

EL TEATRO EN LAS REVISTAS DE VANGUARDIA *LOS CUATRO VIENTOS*

MARIANO DE PACO
Universidad de Murcia

RESUMEN:

La presencia del teatro en las revistas de vanguardia es escasa. En *Los Cuatro Vientos* aparecen textos muy interesantes: un fragmento de *El público* de García Lorca y una pieza desconocida u olvidada de José Moreno Villa, exponentes del interés por el teatro entre los componentes de la Generación del 27.

ABSTRACT

The presence of drama in the journals of avantgarde is limited. Very interesting texts appear in *Los Cuatro Vientos*: a fragment of *El público* by García Lorca and an either unknown or forgotten piece by José Moreno Villa, both exponents of the interest for drama among the members of the Generation of 1927.

PALABRAS CLAVE:

Revistas literarias, Teatro, Generación del 27, *Los Cuatro Vientos*, García Lorca, Moreno Villa.

KEYWORDS:

Literary journals, Drama, Generation of 1927, *Los Cuatro Vientos*, García Lorca, Moreno Villa.

El teatro ocupa un desigual espacio en las revistas literarias. En algunas dejó una levísima estela; a veces, como en el caso que ahora nos ocupa, breve incluso dentro de la fugacidad de las páginas que llegaron a ver la luz. En otros casos, las revistas fueron medio persistente de propagación de opiniones, críticas, manifiestos o textos teatrales¹. Pensemos, sólo a modo de ejemplo, en las colaboraciones de Enrique Díez-Canedo en *España*² o en las de Juan Chabás en *La Gaceta Literaria*³.

Es bien conocida la importancia que *La Pluma*, revista fundada en 1920 por Manuel Azaña y Cipriano de Rivas Cherif, tiene para la historia de la escena española. En

¹ Vid. Jesús Rubio Jiménez, ed., *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

² Vid. José María Fernández Gutiérrez, *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*, Badajoz, Diputación, 1984. En la revista *España* publicó Valle-Inclán, de julio a octubre de 1920, la primera versión de *Luces de bohemia*.

³ Vid. Javier Pérez Bazo, Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso, Barcelona, Anthropos, 1992.

ella aparecieron por vez primera, en sucesivas entregas, textos capitales de Valle-Inclán, como *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921) y *Cara de Plata* (1922)⁴. La revista dedicó a Valle-Inclán un número extraordinario en enero de 1923 en el que, entre otros, colaboraron Pérez de Ayala, Díez Canedo, Antonio Machado, Alfonso Reyes, Manuel Azaña y Ricardo Baroja. *La Pluma* tuvo especial atención hacia al teatro, rechazó el comercial que dominaba los escenarios de la época⁵ y defendió un renovado “teatro popular” de acuerdo con las ideas de Rivas Cherif, crítico habitual en su sección “Teatros”⁶. Años después y en situación muy distinta (su primer número apareció el 27 de agosto de 1936) el teatro ocuparía importante lugar en la revista *El Mono Azul*⁷.

La escena tuvo también su parte de esplendor en el general de una luminosa época creativa a cuya brillantez contribuyeron con eficacia las revistas literarias de la vanguardia⁸. Y nos parece singular muestra la presencia que los textos teatrales tuvieron en *Los Cuatro Vientos*, “la última revista colectiva del grupo de los poetas del 27”, de cuya “aventura imposible” escribe en estas páginas el profesor Díaz de Castro, que ha preparado su aún reciente edición facsímil⁹. De los tres números de la revista, el primero (febrero 1933) y el último (junio 1933) se cierran con textos dramáticos. El que corresponde al número 1 es completo: se trata del “sainete en un acto, de costumbres madrileñas y yankis” *Patricio o Paco “el Seguro”* de José Moreno Villa. El del 3 es un extenso fragmento de *El público* (aproximadamente un tercio del total que ahora conocemos), con la indicación entre paréntesis: “De un drama en cinco actos”; está compuesto por dos cuadros, el titulado “Reina romana” y el “cuadro quinto”, que apenas difieren de la versión definitiva¹⁰.

⁴ Vid. Jean Marie Lavaud y Eliane Lavaud, “Valle-Inclán y *La Pluma*”, *La Pluma*, 2ª ép., 2, septiembre-octubre 1980.

⁵ De ello me he ocupado en “El teatro de vanguardia”, en Javier Pérez Bazo, ed., *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse, CRIC & Ophrys, 1998, pp. 291-304.

⁶ Vid. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

⁷ Vid. José Monleón, *El Mono Azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979.

⁸ Vid. a este respecto Francisco Javier Díez de Revenga, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1979²; y Manuel J. Ramos Ortega, *Las revistas literarias en España entre la “edad de plata” y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.

⁹ *Los Cuatro Vientos*. Madrid 1933, edición de Francisco J. Díaz de Castro, Sevilla, Renacimiento, 2000. Citamos por esta edición.

¹⁰ La primera parte del texto de *Los Cuatro Vientos* (pp. 273-279) constituye el cuadro segundo de la obra, con el título modificado de “Ruina romana”; la segunda (pp. 280-290) es mantenida como cuadro quinto por Rafael Martínez Nadal en su edición (Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*, Barcelona, Seix Barral, 1978) y ha pasado a ser el cuarto en el volumen II de Federico García Lorca, *Obras Completas*, la de Miguel García-Posada Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997 (Citamos por esta edición, indicando O. C., vol., y pp.). Martínez Nadal señala las escasas variantes de *Los Cuatro Vientos*, pp. 55-73 y 121-145 de su edición, que pueden verse también en la más asequible de María Clementa Millán: Federico García Lorca, *El público*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 131-139 y 165-177.

García Lorca es uno de los pocos autores (junto a Bergamín y Aleixandre) que tiene en la revista una doble colaboración, con la particularidad, en su caso, de que abre el número inicial y concluye el postrero, enmarcando de ese modo la totalidad de *Los Cuatro Vientos*. Los dos textos lorquianos, que provienen de su estancia en Nueva York (como, de otro modo, ocurre con el de Moreno Villa), corresponden a la parcela más vanguardista y arriesgada de su obra. El del número 1 tiene por título “Oda al rey de Harlem” y está dedicada aquí “A Bebé y Carlos Morla”; se trata de una versión no definitiva de uno de los textos más extensos de *Poeta en Nueva York*. Ya en 1930 se habían publicado dos poemas de este libro en La Habana (en *Revista de Avance y Musicalia*) y en 1931, 1932 y 1933 aparecen otros en España pero la mayoría de los títulos del poemario no se editaron en vida de Federico por lo que la publicación de “El rey de Harlem” en *Los Cuatro Vientos*, posee notable importancia, acrecentada por la compañía de los dos cuadros de *El Público*, en los que vamos a detenernos unos momentos, dejando para después las páginas de Moreno Villa.

Los textos teatrales de juventud de Lorca permiten ya deducir que se proponía escribir al margen de las convenciones del teatro comercial de su época, fuera de fórmulas de éxito fácil; con el fracaso de *El maleficio de la mariposa* advierte, sin embargo, que la representación tiene sus propias leyes que no cabe ignorar. La contienda entre los deseos estéticos y la necesidad de llegar al público singulariza desde ese momento su producción dramática y define su trayectoria creativa y sus numerosas declaraciones sobre el teatro. A ello se debe su constante experimentación con distintos géneros y estilos, pensando en el espectador y en sus propios deseos, uniendo tradición y vanguardia.

En una conferencia de 1928 García Lorca advertía que en el arte “se empieza a expresar lo inexpressable” y precisaba: “Yo tengo verdadera compasión a los artistas que no luchan y se disciplinan y sueñan imposibles que quieren ver realizados” (*O. C.*, III, pp. 94 y 97); por esa convicción afirma que hace falta un teatro nuevo aunque en ese momento no disponga de un público que lo acepte; lo imposible ha de volverse aceptable para otros espectadores en el futuro: el *teatro del porvenir* es una meta irrenunciable. Para ese “nuevo teatro” fue esencial el viaje a Nueva York. La ciudad de los rascacielos sorprende a Lorca en muchos sentidos, lo libera de presiones y condicionamientos y lo hace ampliar sus horizontes al tiempo que le permite consolidar ideas y actitudes anteriores: Nueva York, “un sitio único para tomarle el pulso al nuevo arte teatral”, escribía en enero de 1931 (*O. C.*, III, pp. 377-378). En efecto, *El público*, concebido allí con plena voluntad de ruptura, manifestaba un lenguaje equiparable al de *Poeta en*

Nueva York en poesía¹¹; pero, al mismo tiempo, la “inmensa ciudad” y “la muchedumbre” aumentan sus deseos de comunicarse con los demás, de que lo quieran “las grandes masas”.

Federico vuelve a España en junio de 1930 y dos meses después lo concluye. El 19 de agosto (exactamente cinco años antes de su muerte) pone fin a *Así que pasen cinco años*, “leyenda del tiempo”. Son éstos sus dramas *imposibles*, cuya representación ve muy difícil sin resignarse a que no se produzca. Lorca tiene gran interés en el estreno de *El público*, a pesar de lo improbable del éxito, a juzgar por los nada positivos juicios de quienes la conocen. Martínez Nadal ha contado que, a finales de 1930 o principios de 1931, cuando se dirigían a casa de los Morla para leer *El público* a unos amigos Lorca le decía: “Ya verás qué obra. Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro”; después de la lectura había descendido su entusiasmo: “No se han enterado de nada o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás”¹².

En los años siguientes continúan por su parte las tentativas de estreno de ambos textos mientras sus deseos de triunfar en los escenarios van cumpliéndose con otros. *Bodas de sangre* se estrena el ocho de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz y es recibida de modo aceptable por el público y por la crítica en Madrid y Barcelona; el gran éxito llega al presentarla en Buenos Aires ese mismo año la Compañía de Lola Membrives. *Yerma*, estrenada en el Teatro Español de Madrid en diciembre de 1934 y protagonizada por Margarita Xirgu, tuvo críticas de opuesto signo y levantó airadas reacciones pero constituyó el primer gran éxito de Lorca en España. Margarita estrenó también, un año después, en el Teatro Principal Palace de Barcelona, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Este “drama profundo de la solterona andaluza y española en general” y *La casa de Bernarda Alba* han de relacionarse con géneros tradicionales y no pueden negar su parentesco externo con un drama rural y un drama burgués urbano, si bien poseen un alcance más amplio.

El planteamiento de *El público*, parte de cuyo texto se publica por vez primera en *Los Cuatro Vientos*, es más radical. En él se postula un teatro “bajo la arena”, de los sentimientos y de la verdad; y se afirma que “¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!” (*O. C.*, II, p. 324). Ésta última es la opción de Lorca, que está encontrando el modo de subvertir los cánones y de atraer a los espectadores a un teatro renovado; se

¹¹ En carta a su familia de 21 de octubre de 1929 escribía: “He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución” (*O. C.*, III, p. 1144).
ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución” (*O. C.*, III, p. 1144).

¹² Rafael Martínez Nadal, Introducción a su citada edición de *El público* y *Comedia sin título*, p. 22.

halla en vías de conseguir que lo posible y lo imposible no sean direcciones opuestas sino complementarias. La trágica muerte de Federico García Lorca quebró vida y teatro: el texto de *El público*, cuyo manuscrito entregó a Martínez Nadal en su “último día” en Madrid, no se editó hasta 1976¹³: *La casa de Bernarda Alba* tarda casi diez años en subir, de mano de Margarita Xirgu, al escenario del Teatro Avenida de Buenos Aires¹⁴. La fortuna de estas obras se convirtió así en imagen de una trayectoria destruida.

En el primer número de *Los Cuatro Vientos* apareció, como dijimos, *Patricio o Paco “el Seguro”*, sainete de José Moreno Villa¹⁵. Varios de los trabajos presentados en el Congreso de Literatura Española Contemporánea que en Málaga conmemoraba el centenario del nacimiento del escritor aludieron al incomprensible desconocimiento que éste padecía¹⁶. En el conjunto de su producción, el teatro es víctima de ignorancia aún mayor¹⁷ y, dentro de este género, para el sainete al que nos referimos la desatención es total, hasta el punto de que es habitual que en las bibliografías no se refleje su existencia¹⁸.

Moreno Villa es un nombre familiar en las revistas literarias de la época. “Si la nueva generación fundaba una revista, me invitaban a colaborar...” afirma en *Vida en claro*¹⁹, y esto ocurrió con *Los Cuatro Vientos*. Lo raro es que la participación fuese con un texto teatral cuyo único precedente en su producción era el de una obra, *La comedia de un tímido*, aparecida diez años antes y que tuvo una tirada de cien ejemplares²⁰. La extrañeza continúa al leer este curioso texto ante el que cabe preguntarse, con el título de un poema del autor de ese mismo año: “¿Qué es esto? ¿Dónde estamos?”²¹. “Cuarto

¹³ Rafael Martínez Nadal, Introducción a su edición de *El público y Comedia sin título*, p. 21.

¹⁴ Vid. Mariano de Paco, Introducción a la edición de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Barcelona, Octaedro, 1999.

¹⁵ Edición facsímil citada, pp. 117-130.

¹⁶ Vid. al respecto el inicio de las ponencias de Guillermo Carnero (“José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española”) y de Francisco J. Díaz de Castro (“La poesía vanguardista de Moreno Villa”), en Cristóbal Cuevas García, dir., *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989.

¹⁷ El autor, sin embargo, no deja de tener en cuenta su escasa dedicación al teatro. En la “Poética” publicada en la *Antología de Gerardo Diego* (1932), por ejemplo, escribe: “Simultaneando poesía, drama y pintura, las sugerencias pasan de un campo a otro...”; vid. José Moreno Villa, *Poesías Completas*, edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid, El Colegio de México-Residencia de Estudiantes, 1998, pp. 8 y 56.

¹⁸ Como excepción, sí figura en la Bibliografía de *José Moreno Villa* [1887-1955], Catálogo de la Exposición que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional en 1987, edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 214.

¹⁹ José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1ª reimpr.), p. 144. Vid. los artículos de Guillermo Carnero Francisco J. Díaz de Castro, citados en la nota 16, pp. 27 y 32-33 respectivamente.

²⁰ José Moreno Villa, *La comedia de un tímido*, Madrid, La Lectura, Cuadernos Literarios, 1924. Agradezco a los profesores Antonio Morales y Francisco Javier Díez de Revenga los materiales de Moreno Villa que amablemente me han facilitado.

²¹ *De Puentes que no acaban*, en José Moreno Villa, *Poesías Completas*, cit., pp. 396-397.

de cristal” o “manzana de tinta” puede parecer en realidad este ambivalente sainete, madrileño y yanqui, que nos traslada al mundo recoleto de Moreno Villa, inesperadamente asaltado por la “joven yanqui, rubia”²² que marcó su vida.

Cuando, en 1933, se publica *Patricio o Paco “el Seguro”*, el sainete se encuentra en acusada decadencia. Arniches²³ y los Hermanos Álvarez Quintero, maestros del género, apenas denominan ya así alguna de sus obras y el público no gusta de ellas. El dramaturgo alicantino los modifica aumentando su extensión y melodramatismo pero sólo logra con ello cosechar sonados fracasos. Se ha quebrado, pues, una tradición, cuya apariencia recupera Moreno Villa para dar la vuelta a su sentido. Los elementos externos permanecen. El lugar de la acción de *Patricio...* es tan convencional que traza el mismo espacio que cincuenta años antes dibujaron los Quintero en *Gilito*, uno de sus primeros “juguetes cómicos”²⁴, para conseguir un movimiento escénico parecido. La sirvienta de Patricio utiliza un habla popular-vulgar, incluso con alguna expresión frecuente en los hermanos sevillanos. El aspecto del señorito (con barba postiza y corbata rojo bermellón, fuma un gran puro) invita por sí mismo a la comicidad.

Al comenzar la acción, se mezcla el enredo convencional con lo insólito de su argumento. Patricio se transmuta en otro personaje, el que en su trabajo es Paco “el Seguro” porque su exigencia y seriedad le hacen ser siempre eficaz en la insólita tarea de fecundar amas de cría que, alejadas del pueblo y de sus maridos, precisan la gestación para conseguir el preciado líquido que les permita continuar su esforzado oficio. La diversidad de elementos y el tono con que se tratan configuran un extraordinario conjunto en el que la asepsia del semental se combina con las fantasías de las clientas, el apego de la criada y el apunte social.

Desde el título bimembre, este sainete tiene una estructura dual. Cuando Paco, terminada su labor, es de nuevo Patricio y manda cerrar a la criada, que también gana entonces nombre propio, se presenta “una Señora extranjera y resuelta” que destruye la desacostumbrada lógica de la parte anterior. Ella no necesita para un empleo la intervención de Patricio sino que, movida por la curiosidad (“No hay tal oficio en mi país. Tampoco en otros. Muy interesante”), tiene el capricho de llevar a su esposo “la sorpresa” de un niño. Patricio-Paco no comprende, pasa de dominar la situación a estar superado por ella y, desprovisto de los signos de su oficio, “barba longa, y genio seco y

²² Así es caracterizada Jacinta en el capítulo XI (“Segunda vez la manta a la cabeza”) de *Vida en claro*, en el que se cuenta la historia de su relación.

²³ Cuando, en el barco que lo trae de Nueva York, Moreno Villa evoca el ambiente madrileño, una de “las puntas diamantinas” que se le presentan como imágenes de ese momento es “que Arniches ensaya un sainete” (*Vida en claro*, cit., p. 140).

²⁴ “La escena, constituída por un pequeño vestíbulo o recibimiento y una sala de consulta con varias puertas laterales” (*Patricio...*). “División de escena.- A la derecha del actor, el recibimiento de la casa de don Juan, en Madrid. Portón al foro y dos puertas a la derecha [...]. A la izquierda, un estudio de pintor. Balcón al foro, dos puertas a la izquierda y una a la derecha...” (*Gilito*, S. y J. Álvarez Quintero, *Obras Completas*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 41).

mandatario”, explica lo que el espectador antes no entendía y, frente a un dislate mayor, ahora cree razonable:

Pero, vea usted. Las amas son individuos sueltos, desprendidos de sus pueblos. Sus maridos están lejos, cavando. Ellas quieren seguir ganando un buen salario en la capital, en casas cómodas y con buena alimentación. Nadie intervenga en su conducta.

Patricio, confundido, intenta cortejarla y es rechazado por ella, que no quiere caricias puesto que “no están enamorados”, tan sólo busca “al profesional”. La coherencia ha desaparecido por completo y las acciones que se suceden así lo demuestran. Él acepta pero, ante la sospecha de que al marido puede no agradaarle el propósito de la Señora, le telefona mientras ella se prepara en el cuarto. Un breve momento costumbrista (la criada habla por la ventana con una vecina que no se ve) permite al esposo llegar a la casa y a su Señora y a Patricio finalizar su tarea. En una impensable reacción, a Mister Lohn no le importa la acción de su pareja sino el que Patricio sea un doctor clandestino sin placa en la puerta; y pretende rescatar el dinero “de la consulta” con la misma mentalidad mercantil con la que su mujer proponía el traslado del negocio a Estados Unidos. El final sin conclusión en el argumento del sainete se opone al cuidado “cierre” que era habitual. Todos quedan amigos, con un apretón de manos que subraya una situación puramente teatral que no desentonaría en la coetánea *Tres sombreros de copa*:

PATRICIO: Ha pagado su consulta, pero aquí tiene usted su dinero.

MISTER LOHN: ¿Mil dólares? ¿Es tu gusto?

SEÑORA: No puede ser menos. Este hombre hace una excepción.

MISTER LOHN: ¿Contigo? Pero, ¿es tu gusto?

SEÑORA: Es mi deber.

MISTER LOHN: Entonces quinientos dólares son suficientes. ¿Está bien, señor Paco? (*Le alargla la mano.*) ¡All right! Adiós. (*Se despiden y salen.*)

Me he detenido en resumir la trama del texto porque creo que con ello se advierte bien su carácter subvertidor del contenido, y en cierto sentido de la forma, de un género popular; y, por tanto, su dimensión de vanguardia, en la línea de otras experiencias de la década anterior y de la misma pieza publicada en 1924 por Moreno Villa. Pero interesa algo más. Creo que el sainete está lleno del alcance autobiográfico que impregna la obra del creador malagueño. Es de todos conocido que *Jacinta la pelirroja* tiene su origen en una experiencia personal narrada con detalle en *Vida en claro*, donde afirma de modo tajante: “Si no hubiese conocido a Jacinta y no hubiera hecho el viaje a Nueva York, no existirían los poemas que lo integran”²⁵. Pero la conexión entre la vida y la obra de

²⁵ *Vida en claro*, cit., p. 205. En las citas de la *Autobiografía* que siguen indicamos a continuación el número de capítulo o de página para evitar la reiteración de notas.

Moreno Villa es muy anterior. En el capítulo VI de la misma autobiografía indica que el poema “La selva fervorosa” (de *El pasajero*, 1914) refleja angustias de su solitaria vida adolescente fuera de España. Esa soledad y la timidez que desde la infancia lo caracteriza y que reiteradamente señala en *Vida en claro*, junto a sus relaciones con el mundo de la literatura, constituyen la personalidad de Luis en *La comedia de un tímido* (escrita entre 1922 y 1923), trasunto indudable de su autor: “Novato en las letras y tímido porque sí, entraba donde había celebridades con verdadero miedo” (p. 81).

El mismo desasosiego lo domina al volver de Nueva York, rota su relación con Jacinta por las veleidades de la joven y por el rechazo de sus padres. ¿Qué decir entonces a sus amigos de la Residencia, cuyas reacciones sin duda temía? “¿Cómo explicarles el cúmulo de menudencias y cosas gordas que hicieron imposible el casamiento?” (p. 139). La aventura de Jacinta y su resultado no sólo determinó su poemario sino, como indican los editores del mismo recogiendo testimonios del autor, abren nuevos caminos de expresión²⁶. Otros títulos ofrecen la clara huella de Jacinta. Si en *Pruebas de Nueva York* (1927) es más que evidente, en las tres series de *Carambas* (1931) y en *Puentes que no acaban* (1933) también se advierte, como la percibo sin lugar a dudas en *Patricio o Paco “el Seguro”*, publicado en este último año.

La Señora que llega a la consulta de Patricio es caracterizada con dos calificativos: “extranjera y resuelta”, igual que la joven que toma la iniciativa al conocer a un Moreno Villa que quedó “embobado” al verla en casa de Jiménez Fraud: “Charlamos de cosas insustanciales o divertidas y me despedí. Pero aquella misma noche vino a buscarme y me sacó vivamente de la Residencia” (p. 123). Aquella desenvoltura no es, sin embargo, exclusiva de la chica sino que responde a la condición femenina en Estados Unidos como en *Pruebas de Nueva York* escribe Moreno Villa, que se resiste a admitir “esa franquicia de que goza la mujer desde que apuntan sus instintos”:

Oigo decir a la mujer americana que ella toma lo que quiere y en el momento que lo desea; que no se entrega, ni se da, sino que agarra. Esta frase indica con máximo relieve cómo se han subvertido aquí los valores matrimoniales.²⁷

Una disposición semilar se refleja irónicamente en el diálogo de la Señora y Patricio, al decirle éste que si se atrevería a confesar sus propósitos al marido:

PATRICIO (*Perplejo.*): ¿Sería usted capaz?

SEÑORA: ¿Por qué no? El marido no prohíbe a la mujer. Yo le digo: “Quiero niño”. Él dice “¡All right!”.

PATRICIO: Pero si usted dice: “quiero niño de otro”, ¿dice también “all right” ?

SEÑORA: ¿Por qué no? Podemos querer niño español. Es interesante.

²⁶ Rafael Ballesteros y Julio Neira, “Introducción” a su edición de *Jacinta la pelirroja*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 2000, pp. 27-29.

²⁷ José Moreno Villa, *Pruebas de Nueva York*, Valencia, Pre-Textos, 1989, edición facsímil de la de 1927, pp. 24 y 17.

Moreno Villa sintió igualmente perplejidad ante la sociedad norteamericana²⁸. Nueva York le parece ciudad en la que el dinero goza del valor supremo, especialmente en el ambiente en el que él se encuentra. El padre de Jacinta es judío y él se mueve en su estancia siempre “entre judíos”. Su incompreensión aumenta cuando Federico de Onís le dice que un asunto como el suyo (los padres no admiten el noviazgo) se arregla con “una indemnización” por daños y perjuicios. Tras el viaje, menudean las alusiones burlescas o satíricas al dinero y al judaísmo, tanto en *Jacinta...* como en *Pruebas de Nueva York*, en las *Carambas* y en *Puentes que no acaban*.

Esa actitud mercantilista desconcierta a quien proclama: “Tenemos de sobra”²⁹, carece de todo sentido de la propiedad (“Nada me parece mío aparte de mi pensamiento y mis sentidos”, p. 119) y, además, tiene una ajustada economía (“Pensaba que mis medios eran insuficientes para enamorar a una muchacha como aquella”, p. 123). Ante Jacinta, que cambia “dineros por arte” (*Jacinta la pelirroja*, 1ª parte, XII), se afirma manirroto al lado del tacaño, como escribe en el primer verso de la 2ª parte del poema XIX (“Jacinta me inculpa de dispendioso”) y desea poco después “que se caigan y se pierdan los dólares”. Por lo mismo, el libro concluye con el terrible “Israel, Jacinta” (2ª parte, XX). Patricio vive de su técnica modestamente y sin ambición pero la Señora lo tienta con “una gran idea” en su cómica lengua de método rápido de aprendizaje de idiomas: “Usted gana en los Estados Unidos mil dólares cada vez. Usted gana un duro cada vez en España; en los Estados Unidos, mil dólares. Yo doy mil dólares. Usted se embarca entonces”; a lo que él contesta con misteriosas palabras mientras compone su figura de trabajo.

El sainete es un género costumbrista y, según apuntamos, el autor se propone reflejar supuestas “costumbres madrileñas y yankis”. Pero Moreno Villa adopta una visión crítica muy condicionada por sus propios sentimientos; éstos le han hecho ver un mundo en desorden, como con profundo desenfado expresa en la “Caramba talluda número 2”:

La realidad es prostituta.
O en la número 5:
Nunca se descuelga Dios dos veces.
A la manzana que rueda en el otero
Sigue la sierpe con su banderín
y ya sabéis que la cazuela donde todo se guisa
se llama mundo por antonomasia.³⁰

²⁸ En *Vida en claro*, cit., p. 136, se pregunta: “¿Quién era yo en aquel otro país extraño y rodeado de gentes que se ríen de las costumbres europeas por demasiado rancias...”.

²⁹ “Impulso”, *Poesías Completas*, edición citada, pp. 281-282.

³⁰ *Poesías Completas*, edición citada, p. 379.

Por eso *Patricio o Paco “el Seguro”*, con su apariencia de sainete heterodoxo, nos permite acceder, si lo analizamos con atención, a una realidad dislocada (“absurdo y misterio en todo”³¹) que el autor trasciende irónicamente desde su experiencia.

Los Cuatro Vientos es una revista de corto recorrido en la que el teatro ocupa muy pequeña parte. Sin embargo, la riqueza de los dos textos en ella publicados confiere a este género un evidente valor en el conjunto y una innegable significación dentro del teatro español que se escribe en la vanguardia ³².

³¹ *Jacinta la pelirroja*, 1ª parte, XIX.

³² Este trabajo se realiza dentro del Proyecto de Investigación PL/6/FS/00, subvencionado por la Fundación Séneca de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, para el trienio 2001-2003.