

El autor ante el espejo, de Claudio de la Torre.
Estudio y edición crítica

Roberto García de Mesa
UNED

Palabras clave:

Claudio de la Torre. Teatro español. Siglo XX.

Resumen:

El presente trabajo da a conocer el texto completo titulado *El autor ante el espejo*, del escritor español Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1895 – Madrid, 1973), nunca publicado en su integridad antes y destinado para una conferencia que, al parecer, se suspendió en 1970. El lector encontrará en él un recorrido en primera persona por algunos acontecimientos tanto familiares como históricos que marcaron la vida del autor y por lo más importante de su producción dramática, así como una buena oportunidad para conocer algunos de sus procesos de trabajo, conflictos, contextos y aspiraciones personales.

The Author In Front of the Mirror, by Claudio de la Torre.
Study and Critical Edition

Key Words:

Claudio de la Torre. Spanish Theatre. Twentieth Century.

Abstract:

This paper reveals the complete text titled *The Author In Front of the Mirror* by the Spanish writer Claudio de la Torre (1895, Las Palmas de Gran Canaria – 1973, Madrid), never before published in its entirety and destined for an apparently cancelled conference in 1970. The reader will encounter within a first-person journey through family related as well as historic events that marked the author's life and through the most important of his dramatic works equally a good opportunity to get to know some of his creative processes, conflicts, contexts and personal aspirations.

Agradecimientos

Quisiera agradecerle a Claudia Hernández de la Torre su apoyo incondicional para que pudiera editarse el presente texto de su abuelo. Igualmente desearía extender mi agradecimiento al personal de la Biblioteca de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander, y al de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, en Tenerife, por permitirme la consulta de sus fondos bibliográficos. Mis últimos agradecimientos van para *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* y sus directoras, Alba Urban Baños y Laeticia Rovecchio Antón, por publicar este trabajo, así como a Lee Lee Moss por su ayuda en la traducción al inglés del Resumen (*Abstract*).

Justificación

Desde que su obra irrumpiera con cierto éxito en España, ya desde los años diez hasta su fallecimiento en los setenta del pasado siglo, las aportaciones de Claudio de la Torre a la literatura, al mundo del teatro, al cine, no dejarían indiferente al público o a los lectores de cada período histórico. Con sus virtudes y defectos, este autor, de educación liberal, y sin renunciar a su estilo, siempre con una conciencia crítica, tocaría temas en sus obras, si bien no absolutamente radicales, en muchos casos incómodos para la sensibilidad de cada momento, y en no pocas ocasiones llegaría a refugiarse en asuntos con relevancia histórica que le ayudarían a explicar al gran público lo que más le preocupaba. Claudio de la Torre fue uno de los dramaturgos españoles más importantes del siglo XX. Una historia del teatro español que prescindiera de su nombre nunca estará completa.

El autor ante el espejo (1970), el texto que es aportado en el presente trabajo, posee una especial importancia porque Claudio de la Torre realiza en él un recorrido por una destacada parte de su trayectoria, en primera persona, como dramaturgo. Si bien intenta sincerarse consigo mismo y con su audiencia, hay que tener en cuenta, igualmente, que Claudio sabía que



debía pasar por los duros límites impuestos a la libertad de expresión, a través de la maquinaria de la censura del régimen dictatorial de Franco¹. En cualquier caso, siempre fue, desde sus inicios y mucho antes de la Guerra Civil, un autor que no llegó a traspasar las líneas rojas de lo permitido en cada época, probablemente su propio carácter y educación no se lo permitían. Dentro de sus posibilidades, siempre intentó mostrar a un público español la mirada exterior, la de los autores extranjeros, la necesidad de autocrítica de los seres humanos, la visión de los oprimidos frente a los opresores, los desastres de las guerras, la importancia de las utopías y de los sueños, de la libertad en el teatro, etc.

Claudio de la Torre fue un caso muy representativo de creador integral que cultivó sus trabajos, y con un alto nivel de exigencia personal, en diferentes disciplinas: desde el teatro al cine o la radio, desde la poesía al relato o la novela, desde el ensayo al artículo periodístico o la guía turística. Su obra atraviesa el siglo XX con una sorprendente diversidad, con una factura clásica y al mismo tiempo moderna, a veces sacudida por las modas de cada época, pero siempre yendo un poco más lejos que muchos de sus contemporáneos, y con las obvias limitaciones de cada período histórico.

Tal y como se verá en este recorrido por la parte más importante de su producción dramática, que es *El autor ante el espejo*, Claudio de la Torre tratará de conservar su amplia visión de la creación a lo largo del siglo, en un país cada vez más cerrado y herido. En la breve conclusión de este texto, su autor confesará su búsqueda constante de libertad a través de su obra. Idea que se verá más adelante y que ya se manifestaba a los cuatro vientos desde su célebre *Tic-tac*, en sus puestas en escena de 1930, pieza teatral que marcó una etapa en la historia de las vanguardias escénicas en España.

¹ Una relación sintética de los disparatados «criterios», y su evolución normativa, utilizados en esta dictadura para llevar a cabo la actuación censoral sobre los textos de los autores, en lo referente al Estado y a la Iglesia, puede verse, por ejemplo, en E. Gallén [1985: 28] o en C. Oliva [2002: 142-144].



Datos biobibliográficos

En un texto de estas características donde el autor habla de su propia obra y de algunas experiencias vitales, sus intenciones como creador, sus investigaciones, algunos contextos históricos, entre otras cosas, resulta conveniente repasar su trayectoria a través de una breve nota biobibliográfica.

Néstor Bernardo Claudio de la Torre y Millares nace en Las Palmas de Gran Canaria, en 1895. Estudia en el Colegio de San Agustín. Culmina el Bachillerato en 1911. Luego estudia en el Brighton College y en la School of Practical Engineering, en Londres. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial tiene que interrumpir sus estudios. Al poco tiempo, inicia la carrera de Derecho, que cursa en las Universidades de Sevilla, Madrid y La Laguna, donde se licencia en 1923. Publica algunos trabajos en *Ecos* (1915), *España* (1916), *Castalia* (1917) y *Grecia* (1919). El 14 de mayo de 1918 estrena en el teatro Princesa de Madrid la pantomima lírica en un acto *El poeta de Bagdag*, con música de Miguel Allent (seudónimo de Miguel Benítez Inglott) y decorados y vestuario de Miguel M. Fernández de la Torre.

El canto diverso (1918), con un prólogo de Enrique Díez-Canedo, fue su primer y único libro de poemas publicado. Durante el curso 1920-1921 es Lector de Español en la Universidad de Cambridge. En 1920 publica un libro de relatos, *La huella perdida*, y escribe su primer cuento teatral: *El viajero*. Permanece dos años en Las Palmas de Gran Canaria. Llegaría a trabajar algún tiempo como concejal del Ayuntamiento de dicha ciudad, siendo el alcalde José Mesa y López. Redacta el prólogo al libro *Paisajes y otras visiones* (1923), de Félix Delgado.

En la convocatoria de 1923-1924 recibe el Premio Nacional de Literatura por su novela *En la vida del señor Alegre*. Dicha novela sería reseñada por Jorge Guillén en *La Libertad* y por Pedro Salinas en la *Revista de Occidente*. En esos años empieza a colaborar en dicha publicación. Es uno de los principales amigos de Rafael Alberti en aquel momento. En *Marinero en tierra* (1925) le dedica un poema: «A Claudio de la Torre, de



las Islas Canarias» y en sus memorias, tituladas *La arboleda perdida*, recuerda su amistad con Claudio durante aquellos años². Entre 1924 y 1926, escribe y corrige la primera redacción de *Tic-tac*. El 14 de mayo de 1926, en el Teatro Fontalba, se representa *Un héroe contemporáneo*, siendo publicado su texto también durante aquel mismo año. Además, también estrenaría *El viajero*, en el pequeño Teatro de Cámara de los Baroja, «El Mirlo Blanco». Al año siguiente, en 1927, se inaugura el «Teatro Mínimo», donde también llega a representar obras suyas como *El viajero* o *Ha llegado un barranco*. Lugné Poe se interesa por su pieza teatral *Tic-tac* para dirigirla en París. Salvador Dalí compone varios bocetos escenográficos para este montaje, que finalmente no llega a realizarse. Al igual que hacen los escritores, compañeros suyos, más importantes de la generación del 27, publica algunos de sus textos en las revistas *Verso y Prosa* (1927) y *Los Cuatro Vientos* (1933). El relato corto «Del diario de un hombre dormido» aparece en 1929, en la revista *Índice* y, luego, en la *Revista de Occidente*. El 10 de febrero fallece su padre, Bernardo de la Torre Comminges y, por ese motivo, se establece en Las Palmas durante todo el año. *Tic-tac* es estrenada el 6 de marzo de 1930, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, y, luego, es representada el 1 de abril, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. Unos meses después, sería llevada a escena, también, por otra compañía, primero, el 11 de septiembre, en el Teatro Arriaga de Bilbao y, después, el 3 de octubre, en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid. Además, el 17 de diciembre de ese mismo año, se estrenaría otra obra suya, *Paso a nivel*, en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

² Un fragmento escrito por Rafael Alberti fue también reproducido en la revista *Fablas*, en 1977, y en J. M. Reverón Alfonso [2007: 156-159]: «[...] Tampoco se me ha ido de la memoria Claudio de la Torre, sosteniendo aún en mi corazón, a pesar de los años confusos que siguieron, su lugar entonces alcanzado. ¡Cuánto tranquilo afecto, cuánto natural interés por mis poemas desde la tarde de nuestro primer encuentro en no recuerdo qué hotel de la Gran Vía, donde se hospedaba! ¡Qué buen amigo de aquellos mis iniciales y complicados días literarios! Admiraba yo a Claudio, tal vez por ley de contrastes, su esmeradísima pulcritud, su tono mesurado, su finura sin tacha, el metal tenue de su voz, sostenida en la gracia del acento canario, tan grato a mi oído andaluz [...]».



Entre 1931 y 1934 trabaja para los Estudios de la Paramount Films, en el departamento de escenificación, como supervisor de producción y director de cine, en París. En 1932 dirige su primer largometraje: *Pour Vivre Heureux*. Durante ese mismo año, el día 15 de diciembre celebra su enlace matrimonial con Mercedes Ballesteros Gaibrois. En 1933 cofunda la revista *Los Cuatro Vientos* y, durante los años 1934 y 1935, trabaja para los Estudios Chamartín. La Guerra Civil Española le coge trabajando y decide regresar a su isla natal, en la que permanecerá hasta que concluya el conflicto. En ella escribe algunas de sus obras posteriores.

Su novela *Alicia al pie de los laureles* es publicada en 1940. Pero es el 23 de febrero de dicho año cuando regresa a los escenarios con el estreno de la comedia *Quiero ver al doctor*, escrita en colaboración con su esposa, Mercedes Ballesteros, en el Teatro Infanta Isabel, en Madrid. También durante ese mismo año rueda su segunda película: *Primer amor*. A este rodaje le siguen los cortometrajes *Manolo Reyes*, *Chufllilla*, *Pregonos de embrujo* y *Volver a soñar* (que no concluye), así como las películas *La blanca paloma* y *Misterio en la marisma*. En 1943 vuelve a trasladarse a su isla natal con el fin de rodar *Bajo el sol de Canarias*, pero no logra cuajar el proyecto por motivos de financiación. En aquel momento también concluiría su carrera cinematográfica, ya que, a partir de entonces, se volcaría en el teatro y en la literatura.

El 15 de enero de 1944 estrena *Hotel «Términus»* en el Teatro Infanta Beatriz; el 20 de abril del mismo año, la adaptación, en colaboración con Luis Escobar, de la obra *Mi querido ladrón*, del autor húngaro A. Laszlo, en el Teatro Lara, y el 20 de diciembre, representa la traducción y adaptación de *Marcelo y Marcela*, de P. Barabás, en el Teatro Infanta Beatriz. Entre los años 1944 y 1946, trabaja como director del Teatro Invisible de Radio Nacional de España. Durante esta década continúa representando sus obras y recibe varios premios: *Tren de madrugada* obtiene el Premio Piquer de la Real Academia Española, en 1946; *Clementina*, retitulada *El collar*, recibe el Premio Teatro Lara, en 1947; a *El*



río que nace en junio le es otorgado el Premio Nacional de Literatura, y por *La cortesana* obtiene el Premio Ciudad de Barcelona, ambos en 1950. También realiza adaptaciones, como *Viva el señor López* (1947), basada en un boceto de Alejandro Farrago, y *Los sombreros de dos picos* (1948), escrita en colaboración con Álvaro de Laiglesia, en 1948. Paralelamente a todo ello, algunas de sus piezas son publicadas: *Mi querido ladrón* (1945); bajo el título genérico *Teatro* edita la segunda edición de *Tic-tac*, además de *Hotel «Terminus»* y *Tren de madrugada* (1950), y en un mismo volumen, *En el camino negro* y *El collar* (1952). También por aquellos años llegó a ocupar diversos cargos: Director del Museo del Teatro (febrero de 1954) y Director del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1960).

A lo largo de los años 50 llega a representar obras suyas, como, por ejemplo, *La cortesana* (1952), *Compás* (escrita en 1929 y estrenada en 1952), *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación* (1957), *La caña de pescar* (1958) y la reposición de *Tic-tac* (1958); así como las adaptaciones *Un idilio ejemplar* y *Mariscal*, ambas del escritor húngaro F. Molnar, *Una mujer entre los brazos*, de Rafael Matarazzo, *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, y *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós. Publica *Eugenie* (1952), *Quiero ver al doctor* (1953), en colaboración con Mercedes Ballesteros, *Lluvia de arena* (1954), *El río que nace en junio* (1955), *Una mujer entre los brazos* (1956) y *La caña de pescar* (1959).

En 1960 gana el Premio Nacional de Dirección Escénica y, en 1965, el Premio Nacional de Literatura Calderón de la Barca por la obra *El cerco*. En 1963 recibe en su tierra natal la Palma de Oro de Literatura. Durante este período final de su vida, aunque disminuye la frecuencia de sus trabajos, continúa dirigiendo y representando algunas de sus propias piezas, como, por ejemplo, la ya mencionada *El cerco*, y las siguientes adaptaciones: *El pleito matrimonial*, de Pedro Calderón de la Barca, *Los guanches de Tenerife o la Conquista de Canarias*, de Lope de Vega, y *La Carraca*, de Charles Dyer. También se llevan a cabo adaptaciones televisivas, como *Tic-tac* (1963), *Tren de madrugada* (1963) y *El collar* (1969), que tuvieron



mucho éxito. Ven la luz editorial algunas de sus piezas teatrales: *Un hombre de mundo* (1961), *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación* (1963) y *Esta noche no podré cenar contigo* (1966). Igualmente publica otros trabajos: un libro de ensayos titulado *Geografía y quimera* (1964), la guía turística *Gran Canaria-Fuerteventura-Lanzarote* (1966), así como el prólogo de *Germán o sábado de fiesta*, de Juan Marrero Bosch (1967) y la Nota preliminar del tomo I, de la obra póstuma de Pancho Guerra: *Los cuentos famosos de Pepe Monagas* (1968).

A finales de 1965, Claudio de la Torre y Mercedes Ballesteros marchan a Londres y trabajan como corresponsales del periódico *ABC*. Hasta 1967 dura la estancia en esta ciudad, donde quedan emplazados a una cita diaria con los lectores para informar sobre la actualidad inglesa. El escritor regresa a su país con problemas de salud. Pese a ello, continúa colaborando con la prensa y comienza su última novela *Verano de Juan «el Chino»*, que publica en 1971. Además realiza durante estos años dos viajes a su isla natal. El primero se produce en 1969 porque ha sido invitado a participar en la semana galdosiana organizada por el Real Club Náutico. El segundo se da en 1971, ya que ha sido invitado por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para pronunciar el pregón de las fiestas de San Pedro Mártir. En octubre de 1970, Claudio de la Torre cumplía 75 años, y, por tal motivo, el *Diario de Las Palmas* le llegaría a rendir un homenaje³.

³ Participarían en dicho homenaje, entre otros, Luis Doreste Silva, Agustín Millares Carlo, Antonio Buero Vallejo, Vicente Gallego, Alfonso Sastre, Néstor Álamo, Joaquín Calvo-Sotelo, Pedro Perdomo Acedo, Saulo Torón, Juan Rodríguez Doreste. Algunas de estas opiniones han sido reproducidas por J. M. Reverón Alfonso [2007: 311-321]: Antonio Buero Vallejo, por ejemplo, señalaba sobre Claudio, entre otras cosas, lo siguiente: «¿Quién es el mejor maestro? El que no lo aparenta. Cuando conocí a Claudio de la Torre, que me lleva cerca de veinte años, no me brindó magisterio alguno sino su amistad. Me sentí, desde el primer momento, cómodo, relajado, agradecido a tanta sencillez. Pero yo había disfrutado ya de su magisterio antes de conocerle. Lo he dicho en otro lugar; de la primera parte de su *Tic-tac* heredó algo mi *Historia de una escalera*. Maestro, pues lo ha sido, en el teatro, de mi teatro. Y también seguramente, del de otros autores, antes y después de mí a partir de la irrupción en nuestra escena de aquella obra, que hizo tambalear muchas cosas. [...] Fue Claudio durante unos años director del María Guerrero. Un puesto que abandonó dignamente, después de fecundas programaciones en las que, de verdad, ofreció valiosas oportunidades, no siempre cómodas para él, a dramaturgos españoles más jóvenes entre los que me contaba. Dos obras aceptó y dirigió; me pidió la segunda y luchó por obtener el permiso de su estreno,



A finales de 1972, como ha señalado Reverón Alfonso, la actividad literaria del escritor es prácticamente inexistente. Pero este historiador descubrió que había esbozado el principio de una nueva pieza de teatro, *Otra vez Tic-tac*, en tan solo dos cuartillas [2007: 329-330]. Claudio de la Torre fallece en Madrid, el 10 de enero de 1973. Al año siguiente, se publica el libro de ensayos póstumo *El escritor y su isla*. Dámaso Alonso escribiría de Claudio, después de su muerte, las siguientes palabras:

Claudio de la Torre es otra de las grandes pérdidas –después de Antonio Espina, también poeta; después de Max Aub– que hemos tenido de aquellos escritores en prosa que se corresponden con los grandes poetas del 27 [...] nos deja el recuerdo de una vocación tan auténtica y tan al aire de su tiempo, tan personal a la vez, en una prosa que sabe tanto a la Europa de entonces, al magisterio recibido, a una voluntad de perfección, cuyos logros hemos heredado como sin darnos cuenta, como si nos pertenecieran⁴.

porque la primera había fracasado. Con honda gratitud le dediqué la que alcanzó mejor fortuna, y esa dedicatoria durará mientras la obra se edite. Pero él sabe que también la otra le está entrañablemente dedicada, aunque nada se diga en su primera página. La segunda me trajo, más tarde, dos o tres premios y, entre ellos, uno muy importante y cuantioso. Quizá, sin la asombrosa petición de Claudio, este drama dormiría aún entre mis papeles. Y, sin duda, mi ulterior camino habría sido más espinoso [...] ¿Cuánto no le debemos, unos y otros, a este extraordinario escritor que es, además, un hombre bueno?». Por otra parte, y por citar un ejemplo más, Alfonso Sastre aportaba algunas nuevas consideraciones: “Hay que contar a Claudio de la Torre entre los primeros escritores de un teatro que amenazaba seriamente con la renovación real de la escena española (falladas en general las tentativas del 98) en los años de la República –Lorca, Alberti, Aub, Casona, Miguel Hernández– y que fue “roto” digámoslo así, por la Guerra Civil; aquí un muerto, allí un exiliado (exterior o interior), allí un acomodado a las exigencias del teatro burgués y mercantil... Y ello se olvida frecuentemente, yo no sé por qué. ¡Autor, en efecto, muchas veces olvidado o medio borrado en las, por otra parte, casi muy cuantiosas nóminas de nuestro (?) teatro! Pero, además, Claudio de la Torre –fino, delicado escritor– ha escrito y hecho un teatro notabilísimo incontaminado del virus mercantil y estéticamente inconforme, después del diluvio... No hay, en efecto, muchas obras como su *Hotel “Terminus”* o su *Tren de madrugada* en la lista de lo producido en España durante los últimos treinta años [...]».

⁴ Este fragmento escrito por Dámaso Alonso es reproducido también en J. M. Reverón Alfonso [2007: 336-337].



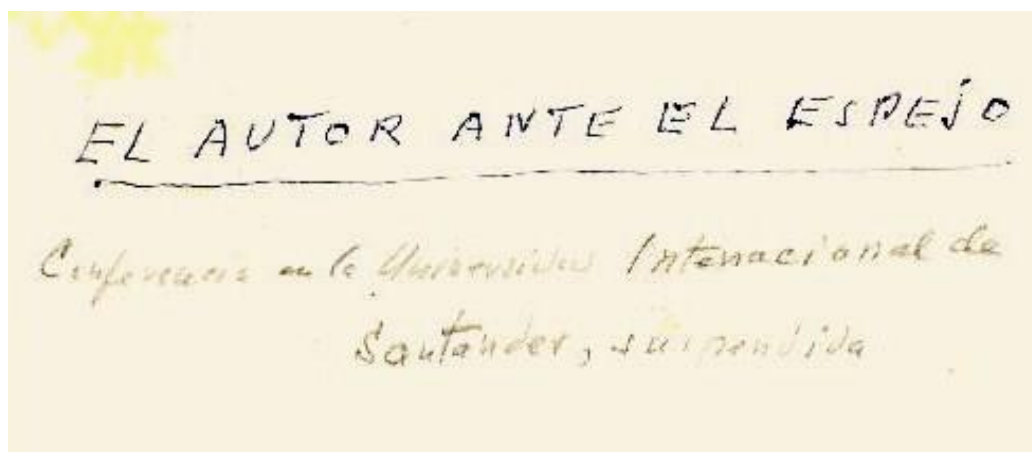
Fecha y lugar de redacción

El autor ante el espejo constituye el testimonio (o «autocrítica») más importante y más extenso sobre la propia obra dramática que escribió Claudio de la Torre. Tanto la fecha como el lugar de redacción de este trabajo no se encuentran expresamente señalados en el texto. Pese a ello, es muy probable que Claudio concluyera este trabajo hacia 1970, en su casa, en Madrid. Si hubiera sido en otro espacio, seguramente su autor lo hubiera señalado expresamente. Se sabe que los dos últimos viajes a su isla natal fueron en 1969 y en 1971, pero no en 1970. Su única hija se casó en mayo de este último año, en Madrid. Al parecer, en ese período ya tenía problemas de salud y no viajaba con la frecuencia de antaño. En lo que respecta al año de creación del texto, la siguiente información que hay en el mismo lo ayuda a determinar:

Por último, para terminar, quisiera cerrar esta dispersa selección de algunas de mis obras, con una comedia aún no estrenada en teatro, pero sí en televisión. La comedia es *El collar*. [...] Televisión española presentó el año pasado en sus pantallas la primera versión de *El collar*.

En efecto, la adaptación de la citada pieza teatral fue emitida en el programa Estudio 1, en la primera cadena de Televisión española, el 18 de marzo de 1969. Lo que tal vez no está tan claro es determinar el día y el mes. Claudio de la Torre señala que ha sido invitado a participar en «esta semana de teatro» y se le ha pedido que en ella todos los invitados, (es de suponer que también son dramaturgos o creadores escénicos), hablen de la «propia obra». El lugar donde se iba a impartir la conferencia, al parecer, era la Universidad Internacional de Santander, la sede histórica de la Universidad Menéndez Pelayo, es probable que se organizara para sus cursos de verano. En el sobre que ha guardado durante décadas este texto, su autor anuncia la suspensión de dicha conferencia y el lugar, de la siguiente manera:





Con lo cual, es posible saber que este texto iba a ser leído por Claudio en dicha Universidad durante una semana de actividades culturales dedicadas al teatro, donde diversos autores hablarían de sus propias creaciones, pero que al final no pudo llevarse a cabo. Se desconoce con exactitud el motivo. No parece constar en la prensa más destacada de la época que Claudio de la Torre participara en algo así durante dicho año y, al suspenderse, menos probabilidades hay de que aparezca alguna nota. Es posible que se suspendiera poco tiempo antes, puesto que ya Claudio tenía la conferencia preparada por escrito, como se podrá comprobar.

El manuscrito original firmado por su autor, del presente texto, hasta ahora en su gran parte inédito, se encuentra en el archivo familiar de Claudio de la Torre. Dicho manuscrito posee veintiséis cuartillas numeradas, excepto la primera, y escritas por una sola cara. Además hay otra hoja también escrita por una sola cara, con la numeración «15 A», que tiene un tamaño recortado algo inferior al de las demás, y queda intercalada entre las cuartillas «15» y «16». Su función es añadir un fragmento al final del cuarto párrafo de la hoja nº. «15» del manuscrito.

Estructura

El texto completo de *El autor ante el espejo* se podría dividir en cuatro partes. La primera le serviría para introducir la razón por la que escribe el texto de esta conferencia, la invitación recibida para participar y el contexto en el que se encuentra: una «semana de teatro». La segunda versaría sobre el entorno familiar donde se crió, destacando la presencia y la huella de algunos de sus miembros más ilustres, como, por ejemplo, Agustín Millares Torres, al que dedica algunos largos párrafos. La tercera parte sería la más extensa, puesto que hablaría de sus principales estrenos teatrales, y en algún caso televisivo, de obra propia (*El viajero*, *Tic-tac*, *Quiero ver al doctor* –esta última escrita en colaboración con Mercedes Ballesteros–, *Hotel «Términus»*, *Tren de madrugada*, *En el camino negro*, *El río que nace en junio*, *La caña de pescar*, *La cortesana*, *El cerco* y *El collar*, con una breve mención a la novela *Lluvia de arena*), con notables omisiones: casi toda su obra narrativa, poética, ensayística y crítica, y en teatro, pues la mayoría de las comedias de antes de la Guerra Civil y algunas posteriores. Finalmente, la cuarta parte actuaría a modo de conclusión y de explicación de su propósito como autor en cada obra. De dicha conclusión es posible extraer una defensa de la libertad en el teatro a partir de dos ideas esenciales que Claudio presenta: 1º) «Sabemos por experiencia, propia y ajena, que toda la literatura que se propone defender una tesis resulta forzada y contrahecha. Prueba de ello es lo pobres que son, en general, literariamente, las obras que tratan de apoyar una tendencia política, la que sea: tanto de que su tendencia sea revolucionaria o conservadora. Los verdaderos himnos a la libertad los han escrito poetas libres, no “comprometidos a ser libres”, que es otra suerte de esclavitud». Y 2º) «¿Qué se propuso el autor de esas obras que comentamos? Solo esto: buscar entre los seres, aquellos que, desvalidos por una u otra causa, tienen el empuje suficiente para, en un momento dado, abrir esa puerta –generalmente a través de sueños y quimeras– que nos lleva a la libertad».



Nota a la edición

Como se ha señalado, el manuscrito original y firmado al final por Claudio de la Torre de *El autor ante el espejo* se encuentra en el archivo familiar. Dicho manuscrito no contiene notas al pie de página ni bibliografía referenciada al final. En líneas generales, las alteraciones en el texto se han reducido a lo indispensable: corrección de las escasas erratas evidentes, los títulos de obras entrecomillados se han pasado a letra cursiva y las tildes diacríticas innecesarias han sido suprimidas. Cualquier particularidad que mereciera alguna aclaración para la mejor comprensión del texto se ha señalado en el cuerpo de notas al pie de página.

EL AUTOR ANTE EL ESPEJO

Mis primeras palabras tienen que ser, forzosamente, para agradecer la honrosa invitación que me permite tomar parte en esta semana de teatro. Para cuantos amamos el teatro, todo lo que se haga por mantenerlo vivo merece nuestra gratitud. Porque el teatro no está muerto, pero padece de vez en cuando cierto debilitamiento, producido no tanto por la natural vejez, dados sus muchos años de existencia, como por la presión de unas circunstancias adversas, hoy por fortuna en parte superadas. Gracias, pues, a todos, por esta feliz iniciativa.

Personalmente yo incluso me atrevería a hablar también en nombre de mis ilustres compañeros, se nos ha dado una oportunidad bien rara al pedirnos que hablemos de nuestra propia obra. Porque nada más agradable que hablar de uno mismo, ya que obra y autor son inseparables. La gente educada, por lo general, habla de cosas, no de personas. Al otro extremo de esta observación nos encontraríamos con el hecho sorprendente de que uno mismo va a hablar de sí mismo. Es decir, no ya hablar de personas, sino de



su propia persona. Esperemos, sin embargo, que esto no autorice a poner en entredicho nuestra modesta educación.

Y empecemos por el principio. Es frecuente en las entrevistas de periódicos que se nos pregunte cómo nació en nosotros la vocación de escritor. Confieso que cada vez que me lo preguntaron lamenté de verdad no poder responder con una historia de privaciones, a ser posible heroica, hasta descubrir un día mi verdadera vocación. Pero confieso también que nunca he tenido la suficiente imaginación para decir mentiras. He sido y soy escritor, aunque humilde, porque dado el ambiente en que me crié no podía ser otra cosa. Por línea materna llevo mi segundo apellido, que es Millares, nombre que en Canarias tiene una larga tradición literaria. Puede decirse que, teóricamente, todos los Millares son escritores, salvo uno que en la actualidad es pintor¹. El árbol frondoso que dio tantos frutos, si se me permite una vez más personalizar, se llamó en vida Agustín Millares Torres², mi abuelo materno, la figura sin duda más importante en la Historia de la cultura canaria en el siglo XIX. No resisto la tentación de dibujar a grandes rasgos esta figura. Millares Torres, muy joven, se trasladó a Madrid

¹ Una relación detallada tanto de la familia de la Torre-Millares como de los espacios donde vivió Claudio en su infancia y adolescencia puede consultarse en J. M. Reverón Alfonso [2007: 39-71]. El pintor al que se refiere al final es Manolo Millares (Manuel Millares Sall, Las Palmas de Gran Canaria, 1926 – Madrid, 1972). Fue pintor y grabador, cofundador del Grupo El Paso. Sobre la vida y obra de este creador puede consultarse, por ejemplo, A. Zaya y J. M. Bonet [1998].

² Una nota bibliográfica, más o menos reciente, sobre Agustín Millares Torres puede leerse en la *Enciclopedia de la Literatura Canaria*: «Agustín Millares Torres. Historiador y novelista // Las Palmas de Gran Canaria, 1826-1896. También fue compositor musical, y durante algunos años ejerció como maestro de música. En 1852 comienza actividades periodísticas; así, funda *El Porvenir*, y con posterioridad dirige *El Ómnibus* y *El Canario*. Muchos de sus artículos verían la luz en la prensa de las Islas. Algunas de sus obras narrativas también aparecieron recogidas en este tipo de publicaciones. En 1862 accede al puesto de notario en su ciudad natal, quince años después de haber cursado los estudios en la Escuela de Notariado de la misma ciudad. Es el patriarca de la familia Millares, que en varias generaciones ha despuntado en distintas ramas de las artes y las letras. Entre sus novelas más sobresalientes se hallan *Los misterios de Canarias*, *La hija del cacique*, *El último de los canarios*, *Una boda improvisada*, *Esperanza* (1868) y *Eduardo Alar* (1871), título este que adoptará su nieto Claudio de la Torre Millares como seudónimo en algunas ocasiones. Como creador literario abarcó muy diversos géneros: *Una coqueta* (comedia), *La bruja de Cambaluz* (drama), *Harimaguada Benartemi* (1858). Como historiador es autor de *Historia de Gran Canaria* (1860), *Biografías de canarios célebres* (1871), *Historia General de las Islas Canarias* (1882), y de una *Historia de la Inquisición en Canarias*». [2007: 338].



para perfeccionar sus conocimientos de música en el Conservatorio, bajo la dirección del profesor Carnicer³. Tuvo más tarde que regresar precipitadamente a Las Palmas por el fallecimiento de su padre. Vuelto a su tierra, comprendió que en adelante tenía que orientar sus pasos por otros caminos más productivos que la adorada música, una de sus grandes pasiones. Empezaba una nueva vida. En Las Palmas obtuvo una notaría, a la que atendió muy cumplidamente hasta su retiro voluntario. Y así, resuelto de momento el porvenir, pudo sin embargo comprobar, con gran desolación, que en su propia tierra faltaba lo que para él había constituido todo un mundo de ilusiones e inquietudes. La vida artística e intelectual de Canarias, en la primera mitad del XIX, no tenía manifestación alguna. Millares emprendió entonces las más diversas actividades. Fundó el primer periódico que hubo en la isla, titulado *El Ómnibus*, del que fue director y redactor único. Pero pronto aburrido de este monólogo incesante, sin posibilidad de diálogo, fundó otro periódico en contra del suyo, dirigido también por él mismo, aunque sin dar su nombre. Las polémicas entabladas por estos dos periódicos, atacándose y defendiéndose alternativamente, forman unas páginas bien curiosas en la historia del periodismo canario⁴. Ni estas

³ Se refiere al compositor catalán Ramón Carnicer i Batlle (Tárrega, 1789 – Madrid, 1855), quien dirigió el Teatro de la Cruz y el Teatro del Príncipe durante siete temporadas seguidas. También obtuvo la Cátedra de Composición en el Conservatorio de Madrid, que impartió en dicho centro, y que acabaría dirigiendo también.

⁴ Véase R. Acirón [1986]: [...] aparece en Las Palmas la primera publicación periódica de Gran Canaria, el 10 de octubre de 1852. Es *El Porvenir de Canarias*, subtítulo: *Revista de Anuncios é Intereses Materiales, de Administración, Instrucción Pública, Jurisprudencia y Literatura*. La revista estuvo dirigida, sucesivamente, por Antonio López Botas, Domingo J. Navarro y Agustín Millares Torres. En ella colaborarían Ventura Aguilar, Francisco Casañas, Romualdo Lafuente, Emiliano Martínez de Escobar, Pablo Romero, José María Romero y Quevedo, entre otros. Era semanario y salía los domingos. Esta primera publicación periódica grancanaria surgía 67 años después del *Semanario Misceláneo Enciclopédico Elementar* de La Laguna; 18 años más tarde del *Boletín Oficial de Canarias* y con 15 años de retraso con respecto al primer periódico no-oficial de Santa Cruz de Tenerife, *El Atlante*. *El Porvenir de Canarias* tuvo 98 números y el último lo publicó el 29 de octubre de 1853. [...] *El Canario, Periódico de Noticias é Intereses Materiales* [...]. Nacido en Las Palmas el 28 de octubre de 1854 [bajo la dirección de Agustín Millares Torres], dejó de salir en febrero de 1855. En su Redacción estaban Agustín Millares Torres, Felipe Massieu y Miguel Béthencourt» [1986: 62-63]. Por su parte, el primer número de *El Ómnibus* aparecería el 2 de junio de 1855, y sería dirigido por Emiliano Martínez Escobar. Desde 1857 a 1861 el director del mismo vendría a ser Agustín Millares Torres. Este sería sustituido por José de Lara y Béthencourt hasta 1968, fecha en la que dicho periódico ya no publica más números. Ejemplares (con su



actividades, ni la Notaría, le impidieron encontrar el tiempo necesario para escribir y dar a la imprenta múltiples versos, cuentos y novelas.

La ciudad de Las Palmas tenía en aquella época un único teatro destartado, el Teatro Cairasco⁵, en el que solo en raras ocasiones, actuaban algunas de las Compañías que iban a América, aprovechando la estadía del buque unas horas en el puerto. Millares no vaciló en dotar a la ciudad con un pequeño teatro más frecuente. Y así, en el salón grande de la propia casa de la calle hoy de Agustín Millares –casa en la que yo nací– levantó un escenario. Terminado el pequeño teatro, surgió una nueva dificultad para su inauguración: no había repertorio de autores canarios. Puesto a llenar el vacío, el propio Millares compuso y estrenó las primeras óperas y zarzuelas de autor local que se registran en la crónica teatral de la isla, letra y música suyas⁶.

correspondiente ficha descriptiva) de *El Porvenir de Canarias* pueden consultarse en <http://jable.ulpgc.es/porvenircanarias>; de *El Canario*, en <http://jable.ulpgc.es/canario> y de *El Ómnibus*, en <http://jable.ulpgc.es/omnibus>.

⁵ El teatro sería inaugurado en la noche del 1 de enero de 1845 y funcionaría como tal hasta 1890, fecha en la que se inauguraría el Teatro Tirso de Molina. En 1900 el edificio pasaría a ser propiedad de El Gabinete Literario. Para conocer en profundidad la historia de este teatro y de la vida escénica en Gran Canaria, en aquella época, véase M. d. M. López Cabrera [2003].

⁶ Juan Manuel Reverón Alfonso, en su libro *Vida y obra de Claudio de la Torre* [2007: 160-171], basándose en el diario de Doña Francisca Millares, señalaría algunas consideraciones que merecen ser comentadas sintéticamente sobre esta vocación escénica de la familia. En efecto el abuelo de Claudio, Agustín Millares Torres, a petición de su hermana María, montaría un teatrillo de dimensiones reducidas en su domicilio. En él se representarían zarzuelas, obras teatrales y musicales, se realizarían recitales poéticos, se impartirían conferencias y se convocarían tertulias y veladas literarias. La primera actividad que se llevó a cabo fue la representación de la zarzuela *Un disfraz*, interpretada por los hijos y los sobrinos. Al tener mucho éxito el estreno, la familia decidió continuar y repetir la experiencia con retos más complejos. De esta manera, se llegaron a representar obras líricas como *Polvorín*, *Un amor imposible*, *Blanca*, *Adalmina*, etc. Al parecer, a partir de llevar a cabo *Blanca*, se creó un pequeño escenario. Agustín Millares pudo ver así realizado su sueño de representar sus propias obras musicales a través de una pequeña orquesta que logró montar con los mejores intérpretes de Las Palmas, según el testimonio de Francisca Millares que recoge Reverón en el citado libro. Pero, si bien, este fue el germen que motivó a la familia para crear un núcleo cultural dentro de la sociedad grancanaria de entonces, todo ello derivó al poco tiempo en otro proyecto más relevante de la misma prole para la historia del teatro de renovación en Canarias: el teatrillo de los Millares-Cubas. Fue al celebrar la nochevieja en el patio de la casa de doña Ana Bosch, cuando se representó una especie de ensayo teatral que incentivó a la familia a crear una pequeña compañía para montar sus obras en aquel espacio. Al parecer, Luis Millares Cubas había adquirido una casa muy espaciosa y adecuada para estas actividades. Toda la familia intervino en el acondicionamiento de la misma. El día 29 de enero de 1909 se inauguró, por fin, este mítico teatrillo, con la obra *José María*, de los hermanos Millares, con el juguete cómico *Sin querer*, de Jacinto Benavente, con *Amor a oscuras*, de los hermanos Quintero, y con un intermedio musical. La siguiente cita se produjo



Queda por reseñar, sin embargo, su obra más importante: sus trabajos de investigación. Como escribe su nieto, el académico D. Agustín Millares Carlo⁷, Millares Torres «representa la interesante etapa del estudio documentado». Su obra más destacada es la *Historia General de las Islas Canarias*, monumento imperecedero en la historiografía de las Islas.

el 12 de febrero del mismo año. Allí se representó *El nido ajeno*, de Jacinto Benavente, que también se repuso otros días. A esta representación siguieron otras. En abril se montó *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, y el marido de Rosa Millares impartió una conferencia sobre el autor simbolista, así como *Un disfraz*, en el que los más jóvenes bailaron un «minuet», entre ellos Claudio de la Torre. El día 23 de ese mismo mes se representó *Al natural*; el 14 de mayo, *Pascua de Resurrección*, de los hermanos Millares, y el 28 de mayo, *El amor que pasa*. A lo largo de aquel año de 1909 se llevaron a cabo otras representaciones: *El genio alegre* y la zarzuela *La mala sombra*. Y al año siguiente se pusieron en pie otras dos obras muy contemporáneas: *Juan Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen, y *La venda*, de Miguel de Unamuno. Tras una parada temporal de las actividades, por causas familiares, se montó en marzo de 1911, *Como un silencio ajeno*, de Alonso Quesada. Las sesiones prosiguieron, pero más espaciadas. Reverón señala también que, en 1917, se representó otra obra de teatro: *El guante*. Además de estos montajes, se llevaban a cabo otras actividades, como conciertos y recitales. Se hizo célebre el debut de la pequeña Josefina de la Torre, hermana de Claudio, que llegaría a cantar arias de *La Traviata*, *El Barbero de Sevilla* y *El Piccolino*. Reverón Alfonso afirma que, debido a la gran afluencia de público, se traspasó el teatrillo a la casa de la playa de Las Canteras, sobre todo, motivado por la vocación y el entusiasmo artístico de los más jóvenes de la familia, entre ellos Claudio y Josefina de la Torre, que deseaban continuar con la tradición familiar. Aunque también influyó que su fundador, Luis Millares, cayera enfermo, hacia 1922. Así nació el llamado Teatro Mínimo, formado por «una especie de teatro de cámara, de dimensiones más reducidas que los actuales y estaba montado en el comedor, frente al patio. Claudio era su director y la temporada de funciones quedaba limitada al período de vacaciones estivales» [2007: 168].

⁷ Una nota biobibliográfica sobre Agustín Millares Carlo, más o menos reciente, puede leerse también en la *Enciclopedia de la Literatura Canaria*: «Agustín Millares Carlo. Investigador // Las Palmas de Gran Canaria, 1893-1980. Investigador histórico y bibliográfico, relevante latinista y paleógrafo. Fue catedrático en la Universidad de Granada (1922-1923) y posteriormente lo sería en la de Madrid (1926). Inquieto humanista, viajó a Buenos Aires, donde trabajó dirigiendo el Instituto de Filología. Pronto regresa a España, y en el año 1934 es nombrado Académico de la Real de Historia. Con el comienzo de la Guerra Civil marcha a Francia, donde vive durante tres años para después viajar a México. A esta época corresponden *Repertorio bibliográfico de los archivos mexicanos* (1948), *Historia de la literatura latina* (1950) y *Literatura española hasta finales del siglo XV* (1950). Tras pasar en México más de una década, regresa a España, pero pronto vuelve al país americano, y posteriormente pasa a Venezuela, donde funda la Facultad de Humanidades de la Universidad de Zulia. Sus últimos años los pasa en la ciudad que le vio nacer, trabajando en distintos proyectos culturales. De su incursión en la poesía nació *Poemario* (1970). Otras de sus obras más destacadas son *Paleografía española* (1932) y *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)* [1932, reeditado en 6 volúmenes entre 1975 y 1992]». [2007: 349].



Hijos de Millares Torres fueron los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas, dramaturgos y novelistas, creadores de la más auténtica literatura regional⁸.

Y ha llegado el momento en que, fatalmente, he de hablar de mi propia obra.

Acaso influido por el ambiente familiar que he relatado, recuerdo que, muchos años después, en una de mis primeras obras de teatro quise llevar a la escena un dramático suceso que vino a consternar y perturbar la vida feliz y sosegada de todos. De todos, menos de mí, por la simple razón de que yo solo contaba entonces un año de edad. Un primo hermano mío, Baltasar Champsaur Millares⁹, escritor, naturalmente, gran promesa de las letras canarias, murió ahogado en el mar de Las Palmas. Alguno de sus allegados no quiso aceptar la terrible realidad. En su versión particular del

⁸ A continuación, es reproducida una entrañable nota biobibliográfica sobre ambos, publicada en la revista *Millares*, en los años sesenta: «Luis y Agustín Millares Cubas nacieron ambos en Las Palmas: Luis el 21 de agosto de 1861, y Agustín el 30 de marzo de 1863. Estudiaron juntos en el Colegio de San Agustín, y juntos también marcharon a Barcelona, donde Luis estudió la carrera de Medicina y Agustín las de Derecho y Filosofía y Letras. Ambos hermanos escribieron en colaboración. En la casa de Luis se reunían todas las personas cultas de la ciudad, y cuantos forasteros de renombre a ella llegaban. Entre estos últimos contamos al maestro Unamuno y al gran poeta Salvador Rueda. Allí fundaron el *Teatrillo*, para el que escribieron sus obras dramáticas y en el que fueron estrenadas en Las Palmas obras famosas de autores europeos contemporáneos. Murió Luis el 16 de octubre de 1925 y la calle donde vivió lleva su nombre. Después de la muerte de su hermano, continuó Agustín publicando, siendo de esta época muchas de las *Canariadas*, el prólogo del *Diario de Don Antonio Betancourt* y numerosos artículos y trabajos, muchos de los cuales están aún inéditos. Los hermanos Millares fueron los creadores de la novela regional. También escribieron excelentes cuentos; algunos de ellos fueron traducidos al francés por Camilo Saint-Saëns. Agustín falleció el 8 de octubre de 1935; había sido nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Española». [1964: 110-111]. Véase, igualmente, en la *Enciclopedia de la Literatura Canaria* una amplia entrada sobre Luis y Agustín Millares Cubas, redactada por Luisa Chico, con una bibliografía más reciente [2007: 128-131].

⁹ Según otra nota biobibliográfica de la revista *Millares*, «José Baltasar Champsaur Millares nació en Barcelona, el 26 de septiembre de 1874. Hijo de José Champsaur Sicilia y de Dolores Millares Cubas. Heredero de las excepcionales dotes intelectuales de su madre, desde los quince años colabora en diarios y revistas de Las Palmas, dando a conocer una personalidad espiritual fuerte y madura. Cursó el Bachillerato en el Colegio de San Agustín y comenzó la carrera de Derecho en la Universidad de Granada. Antes de cumplir los diecinueve años, en agosto de 1893, cuando disfrutaba de sus vacaciones en la isla, bañándose en el mar –junto al muelle de Las Palmas– fue arrastrado por las olas y desapareció para siempre, sin que su cuerpo pudiera ser rescatado. Una pequeña selección de sus trabajos literarios fueron editados con el título de *Ensayos literarios*, en el año 1896. Escribió el prólogo su tío Luis Millares Cubas» [1964: 111].



suceso imaginaba que el cuerpo desaparecido, impulsado por la fuerte corriente del lugar, se había alejado mar adentro hasta ser recogido por un barco extranjero, y allí reanimado y vuelto a la vida, aunque con pérdida total de la memoria. Las pocas revistas gráficas que llegaban entonces a la isla las examinaba escrupulosamente este visionario, lupa en mano, en su afán de descubrir el rostro perdido.

Este fue el origen de mi obra *El viajero*, acaso influida también por Maeterlinck, el autor belga de mi predilección en aquellos años.

El viajero, comedia en un acto, dividido en dos cuadros, se estrenó en Madrid, en «El Mirlo Blanco», Teatro de Cámara de Carmen Monné de Baroja, la noche del 20 de junio de 1926. El reparto incluía nombres muy conocidos: Herminia Peñaranda, María A. de Abreu, Carmen Juan, Raymonde de Back, Gustavo Pittaluga, Fernando Bilbao, Cipriano de Rivas Cherif y Carmen Baroja¹⁰.

Hogar inolvidable este de la casa de los Baroja. En «El Mirlo Blanco» estuvieron también Don Pío, Valle-Inclán, Edgar Neville y tantos otros. El recuerdo de aquella casa, todavía despierta en mí las más vivas emociones¹¹.

En 1925 había yo escrito *Tic-tac*, obra en la que había puesto todos mis entusiasmos juveniles. No conseguía, sin embargo, encender el entusiasmo ajeno en las numerosas lecturas que hice a todo oyente que quiso escucharme durante cuatro largos años¹². Actor hubo, como Santiago

¹⁰ Sobre este teatro de cámara puede verse, por ejemplo, J. A. Hormigón [1974: 139-147]. *El viajero* fue escrita en la Playa de las Canteras (Las Palmas de Gran Canaria), en 1920, y estrenada el 20 de junio de 1926, en el Teatro de Cámara de Carmen Monné de Baroja, llamado «El Mirlo Blanco». Según se puede comprobar en las dos ediciones de la pieza, el reparto fue el siguiente: La Madre (Herminia Peñaranda), La Tía María del Carmen (María A. de Abreu), Amparo (Carmen Juan), Soledad (Raymonde de Back), El Hermano José (Gustavo Pittaluga), Don Luis (Fernando Bilbao), El Doctor (Cipriano de Rivas Cherif) y El Muchacho (Carmen Baroja). El Coro estuvo formado por Emmi Eberhardt, Carmen Monné, Natividad González y Carmen Abreu. Véase R. García de Mesa [2012: 101-113].

¹¹ Un fragmento de esta conferencia que abarca desde aquí hasta «[...] muchos años de los escenarios. [...]» fue reproducido por primera vez en R. García de Mesa [2014: 68-70].

¹² Sobre la historia de *Tic-tac* y su vida escénica véase R. García de Mesa [2012: 113-167; 2014: 60-94].



Artigas¹³, que retuvo la obra durante meses, sin decidirse al estreno. En general, encontraban que era una obra «rara», un tanto incomprensible, fuera de los gustos del público habitual de los teatros. Desesperado, y en un arranque también juvenil, envié una copia de *Tic-tac* a M. Lugné Poe, director del teatro «L'OEUVRE», de París. Al cabo de algún tiempo recibí la mayor sorpresa y la primera alegría en la desventurada historia de *Tic-tac*. La obra había sido traducida al francés y aceptada por Lugné Poe para su estreno. Los ensayos iban a empezar. No lo dudé un momento. Cogí el primer tren y me fui a París. Allí, en París, me esperaba una nueva emoción. Por los alrededores del teatro, en las calles vecinas, lucían unos carteles amarillos con grandes letras negras que decían: «TIC-TAC, PRÓXIMO ESTRENO DEL TEATRO L'OEUVRE».

M. Lugné Poe me recibió en el teatro, en su despacho de director, habitación muy pequeña, desordenada y llena de recuerdos. Me producía una cierta inquietud ver la altísima figura del director moviéndose en espacio tan reducido. Hablamos del reparto de la obra. Pero aquí he de interrumpir mi relato para intercalar una anécdota. Dejemos, pues a París por unos instantes para trasladarnos a Sevilla.

En una primavera lejana, siendo yo estudiante de Derecho en la Universidad Hispalense, asistí una noche a una función de ópera en la que cantaba una famosísima diva de aquellos tiempos: Genevieve Vix¹⁴. Había

¹³ Santiago Artigas (Figueras, 1881 – Madrid, 1931) fue un célebre actor español. Trabajó en la Compañía de teatro de Manuel Díaz de la Haza y, luego, pasaría a la Compañía Guerrero-Mendoza. Más adelante también formaría una Compañía de teatro junto a Josefina Díaz.

¹⁴ Geneviève Vix (Nantes, 1879 – París, 1939) fue una célebre cantante (triple de ópera), bailarina y actriz francesa, descendiente del pintor holandés Adriaen Brouwer. Debutó en París en Palais Garnier, en 1905. Su carrera tuvo una proyección internacional. Pudo demostrar ampliamente sus cualidades en obras como *La Traviata*, de G. Verdi, *Thais*, de J. Massenet, *L'Heure Spagnole*, de M. Ravel, *El secreto de Susana*, de Ernanno Wolf-Ferrari, *Salomé*, de R. Strauss, entre otras. Realizó grabaciones de Arias de *Carmen*, *Werther* y *Tosca*. Fue una de las grandes divas de la ópera de su tiempo y fue retratada por artistas como José Luis López Suárez, Manuel Benedito Vives, P. Godard, Jacques Carlu o Kees Van Dongen. También llegó a actuar en alguna película: *Désiré* (1937), escrita y dirigida por Sacha Guitry. Véase, por ejemplo, J. Gourret [1987]. J. M. Zavala [2011] dedica algunas páginas a la relación que Geneviève mantuvo con el rey de España Alfonso XIII y aporta algunos datos sobre su biografía.



ido al teatro en compañía de mi primo Néstor¹⁵, el pintor canario, y de ese amigo inseparable de todo forastero en Sevilla, que se llamaba Juan Lafita¹⁶. Al acabar la función nos fuimos los tres al «Pasaje de Oriente», lugar entonces preferido por la sociedad sevillana. Terminaban de servirnos nuestras respectivas consumiciones cuando entró en el local la propia Genoveva Vix, acompañada de su marido, según creo recordar. Néstor y Lafita, amigos de la diva, me presentaron al matrimonio¹⁷. La señora Vix me distinguió aquella noche con sus frecuentes bromas. Yo era entonces muy joven y no sé hasta que punto supe apreciar su ingenio. La juventud ha sido siempre una edad difícil. Durante toda la velada, la Sra. Vix no cesó de repetir frases como esta: «A estas horas los niños deberían estar en la cama, y no entre personas mayores que consumen bebidas alcohólicas», etc.

Pasaron bastantes años. Hemos de volver ahora a París, al despacho del Sr. Lugné Poe. Como decía, hablábamos del reparto de *Tic-tac*. Para el papel de La Madre, mujer de avanzada edad, agotada por los años y los sufrimientos, Lugné había pensado en Genoveva Vix, retirada ya del canto,

¹⁵ Se refiere al célebre artista simbolista Néstor Martín Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887 – 1938), primo hermano de Claudio. Acerca de la gran amistad que existía entre ambos puede consultarse, por ejemplo, J. M. Reverón Alfonso [2007: 47-48]. Sobre la vida y obra de Néstor constituyen una referencia imprescindible los trabajos de P. Almeida Cabrera [1987; 1991; 1995].

¹⁶ Probablemente, se refiera al sevillano Juan Lafita Díaz (1889 – 1967), periodista, crítico de teatro, de cine, de arte, de la vida social, pintor, dibujante. Licenciado en Filosofía y Letras, en 1910. En 1930 sería elegido miembro de la Academia Provincial de Bellas Artes; en 1935, miembro noble de honor de la Academia de Estocolmo y en 1936, miembro correspondiente de la Nacional de Historia. Fue hermano del escultor José Lafita Díaz e hijo del pintor José Lafita Blanco. Véase T. Lafita Díaz [2002-2015].

¹⁷ En el manuscrito original (páginas numeradas 8 y 9), entre esta frase y la siguiente, hay un párrafo que su autor omitió y está tachado. Pese a ello, se puede leer perfectamente y explica muy bien el porqué de las bromas de Genoveva Vix aquella noche. En lugar de cómo se puede leer ahora, la otra opción que barajaría Claudio sería la siguiente: «Néstor y Lafita, amigo de la diva, se levantaron para saludarlos. Lafita lo hizo con tal precipitación, que tiró el vaso de leche que había pedido, vertiendo su contenido en mi flamante “smoking”. Quedé hecho una lástima. El incidente sirvió, sin embargo, para amenizar la tertulia. La señora Vix, a quien acababa de conocer, me distinguió con sus frecuentes bromas». El texto sigue tal y como está hasta llegar casi al final del párrafo, donde precisa dichas bromas, pero tacha alguna de las mismas, seguramente, por ser redundante. De tal manera que es completada la frase de la siguiente manera: «Durante toda la velada, la Sra. Vix no cesó de repetir frases como estas, alusivas al incidente del vaso de leche: “Eso solo les pasa a los niños, se les rompe el biberón y se manchan”, “A estas horas los niños deberían estar en la cama, y no entre personas mayores que consumen bebidas alcohólicas”, etc.».



dueña de una «boutique» en Biarritz, pero dispuesta siempre a volver a pisar la escena como actriz dramática.

Reconstruí rápidamente nuestro encuentro en Sevilla y sentí una especie de ternura dolorosa al evocarlo. Yo era entonces un niño, según me dijo, y ella era en cambio una mujer. El tiempo había pasado para los dos.

De otras entrevistas con el director de «L'OEUVRE» salí un tanto descorazonado. Lugné me trataba a distancia, desde lo alto de su gloriosa ancianidad. Supe después que, en principio, le molestaba que los autores opinasen sobre sus obras, reservándose él, como director, la facultad de juzgarlas. Esto tenía una cierta justificación. Lugné Poe había sido el introductor brillantísimo del teatro de Ibsen en París, y la crítica, unánimemente, lo proclamó el mejor director escénico de Francia. Lugné vivía, por lo tanto, de una renta ilustre, y esto debió hacerle pensar que él nunca podría equivocarse.

Una tarde me habló del montaje que había concebido para algunas escenas de mi obra, especialmente para el cuadro tercero. Este es el cuadro de la muerte del Hijo, un suicida precoz, al que acompañan el Hombrecito, su destino, y tres muchachas imaginarias que encarnan los últimos pensamientos del suicida. Para estas tres muchachas Lugné se proponía montar una especie de «ballet» en continuo movimiento. No pude contenerme y le hice mis reparos de autor. Precisamente, por tratarse de personajes imaginarios, yo les dotaba de un diálogo realista, coloquial, en busca de un contraste que a mí me parecía de buen efecto. No podían, por lo tanto, diluirse estas escenas en un «ballet» o pantomima con música o sin música.

Lugné me oyó en silencio y luego me fulminó con su mirada. Se puso en pie, dando por terminada la entrevista, y me dijo: «Su punto de vista significa que yo me he equivocado en el montaje de su obra. Me sorprende, pero tendré que pensarlo de nuevo».

Salí abrumado del teatro. Creo que en el fondo estaba arrepentido de mi intervención, ya que lo que verdaderamente me importaba, dada la



penosa historia de *Tic-tac*, era el estreno de la obra, fuera como fuese. Conocía ya lo suficiente a Lugné Poe para adivinar hasta qué punto había herido su orgullo profesional.

No me equivoqué en mis temores. El estreno fue suspendido indefinidamente y, al cabo del tiempo, tras varias e infructuosas tentativas de concordia, abandoné París con las manos vacías.][¹⁸ De *Tic-tac* me olvidé durante todo un largo año. Pero una noche, en Madrid, fui al desaparecido Café Castilla en compañía del también entonces autor novel, Adolfo Torrado¹⁹. En el Café nos presentaron a un actor mejicano recién llegado a España, Fernando Soler²⁰, que se disponía a debutar en el Teatro

¹⁸ En el manuscrito original hay una marca como esta. Pudiera ser una parada en el texto con la intención de explicar algo en esta posible conferencia sin necesidad de leerlo. Como omite el estreno en Canarias de *Tic-tac*, en 1930, y pasa directamente a la historia del estreno madrileño, queda un vacío. ¿Podría tratarse, tal vez, de una marca a modo de recordatorio para explicar oralmente la experiencia insular del estreno? No ha sido posible conocer la intención de su autor en este asunto. Véase R. García de Mesa [2012: 113-167; 2014: 68-70].

¹⁹ Adolfo Torrado (La Coruña, 1904 – Madrid, 1958) fue un comediógrafo de obras de entretenimiento que, entre los años 40 y 50 del pasado siglo, alcanzaría gran popularidad en España. En 1929 estrenaría su primera pieza teatral en Madrid: *Crack*. Quizá, por la cronología, la obra que le enseñara a Soler pudiera ser *Che, Isidoriño* (1930). Aunque también cabría otra posibilidad, esta vez en colaboración, ya que el mismo Adolfo Torrado junto a Serafín Adame estrenarían *Paloma de embajadores o cada cual con su igual* en Madrid, en 1931, con la Compañía de Pepe Romeu. A lo largo de su vida, en muchos casos, Adolfo trabajaría junto a otros autores, como Leandro Navarro, el mismo Serafín Adame o Francisco Cossío, entre otros. Su obra dramática casi alcanza los ochenta títulos, aunque una buena parte de estos trabajos serían realizados de esta manera, en colaboración. Determinados montajes de esas obras llegarían a la centena de representaciones y alguno, como *Chiruca*, incluso alcanzaría las mil funciones. Luis Buñuel adaptó un argumento de una obra suya al cine: *El gran calavera*, en 1949, en México, con Fernando Soler y Rosario Granados como actores principales. Alfonso fue hermano del director de cine Ramón Torrado, con el que colaboraría en diversos proyectos cinematográficos. Véase E. Pérez-Rasilla [2003: 297-304] e I. Bugallal [2013].

²⁰ Fernando Soler era un pseudónimo. Su verdadero nombre era Fernando Díaz Pavía (Saltillo, 1895 – Ciudad de México, 1979). Fue un actor, director y productor mexicano que destacó tanto en el teatro como en el cine. En la revista *Bicentenario. El Ayer y Hoy de México*, la periodista Graziella Altamirano [2013] introduce la transcripción de una charla de 1975 entre Fernando Soler y Eugenia Mayer. En ella, Soler relataba, y sin citar expresamente el título de *Tic-tac*, algunas de sus impresiones del momento, su contacto con la escena española, sus experiencias y su salto a París, al igual que le sucedió a Claudio de la Torre. La entrevista puede verse en el siguiente enlace de la revista: <http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/entrevista-fernando-soler/> Tal y como se ha dicho en la anterior nota al pie de página, Fernando Soler llegaría a trabajar bajo las órdenes de Luis Buñuel, en *El gran calavera* (1949), con un argumento de Adolfo Torrado, el otro dramaturgo que acompañaba a Claudio de la Torre la noche en la que el actor mexicano prefirió la obra de este último.



Infanta Beatriz. Amablemente, nos preguntó si teníamos alguna obra para él. Los dos, Torrado y yo, nos apresuramos a decirle que sí.

Soler leyó *Tic-tac* y, aunque me costaba trabajo dar crédito a mis oídos, me pareció escuchar estas palabras: «Será mi primer estreno en Madrid».

Efectivamente, *Tic-tac* se estrenó en el Teatro Infanta Beatriz el 3 de octubre de 1930²¹. De la mano de Fernando Soler, en el escenario del teatro, recibí al fin aquella alegría que yo había esperado cinco años. La rebeldía de la juventud, tema central de la obra, tenía ya entonces su público.

Fue, por decirlo de algún modo, mi primer éxito considerable, pero el fatigoso batallar por el estreno influyó de tal modo en mi vida, que la cambió por completo y le dio otro rumbo inesperado. Ingresé en los estudios cinematográficos de la Paramount, en París, y con el trabajo de mi nuevo oficio me alejé durante muchos años de los escenarios²².

Debo a mi mujer, Mercedes Ballesteros²³, entre otras muchas cosas, el haberme animado a escribir de nuevo para el teatro después de un largo

²¹ La pieza fue montada por la Compañía de Dramas y Comedias de dicho teatro. Según consta en la primera edición de la obra, por orden de aparición, el reparto quedaría de la siguiente manera: La Madre (Fe Malumbres), La Hermana (Carmen Domenech), La Vecina (Mercedes Díaz), La Señorita del primero (Magda del Castillo), La Mujer de la vida (Vicenta Gallego), Muchacha 1ª (Carmen Cachet), Muchacha 2ª (Concha L. Domínguez), Muchacha 3ª (María Jordán), El Hijo (Fernando Soler), El Padre (José Jordán), El Hombrecito (José Calle), El Farmacéutico (Domingo Soler), Mancebo de botica 1º (José Casín), Mancebo de botica 2º (Enrique Jordán), El Señor del principal (Alberto Castillo), El Señorito (Julián Soler), El Sereno (Antonio Monsell), El Portero (Domingo Soler), El Anciano (Andrés Soler), Muerto ilustre 1º (Antonio Monsell), Muerto ilustre 2º (José Casín), Muerto ilustre 3º (Pedro Oltra), El Vigilante (Alberto Castillo) y El Director (Pedro Oltra). Los decorados serían de Uzelai e Higinio Colmenero. El montaje también se representaría antes que en Madrid, concretamente en el Teatro Arriaga (Bilbao), el 11 de septiembre de 1930. Véase C. de la Torre [1932].

²² Claudio de la Torre llegaría a trabajar en la industria cinematográfica de lleno, en el departamento de escenificación, como supervisor de producción y director de cine para la Paramount Films, en París. Allí, en 1932, dirigiría su primer largometraje: *Pour Vivre Heureux*.

²³ Mercedes Ballesteros Gaibrois (Madrid, 1913 – 1995) se licenció en Filosofía y Letras. Hija de dos historiadores, fue novelista, dramaturga, articulista, poeta, biógrafa y traductora. Compuso una extensa obra. Colaboró frecuentemente con la revista *La Codorniz*, con los seudónimos «Baronesa Alberta» y «Silvia Visconti». Entre sus comedias destacan *Tienda de nieve* (sin representar, publicada en 1932), la citada *Quiero ver al doctor*, en colaboración con su marido, *Una mujer desconocida* (estrenada en 1946), *Las mariposas cantan* (estrenada en 1952 y publicada al año siguiente), que obtuvo el Premio Tina Gascó, o *Lejano pariente*



tiempo de silencio. Me habló de una comedia que tenía ya empezada y me propuso continuarla juntos. Ha sido la única obra que hemos escrito en colaboración.

La propuesta me sedujo. Significaba para mí, toda vez que aceptaba un arranque de comedia ya resuelto, la necesidad de adaptarme a otro estilo, a un tipo de diálogo distinto. Excelente ejercicio literario, pensé. Y me puse a la obra.

La titulamos *Quiero ver al doctor*, y en ella intervienen cuatro personajes principales: la mujer, el marido, el hijo y el abuelo, enredados en situaciones a veces inverosímiles, pero sostenidos los caracteres no por diferenciarse unos de otros, sino por utilizar todos los personajes el mismo género de diálogo, la misma dialéctica de humor.

Esta comedia la estrenamos en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid, el 23 de febrero de 1940²⁴.

Entretanto, fuera de España, la Gran Guerra adquiriría por momentos una dureza aterradora. Se perseguía hasta el exterminio a los sospechosos de desafecto, se bombardeaban pueblos y ciudades abiertas, se ametrallaban los trenes de refugiados. Hasta la retaguardia más distante llegaba la onda de terror.

En general, el teatro en España, quizá por la neutralidad del país, no recogió en su momento toda la tensión dramática que se nos entraba por la frontera. Acaso influyó también esta actitud pasiva el recuerdo de nuestra propia guerra, aún reciente. Lo cierto es que espectáculo tan dramático, del

sin sombrero (estrenada en 1965 y publicada también al año siguiente. Es una revisión de una obra suya titulada *Tío Jorge vuelve de la India*, estrenada en 1952). Entre sus novelas, destacan *Taller* (1960), que obtendría el Premio Álvarez Quintero de la Academia Española, y *Eclipse de tierra* (1954), con la que ganaría el Premio Novela del Sábado. También escribiría la biografía de la poeta, dramaturga y novelista Gertrudis Gómez de Avellaneda y traduciría obras de Stefani, Chéjov o Ibsen. Véase, por ejemplo, P. W. O'Connor [1988: 145-147].

²⁴ La dirección de *Quiero ver al doctor* correría a cargo de Arturo Serrano. El reparto de la obra sería el siguiente: Olivia (Isabel Garcés), La Señora de San Marco (Esperanza), Ortiz Acacia (Esperanza Grases), Miss Preston (S. Loper), El Doctor (Rafael Bardem), Eduardo (Joaquín Roa), El Abuelo (Guillermo Grases), Estanis (Miguel Armario) y Criado (Luis Rodrigo). Véase C. de la Torre y M. Ballesteros Gaibrois [1953].



que solo éramos simples espectadores, no llegó a interesar por lo que fuera en nuestros medios teatrales.

Hacia los años 44 y 46 yo escribí dos comedias dramáticas, *Hotel «Términus»*²⁵ y *Tren de madrugada*²⁶, que se estrenaron, respectivamente, en el Teatro Infanta Beatriz y en el Teatro Nacional María Guerrero. Eran estas obras dos testimonios de la guerra europea, en las que se recogían algunos de sus episodios más sombríos. *Hotel «Términus»* fue el albergue de los viajeros de un tren de evacuados. En el hotel, destruido por un bombardeo, murieron todos sus huéspedes, menos dos. Esta pareja cierra la

²⁵ *Hotel «Términus»* fue publicada en 1950, junto a *Tic-tac* y *Tren de madrugada*. En dicha edición figura el «Reparto del estreno en Madrid, por la Compañía de Artistas Asociados Cinematográficos, en el Teatro Infanta Beatriz, la noche del 15 de enero de 1944. Personajes y actores por orden de aparición: El Portero (Manuel de Juan), El Conserje (Ricardo G. Urrutia), El Empleado (Javier Rodil), La Señora gorda (Julia Lajos), El Anciano (Fernando Fresno), La Anciana (Juanita Manso), La Señora con el niño en brazos (Josefina de la Torre), La Campesina (Herminia Hernández), El Campesino (Francisco Butier), Burguesa 1 (Rosario Royo), Burguesa 2 (Elvira Moya), Arturo (Ricardo Merino), Luisa (Maruchi Fresno), Enriqueta (Mari Carrillo), Evacuado 1 (José Guerra), Evacuado 2 (Antonio Criado), Evacuado 3 (Adolfo Luján), El Recién Casado (Juan Cortés), La Recién Casada (Esperanza Navarro), El Director (Vicente Llopis), Él (Fernando Fernández de Córdoba), Ella (Florencia Bécquer), Elvira (Pastora Peña), Maruja (Mari Lamar), Pilar (Guillermina Grin), Ricardo (Pepe Nieto), Un Mozo del hotel (Francisco Butier), Un Camarero (Enrique Núñez), Mujer 1 (Araceli Méndez), Mujer 2 (Eugenia Prados), Sylvia (María Loli Higuera), El Doctor (José Guerra), La Madre (Julia Pachelo), Mendigo 1 (Rafael Calvo), Mendigo 2 (José Portes), Andrés (Luis Peña). Viajeros, transeúntes, obreros, etc.». Véase C. de la Torre [1950: 121-122].

²⁶ *Tren de madrugada* fue publicada en 1950, junto a *Tic-tac* y *Hotel «Términus»*. Obtiene el Premio Piquer 1946 de la Real Academia Española. En dicha edición, figura el siguiente «Reparto del estreno en Madrid, por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, la noche del 24 de abril de 1946. Personajes y actores por orden de aparición: Mujer 1 (Teresa Molgosa), Hombre 1º (Juan de las Cuevas), Mujer 2 (Pilar Tavira), Hombre 2º (Javier Rodil), Adrián Cabel (Sergio Santos), Su Hijo (Manuel Venegas), Hombre 3º (M. G.), Albert Lenotre (Ricardo Calvo), Pablo (Emilio Barreda), Luis (Guillermo Marín), Tomás (José María Mompín), Señor B. (Pedro Grande), Señora B. (Carmen Ontiveros), El Anciano (Miguel Granizo), Mujer 3 (María Luisa Ramos), Lucila (Ana Muñoz Mateo), Soldado 1º (José Álvarez), Soldado 2º (José Luis Plana), El Pastor (Rafael Bardem), Vecino 1º (Juan de las Cuevas), Vecino 2º (Miguel Granizo), Vecino 3º (Ernesto del Llano), Vecina 1 (Mercedes Manera), Vecina 2 (María Luisa Ramos), Agente 1º (Sebastián Bustos), Agente 2º (X. X.), La Madre (Carmen Seco), María (Mari Carmen Díaz de Mendoza), Margarita (Amparito Gómez-Ramos), Juan (José Álvarez), Gervás (Sergio Santos), El Padre (Gabriel Miranda), El Forastero (Javier Rodil), Leonor (Pepita C. Velázquez), Eva (Teresa Molgosa), Vernón (Rafael Bardem), Adelaida (Pilar Tavira), Teresa (Mercedes Manera), Eduardo (Juan de las Cuevas), La Doncella (Carmen Ontiveros), Vigilante 1º (Miguel Narros), Vigilante 2º (Esteban Pascual), Sara (Cándida Losada), La Encargada (Concha L. Silva), La Dueña (Carmen Seco) Amalia (Mercedes Alber), Elvira (Elvira Noriega), Berta (Mercedes Manera), El Jefe (José Álvarez), El Comisario (Pedro Grande). Viajeros, aldeanos, vigilantes, soldados, etc.». Véase C. de la Torre [1950: 15-16].



obra, contemplando el solar, convertido ahora en jardín, donde se levantaba en tiempos el hotel desaparecido.

El *Tren de madrugada* conducía, terminada ya la guerra, a otro grupo de gente de distinta convicción, trasladada forzosamente de un lugar a otro.

–Me gustaría que alguien me explicara, dice uno de los personajes, por qué nos sacan de nuestra tierra. Si la guerra se ha perdido, peor para nosotros. Pero uno ha nacido donde ha nacido.

Del tren se evaden cinco viajeros: tres hombres jóvenes, un anciano y un niño. En los cuadros sucesivos vemos la suerte que ha corrido cada uno.

El montaje de esta obra fue muy laborioso. Los primeros intentos fallaron ante la negativa de los empresarios, asustados por el costoso reparto: 36 personajes. Pudo al fin estrenarse cuando un grupo de actores y estrellas del cine de entonces, se agruparon, espontáneamente, formando una Compañía teatral.

Si a los empresarios les había alarmado el largo reparto de *Hotel «Términus»*, mayor tenía que ser su susto ante el reparto de *Tren de madrugada*: 50 personajes. A la generosa acogida de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa²⁷, directores entonces del María Guerrero, se debió al fin el estreno.

Creo recordar que estas dos obras, *Hotel «Términus»* y *Tren de madrugada*, fueron las primeras que subieron a los escenarios españoles para mostrar la terrible actualidad de Europa en aquellos años. En las dos había, sobreentendida, una repulsa moral de la guerra. Pero había también, dado el espíritu de solidaridad que animaba a algunos de sus personajes, como una vaga esperanza en un mañana mejor. Sin embargo, poco tiempo

²⁷ Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa fueron director y subdirector, respectivamente, del Teatro María Guerrero, entre 1940 y 1952. Luis Escobar (Madrid, 1908 – 1991), licenciado en Derecho y periodista, fue dramaturgo, director de teatro y actor. Huberto Pérez de la Ossa (Albacete, 1897 – Salamanca, 1983) fue novelista, dramaturgo, director de teatro, articulista y traductor.



después, en 1947, acaso influido por el aire de farsa que iban tomando las conversaciones de paz en Europa, escribí la comedia más amarga de cuantas había escrito hasta entonces. Se titulaba *En el camino negro* y se estrenó en el Teatro Lara, por la Compañía de María Palou²⁸. Era un drama despiadado. Transcurría la acción en una ciudad cualquiera, en el seno de una «honorable» familia. Toda esta familia se desmoronaba escandalosamente, podrida por la mentira.

Como siempre he procurado, en lo posible, no repetir los temas de mis obras, digamos los argumentos y propósitos que los inspiraron, sino alternar prudentemente los géneros teatrales para no caer en monotonía, la comedia siguiente que escribí, titulada *El río que nace en junio*, era una historia de amor, de ese amor generoso y sin reservas, propio de la juventud, mezclada con una trama policíaca, en un ambiente de espionaje. Esta obra se estrenó en Granada, en el Teatro del Gran Capitán, por la Compañía de Alejandro Ulloa, el año 1951²⁹. Su título, *El río que nace en junio*, mereció de Eugenio d'Ors el calificativo del mejor título del año. Entiéndase bien: el mejor título, no la mejor comedia.

Podría emparejar con esta obra otra que estrené años después, en el Teatro María Guerrero, en 1958. Las dos, esta y aquella, son dos comedias de intriga, las únicas que he escrito de este género, salvo que en *La caña de*

²⁸ *En el camino negro* fue «Estrenado en el teatro de Lara, de Madrid, por la Compañía de María Palou, el 20 de junio de 1947, con el siguiente reparto: Cristina (María Palou), Isabel (Pastora Peña), Rosario (Adela Carboné), La Doncella (Carmen Peña), Joaquín (Luis García Ortega), El Abuelo (Manuel Arbó), Carlos (Luis Peña), El Administrador (Eduardo Moreno), Damián (Carlos Dulac), El Tasador (Enrique Núñez), El Vigilante (Fernando Jiménez)». La dirección correría a cargo de Felipe Sassone y el decorado, de Mignoni. Véase C. de la Torre [1987: 369].

²⁹ *El río que nace en junio* obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1950. Su estreno se produciría el 5 de junio de 1951. Fue publicada por la editorial Alfíl en 1955. El reparto sería el siguiente: Doña Elisa (Pilar Olivar), Gerardo (Alejandro Ulloa), Consuelo (María Teresa Méndez), Pilar (Charito Torre), Don Horacio (Rafael Calvo), Miranda (Enrique Vivó), Ana María (Ana María Méndez), Atienza (Félix J. Montoya), Myriam (María Teresa Cremades), El Camarero (José Bresso), La Muchacha del tiro al blanco (M. Gallardo), La Señora (Enriqueta Barry), El Marido (Manuel Calzada), Brenstein (Luis Calderón), El Criado (José Bresso). La dirección correría a cargo de Alejandro Ulloa y los decorados, de Batlle. Véase C. de la Torre [1955].



pescar puse una mayor ambición³⁰. Mejor que la definición que yo pudiera dar de esta última son las palabras que escribió Torrente Ballester, crítico entonces de *Arriba*, a raíz de su estreno. Decía así: «Es, en cierto modo, una comedia de enredo, si bien la materia enredada no es la habitual en esta clase de comedias, sino materia más sutil y poética, la fantasía de una mujer, que, al coincidir con una situación real, entra en conflicto con ella, la transforma, llega a despojarla de su vulgaridad cotidiana y la levanta hasta esa zona en que la realidad se iguala al ensueño. Alguien decía, en el entreacto, que es una comedia intelectual. Yo no me atrevo a asegurarlo, aunque solo sea porque ya no se sabe bien qué quiere decirse con esto de “teatro intelectual”. Para mí, no lo es *La caña de pescar*, aunque tampoco sea obra realista. Me gustaría encajarla con toda propiedad en el clásico de comedia a secas, de comedia en que la imaginación tiene campo ancho para volar, aunque sin romper nunca el hito que la ata a la vida». Esta fue la definición de Torrente Ballester³¹.

En 1952, tras el estreno de *El río que nace en junio*, volví a cambiar de género. Escribí entonces una comedia dramática, *La cortesana*, que

³⁰ El estreno de *La caña de pescar* se produjo el 31 de octubre de 1958, en el Teatro María Guerrero. La obra fue publicada por la editorial Alfíl, en 1959. Dicha edición, además de la pieza, contiene la crítica que Claudio cita de Torrente Ballester. El reparto fue el siguiente: Ramón (Ángel Picazo), Adriana (Mari Carmen Díaz de Mendoza), Rafaela (Mercedes Muñoz Sanpedro), El Señor Santos (Anastasio Alemán), Rosa (Luisa Sala), El Chófer (Antonio Ballesteros), Valcárcel (Agustín Povedano), La Señorita Corina (María Rus), Don Ramón (Carlos M. de Tejada), El Visitante (Pedro Sempson). La dirección correría a cargo de Claudio de la Torre y el decorado, de Emilio Burgos. Véase C. de la Torre [1959].

³¹ Claudio de la Torre se refiere a Gonzalo Torrente Ballester (A Coruña, 1910 – Salamanca, 1999), profesor, novelista, periodista, guionista, dramaturgo y ensayista español. Gonzalo Torrente Ballester es autor de la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), *La saga/fuga de J.B.* (1972, Premios Ciudad de Barcelona y de la Crítica) o *Filomeno a mi pesar* (1988, Premio Planeta), entre muchos otros. Como ensayista destacan *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956), *Teatro español contemporáneo* (1957) o *El Quijote como juego* (1975). De 1947 a 1962 escribió con cierta frecuencia en el citado diario falangista *Arriba*, como crítico literario y teatral. Colaboraría también en *Informaciones* de Madrid y en *ABC*. En 1962 sería expulsado como profesor de Historia en la Escuela de Guerra y como crítico de teatro del diario *Arriba*, por firmar un manifiesto de apoyo a los mineros de Asturias. Un tiempo después solicitaría su reingreso en enseñanzas medias y sería destinado a Pontevedra, para enseñar Lengua y Literatura. En 1966 viajaría a Estados Unidos para impartir clases sobre *El Quijote* en la *State University of New York*. Y allí permanecería hasta 1972, fecha en la que regresaría a España. En 1975 sería elegido miembro de la Real Academia Española; en 1981 recibiría el Premio Nacional de Literatura; en 1982, el Premio Príncipe de Asturias, y en 1985, el Cervantes.



estrenó en el Teatro Calderón, de Madrid, la Compañía de María Guerrero y Pepe Romeu³². El punto de partida de esta obra lo encontré en un viejo periódico francés, publicado en París a comienzos de nuestro siglo. Relataba en su crónica de sucesos el caso de una cortesana, como así se designaba entonces, pudorosamente, a ese tipo de mujeres no muy sobradas de pudor, obsesionadas hasta torturarse porque su amante, más joven que ella, no la viese envejecer.

El tema me tentó. Se prestaba a escudriñar un mundo de instintos, no por elementales menos complicados, alrededor de la figura de Lys Delacour, la cortesana delirante. A su lado tenían que moverse unos caracteres bien definidos, rigurosamente analizados para que las sombras de sus cuerpos no ocultasen los verdaderos móviles. Penetrar en el recinto de estas vidas secretas, deformadas por la luz de una descarada publicidad, representaba para mí, como decía, una excursión tentadora. Así, por el lujoso hotel de Lys desfilan el primer amante, ya viejo, el último, aún joven, Celeste, la discípula, Augusta, la rival, la hermana María, la antigua cortesana Rosa Pompón, el obrero Mauricio, compañero de infancia. Siete personajes, siete testimonios de una vida. En cada uno de ellos puse mi más cuidadosa atención al observarlos. Todos fueron personajes por mí imaginados, ya que la vieja crónica solo narraba el suceso.

El cerco ha sido mi último estreno teatral. He de agradecer una vez más a nuestro joven y gran director José Luis Alonso³³, que regentaba

³² *La cortesana* obtiene el Premio Ciudad de Barcelona, en 1950. Según consta en su edición, «Esta obra se estrenó en Madrid, la noche del 13 de junio de 1952, en el Teatro Calderón, con el siguiente reparto: Lys Delacour (María Guerrero), Mauricio (Pepe Romeu), Celeste (María Fernanda Díaz de Mendoza Guerrero), Augusta (Pepita Fernández), Rosa Pompón (Adela Calderón), María (Margarita García Ortega), La Doncella (Trinidad Lemos), Alberto de Rec (Carlos Alonso), El Señor de Letil (Juan Beringola). Decorados y figurines: Vicente Viudes. Dirección: Pepe Romeu» [1952: 6]. Pepe Romeu fue quien llevó a escena por primera vez *Tic-tac*, en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, en 1930. Véase R. García de Mesa [2012: 125-160].

³³ Sobre la trayectoria del director José Luis Alonso, véase, por ejemplo, la tesis doctoral de G. Quirós Alpera [2010].



entonces el Teatro Nacional María Guerrero, no solo su acogida a mi obra, sino la generosa oportunidad que me brindó para dirigirla³⁴.

En mi autocrítica³⁵ decía yo lo siguiente:

«En uno de los valles más hermosos de la región pirenaica viven aún, entregados al fin a una vida laboriosa en paz, los nietos de unas gentes, tenidas por malditas, que fueron tenazmente perseguidas durante siglos. A ellas se refieren las notas que van a continuación. Quisiera con estas notas ofrecer un punto de referencia al espectador o lector, dado el carácter semi-

³⁴ Respecto a la puesta en escena, y según aparece en su primera edición, *El cerco* fue «Estrenada en Madrid, por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, la noche del 25 de febrero de 1965, con el siguiente reparto (por orden de intervención): Lucas Garde (José Bódalo), Caxar Arnut, ujier del Consejo Real (Antonio Farrandis), Lorenzo Garde, hijo de Lucas (Vicente Ros), Ruth Arganea (Silvia Roussin), María de Lanz, mujer del herrero (Rosario G^a. Ortega), Noemí, mujer de Lucas Garde (María Paz Molinero), El Viejo Baigorri (José Vivó), Inés de Añoa (Margarita G. Ortega), Juanes Ibargoi (Víctor Gabirondo), Tristán de Ariz (José Luis Lespe), Hernán de Mugari (Alfredo Cembreros), Jezabel (Montserrat Carulla), Soulet, el buhonero (Miguel Ángel), El Leñador Errazu (Joaquín Molina), Otro Leñador (Manuel Tejada), Un Mozo (Valentín Conde), Otro Mozo (Fernando Rojas), Un Vecino (Tomás Carrasco), Otro Vecino (Antonio Burgos), Otro Vecino (Francisco D. Matesanz), Una Vecina (María Luisa Hermosa), Otra Vecina (Margarita Díaz). Vecinos del pueblo y habitantes del barrio. La acción en un valle fronterizo del Pirineo, en el siglo XVI o XVII. “Canción de la espera”, de Manuel Parada. Decorados y figurines: Emilio Burgos. Dirección: Claudio de la Torre». Véase C. de la Torre [1965: 11].

³⁵ A continuación, es reproducida la «Autocrítica» completa de *El cerco*, con la misma división en párrafos que puede leerse en su primera edición:

«En uno de los valles más hermosos de la región pirenaica viven aún, entregados al fin a una vida laboriosa en paz, los restos de unas gentes, tenidas en tiempo por malditas, que fueron tenazmente perseguidas durante muchos siglos.

A ellas se refieren las notas que en otro lugar se publican. Se ha querido con estas notas ofrecer un punto de referencia al espectador, dado el carácter semi-histórico de la obra. Y digo semi-histórico porque pienso que el teatro –al menos el teatro que en este caso me interesa– no puede limitarse a un hecho histórico si no va acompañado de una intención crítica.

Así la anécdota teatral de *El cerco* –el dolor y la muerte que acechan a todas horas frente a la esperanza de un futuro mejor, si sabemos sacrificarnos para salvarlo– es pura invención dramática, de la que solo el autor es responsable.

La obra se apoya en el diálogo, porque fueron múltiples las razones que se han esgrimido en todo tiempo para justificar las persecuciones. Se diría que desde que el hombre apareció sobre la Tierra ha sentido como una inclinación natural a perseguir a sus semejantes. Nuestros sesenta años de siglo nos dan un amplio muestrario. Diferencias de ideas, de color, de creencias o de costumbres nos siguen separando.

Detrás de las palabras de los hombres, como detrás del diálogo de *El cerco*, está el dolor humano, oculto y vivo.

Agradezco a José Luis Alonso, nuestro joven y gran director del María Guerrero, así como a la Dirección General de Teatro, no solo su acogida a mi obra, sino la hospitalidad que me han brindado para dirigirla en ausencia forzosa del primero.

C. de la T.» [1965: 5-6].



histórico de la obra. Y digo semi-histórico porque pienso que el teatro –al menos el teatro que en este caso me interesa– no puede limitarse a un hecho histórico si no va acompañado de una intención crítica.

Así la anécdota teatral de *El cerco* –el dolor y la muerte que acechan a todas horas frente a la esperanza de un futuro mejor, si sabemos sacrificarnos para salvarlo– es pura invención dramática, de la que solo el autor es responsable.

Se diría que desde que el hombre apareció sobre la Tierra ha sentido como una inclinación natural perseguir a sus semejantes. Nuestro mismo siglo nos da un amplio muestrario. Diferencias de ideas, de color, de creencias o de costumbres nos siguen separando».

El doctor Cabanés, en su obra *Costumbres íntimas del pasado*, nos pregunta: «¿Quiénes son estos desgraciados, a los que se obligaba a vivir al margen de la sociedad, a los que se concedía el único privilegio de hacer ataúdes o de construir horcas para la ejecución de los criminales?».

Pilar Hors, en su libro *Seroantropología de los agotes*, nos contesta: «Los agotes son individuos considerados como parias y aún como raza maldita, que habitan desde hace siglos distintos lugares del sur de Francia y el norte de España. Vivían apartados. Para asistir a la parroquia tenían una puerta aparte para entrar en ella y una pila de agua bendita de la que tomaban el agua con un bastoncillo. Tenían asimismo, aparte, las fuentes del valle.

Era tal la aversión que se les tenía, que no se les permitía sentarse en los bancos de la iglesia a esperar el comienzo de la misa; habían de llevar una pata de oca en paño rojo cosido sobre la espalda y se les enterraba en sitio apartado. Según Michel, se les consideraba por el pueblo como hechiceros, magos...

Se ha querido también justificar esta actitud con los agotes, por considerarlos leprosos; de ahí el nombre de “gafos” que les dan algunos autores.



Landizábal, en cambio, da a los agotes, un origen semítico. No son leprosos, dice. No tienen más delito que descender muy a la larga de moros y judíos. Cuenta que en el año 1460 los Estados de Bearne piden judicialmente al Príncipe de Navarra que, por la salud pública, prohibiese a los agotes ir descalzos por las calles, y que en caso de contravención fuese permitido a cualquiera atravesarles los pies con un hierro.

Nogués, médico del rey del país de Bearne, examinó la sangre de los agotes y la encontró buena y sana, y dice que la constitución de su cuerpo es ordinariamente fuerte, vigorosa y llena de salud».

Hay otros testimonios, numerosos. Así, Juan Mañé y Flaquer, en *El oasis. Viaje al país de los Fueros*, nos dice: «A pesar de que son despejados, industriosos, pacíficos, y tienen las mismas costumbres que el resto del país; a pesar de que los legisladores han tratado siempre de protegerlos, borrando las diferencias que los separaban del resto de la población, los agotes nunca tuvieron cargos públicos, ni la menor intervención en la administración económica y gubernativa del valle; y es muy raro el caso de que uno que no sea de la raza se atreva a enlazarse con mujer agote».

En 1901, Manuel Irigoyen y Olóndriz escribe: «Los agotes inspiran compasión porque se ve que son menospreciados por una manía que no parece que tiene razón de ser en estos tiempos. Son ellos laboriosos, inteligentes y muy industriosos».

Por último, nuestro inolvidable Pío Baroja nos cuenta en *Las horas solitarias* que «al entrar (en el barrio de los agotes) se nota que no hay ninguna casa solariega, ningún escudo, ningún adorno; pocas flores. Se siente un ambiente de tristeza, de suspicacia y de humillación. Es la miseria ancestral, la injusticia y el odio que al pesar sobre los habitantes, los ha empequeñecido. Si se fija uno en los hombres, en las mujeres y en los chicos, se ve que debajo de la máscara común de tristeza y de sospecha hay un tipo de raza especial»³⁶.

³⁶ Todas estas citas se encuentran en la edición de *El cerco*. Véase C. de la Torre [1965: 7-10]. Esta injusticia histórica que inspiró a Claudio de la Torre a escribir su obra *El cerco* ha



En *El cerco*, que estrené en 1965, recogí estas vidas dolorosas de la cruel historia, ciñendo el nudo dramático a una boda entre agotes. La posibilidad de que la raza se reprodujera, aumentando el número de los malditos, provocó siempre las más violentas protestas. *El cerco* ha sido, desde luego, una de las obras de teatro en la que yo he puesto mayor ambición.

Por último, para terminar, quisiera cerrar esta dispersa selección de algunas de mis obras, con una comedia aún no estrenada en teatro, pero sí en televisión. La comedia es *El collar*³⁷. Primero hice una novela corta con el título de *Lluvia de arena*³⁸. Luego hice la versión teatral. Acababa de hacerla cuando imaginé una versión distinta, no una revisión general de la obra, sino la intercalación de unas nuevas escenas que cambiaban por completo el tono y hasta la intención de lo escrito, iluminando la amargura primera con una suave luz de esperanza. Durante años vacilé por cuál de las dos versiones me decidía a optar. Al cabo del tiempo, aburrido de mi indecisión, me olvidé de la comedia. Televisión española presentó el año pasado en sus pantallas la primera versión de *El collar*³⁹.

Si al principio de esta charla aludí a esa pregunta que suele hacerse a los autores sobre el origen de su vocación literaria, creo oportuno terminar mis confidencias con otra pregunta, también frecuente, sobre qué nos proponemos al escribir, qué ideología preside nuestra obra, qué intenciones, qué «mensaje» queremos transmitir al lector o al espectador. Y es costumbre responder sin titubeos, sobre todo al principio, en los años juveniles, que es cuando más firmemente creemos saberlo todo. Las contestaciones suelen ser sinceras, pero no por ello acertadas. Porque, ¿qué sabe el escritor lo que se propone, toda vez que el fluido que le anima a

seguido ocupando la atención de historiadores y creadores posteriores. Véase una revisión más reciente sobre la historia de esta comunidad en M. d. C. Aguirre Delclaux [2005]. En 2012 se estrenó una película española sobre la histórica discriminación que han sufrido los agotes: *Baztan*, de Iñaki Elizalde.

³⁷ Obtuvo el Premio del Teatro Lara, en 1947.

³⁸ Véase C. de la Torre [1996].

³⁹ *El collar*, de Claudio de la Torre, sería emitida en el programa Estudio 1, en la primera cadena de TVE, el martes, 18 de marzo de 1969. Véase, por ejemplo, ABC [1969: 84].



escribir es como un río secreto, secreto para él mismo, que se produce por impulsos mágicos, por ese impulso que en tiempos se llamó «inspiración»?

Sabemos por experiencia, propia y ajena, que toda la literatura que se propone defender una tesis resulta forzada y contrahecha. Prueba de ello es lo pobres que son, en general, literariamente, las obras que tratan de apoyar una tendencia política, la que sea: tanto de que su tendencia sea revolucionaria o conservadora. Los verdaderos himnos a la libertad los han escrito poetas libres, no «comprometidos a ser libres», que es otra suerte de esclavitud.

Repito que es difícil, arriesgado y sujeto a múltiples errores, definir el significado de una obra «a priori». En cambio, es muy hacedero sacar conclusiones después. Esto es, no preguntándole al autor cuando tiene la pluma en la mano, sino leyendo su obra, la obra de toda una vida.

Para hilvanar las cuartillas que acabo de hacer he tenido que repasar las obras que cito, a fin de refrescar mi memoria. Y ya sí que me encuentro en condiciones de contestar a esa pregunta clave. Ya sé lo que me proponía al escribir, en vista de lo que he escrito.

Desde las angustias del protagonista de *Tic-tac*, el muchacho que sueña en su soledad con una vida distinta, hasta el Lucas Garde de *El cerco*, que sueña también con una vida mejor para los suyos, se ve claro que he ido buscando, he ido defendiendo, a mi modo, a los seres que las circunstancias oprimen y que pueden encontrar una luz que les guíe para no ahogarse.

Lenotre, el viejo cómico, que cifraba su gloria y su dicha en encarnar en las escenas reyes y magnates, no es un personaje muy diferente de la Adriana de *La caña de pescar*, que bracea en la mediocridad de su vida en busca de una magia que la libere de esa mediocridad. Y las chicas del burdel de *Tren de madrugada*, al roce de una ráfaga de heroísmo que pasa por sus vidas, también descubren esa lucecilla de sueño y liberación⁴⁰.

⁴⁰ En esta última nota es reproducido un breve artículo de Domingo Pérez Minik, escrito días después del fallecimiento de Claudio. En él, su autor realiza una interesante y sintética valoración general destacando tanto aspectos positivos como negativos, sobre la significación de la obra dramática del dramaturgo. Su título: «Claudio de la Torre replanteó un nuevo teatro». Y dice así: «Otro de los dramaturgos que no debiera pertenecer a este capítulo que estudia la vieja escuela de posguerra es Claudio de la Torre, el famoso autor de *Tic-tac*. Nadie



¿Qué se propuso el autor de esas obras que comentamos? Solo esto: buscar entre los seres, aquellos que, desvalidos por una u otra causa, tienen

puede dudar de las grandes virtudes vocacionales que posee este escritor y de sus excelentes verificaciones escénicas. De todo este equipo de hombres de teatro es quizá Claudio de la Torre, por sus antecedentes muy significativos, el único que pudo incidir en la trayectoria de nuestro drama contemporáneo; nos referimos al posterior a 1940, con una fuerza creadora verdaderamente atemperada al nuevo estado de cosas. Algunos aspectos expresionistas de su *Tic-tac* nos lo acreditan así. Sus piezas de los últimos años se mantienen en aquella línea de combate. De *Tic-tac* quedó bastante. Incluso en *Tren de madrugada* y en *Hotel "Terminus"*, exponentes de sus preocupaciones intelectuales durante la segunda guerra mundial. Y son precisamente estos dos testimonios de la época, únicos en España, los que nos han afirmado su imperioso deseo de sostener una continuidad estética y creadora. Las dos obras poseen una buena voluntad "proyectista". Se intenta darnos, nada más y nada menos, la maqueta de un posible teatro colectivo-social. El panorama que se nos ofrece tiene color, fluidez y fuerte realidad. Fiel a esta consigna, el autor llega hasta desprenderse de cualquier héroe particular y fácil. Este *Tren de madrugada* y este *Hotel "Terminus"* tienen hasta un valor universal. Pudieron también servirnos para España y como índice documental de lo que vivieron los españoles en su guerra. Pero todos estos personajes, que son muy abundantes, siguen siendo personajes de otra época. No ven la hora en que todo se arregle en este tren o en este hotel para volver a su anterior existencia. Al fin y al cabo, ellos representan una circunstancia política, y aun nos podríamos contentar con su estricta significación. Pero lo que sí les falta a estas producciones es un ánimo más subversivo. Después de esta pieza, Claudio de la Torre nos ha dado otras varias. Pero su evolución se define por una segura incertidumbre. Todas muestran un gran oficio, mas no como unidad de temas e inquietudes, y una forma exigente y disciplinada. Ni *En el camino negro* ni en *El collar*, por poner dos ejemplos muy antagónicos, uno compuesto bajo la influencia benaventina y otro muy cerca del costumbrismo quinteriano y sentimental, percibimos la originalidad de *Tic-tac* sin dejar de reconocer un solo momento la calidad literaria de los dos. *En el camino negro* es un drama de gabinete, sin duda. Pero es difícil encontrar otro de esta índole, que se acerque más a los textos desgarrados y crueles de este tiempo. Parece querer emparejarse con el drama de Gabriel Marcel o de Graham Greene. Nos pudiéramos preguntar qué es lo que tiene esta pieza para equipararse con las de estos autores sobresalientes. Y debiéramos contestar: su afán conversacional, su carencia de intriga metafísica, su falta de estilo actual. La familia que nos exhibe Claudio de la Torre no difiere de las familias taradas del dramaturgo francés o del inglés, es más, se asemejan mucho. Creemos que el autor español no ha querido darnos un fresco de negras figuras de la familia actual de nuestro país, su concreción o su síntesis. Es posible que el tema solo le haya apasionado artísticamente. Pero para el seguimiento de la pieza necesitábamos el andamiaje pasional ontológico de Gabriel Marcel, tan poderoso, o la polémica moral paradójica de Graham Greene. Claudio de la Torre no se concentró en estos núcleos vitales, al menos en esta obra de representación. Es muy arriesgado hacer hoy un drama sin intención intelectual o dialéctica, salvo que se disponga de un talento creador extraordinario y se pueda llegar a la construcción del gran carácter heroico. *En el camino negro* es de un pesimismo aterrador. Nadie hace nada por detener este pesimismo, ni Claudio de la Torre con sus maquinaciones ni los protagonistas con su insolidaridad social. El pesimismo de Buero Vallejo o de Alfonso Sastre es el fruto de una meditación metafísica de la historia o de su experiencia política. El de Claudio de la Torre es un pesimismo gratuito o estético. La mejor ejecutoria de Claudio de la Torre es que supo replantear un nuevo teatro, el drama realista o social de los días venideros» [1973].



el empuje suficiente para, en un momento dado, abrir esa puerta –generalmente a través de sueños y quimeras– que nos lleva a la libertad.

Claudio de la Torre

BIBLIOGRAFÍA

- ABC, «Programa de Televisión», en ABC, ed. de Madrid, 18 de marzo, 1969, pág. 84.
- ACIRÓN ROYO, Ricardo, *La prensa en Canarias. Apuntes para su historia*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1986, págs. 62-63.
- AGUIRRE DELCLAUX, María del Carmen, *Los agotes. El final de una maldición*, Madrid, Sílex Ediciones, 2005.
- ALMEIDA, Pedro, *Néstor (1887-1938), un canario cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987.
- _____, *Néstor. Néstor Martín Fernández de la Torre*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.
- _____, *Néstor y el mundo del teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995.
- ALTAMIRANO, Graziella, «Entrevista. Fernando Soler», México D. F., en *Bicentenario. El Ayer y Hoy de México*, nº. 21, 29 de noviembre, 2013. <http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/entrevista-fernando-soler/>.
- BUGALLAL, Isabel, «El rey coruñés de la comedia», en *La Opinión A Coruña*, 30 de diciembre, 2013.



- CANARIO, EL, en *Jable. Archivo de Prensa Digital de Canarias*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008. <http://jable.ulpgc.es/canario>.
- CHICO, Luisa, «Luis y Agustín Millares Cubas», en *Enciclopedia de la Literatura Canaria*, Rafael Fernández Hernández (coord.), Islas Canarias, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, págs. 128-131.
- DE LA TORRE, Claudio, *Tic-tac*, Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, colección Mundo Latino, 1932.
- ____ *Teatro. Tren de madrugada. Hotel «Términus»*. *Tic-tac*, Madrid, Editora Nacional, 1950.
- ____ y BALLESTEROS GAIBROIS, Mercedes, *Quiero ver al doctor*, Madrid, Ediciones Alfil, 1953.
- ____ *El río que nace en junio*, Madrid, Ediciones Alfil, 1955.
- ____ *La caña de pescar*, Madrid, Ediciones Alfil, 1959.
- ____ *El cerco*, Madrid, Ediciones Alfil, 1965.
- ____ *Obra escogida*, ed. de Adolfo Prego, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1987.
- ____ *Lluvia de arena*, edición crítica de Guillermo Perdomo Hernández, Ayuntamiento de Telde, 1996.
- GALLÉN, E., *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim Franquista (1936-1954)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985, pág. 28.
- GARCÍA DE MESA, Roberto, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, colección Thesaurus, 2012.
- ____ «Nuevas consideraciones sobre los intentos de representación de *Tic-tac*, de Claudio de la Torre en París: Los bocetos inéditos de Salvador Dalí y otras cosas», Barcelona, en *Anagnórisis, Revista de Investigación Teatral*, n.º. 10, diciembre, 2014, págs. 60-94.
- GOURRET, J., *Dictionnaire des cantatrices de l'Opera de Paris*, París, Editions Albatros, 1987.



- HORMIGÓN, J. A., titulado «Del Mirlo Blanco a los teatros independientes», en *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo, 1974, págs. 139-147.
- LAFITA DÍAZ, Teresa, «Juan Lafita Díaz», en *Diccionario de Ateneístas*, Ateneo de Sevilla, 2002-2015.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- ÓMNIBUS, EL, en *Jable. Archivo de Prensa Digital de Canarias*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008. <http://jable.ulpgc.es/omnibus>.
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Claudio de la Torre replanteó un nuevo teatro», Santa Cruz de Tenerife, en *El Día, Tagoror Literario*, 14 de enero, 1973.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Chiruca, de Adolfo Torrado», en *Historia y antología del teatro español de postguerra (1940-1975), Vol. I: 1940-1945*, ed. Víctor García Ruiz, directores Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, págs. 297-304.
- PORVENIR DE CANARIAS, EL, en *Jable. Archivo de Prensa Digital de Canarias*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008. <http://jable.ulpgc.es/porvenircanarias>.
- QUIRÓS ALPERA, Gabriel, *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*, Departamento de Filología Española II, Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2010. <http://eprints.ucm.es/11845/1/T32285.pdf>.
- MILLARES: REVISTA TRIMESTRAL PATROCINADA POR EL MUSEO CANARIO, «Colaboradores en este número: Luis y Agustín Millares Cubas», n.º. 1, julio-septiembre 1964, págs. 110-111.
- ____ «Colaboradores en este número: José Baltasar Champsaur Millares», n.º. 1, julio-septiembre 1964, pág. 111.
- REVERÓN ALFONSO, Juan Manuel, *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre. Narrativa, ensayo y teatro*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1991.



- ____ *Vida y obra de Claudio de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2007. Además de algunas opiniones del autor, han sido reproducidas de este libro las citas recopiladas de Rafael Alberti (pág. 156), Antonio Buero Vallejo (págs. 314-316), Alfonso Sastre (págs. 316-318) y Dámaso Alonso (págs. 336-337).
- VV. AA., «Agustín Millares Torres», en *Enciclopedia de la Literatura Canaria*, Rafael Fernández Hernández (coord.), Islas Canarias, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, pág. 338.
- ____ «Agustín Millares Carlo», en *Enciclopedia de la Literatura Canaria*, Rafael Fernández Hernández (coord.), Islas Canarias, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, pág. 349.
- W. O'CONNOR, Patricia, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1988, págs. 145-147.
- ZAVALA, José María, *Bastardos y Borbones. Los hijos desconocidos de la dinastía*, Barcelona, Plaza y Janés, Random House Mondadori, 2011.
- ZAYA, A. y BONET, J. M., *Millares*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.

