálogos a un tono apasionado, alucinado incluso, que origina un lenguaje poético en el que surgen imágenes y asociaciones bajo las que me atrevería a señalar la influencia de la lírica y el teatro de García Lorca. Algunos ejemplos:⁴ «*El sol, por la cristalera, se vuelve melancólico* (...) Estrella: Te contaré una vieja leyenda oriental. Es en (...) la isla donde sólo hay suspiros de estrellas y amor de adolescentes. Los dichosos pasean en elefantes para que su gozo llegue antes al cielo. El Sultán se llama Amor y lleva una corona de besos perdidos... Una adolescente, bella como la espuma de la luna, ama a un esclavo del Sultán» (p. 74). «El cielo era negro y se vuelve azul porque sonrío de nuestras fantasías» (p. 9). «Yo adoro la vida cuando me convengo a mí mismo de que el pasado tiene celos del presente» (p. 10). «*Ya fué adolescente y aún no es mujer. Su sonrisa tiene impacencias de secreto tapado*» (p. 25). «Cuando yo tenga un hijo debería entregárselo al mar. Yo también iré y el agua salada se volverá dulce como el pecho de mi hijo» (p. 27). «Esta noche he oído reír a las estrellas. Y, en el salón de D^a María, la luna era de papel... Las calles de la ciudad son estrechas y los pensamientos se rompen contra las paredes» (pp. 29-30). «*[las mozas de la aldea] tienen el sol en los brazos y agua de mar en la boca*» (p. 55).

En la primera escena, el ambiente poético de la playa y el amanecer se refuerza con el sonido de una voz femenina que canta desde lejos: «Ya la luz escapa / y sonrío el sol. / ¡Amaneció en tu barca / y en mi dolor!» (p. 5), a la que después responde un hombre: «¡Ay, mujer mía! / ¿Por qué está caliente el mar / si tu boca está fría?» (p. 6).

El motivo del mar, con su irresistible atracción, es muy relevante en esta obra. En el mar quiere anegarse Estrella con su hijo, en el mar desaparece el enigmático personaje y para una noche en el mar es citada Estrella, como una incitación simbólica de suprarrealidad que el título del drama resume como una divisa de fantasía.

Te veré.. coincide en esto con *La sirena varada* (1934), de Alejandro Casona, donde al final del primer acto hay una canción que es una paráfrasis marinera del salomónico *Cantar de los Cantares*, pero también recuerda el drama de H. Ibsen *La dama del mar*: aquí el inquietante mundo de su memoria descubre a Elida que su pasión por el mar está originada por un místico desposorio con el que la dama estuvo prometida diez años atrás.

Junto al predominante tono dramático, hay además gérmenes de humorismo y farsa en dos personajes secundarios, don José y Jimmy. Como es sabido, este aspecto alcanzará gran desarrollo en la obra posterior de Víctor Ruiz Iriarte. Por otro lado, esta mezcla de lo poético dramático y lo humorístico es bien clara también en Casona.

La acotación inicial de *Un recuerdo nada más* sitúa el

espacio escénico en una inconcreta ciudad europea, en una tienda de flores donde domina un cierto éxtasis de misterio. Allí vive Cristina, muchacha joven, llena de sueños pero completamente ignorante de su pasado, y con ella su padre, pintor obsesionado con estampas nórdicas, y una vieja ama que siempre relata cuentos de ambiente escandinavo. Llega Luciano, autor dramático de obras de felicidad y amor, creador de sueños, que encuentra en Cristina su propio sueño. Cristina pide a Luciano que invente una nueva vida para ella, más pura y hermosa que la real. Pero la mirada de Luciano despierta en Cristina un único e incógnito recuerdo que está grabado con horror en la mente de la muchacha.

Los cuadros del anciano padre, los cuentos del ama, otros indicios que se van produciendo y, sobre todo, el recuerdo atormentador que evocan los ojos de Luciano impulsarán desesperadamente a Cristina a inquirir por su pasado. El padre lo revela: cuando ella era casi una niña la familia vivía en los países nórdicos. Una noche llegó a la aldea una partida salvaje de cazadores y uno de ellos violó a Cristina. La muchacha tuvo un hijo pero había quedado totalmente amnésica como consecuencia de la brutal agresión. El padre hizo que volviera a nacer destruyendo todo lo que pudiera acercarla a su pasado. Creó una nueva vida para ella pero ahora su hermosa farsa de artista se desmorona por la mirada de Luciano. Cristina rechaza a Luciano por el amor de su hijo, que vive en la antigua aldea, y del desconocido, al que no puede considerar un canalla sino que, al contrario, se siente suya porque le dio un hijo. Pero Luciano, al ver roto su sueño, reacciona creando otro sueño, una bendita mentira, y se presenta afirmando que fue él mismo quien profanó a Cristina.

En esta obra aparece completamente formado un tema que estaba en embrión en *Te veré..* y que recibirá amplio desarrollo en el teatro de Ruiz Iriarte hasta bien entrados los años 50: el tema del sueño. *Un recuerdo nada más* representa el triunfo absoluto de la capacidad espiritual del hombre sobre la realidad sucia, fea y asesina, mediante la fantasía. Para Ruiz Iriarte, «soñar» no equivale a olvidar completamente la realidad, la verdad, sino a superarla, a reaccionar frente a ella no dejándose vencer. El autor tiene la fe de que el hombre es capaz de esa superación en todos los casos. La cruel verdad de Cristina no podía olvidarse, como intentó el padre, porque antes o después acaba imponiéndose. Había que aceptarla y superarla y eso es lo que hace simbólicamente Luciano con su nuevo sueño, con su bendita mentira que le lleva a suplantar al violador.

No es difícil suponer que Ruiz Iriarte se identifica con el autor «de comedias de amor y felicidad» (p. 7), creador para Cristina de una nueva vida en que «no tendrías sueños dentro de ti misma, porque tu vida real sería más hermosa que los sueños... Te burlarías de tu propia imaginación sintiéndola pequeñita y acobardada, con menos fantasía que tu realidad» (p. 13).

También en *Un recuerdo..* pueden indicarse deudas con Casona: la aceptación del hijo, engendrado a la fuerza por un desalmado, que hace la protagonista de *La sirena*

varada es casi idéntica a la situación y reacción de Cristina. También aquí el padre huye con su familia de una realidad desagradable y se refugia en un mundo de imaginación simbolizado en la floristería, como hacía el Ricardo casoniano. La tienda de flores constituye un ámbito único y cerrado donde la fantasía tiene fuerza, en contraste con el exterior.

La presencia de Ibsen, aparte del origen nórdico de los personajes, los cuadros del pintor, los cuentos del ama o el episodio de los cazadores, es textual en el motivo de los ojos. En *La dama del mar* el encuentro entre el marinero y Elida se produce así:

«Elida — ¿Quién es usted? ¿Busca a alguien aquí?
(..)

Johnston — Te busco a ti, naturalmente.

Elida — ¡Oh! (*Le mira y retrocede reprimiendo un grito*) ¡Esos ojos! ¡Esos ojos! (..) No me mire así!»

(H. IBSEN, *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1973, p. 1637 a)

En *Un recuerdo..* leemos:

«Luciano — Mírame ahora... Dame un beso.

Cristina — (*En un grito de espanto*) (..) ¡Suéltame!
¡No me mires! ¡Esos ojos! ¡Esos ojos! (..) ¡Esa mirada horrible! ¡Esos ojos! ¿Por qué me miras así?» (p. 33)

Para *La boda es a las ocho*, drama en un acto, Ruiz Iriarte crea un espacio escénico abierto —la plaza y las gradas de una iglesia— y unos personajes sin nombre propio. En la plaza se presenta «la muchacha», una florista de café que ha sido seducida por un señorito, Gerardo, el cual le ha prometido casarse con ella allí a las ocho. Su sueño está a punto de cumplirse. Entre los distintos personajes que entablan diálogo con ella se encuentran «el vendedor de periódicos», que ya varias veces ha propuesto a «la muchacha» casarse, y «la mujer de mal aspecto». Esta mujer fue abandonada, hace muchos años, por su novio el mismo día de la boda. Desde entonces acude a la iglesia siempre que hay boda y desde un rincón sueña por un instante que es ella quien se desposa. Por ese minuto de felicidad soporosa toda una vida miserable y desgraciada. Pero Gerardo no aparece y, en cambio, llega el brillante cortejo de una boda que va a celebrarse. «La muchacha» provoca un incidente en la iglesia, es expulsada y finalmente muere de dolor sobre la escalinata del templo. Pero «el vendedor de periódicos» arrebató a la recién casada su velo y lo impone simbólicamente sobre el cadáver de «la muchacha» porque «la novia era ella (..) ¡Ella sí que era la novia!» (p. 29).

Dentro de un tono patético y excesivamente estridente, esta obra en un acto mantiene estrechas semejanzas, sobre todo estructurales, con *Un recuerdo..* a pesar de que exteriormente puedan parecer distintas.

Una vez más se trata el tema del sueño como capacidad de la fantasía para superar una realidad dolorosa y está dramatizado en «la mujer de mal aspecto» y «la mucha-

cha». Pero en esta obra hay un paso más en el desarrollo del tema del sueño respecto a *Un recuerdo..* Allí Luciano lograba a Cristina suplantando la personalidad del violador. Aquí, en *La boda..*, el fracaso del sueño de «la muchacha» parece definitivo cuando comprueba el engaño de Gerardo y muere. Sin embargo, incluso esta situación tan desesperada puede ser redimida mediante un nuevo sueño: el rapto de fantasía de «el vendedor» crea una nueva realidad cuando afirma que la auténtica novia no es la que acaba de casarse sino la abandonada muchacha que yace sin vida frente al templo. Al igual que *Un recuerdo..*, la obra termina en un clímax simbólico que significa la fe en el poder de la imaginación para superar una realidad adversa y seca.

En la otra obra en un acto, *Al acorde del violín*, de nuevo estamos en un espacio escénico abierto pero en esta ocasión bien concreto: el parque del Retiro madrileño. Después de varios días de búsqueda, Gonzalo logra trabar contacto con Pepita. Mientras charlan, el sonido del violín de un pobre ciego les proporciona unos momentos de comunión espiritual en el ansia de sueño y felicidad. Pero el sonido del violín cesa bruscamente porque alguien ha dado una moneda al pobre viejo y se esfuma el lírico mundo de sueños que Gonzalo y Pepita habían levantado. Los jóvenes ven en esa ruptura un símbolo de sus vidas: momentos felices y espirituales junto al hambre y la angustia.

Sin embargo, el personaje más significativo de esta comedia es don Ricardo. Este es un señor de edad, soltero por egoísmo que se siente frustrado en su vida y que acaba de contemplar la escena entre los dos jóvenes. Gracias a él, Gonzalo y Pepita resuelven las imaginarias dificultades que se interponen entre ellos y don Ricardo se siente dichoso de haber contribuido a que los jóvenes sean felices. Don Ricardo representa la melancolía ante el propio fracaso vital, atenuado por su estoicismo y su capacidad para vibrar con la vida y el dolor ajenos.

Es interesante destacar el alejamiento del tono dramático y la búsqueda de una atmósfera más realista, con ademanes más despojados de simbolismo, en la que tiene entrada el humor de Cachim, el guarda del parque, la melancolía y el dolor de don Ricardo y la alegría esperanzada de Gonzalo y Pepita. Frente al atopismo de las otras obras, *Al acorde del violín* se ubica en un lugar de Madrid bien determinado.

Estas cuatro obras, en especial los dramas *Te veré una noche en el mar* y *Un recuerdo nada más*, nos descubren que Ruiz Iriarte comenzó su carrera cultivando un teatro de tipo poético que sigue de cerca los pasos que habían dado Lorca y Casona para la renovación teatro español mediante la creación de una poesía escénica. Este es el modo en que Ruiz Iriarte quiere contribuir a toda una tendencia que durante años buscaba fórmulas para apartarse de lo que supusiera la presencia directa de la realidad en la escena. No es otra la causa de que en estas obras predomine un tono dramático y un ambicioso designio de representar toda una humanidad bajo unos personajes y unas acciones

esencialmente simbólicos.

Estos conceptos dramáticos cristalizan en un motivo concreto: el tema del sueño, en relación con el amor, que es el asunto central en las cuatro obras. Parafraseando a Cernuda, puede decirse que Ruiz Iriarte coloca a sus personajes en un conflicto entre la realidad y el deseo. No pretende el autor que opten disyuntivamente por una o por otro sino que logren integrar en unidad los dos ámbitos. El sueño no supone la preterición del mundo exterior y su dolor sino su superación gracias al poder del mundo interior de los personajes. Habría que poner esta actitud en relación con la eclosión de las vanguardias, especialmente el tardío y discutido surrealismo español, cuya consecuencia más trascendente, como es sabido, consiste justamente en la exaltación de la esfera del sueño y el subconsciente humano.⁵

En estas obras inéditas son patentes algunas influencias sobre nuestro autor en el comienzo de su carrera. Entre los dramaturgos españoles, Casona y Lorca. Con el asturiano tiene en común, por un lado, un ambiente y un planteamiento que llega a un compromiso entre los elementos fantásticos y los reales y, por otro, algunos detalles concretos como la tendencia a los ámbitos cerrados donde se nutre la imaginación, los personajes que huyen de la realidad, el conflicto del hijo prematuro o fruto de violación, la madre de piedad repulsiva y el tema del mar.⁶ La huella de Lorca es más difusa, pero puede concretarse en la presencia esporádica de unos cantares, el lenguaje metafórico y en el descubrimiento de la escena como lugar para la afloración en forma dramática de lo no estrictamente real, de lo subconsciente.⁷

Entre los autores extranjeros, se dan principalmente dos influjos, que le impulsan en esta misma dirección de la poesía escénica: el ruso Nikolai Evreinov y Henrik Ibsen. Ruiz Iriarte conoció la versión azoriniana de *El Doctor Frégoli o la comedia de la felicidad* (título inglés: *The Main Thing*) y de ella diría décadas más tarde que había inaugurado «toda una fecunda parcela del teatro moderno» con su nueva visión de las relaciones entre lo ficticio y lo real.⁸

En cuanto a Ibsen, hemos visto cómo *La dama del mar* suministra el motivo de los ojos en *Un recuerdo..* y, junto a *La sirena varada*, el tema de la fascinación por el mar en *Te veré una noche..* Acerca del dramaturgo noruego decía Ruiz Iriarte en 1944: «sin el poeta inimitable y genial de los «fiords» y de los mares helados (...) no se nos hubiera dado después la gracia de Kaiser o el prodigio de Pirandello. La poesía, el dolor y la magia dramática de Ibsen están en *La dama del mar*, en *El pato salvaje*, en *Casa de muñecas*. (...) Ibsen quiso revolucionar la sociología y el mundo. No lo consiguió porque la poesía que conmueve no se lo propone nunca. Pero, en cambio, de él, de su mundo maravilloso de sus «fiords» y de sus crestas heladas, nos vino un teatro en el que todavía estamos aprendiendo...» (subrayado mío).⁹

Se trata, indudablemente, de obras primerizas, hoy trasnochadas, cuyo mayor defecto consiste en su excesivo desarrollo. Junto a esto, hay un esquematismo en la psico-

logía de los personajes que interpone barreras a su aceptación por parte de los espectadores. No obstante, estos inéditos acreditan una muy estimable construcción de la trama, que va incrementando paulatinamente la tensión dramática hasta que en tres de las cuatro obras, el clímax culmina en un acto simbólico que da sentido a todo el conflicto.

El conocimiento de estos textos nos descubre un Ruiz Iriarte principalmente inclinado hacia el cultivo del drama en el que, sin embargo, surgen ya, como del fondo de su temperamento, los toques de humor y de farsa que, dentro de su peculiar concepto de comedia, caracterizarán gran parte de su teatro maduro. Así lo demuestran unos pocos personajes secundarios: Jimmy y don José en *Te veré..* y Cachim en *Al acorde del violín*.¹⁰

NOTAS

(*) Con algunas modificaciones, este trabajo se leyó en el 68 Annual Meeting de la AATSP, Madrid, 9-13 de agosto, 1986.

1. Poco después de fallecer V. Ruiz Iriarte, decidí dedicar mi tesis doctoral a su teatro en un estudio de conjunto —que pronto aparecerá publicado—, sirviéndome de las facilidades que me ofrecía mi calidad de sobrino suyo tanto para hacer uso de sus papeles y manuscritos como para interpretar su obra desde el punto de vista de quien conoce profundamente al autor. Durante mis rebuscas descubrí estas comedias de que ahora me ocupo en el despacho de su madrileña casa de la calle Arapiles, 5, pero entonces las dejé de lado por no haber sido estrenadas y desviarme del camino que me había marcado.

Te veré una noche en el mar. 111 hojas (21'7 x 12'7 cm.) manuscritas de letra clara, bien conservadas, con enmiendas y adiciones de mano del autor. Fechada en enero-febrero de 1936.

Un recuerdo nada más. Existen dos copias mecanografiadas:

- a) 63 hojas holandesas (22'2 x 27'9 cm.) grapadas en cuadernillo, más la hoja inicial de portada y otra de «dramatis personae». Sin fecha.
- b) 136 hojas (21 x 15'6 cm.), más otras cuatro de presentación y «dramatis personae». Fechada en IX-X-XI-1940-I-1941.

La boda es a las ocho. Copia mecanográfica. 29 hojas (21'1 x 16'1 cm.), más hojas de presentación y «dramatis personae». Sin fecha.

Al acorde del violín. Copia mecanográfica. 24 hojas (21'5 x 15'7 cm.), más hoja inicial de presentación y otra con las «dramatis personae». Sin fecha.

Las páginas que citaré corresponden a las de los originales. En el caso de *Un recuerdo..* se refieren al original a).

No me ocuparé de otros dos originales existentes sin fecha, por tratarse de obras que considero posteriores al momento *ad quem* que me he fijado en 1945. Una de ellas es un breve monólogo que lleva por título *Para ser un poco tonta*, cercano a las obras que Ruiz Iriarte estrenó en los años 50, y una comedia en tres actos, *Margarita, sus ángeles y el diablo*, que el autor refundió y estrenó en 1947 intitulada *La señora, sus ángeles y el diablo*. Por otra parte, para terminar de acotar el objeto del estudio y también para dar a conocer unos casi ignorados escritos de Ruiz Iriarte, menciono la comedia *Yo soy el sueño*, no estrenada pero publicada en la revista madrileña *Fantasia* (nº 3, 25-III-45, pp. 14-22) —la protagonista es, en nombre

y psicología, una repetición de la Estrella de *Te veré una noche en el mar*—, y la única incursión que hizo el autor en el género narrativo: el cuento *Jacobo y las amapolas*, en dos entregas (*Tajo*, 24-X-42; 31-X-42).

2. De un texto mecanografiado, leído en Televisión Española (28-VIII-58), fol. 5.

3. Guillermo resume así este descubrimiento: «¿Qué hemos hecho? ¿Es tan delicada la vida que no resiste un cambio de vestidos? La verdad que todos tapábamos en la ciudad se ha descubierto aquí espantosamente. Tú no has tenido valor para ostentar tu desdicha; en la ciudad hubieras callado siempre... (..) ¡Eres un pelele que no resiste la superstición imbécil de un traje de diablo! Estrella cuando fue Colombina se cegó de amanecer y de mar. Se sintió libre. Escapó de mí; en la ciudad era mía, ¡mía!. Y él, ese hombre, también se deslumbró con la seda de nuestros disfraces...» (pp. 100-101).

4. Vid. estos casos, tomados de *Yerma*, y obsérvese la coincidencia en la sinestesia de elementos naturales (cito por GARCIA LORCA, F., *Obras completas*, II, Aguilar, Madrid, 1975):

«Yerma — No quiero cuidar hijos de otros. Me figuro que se me van a heldar en los brazos de tenerlos. (..) Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y de agua dulce» (p. 660). «Vieja — Si entras en mi casa, todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías (..) Yerma — Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo» (p. 691). «Yerma — Estos dos manantiales que yo tengo / de leche tibia son en la espesura / de mi carne dos pulsos de caballo / que hacen latir la rama de mi angustia / ¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido! / ¡Ay, palomas sin ojos ni blancura! / ¡Ay, qué dolor de sangre prisionera / me está clavando avispas en la nunca!» (p. 662). «Macho — Vete sola detrás de los muros, / donde están las higueras cerradas, / y soporta mi cuerpo de tierra / hasta el blanco gemido del alba» (p. 687). Otros: p. 623, 652 ss., 685.

5. Por estos mismos años 40, Ortega y Gasset hacía hincapié en aspectos semejantes en su famosa conferencia «Idea del teatro», en *Idea del teatro*, Colección El Arquero, Revista de Occidente, Madrid, 1966, p. 63.

6. Fueron bastante comentadas las relaciones entre Casona y Ruiz Iriarte con motivo del estreno de *El puente de los suicidas* (1945) de este último, por su supuesta cercanía a la obra de Casona *Prohibido suicidarse en primavera* (Méjico, 1937). Vid. RODRIGUEZ RICHART, J., *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1963, pp. 73-74, que señala que se trata de una copia servil. VALBUENA PRAT, A. (*Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona, 1956, p. 666), TORRENTE BALLESTER, G. (*Panorama de literatura contemporánea*, I, Madrid, 1956, pp. 401-402; *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 351), SORDO, E. (*Historia de las literaturas hispánicas*, VI, Vergara, Barcelona, 1967, p. 778), MARQUERIE, A. (*Veinte años de teatro en España*, Editora Nacional, Madrid, 1959, p. 169), CASTELLANO, R. («El teatro español desde 1939», *Hispania*, 34, VIII-51, pp. 240-44), DOMENECH, R. (*Historia de la literatura española*, IV, Taurus, Madrid, 1980, p. 409) conce-

den más o menos relevancia a esta influencia. Los motivos que yo cito se refieren a *La sirena varada*.

Respecto a este asunto, Ruiz Iriarte declaró en 1968: «cuando escribí *El puente de los suicidas* no conocía la obra de Casona [*Prohibido..*]. Claro que los jóvenes de entonces estábamos muy en su línea dramática» (*Jornada*, Valencia, 27-III).

VALBUENA PRAT (*Historia de la literatura española*, IV, Gili Gaya, Barcelona, 1968, pp. 1065-66; con el mismo texto en la 9ª edición ampliada por Pilar Palomo, 1983, pp. 847-48) se ocupa concretamente de las relaciones entre *El puente..* y *Prohibido..* y concluye que las dos obras no tienen más en común que su fuente, *La sirena varada*.

Para un estudio más detallado de las relaciones Casona-Ruiz Iriarte, vid: BORING, Phyllis Zatlín, *Victor Ruiz Iriarte*, TWAS 540, Boston, 1980, pp. 28-33; PEROMSIK, S., «Ruiz Iriarte's *El puente de los suicidas*: A Rejoinder to Casona's *La sirena varada*», *Romance Notes*, 21, 1980, pp. 33-37; SPENCER, J. *Dreams and Reality in the Theater of Victor Ruiz Iriarte*, Alabama University, 1980, University Microfilms International, pp. 12-14 y notas 23, 24 y 25 al primer capítulo.

7. A distancia de dos décadas Ruiz Iriarte recordaba así su vivencia de *Yerma* poniendo esta obra lorquiana en relación con el panorama del teatro español de los años 30: «Por entonces, todo lo que estaba privado de la gracia, aunque bien provisto de fatuidad y de pedantería, quedaba lindamente clasificado como teatro de minorías. Y, al contrario, las comedias carentes de gracia íntima, vacías de sentido literario, destinadas a los públicos de bravas tragaderas sentimentales, se declaraban inexorablemente teatro de mayorías. Siempre con nobles excepciones. Pero los síntomas eran desoladores. La noche del estreno de *Yerma* en el Teatro Español, yo en mi localidad del último anfiteatro, aplaudí como un enloquecido. Al terminar la representación, un acomodador que me había estado observando se me acercó con aire sibilino:

—¿Qué? Buena obra, ¿eh?

—¡Mucho! ¡Muy buena!

—Ya, ya... Pues mañana, ¡nadie!»

(RUIZ IRIARTE, V., «Viaje alrededor de un escenario. (II) Como surge un autor novel», *Teatro* (Madrid), 2, XII-52, p. 46 b).

8. RUIZ IRIARTE, V., *Tres maestros* (*Arniches, Benavente, Valle-Inclán*), Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, 1965, p. 11.

9. RUIZ IRIARTE V., «El ibsenismo en 1944», *La Estafeta Literaria*, 5, 15-V-44, p. 10 e-f.

10. Aunque no comparto íntegramente las opiniones de Alfredo Marquerie, estos inéditos confirman los juicios de este crítico cuando afirma: «Victor Ruiz Iriarte es un comediógrafo que iba para dramaturgo, (..) En estas tres últimas obras (..) es en las que el autor no traiciona la línea, buena línea inicial, con que se adentró más que por los vericuetos, por los caminos reales del teatro». (*op. cit.* en nota 6, pp. 169 y 176).

