

FANTASIA Y REALIDAD EN EL TEATRO DE ALEJANDRO CASONA

No es este el momento de divagar sobre el *teatro poético*. El término es poco preciso y dentro de sus límites caben obras tan distintas como las de Marquina y las de García Lorca. Para unos, hacer teatro poético fué proyectar sobre la escena elementos que esencialmente no son dramáticos; para otros, influídos más por tendencias y autores extranjeros que por el modernismo, el teatro poético consiste en la unión de elementos realistas con lo más misterioso del alma humana. A estos últimos pertenece Alejandro Casona. Por su teatro apenas si asoma el lirismo popular, que tan grato era a Lorca; pero en sus mejores momentos la expresión tiene carácter poético, especialmente por el empleo de la metáfora. La acción dramática es en Casona más perfecta que en Lorca, y ciertos recursos de tipo fantástico, que en éste eran meros elementos decorativos, pasan en aquél a ser fundamentales en la acción, hasta enlazarse, en la mayoría de sus obras, con lo real. Las mejores de sus comedias unen de este modo la fantasía, la voluntad o el subconsciente (realidad interna) con la realidad externa¹.

¹ La diferencia entre la realidad psicológica del hombre y la que se le impone desde fuera debe ser claramente establecida al hablar del teatro psicoanalítico, que no tuvo verdaderos cultivadores en España, pero al cual se acerca bastante Casona. De este modo aislaremos también los elementos dramáticos que no pertenecen a ninguno de estos dos planos. Por aquí hay que empezar para estudiar el teatro poético.

En este trabajo pretendo analizar tres maneras distintas de relacionar ambos planos: En la primera, como el fin del autor es presentar algún aspecto de la realidad interna, toda la acción se desarrolla dentro de una línea poética; en la segunda se parte de un supuesto fantástico para acercarse a un final realista, y en la tercera lo real se une a lo abstracto por medio de la *realización* de esto último.

OTRA VEZ EL DIABLO

Otra vez el diablo sería una deliciosa estampa lírica, si no tuviera una intención moral. En esta obra se percibe el influjo del Valle-Inclán de *Tablado de Marionetas*. Su acción tiene cierto parecido con la de la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*. En ésta un dragón hace daño al reino con la intención de que le entreguen la Infantina, pero antes que esto suceda es vencido por el Príncipe Verdemar, poseedor por concesión del Duende de la espada de diamante; muerto el Dragón, el Príncipe tiene derecho a casarse con la Infantina, ofrecida por el rey en un pregón al que venciese al terrible enemigo. Todo esto es semejante a lo que sucede en *Otra vez el diablo*. Apurando más, podrían encontrarse algunas otras reminiscencias de, esta *Farsa infantil*, de la *Farsa italiana de la enamorada del rey* y de otras obras valle-inclánicas. En unas y otras el único contacto con la realidad externa se realiza por medio de la ironía: «¿Es que ya habéis olvidado lo que es la sociedad? Una pocilga, hijos míos; la moral y la honradez la han echado a perder». Con esto queda dicho que toda la obra se desarrolla en el plano fantástico; pero se abandonan ciertos elementos decorativos de Valle-Inclán, se renuncia al verso y se supera, sobre todo, el mero afán esteticista porque Casona persigue un objeto distinto.

Un estudiante español, desenfadado y mozo, es tentado de lujuria. El Diablo, acaso el tipo más conseguido de la comedia, aprovecha en su beneficio la impresión que al estudiante causa la Infantina; le hace Capitán de bandidos para facilitarle el acceso a ella,

que sueña con dejarse apresar; le pone en trance de alcanzar de ella un beso, tras ayudarle a escalar el palacio, y, cuando todo está a punto, cuando en la hostería del Laurel van a encontrarse la Infantina—la carne—y el estudiante, el Diablo le vierte en la copa el contenido de su sortija. La Infantina viene a rogarle que sea él quien mate al Diablo, porque el rey ha prometido entregarla al que libre al reino del que considera causante de todos los daños. Así quedan frente a frente las dos tentaciones y el alma del estudiante. Es el momento decisivo:

ESTUDIANTE

Así, dormida, dormida de miedo. Ni la luna lo sabrá. ¡Tendré tus cabellos de lluvia y tus ojos de agua salada, querida mía! (*La mira largamente y en un esfuerzo súbito reacciona un momento*) ¡No..., no! ¡Ah, el canalla! ¡Gracias, señor Diablo! Duerme, niña mía. ¡Ni la luna lo sabrá! (*De pronto, a gritos.*) ¡No, no! ¡Cascabel! ¡Corre, Cascabel!

CASCABEL

¡Señor Capitán!... ¡Mi señora!...

ESTUDIANTE

No preguntes nada. Coge mi caballo, el negro; es ligero como el viento. Vete y avisa al señor Rey... No, espera; no vayas aún. Toma: átame las manos.

CASCABEL

¿Bromeáis, señor Capitán?

ESTUDIANTE

No preguntes nada. Atame las manos; bien fuerte. Más. ¡Así! Y ahora corre; coge el caballo negro, y avisa en palacio que estoy preso, que la Infantina está en peligro. ¡Corre, Cascabel! ¡Ven antes que el alba! ¡El caballo negro! ¡Reviéntalo, Cascabel! ¡No! ¡Déjame! ¡Reniégote, Satanás! ¡Reniégote! ¡Reniégote!

Ya está todo solucionado. El Estudiante ha vencido la tentación, se ha dominado a sí mismo, en ejercicio de su libre albedrío:

«¡Yo he matado al Diablo!... Se enroscaba a mi carne como una serpiente; luchamos hasta el amanecer. ¡Pude yo más!... ¡Le desarmé! ¡Le até las manos! ¡Yo lo ahogué! Lo ahogué aquí dentro».

Mientras tanto las campanas de la hostería tocan solas: «Son »las campanas de Dios que están repicando a gloria». Este es el final simbólico de *Otra vez el diablo*, donde está la clave de la obra. No podemos aceptar el juicio de Valbuena Prat: «creemos que su equivocación está en el desenlace», porque de alterarse éste se destruiría el contenido de toda la obra. Casona no quiso hacer una mera comedia esteticista ni una farsa guiñolesca; sino que pretendió plantear un problema que coincide con el de algunas comedias del XVII: el de la libertad de nuestro albedrío. Por ello servían a sus fines una acción fantástica y unos personajes que fueran producto de una larga tradición literaria. Más adelante volverá a plantear con técnica distinta el mismo problema en *La barca sin pescador*, donde al lado de pinceladas agriamente realistas hay escenas de tipo fantástico en las que el diablo también aparece.

LA SIRENA VARADA

La sirena varada es quizás la obra mejor arquitecturada de todo Casona. El primer acto se desarrolla totalmente en el plano de lo fantástico, el último en el de lo real, mientras que el segundo sirve de transición entre los dos, pues las tonterías de D. Florín son las que despiertan en Ricardo el aguijón de la duda y le inducen a investigar la verdad de Sirena, que Samy pondrá de manifiesto.

En el primer acto las excentricidades de Ricardo, el contagio que ante ellas sufren Daniel, don Joaquín y Pedrote, la misteriosa aparición de Sirena, los versos imitados del *Cantar de los Cantares* que ésta recita, sus extrañas palabras, las luces rojas y verdes que iluminan la escena, las ideas que sobre su nueva república expone Ricardo; todo contribuye a crear esa atmósfera de irrealidad y extravagancia que respiramos desde el principio.

Por el contrario, el ambiente del acto tercero es del todo opuesto. Ricardo busca ahora la verdad, por dolorosa que le resulte; Sirena, convertida en María, ha recuperado el juicio; Samy es lo que ha sido siempre, un viejo clown borracho y cobarde, que

teme el látigo de Pipo. Esta vuelta a la realidad se exagera un poco en la presentación del empresario del circo, descrito primero por el propio Samy con rasgos exagerados y presentado después como un «poco menos», aunque conservando sus perfiles caricaturescos.

Desde el momento en que Ricardo descubre la *mentira* de Daniel la obra camina rápidamente a su desenlace. Hay una verdad del mundo, encanallada y fea, que es preferible ocultar y que debemos, si ello es posible, transformar, como Daniel transforma sus ojos vacíos por una explosión de grisú en otros cansados de los colores de siempre; pero hay otra realidad limpia que debe salvarse y prevalecer, la del amor y la de la mujer que espera un hijo, y por la cual es posible renunciar al egoísmo, que eso viene a ser lo que significa el florecimiento de lo fantástico en el mundo interno y externo de Ricardo: un furioso egoísmo, como le dice don Florín:

«Piensa en aquel tu afán de deshumanizar la vida, y mira a los demás.
»Lo que para ti era un simple juego de ingenio era para ellos dolor; operabas sobre carne viva. Y no viste la locura de María, ni el hambre miserable de Samy, ni siquiera la tragedia pueril de ese pobre Fantasma que
»tenía miedo de su propia sombra y se moría de fe por los desvanes».

El contraste que se da entre el acto primero y el tercero es constante en toda la obra, ya que en ella se enfrentan la realidad y el subconsciente. Es en Sirena donde este último se advierte mejor. Ella, por ejemplo, no duda que sea verdad el que los ojos son el espejo del alma; por ellos clasifica a las personas que le rodean; puede llegar incluso a adivinar cómo son los de Daniel, aunque nunca se los haya visto ni pueda vérselos:

DANIEL

¿Y qué sabes tú cómo son mis ojos?

SIRENA

Pues, grandes, azules... ¿Cómo van a ser? ¿A que sí?

(Acto segundo.)

Este detalle muestra la importancia que da a los ojos de los demás. La razón hay que buscarla en su subconsciente. Cuando estaba loca, Pipo, el empresario, abusó de ella, y, como era dueño del látigo, la pegaba y la hería. Sobre ella se posaban entonces los ojos fríos y pequeños del empresario. He aquí la causa de su obsesión. Aun después de recobradas sus facultades seguirá recordando aquellos ojos que la maltrataban: «¿Cómo lo sueño tantas veces? Unos ojos fríos, pequeños... Y un látigo en la mano». Por eso a poco que advierta, incluso en las personas que la quieren, un movimiento áspero, una voz agria, vuelve ella machaconamente a su obsesión, a sentir unos ojos pequeños sobre los suyos y una mano pesada que la abofetea. A esto, para que el contraste resalte más, se junta el sentimiento del hijo, que no es ya una obsesión ni un deseo, sino una realidad que crece en sus entrañas:

SIRENA (*espantada*)

¡No me pegues!

RICARDO

¡Sirena!

SIRENA

¡No me pegues!

RICARDO

¡Oh, es demasiado! ¿Quién te ha pegado nunca? ¿A qué viene ese miedo animal y sin sentido? ¡Es demasiado!

SIRENA (*lentamente*)

¡Me has pegado, Ricardo! ¡Tú tienes los ojos grandes y sin embargo... me has pegado también! ¿Por qué me llamaste aquí si no habías de quererme bien? (*Inconscientemente ha puesto los brazos en cuna.*) ¡Ah, un hijo bueno, con dos ojos grandes como dos rebanadas de sol! (*Meciendo.*) ¡Un hijo de Ricardo... para mí!... (*Angustiada, tendiendo los brazos.*) ¡Un hijo, Ricardo, un hijo!

RICARDO (*a su lado*)

¡Sirena!

SIRENA

Así, en mis brazos... ¡Niño, niño...!

(*Acto segundo.*)

Al comenzar el acto segundo, Ricardo, que aún piensa que «Sirena es una deliciosa mentira que no está dispuesto a cambiar por ninguna verdad», empieza a inquietarse. Don Florín ha despertado en su alma la duda, y esto le mueve a enfrentarse con el problema de la verdad de Sirena; pero muy pronto habrá de añadir a tales dudas la preocupación que nace del cariño:

RICARDO

Ya sabes que estoy enamorado de tu fantasía y de tus palabras. Pero hoy no me bastan. Esta vida arbitraria que nos hemos creado empieza a marearme.

SIRENA

No te entiendo.

RICARDO

Si yo te mirara hoy como te miraba el primer día sólo te pediría mentiras para ser feliz contigo. Pero... es que te quiero, Sirena. Es que te quiero de verdad.

(*Acto segundo.*)

La respuesta no se la dará Sirena, sino su padre: «¿Es qué no lo has visto, Ricardo?... Sirena está loca». Ya tiene Ricardo dos verdades: su amor y la locura de la mujer amada. Ahora se le plantea un nuevo problema: ¿Merece la pena devolverle la razón? Es decir, ¿vale más el mundo fantástico en que ella vive o el mundo real a que habría de volver? Ricardo se decidirá por lo último, Daniel por lo primero; cada uno tiene sus razones, porque para Daniel la realidad es lo sucio y lo encanallado, mientras que para Ricardo lo es el amor, y el amor de Sirena loca es menos que un amor a medias, es una infamia que le deshonra. Pero al acercarnos al desenlace Ricardo confunde por un momento lo uno y lo otro. Quisiera ahora toda la verdad, y él, que no tuvo inconveniente en deshumanizar la vida, arranca la venda que cubre los ojos de Daniel y deja al descubierto su triste verdad, la que habría que ocultar bajo el manto de la fantasía, porque a nadie daña el engaño. Arrastrado por la impresión del momento, quiere deshacer la labor lenta de don Florín; pero el hijo que ella lleva en sus entrañas,

aunque no sea de él; el amor, en una palabra, supera a cualquier fantasía egoísta:

SIRENA

¡Por él, Ricardo; no me lleves! Esa ventana... ¡Por él! Ahora..., junto a mí.
No me lleves...

RICARDO (*vencido*)

¡Mujer...!

SIRENA

Es el hijo, ¿comprendes? ¡Si no fuera por él...! A la otra casa, sí, en el monte, con árboles y en silencio... No es nada...; el mareo... Esa luz...

RICARDO

Ahora, sí; ahora hay que curarla por encima de todo. Duerme. (*Besándole las manos con una ternura infinita.*) María...

(*Acto tercero.*)

La comedia resulta con todo esto un conjunto de climax y anticlimax. Constituye el primer acto un climax lento, cuya cima más alta es el canto de Sirena; pero al mismo tiempo corre, bajo esto, una tenue corriente realista que encarna don Florín; entre las dos hay el entrecruce del Fantasma, por medio de la ironía. En el acto segundo las dudas de don Florín arrastran a Ricardo al terreno de la realidad. Es el anticlimax, que alcanza su máxima depresión en la confesión de Samy: «Sirena está loca». Con el acto tercero se reanuda el climax, muy lento al principio, rápido y hasta violento conforme nos acercamos al desenlace, que nos trae al plano de una realidad embellecida.

LA DAMA DEL ALBA

5

Quiero hacer previamente dos advertencias: la primera, que *La dama del alba* me parece el fruto más logrado del teatro de Casona, y ello porque, sin dejar de pertenecer al tipo de comedias en que la acción se desarrolla más dentro que fuera del personaje, logra una maravillosa conjunción del plano real y del irreal; la se-

gunda, que a pesar de ello el desenlace no es convincente, como tampoco lo son ciertos rasgos del carácter de la protagonista. Efectivamente, al final del acto tercero la obra parece llevarnos a un desenlace trágico; pero el que le dió Casona trunca, a mi modo de ver, las posibilidades que la obra tenía, sin añadirle nada de interés. Todo el pesimismo y toda la tristeza que pesan sobre los personajes en los dos primeros actos desaparecen por efecto de la nueva vida que les inyecta Adela, la suicida salvada por Martín en el último momento. Cuando ha sido vencido el último reducto, que parecía inexpugnable, que es la Madre, es precisamente cuando surge el conflicto trágico. El espectador ya sabe en ese momento toda la verdad; también la sabe Adela: Angélica, la esposa de Martín, que todos creen murió en el remanso, vive y ha huído con su amante al tercer día de su boda. Llegados aquí, el dramaturgo podría elegir varios desenlaces. El que escoge Casona—suicidio de Angélica—, resulta un vulgar *deus ex machina* para arreglar lo que honradamente no tenía solución: los amores de Adela y Martín. El final, falso y efectista, parece más una concesión a la galería que otra cosa, ya que la suerte de Angélica es lo que menos preocupa al espectador. Es lástima que un drama tan magníficamente desarrollado tenga un desenlace tan poco convincente. Es cierto que de terminar de otro modo se hubiera obscurecido también en buena parte la tesis de la obra, que es la belleza de la muerte, aunque tal belleza no esté en *La dama del alba* en el que muere, sino fuera de él. En realidad Angélica no muere su muerte, sino la que conviene a las creencias y sentimientos de los suyos y al clima legendario que rodea al remanso, muy a propósito para que nazca en la aldea una nueva leyenda. La idea, no cabe duda, tiene bastante originalidad, que aparta a *La dama del alba* de la tradición dramática sobre la muerte. Acaso sea ello lo que produzca el optimismo que, por encima de los miedos y angustias del abuelo, se respira en la obra, y que, como veremos al hablar del carácter de Peregrina, la separa de toda la angustiada literatura que sobre el tema se ha producido en España y fuera de España

desde el romanticismo para acá, y más especialmente en lo que va de siglo.

En los personajes de *La dama del alba* predomina en todo momento la nota realista, incluso en los simbólicos. En primer lugar la obra se desarrolla en un ambiente muy concreto, que aparece desde la misma dedicatoria: *A mi tierra de Asturias: a su paisaje, a sus hombres, a su espíritu*. El ambiente es el de cualquier 'casona' acomodada de la región; sus personajes, sin necesidad de hablar en dialecto, piensan y se expresan en asturiano, y la fiesta de San Juan del último acto, la gaita y el tambor, las estrofas populares que cantan los coros, pertenecen al folklore de Asturias. Es decir, que en la obra hay un marcado carácter local (que nada tiene que ver con el regionalismo). Los personajes, menos Adela, no son seres extravagantes, acongojados ni literatizados. Telva es la típica sirvienta de las aldeas asturianas, envejecida en el servicio de sus señores, que manda en la casa tanto o más que ellos, que pertenece de hecho a la familia y que goza de ilimitada confianza: mujer del pueblo, alegremente maliciosa y profundamente leal. Martín es el hombre de campo, honrado y hondo, que se dedica a cuidar con extraordinario cariño sus vacas y sus yeguas. La Madre y el Abuelo tienen un carácter más universal; por algo no llevan nombre de pila: representan los sentimientos de cualquier madre o cualquier abuelo en circunstancias semejantes a las suyas.

Todos estos personajes están perfectamente delineados, cada uno con sus sentimientos y con su manera de ser; es decir, que poseen una vida propia. Buen ejemplo de ello es Martín, el hombre que parece al espectador repulsivo y antipático hasta la mitad del acto tercero, y noble y leal desde este momento, sin que en su interior ocurra cambio alguno. Nos repele en el primer acto, cuando parece que insulta y abofetea el recuerdo de la Madre, muy legítimo en el aniversario de la supuesta muerte de su hija Angélica; nos acongoja cuando trata a Adela con desprecio y altanería, a pesar de que él la había salvado de una muerte segura y de que ella nada había hecho para merecer esta conducta. Pero de pronto

Martín se transforma. Le dice a Adela que se va y explica, no por qué es así, sino por qué quiere marcharse, diciendo que la muerte de Angélica fué una mentira y que su cariño por Adela es tan honrado que no puede decirse en voz alta. Transformación más violenta y al mismo tiempo menos inmotivada por el carácter y las circunstancias del personaje es difícil que se encuentre en ninguna otra obra. Muy grande ha de ser la pericia de un dramaturgo para conseguir tal cambio en los sentimientos del espectador, sin hacer variar en nada el carácter del personaje.

Los antecedentes de Adela hay que buscarlos en la Alicia de *Prohibido suicidarse en primavera*; su segundo intento de suicidio es tan impremeditado como el de Chole; sus reacciones son también muy semejantes a las de la Isabel de *Los árboles mueren de pie*. Es curioso observar la preocupación de Casona por el suicidio, ya que apenas hay obra en la que este tema no se trate. Ello se prestaría a un estudio monográfico de gran interés.

El personaje de más bello perfil, el que más dificultades ofrecía, por tanto el más acabado y perfecto, es la Peregrina, es decir, la Muerte. Casona está tan lejos de la concepción medieval de la muerte como de la moderna. Si en su manera de tratarla se percibe el influjo de una tradición es de la española, de la que va de Séneca hasta ese afán de heroicidad que todos tenemos. Esta es además la única influencia que él reconoce:

«Bien está que me im. ginen odiosa los cobardes. Pero tú perteneces a
»un pueblo que ha sabido siempre mirarme de frente. Vuestros poetas me
»cantaron como a una novia. Vuestros místicos me esperaban en un éxta-
»sis impaciente como una redención. Y el más grande de vuestros sabios
»me llamó *Libertad*. Todavía recuerdo sus palabras cuando salió a espe-
»rarme en un baño de rosas: «¿Quieres saber dónde está la libertad? ¡Todas las
»venas de tu cuerpo pueden conducirte a ella!»

(Acto segundo.)

El simbolismo del personaje se expresa por medio de rasgos reales. Ya he dicho que se trataba de la belleza de la muerte. Por eso la Peregrina es una hermosa mujer que posee todos los senti-

mientos propios de su sexo, incluso una exquisita coquetería; pero su belleza es serena, como la de una escultura griega. Pasea por escena su tez blanca y habla sin prisas, como quien está muy seguro de sí. Ama intensamente, y los hombres le gustan a caballo; pero en sus pulsos no laten las gracias, y cuando besa pone tanta pasión que ciega, y es tan fría que, si la abrazan, resbalan yertos y helados los brazos del amante. Ella misma dice que ésta es su desgracia. Es decir, que todo su simbolismo se reviste de realidad. Pero acaso haya ido demasiado lejos Casona al suponer a Peregrina confusa con la muerte de Angélica, por no saber que era a ella a quien venía a buscar y no a Adela. La Peregrina tenía que saber que Angélica no había muerto, y aun suponiéndola capaz de ignorar a quien iba a llevarse, no debían escapársele palabras equívocas sobre Adela, porque es un medio demasiado ingenioso de desorientar al espectador.

No ceden en belleza a los demás personajes de *La dama del alba* los tres niños, Dorina, Andrés y Falín. Su misión en la obra no es accidental ni de poca importancia; al contrario, representan el contraste, y por tanto el símbolo de la vida. Si la muerte era hermosa, ésta no lo es menos; lo hermoso de los niños es la esperanza. Todavía para ellos puede ser verdad lo de vivir intensamente. También la Muerte los ama, pero no ha llegado para ella aún el día de abrazarlos y besarlos, y por esto tiembla al pensar que en la hoguera de San Juan puedan entregársele. Mas no se crea que los tres niños son puras abstracciones; al contrario son tres chiquillos de un realismo encantador. Veamos, por tanto, cómo estas tres realidades expresan el símbolo.

Los niños no entablan nunca amistades, las reanudan siempre, y así ocurre en el primer acto con la Peregrina. Ella, fría y triste, que tiene miedo a tocar a los niños, porque teme que se le queden yertos entre las manos, se encuentra entre ellos y se deja arrastrar poco a poco hacia sus puerilidades; le piden cuentos, le hacen preguntas y la invitan a jugar. Peregrina acepta. Y la Muerte va siendo vencida poco a poco por la Vida, que son los niños, hasta que

rompe a reír de un modo extraño, siente en su garganta algo que nunca había sentido, y los párpados se le cierran, cargados de sueño. La que quería hacer a las nueve en el Rabión el amor a Martín se queda dormida. La Muerte ha sido vencida por la Vida. Ella misma se lo dirá más tarde a Angélica: «¡Todo el secreto está ahí! »Primero vivir apasionadamente, y después morir con belleza». Con esto queda completo el simbolismo de la comedia.

Pero al mismo tiempo los niños, como he dicho antes, son tres encantadoras realidades, que tienen precedentes en otras obras. Recuérdese el problema planteado en *Nuestra Natacha*: a la vieja pedagogía, fundada en la disciplina, se enfrenta otra nueva, basada en la libertad. La obra es floja y fracasa, a pesar del éxito de público, porque Casona ve como malo todo lo viejo y como bueno todo lo nuevo y soslaya así un problema muy apasionante. Casona, que era maestro, debió de conocer de cerca los tristes resultados de una pedagogía rutinaria, aferrada a los viejos cánones, desprovista de la flexibilidad que necesita el trato con los niños, y carente de un verdadero conocimiento de la sicología infantil. En *La sirena varada* dice Ricardo:

«Yo recuerdo a mi madre como una sombra rígida, llena de devociones y de miedo al infierno. No hablaba nunca, no sabía besar. Y mi padre, »enfrascado en sus negocios y en sus libros, seco, con una autoridad de »hierro. No se podía jugar en aquella casa. Yo vivía siempre encerrado como en una cárcel, mirando con lágrimas a los niños libres de la calle.»

En *La dama del alba* estas ideas se transforman en acción. Los niños viven en los dos primeros actos encerrados en la casa, lejos de los otros niños, porque la Madre los quiere a su lado, sin tener en cuenta que ellos necesitan expansión y aire libre. Cuando llega Adela y barre, como una ráfaga de viento fresco, el polvo de cuatro años, y al reloj le nace un nuevo cuco, y los bordados tienen hilos nuevos y se abren de par en par las puertas, los niños comienzan a vivir otra vida:

FALIN

¿Iremos a ver las hogueras?

ADELA

¡Y a bailar y a saltar por encima de la llama!

ANDRES

¿De verdad? Antes nunca nos dejaban ir. ¡Y daba una rabia oír la fiesta desde aquí con las ventanas cerradas!

ADELA

Eso ya pasó. Esta noche iremos todos juntos.

FALIN

¿Yo también?

ADELA

¡Tú el primero como un hombrecito! ¡Hala! A buscar leña para la hoguera grande. ¿Qué hacéis aquí encerrados? El campo se ha hecho para correr.

NIÑOS

¡A correr! ¡A correr!

FALIN

¿Puedo tirar piedras a los árboles?

ADELA

¿Por qué no?

FALIN

El otro día tiré una a la higuera del cura, y todos me riñeron.

ADELA

Estarían verdes los higos.

FALIN

No, pero estaba el cura debajo.

(Acto tercero.)

Con este análisis creo haber demostrado cómo el plano real y el irreal se cruzan y confunden a lo largo de los cuatro actos de *La dama del alba*, sin necesidad de que las abstracciones sean expresadas por medio de elementos fantásticos. Esto es la causa de la superioridad de esta comedia sobre las demás de Casona. Posteriormente ha intentado esta técnica, sin obtener el magnífico resultado que logró aquí.

FINAL

Hemos visto tres maneras distintas de dramatizar las ideas, ya presentándolas como tales, como en *Otra vez el diablo*, ya poniéndolas en contacto con la realidad, como en *La sirena varada* y en *La dama del alba*. Las tres logran su fin por caminos distintos.

Al mismo tiempo hemos visto cómo Casona se preocupa por llegar al fondo de las almas, escenificando, no acciones humanas, sino el fondo psicológico de esas acciones, siempre con un constante anhelo de belleza y armonía. Quizás sea esto lo que más le aleja del teatro sicoanalítico, que sin duda ha dejado amplia huella en sus comedias (no olvidemos que Casona es afortunado traductor de Lenormand), aunque no le interesen las suciedades del alma más que en cuanto sirven para mostrar más tarde por contraste la hermosura de la misma alma ya purificada.

JOSÉ CASO GONZÁLEZ

Universidad de Madrid.