



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grado de Filología Hispánica

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2023-2024

TÍTULO: La función de la fantasía y la ilusión en la búsqueda de la felicidad y la realización personal en tres obras de Alejandro Casona

Paula Ilyef Ballabriga

Tutora: Dra. Raquel Velázquez Velázquez



Barcelona, 14 de junio de 2024



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 14 de junio de 2024

Signatura:





RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar y entender el papel que ejerce la fantasía y la ilusión en la búsqueda de la felicidad y la realización personal en tres obras de Alejandro Casona: *La sirena varada*, *Prohibido enamorarse en primavera* y *Los árboles mueren de pie*. Para ello, el estudio indaga, por una parte, en la poética teatral de Casona y en su particular concepción de la realidad y lo fantástico, y por otra parte, examina cómo los personajes de estas obras utilizan la imaginación y el sueño para evadirse de una realidad insatisfactoria, y llevar a cabo su proceso de autodescubrimiento y redención personal.

Palabras clave: teatro, realidad, fantasía, evasión, Alejandro Casona

ABSTRACT

The objective of this study is to analyse and understand the role that fantasy and illusion play in the pursuit of happiness and personal fulfilment in three plays of Alejandro Casona: *La sirena varada*, *Prohibido suicidarse en primavera* and *Los árboles mueren de pie*. To achieve this, the study delves Casona's theatrical poetics and his particular conception of reality and the fantastic. It also examines how the characters of these plays use their imagination and dreams to evade from an unsatisfactory reality, and how these elements contribute to their process of self-discovery and personal redemption.

Key words: theatre, reality, fantasy, evasion, Alejandro Casona



AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a mi tutora, Raquel Velázquez, por haberme propuesto realizar la investigación sobre Alejandro Casona y su obra; ha sido realmente revelador.

También querría darle las gracias a mi familia, por haberme acompañado durante todo el proceso, por el cariño y la comprensión.

Por último, me gustaría agradecerle a Roger su apoyo incondicional durante la realización de este trabajo, y por toda la ayuda brindada.

Sin ellos no hubiera sido posible la elaboración y entrega del presente Trabajo Final de Grado.



At bottom the work of an artist and the image that he himself has of what he is going to do depends on two things: his idea of what constitutes reality, what is for him the real word; his idea of how and to what extent his particular branch of art –painting, music, writing– can project that reality. In the possible combinations of these two almost inseparable ingredients that can be dreamed up by a man lies the secret to his work. [...] That is why the study of any school or movement, or artist should seek first to establish the reality in which they believed.

Emily Dickinson



ÍNDICE

1.	Introducción	7
2.	Objetivos y metodología	9
2.1.	Objetivos	9
2.2.	Metodología	10
3.	Alejandro Casona en el contexto teatral español	12
3.1.	Poética teatral de Alejandro Casona	12
3.1.1.	El teatro fantástico de Casona.....	15
3.1.2.	Fantasia y realidad: la puerta a lo onírico	17
4.	Alejandro Casona y la crítica en España.....	19
5.	Introducción a 3 obras de Casona: <i>La sirena varada</i> , <i>Prohibido suicidarse en primavera</i> y <i>Los árboles mueren de pie</i>	23
5.1.	<i>La sirena varada</i>	23
5.2.	<i>Prohibido suicidarse en primavera</i>	25
5.3.	<i>Los árboles mueren de pie</i>	27
6.	La evasión de la realidad en el corpus seleccionado.....	30
6.1.	Motivos de la evasión	36
6.1.1.	La soledad	36
6.1.2.	La falsa esperanza o la desilusión.....	39
6.1.3.	Un pasado trágico	42
7.	Los motivos regeneradores	46
7.1.	El amor.....	46
7.2.	La naturaleza.....	50
7.3.	La ilusión y la fantasía	53
8.	Conclusiones.....	56
9.	Bibliografía	59



1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de final de grado en torno al papel de la imaginación y la fantasía en la búsqueda de la realización personal en las obras *La sirena varada* (1934), *Prohibido suicidarse en primavera* (1943) y *Los árboles mueren de pie* (1949), de Alejandro Casona parte del profundo interés y curiosidad que he tenido siempre por el comportamiento humano, así como por el amor a la literatura y al teatro. Mi decisión por decantarme por este género literario vino propiciada al estudiar la asignatura “Teatro Contemporáneo Español del siglo XX”, donde me adentré en el mundo de la tragedia, el drama y la comedia humana, géneros que me permitieron explorar el mundo interior de los personajes y cómo muchas veces el mundo exterior, sus circunstancias, afectan a uno y lo llevan a actuar de una manera determinada.

Buscando un tema para mi trabajo de final de grado y hablando con mi tutora de investigación acerca de este, topé con el teatro de Alejandro Casona, cuyo teatro incide mucho en el análisis psicoanalítico a base de tratar –y mezclar– elementos fantásticos con los reales, así como la realidad interna del sujeto en contraposición con la realidad externa.

Quedé cautivada ante la profundidad de sus obras precisamente por la forma en la que estas bailan entre lo onírico y lo real, entre la imaginación y la verdad más profunda del ser humano. Y yo quería precisamente eso: analizar un tema que estuviera trazado con tinta, pero también con los hilos del alma humana.

No haber estudiado a Casona a lo largo de la carrera fue una motivación a la hora de elegirlo objeto de estudio, pues al empezar a indagar sobre este autor me di cuenta de que su figura había sido potencialmente destacada en el teatro español del siglo XX, no solo por introducir en este panorama la fusión entre lo real y lo fantástico, sino también porque escribió un teatro poético, lleno de metáforas y simbolismos, y cuya técnica era admirable. Todo ello propició que su estilo teatral resonara en el público y en la crítica de su tiempo, y que Alejandro Casona se convirtiera en uno de los autores referentes de su época en el teatro español.

El hecho de que sus obras traten temas universales como el amor, la muerte, la esperanza y la búsqueda de la identidad, hizo que la audiencia hispánica del siglo XX conectara con sus obras, y eso, a su vez, permitiera que sus obras trascendieran en el tiempo hasta llegar a hoy día.



Su innovación en este ámbito literario, por tanto, me llamó mucho la atención y me animó a saber más de él. Con este trabajo pretendo poder acercarme más a su figura y a su teatro para entender mejor el porqué de este impacto y poder sumergirme bien en sus obras, así como en la condición humana de los personajes de estas, que, al final, no dejan de ser un mero reflejo de todos nosotros. Por eso la literatura permite a las personas conectar con ellas mismas y con los demás: porque nos permite acercarnos a nuestra verdadera esencia, nos ayuda a entendernos un poco mejor, que es una de las cosas más bonitas que me llevo de la carrera: haber podido conectar con la sensibilidad de la sociedad y del ser humano a partir de las letras.



2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. Objetivos

El objetivo general de este trabajo es –como reza el título– analizar la función de la imaginación y de la fantasía en la búsqueda de la realización personal en tres obras de Alejandro Casona: *La sirena varada* (1934), *Prohibido suicidarse en primavera* (1943) y *Los árboles mueren de pie* (1949).

El motivo por el que se han elegido concretamente estas tres piezas teatrales es porque se ha podido observar que tienen en común un mismo eje vertebrador en cuanto a la temática y el planteamiento que presentan: las tres contienen personajes que huyen –de forma consciente o inconsciente– de una realidad que les es extremadamente dolorosa y cruel, y en un intento por alcanzar la felicidad, estos se refugian en un mundo interno, ilusorio. La fantasía en este mundo externo a la realidad no se da a partir de un elemento sobrenatural o maravilloso, sino que se da más bien a partir de elementos surrealistas.

Los objetivos específicos que se desprenden del objetivo general que hemos glosado al inicio de este capítulo son los siguientes:

1. Explicar la renovación que introdujo Alejandro Casona en el panorama teatral español del momento a través del teatro de lo fantástico.

Se explicará cómo sus obras rompieron con las convenciones realistas dominantes, a base de realizar un teatro poético, con la intención de transmitir un mensaje totalmente simbólico y emocional.

2. Investigar cuál fue la recepción de las obras de Casona en la crítica española.

Se considerará cuál fue la revisión de la crítica española en torno al teatro de Casona, así como la recepción que tuvieron las tres obras seleccionadas para este trabajo.

3. Analizar qué motivos propician que los personajes necesiten escapar de la realidad en *La sirena varada*, *Prohibido suicidarse en primavera* y *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona.

Se explorará cómo los traumas del pasado, los conflictos internos y las presiones sociales desencadenan el deseo de evadirse del mundo en los personajes de las obras estudiadas, y cómo



estos motivos permiten una visión más profunda de la condición humana a través de la literatura.

4. Examinar, a su vez, en dichas obras, qué razones motivan a los personajes a volver a la realidad.

Se analizarán cuáles son los principales valores regeneradores que incentivan que los personajes puedan abandonar el mundo irreal que han construido, y, a partir de ahí, puedan reconectar con la realidad y sentirse plenos de nuevo.

2.2. Metodología

Para empezar, se ha realizado un recorrido por la poética teatral de Casona a partir de las aportaciones del propio autor y de la crítica española contemporánea con la intención de entender cuál fue el propósito del autor a la hora de renovar el teatro y cuál era su opinión respecto el teatro vigente.

Entender su poética, supuso, inevitablemente, realizar una breve aproximación al género fantástico y, a su vez, y esencialmente, qué entiende Casona por fantástico. Para ello se recurrió al manual *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea*, y se revisaron específicamente las definiciones que proponen Todorov, Roas, y De Beni y Martín Rodríguez. Comprender dicho término iba a permitir entender cuál es la concepción del autor respecto de la realidad, y por qué y cómo mezcla estas dos realidades en sus obras. Esta labor supuso una complicación debido a las múltiples interpretaciones que se han realizado sobre este concepto, así como la complejidad y la amplitud que hay en torno al tema y el término discutido.

A continuación, se revisó la opinión que tenía la crítica española del teatro casoniano para entender por qué en un primer momento fue bien acogido y posteriormente fue rechazado. Este apartado se redactó a partir de la recuperación de entrevistas que algunos críticos especializados en Casona le habían realizado al propio autor, así como a partir de las opiniones que estos expresaron en revistas y en periódicos a propósito de algún estreno del dramaturgo. A lo largo del capítulo se podrán ver diferentes opiniones y, por ende, dos concepciones diferentes que supusieron materia de debate en la época respecto a su teatro.

Asimismo, se intentó realizar un breve estudio de la valoración crítica que recibieron las tres obras de nuestro corpus (*La sirena varada*, *Prohibido suicidarse en primavera* y *Los*



árboles mueren de pie), así como por los diferentes temas abordados y estudiados por parte de los investigadores. Este apartado también resultó ser complicado debido a los escasos estudios y aproximaciones que se han realizado a dichas obras, especialmente las de posguerra, *Prohibido suicidarse en primavera* y *Los árboles mueren de pie*, motivo por el cual han quedado relativamente más breves que el capítulo referente a *La sirena varada*. No obstante, los análisis realizados por Charles Leighton, Esperanza Gurza y Adolph Ayala han sido de gran ayuda a la hora de entender la recepción de estas obras y los temas más revisados y estudiados de estas.

En cuanto al análisis, para la primera parte de este, a pesar de que la bibliografía con respecto a los temas tratados ha sido prácticamente escasa, la comparación y agrupación de los diferentes motivos que provocaron la evasión no resultó ser una tarea complicada; en cuanto a la segunda parte, si bien tampoco se contaban con demasiados estudios previos de otros investigadores, así como de bibliografía complementaria, sí que ha habido algunas pequeñas menciones en diferentes trabajos con respecto a los valores regeneradores en Casona que han sido de gran ayuda para apoyar el estudio. Se deben destacar, por ello, el manual de Ruiz Ramón *Historia del teatro español. Siglo XX*, la tesis doctoral de José Soler *El simbolismo en el Teatro de Alejandro Casona*, y, especialmente, la tesis de Esperanza Gurza *La realidad caleidoscópica de Alejandro Casona*, entre otros.

En general, pues, de la lectura activa y la minuciosa comparación entre las tres obras, se han establecido los motivos que se han creído oportunos en cada punto del análisis para poder alcanzar los objetivos establecidos.



3. ALEJANDRO CASONA EN EL CONTEXTO TEATRAL ESPAÑOL

3.1. *Poética teatral de Alejandro Casona*

Uno de los aspectos más importantes que Alejandro Casona aportó al panorama teatral español es, sin duda, la innovación que realizó en el teatro español y el compromiso que demostró el autor respecto a este. Si bien inauguró un aspecto muy particular del teatro poético, que era muy contrario al teatro naturalista del momento, su contribución entró en conflicto debido a la ruptura que supuso. Por ello, fue también criticado.

Casona, que junto con Rafael Alberti y Federico García Lorca fueron los tres autores principales que conformaron la llamada Generación del 27, en una entrevista que realizó en 1934 para la revista *Crónica* declaró que no estaba conforme con el teatro de la época, y que si bien «Benavente, los Quintero y Arniches marcan una época y tienen una obra [...] merecen, también, que no se les imite» (Esquivel, 1934, pp. 15-16).

Y es que a pesar de que el teatro de Jacinto Benavente, una mezcla entre lo naturalista del pasado y lo modernista del momento, supuso un intento de renovación respecto del teatro anterior, se mantuvo, sin embargo, dentro de las líneas de la tradición anterior por tal de ofrecerle al público lo que quería y, así, mantenerlo satisfecho –de ahí que fuera uno de los pocos autores aceptado por el público–; este último aspecto resultó ser el motivo por el cual Benavente no llevaba a las tablas las inquietudes sociales y políticas. El teatro de aquel momento, pues, solo tenía la función de entretener, pero no moralizaba. Junto a este autor, el teatro de Echegaray, de Maquina o el de los hermanos Álvarez Quintero tenían a la crítica del momento preocupada, pues tildaban estas obras de vulgares, sentimentales y estancadas; como consecuencia de todo ello, la crítica empezaba a ver una urgencia por renovar el teatro.

Por este motivo, Casona sentía que debía participar, junto con los ya mencionados autores de la Generación del 27, a renovar el panorama teatral. Estos autores tenían la voluntad de hacer un teatro a partir del cual poder expresar los dilemas religiosos, sociales y existenciales que se estaban viviendo en la sociedad contemporánea. Poco a poco, empezaron a escribir un teatro intelectual y complejo que se ligó con las corrientes filosóficas y teatrales más innovadoras y renovadoras del panorama occidental del momento. Ello supuso el intento de acabar por fin con las tendencias realistas y burguesas presentes en la escena de la época.



Para poder llevar a cabo el teatro «de tesis, de ideas, [un teatro] que sembrara educación, formas de vida, formas de pensamiento» (Armiño, 1985, p.11) que se estaba pidiendo en toda Europa, Casona escribió *Nuestra Natacha* (1935), una obra «plenamente de ideas en medio de una España acelerada en ese momento histórico hacia un programa redentorista» (Armiño, 1985, p.11), pero, eso sí, sin que faltara el lirismo que predominaba en su teatro. Con dicha obra, Casona logró ese año un éxito entre el público sin precedentes en su carrera como dramaturgo, sin olvidar el estreno de *La sirena varada* un año antes, el cual también supuso «una revolución en el panorama teatral español» (Marcos Sánchez, 2010, p.6) a pesar de ser totalmente opuesta a *Nuestra Natacha* debido al gran elemento fantástico que insertó Casona.

El autor asturiano estableció que en estas primeras dos obras se podían fijar dos direcciones muy definidas y diferenciadas: la de *La sirena varada*, de cauce más poético y fantástico, y la de *Nuestra Natacha*, de tipo más testimonial histórico (Rodríguez Richart, 2009, p.131). El motivo por el cual Casona acabó decantándose por el estilo de la primera obra lo explicó él mismo en una entrevista que le realizó el periodista argentino Pablo Suero en 1936, «Con Alejandro Casona, flamante esperanza de la escena hispana»:

Mi teatro ideal sería un teatro fantasista dentro del tipo de *La sirena varada*. Mi problema interior es que el teatro que siento es fantástico y lírico, y el que me veo en la obligación de hacer, social. [...] El deber de la hora me empuja a hacer teatro humano, donde haya ideas, arte, en fin, que sea útil de algún modo a la humanidad, en este caótico momento por que atraviesa. (Rodríguez Richart, 2009, p.131).

De hecho, anteriormente, en una entrevista que le realizó Luz Morales a Casona para *La Vanguardia* el día del estreno de *Nuestra Natacha* (1935), el autor condenó la deshumanización que había presente y que creía conveniente reivindicar: «Creo que cada vez se hace más urgente llevar al teatro las inquietudes, los problemas del mundo» (Díaz Castañón, 2007, p.14), no en un sentido político, sino «de un teatro que despierte conciencias y preste “espiritual servicio” a la sociedad» (Díaz Castañón, 2007, p.14), es decir, un «teatro [...] con resonancias de conflictos espirituales grandes» (Esquivel, 1934, p.15-16). Parece ser, pues, que *Nuestra Natacha* pudo haber dado pie a esta reflexión de Casona para finalmente decantarse por no escribir un teatro socio-político.

En 1935 Casona afirmó que «el teatro debe concebirse en lírico [...], pero realizarse en dramático» (Díaz Castañón, 2007, p.19), por eso se ha dicho que la visión del mundo y del



teatro que tenían Lorca y Casona eran muy similares. El teatro del autor granadino, que también estaba renovando las tablas, estaba caracterizado principalmente por «la poetización estilizada de los elementos, un lenguaje sembrado de metáforas, [...] la simbolización de los personajes» (Armiño, 1985, p.10), entre otros, que Casona tomó como inspiración para escribir su propio teatro. Gracias a este lenguaje poético, Casona logró una capa mágica en sus obras a partir de tres elementos primordiales pertenecientes a la poesía: las imágenes, las metáforas y las comparaciones, y es que no es difícil deducir que Casona estaba a favor de que estos elementos «que caracterizan a la nueva poesía han de llevarse al teatro» (Esquivel, 1934, pp.15-16). No es de extrañar, por ende, que una de las dos características más importantes que se haya destacado de su teatro sea el lirismo. La otra característica, pionera en el teatro español, fue la mezcla de fantasía y realidad, aspecto que se abordará ampliamente más adelante.

Todo el teatro nuevo que el autor reivindicaba suponía para él «un arte de recapitulación» (Esquivel, 1934, pp.15-16) pues este ya había existido anteriormente en el teatro de siglos pasados, como el de Calderón, por ejemplo, donde se ponían sobre el escenario problemas políticos y conflictos morales del momento sirviéndose de un teatro dramático y potencialmente lírico. En la época del momento, comentaba él, se debía hacer lo mismo, pero llevando al escenario los problemas actuales (Esquivel, 1934, pp.15-16), especialmente aquellos que estaban relacionados con la verdad del hombre.

Si bien en Casona sí que había una preocupación social, como se ha mencionado con anterioridad, esta era más bien por la propia deshumanización de la sociedad, por lo materialista que era esta, y no tanto por el aspecto político, como se hubiera esperado –y que luego provocó tanta polémica en la crítica, como se verá en los puntos siguientes–. A este propósito Casona comentó:

Tenía que escribir el teatro del amor, del odio, de la venganza... Por eso se me puede acusar, con razón, de estar desligado del dato contingente, pero no del hombre (Díaz Castañón, 2007, p.21).

El crítico Juan Chabás mencionó, de hecho, que «la cualidad más insigne de Casona [...] [es] su sentido humano de la vida» (1952, p.665).

Así pues, y a pesar de las críticas posteriores, en su teatro poético, profundamente humano, la intención pedagógica «ha sido vislumbrada casi siempre por los comentaristas de



Casona» (Díaz Castañón, 2007, p.27) con la principal intención de intentar despertar una conciencia social a través de la emoción, no de una manera brusca y directa, sino envuelta en lo poético, y así, moralizar de una manera mucho más sutil.

3.1.1. *El teatro fantástico de Casona*

Previamente se ha mencionado que, junto con el lirismo, la mezcla entre fantasía y realidad fueron las dos características principales que predominaron en el teatro casoniano. Antes de entrar en la explicación de este aspecto de la poética de Casona, es conveniente establecer qué se entiende por fantástico en su teatro —o qué uso le da Casona al término— puesto que a lo largo de este último siglo ha habido una gran complejidad e incertidumbre a la hora de definir el concepto de fantasía debido a que muchos teóricos no acaban de ponerse de acuerdo en qué rasgo consolida definitivamente el término, y es que, como apunta David Roas, lo fantástico es un concepto que varía mucho según el contexto de recepción, y no solo de la intención del autor (2017, p.10).

Lo fantástico, según lo define Roas, «se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico [...] [es] la inexplicabilidad del fenómeno» (2017, p.10) dentro de los parámetros naturales de nuestro mundo y que coincide con el de los personajes de la obra.

El principal objetivo de lo fantástico fue, desde sus inicios, y continúa siendo la reflexión sobre la realidad que conocemos y sus límites, así como todo aquello que está a nuestro alcance para poder entenderla. Por este motivo, cuando algo que nos parece inverosímil aparece en el marco intratextual en el que se ha insertado al lector se da una «una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual» (Roas, 2017, p.10), lo cual hace participe al lector en un intento por entender qué es fantástico y qué no, o, mejor dicho, qué es real y qué no. De un modo parecido, Antonio Risco define como fantástico «la voluntad realista [...] que hace aparecer como real lo irreal o admisible» (Risco, 1982, p.13). Esta irrealidad de la que hablan ambos es la que se hace patente en Casona a partir de, por ejemplo, la contraposición entre realidad-locura, o realidad-sueño, en algunas de sus obras.

Todorov también concuerda en que «lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia



sobrenatural» (2001, p.48). Esta definición también se aplica a las obras de Casona, puesto que en ellas vemos cómo a veces hay personajes que, siendo conscientes de las normas naturales del mundo real, se quedan atónitos e incrédulos ante la incapacidad de explicar lo que está sucediendo ante ellos.

Otros autores, como De Beni o Martín Rodríguez, comentan que el problema entre lo natural y lo sobrenatural provoca una indeterminación «inquietante» en lo que se entiende por realidad (2017, p.99), y señalan que la relación que hay entre lo que se ha denominado fantasía con lo conocido como maravilloso, surrealista, mágico, ciencia ficción, etc., –donde se da la aparición de elementos sobrenaturales o irreales– es muy estrecha. De hecho, Matteo De Beni, en su tesis de 2010, menciona que muchos subgéneros, como los mencionados previamente, incluían el concepto de lo fantástico al definirse, y eso convertía al propio término en «sinónimo de raro, extraño o exótico» (2010, p.98). Todorov, en su obra de 1970, *Introducción a la literatura fantástica*, también expuso que lo fantástico estaba en el límite del género de lo maravilloso y lo extraño. Según él, lo fantástico dura en tanto que el lector decide si lo que observa viene o no de la realidad, y, una vez tomada la decisión, el lector decide «que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso» (2001, p.65).

A su vez, David Roas contempla que lo maravilloso está caracterizado por la actitud hacia la naturaleza de los acontecimientos que se explican, y destaca que «cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso» (Roas, 2001, p.10). A este propósito, cabe mencionar que esta definición también tiene cabida en las obras de Casona cuando los personajes anclados en el mundo real se acostumbran a las actitudes extrañas de aquellos que están anclados en un mundo interior, como sucede, por ejemplo, en *La sirena varada* con el personaje de Florín o Pedrote, o en *Prohibido suicidarse en primavera* con el Doctor, entre otros tantos.

Además, el propio Casona, a pesar de ser consciente de que los componentes que utilizaba en sus obras estaban más relacionados con lo irracional y con lo intangible, él nunca calificó su teatro como «fantástico»; es más, siempre definió su teatro como «la interferencia de realidad y fantasía, el mundo y el trasmundo, realidad objetiva y conciencia» (Castellano, 1952, p.393). El autor asturiano manifestó tener una particular concepción de la realidad, y, por



esta razón, «su obra da para reflexionar sobre la presencia de lo fantástico en escena, aunque no encaje totalmente con definiciones tradicionales y presente diversas peculiaridades» (Álvarez, 2019, p.60).

Por estos motivos, no se puede establecer la obra de Casona dentro del género de lo fantástico, a pesar de que contenga elementos de esta, puesto que, por un lado, su teatro comparte también elementos de lo maravilloso, y por otro lado, el propio autor no etiquetaba su obra como fantástica. Dada la dificultad de establecer una definición concreta que no se entremezcle con otros géneros, he decidido decantarme por la propuesta que da Álvarez y es que, debido a que en algunos autores las fronteras entre estos géneros son borrosas, «cuando hablamos de lo fantástico casoniano [...] su manifestación se acerca muy a menudo a otros terrenos, como el de lo maravilloso o sobrenatural. [...] De ahí que hablemos de elementos fantásticos en el teatro casoniano, y no de un teatro fantástico propiamente dicho» (Álvarez, 2019, p.60).

3.1.2. *Fantasía y realidad: la puerta a lo onírico*

Como ya previamente se ha mencionado, uno de los elementos más importantes que destacó la crítica en la poética teatral de Casona fue la mezcla entre los elementos fantásticos y la realidad, y cómo, en palabras de Matteo De Beni, «lo sobrenatural y lo intangible desempeñan un papel fundamental» en sus obras (2017, p.110). No es de extrañar, pues, que este aspecto de su poética, junto con su ya expresado lirismo, supusiera una renovación respecto de la escena teatral del momento. Estas dos esencias, fantasía y realidad, «aunque parezcan oponerse de modo absoluto, logran [...] una complementariedad que las engloba» (Armiño, 1985, p.9).

No sorprende, pues, que su teatro esté constituido por estos dos elementos puesto que, como se mencionó anteriormente, la concepción que Casona tenía sobre la realidad era particular, y es que para él, la fantasía, la ilusión, forman parte de la realidad. A partir del vínculo que se da entre realidad y fantasía, el autor creía que se podía acceder a la búsqueda de la verdad o de la felicidad. Para conseguir todo ello, el autor da comienzo a sus obras en un plano más bien irreal, pero las termina en un ambiente completamente asentado en la realidad.



El autor asturiano genera la fantasía a partir de la evasión de la realidad que sufren los personajes por tal de ir a un lugar mejor, pues la realidad que viven es demasiado dura como para hacerle frente. Este escapismo es considerable «hasta el punto en que la única verdad para él [esto es, el personaje] es la ilusión que ha creado» (Ayala, 1965, p.78). Sucede, por ejemplo, en *La sirena varada*, donde Sirena niega su existencia y se crea una vida paralela porque la realidad le es demasiado dolorosa. Cuanto más ilusoria sea la fantasía del personaje, más dura será la realidad. A partir de la lucha interna que establece el personaje como consecuencia de una necesidad externa irrealizada, Casona ofrece «la realidad del hombre completo» (Gurza, 1968, p.131).

El sueño es otro de los recursos más importantes dentro de su teatro, puesto que a través de él se consigue la evasión. Varios estudiosos de Casona se han atrevido a afirmar que la lectura que realizó Casona de *La vida es sueño*, de Calderón, en su temprana juventud –que de hecho fue la pieza teatral con la que se enamoró del teatro–, lo marcó profundamente. Tal es así que los especialistas, como Rafael Sánchez de Ocaña, entre otros, han declarado que a partir de esta obra Casona se inspiró para posteriormente tejer su propia frontera entre la realidad y el sueño: «¿Qué es la vida? Una ilusión..., decía el gran dramaturgo. Pero es una ilusión dolorosa, añadiría Casona» (Fernández Insuela, 2015, p.9). Es así que esta “ilusión dolorosa” se convertiría en uno de los núcleos vertebradores del análisis posterior.

El mundo de los sueños acompaña a la aparente locura que padecen la mayoría de los personajes. La atmósfera irreal provoca que la atención se centre en la realidad psicológica de los sujetos y que esta, a su vez, nos permita entender los temas más abstractos que se dan en las obras. *La llave en el desván* (1951), una de las obras de Casona donde la presencia de lo onírico es fundamental, está encabezada por una cita del psicoanalista Sigmund Freud que dice «Un sueño es el principio de un despertar». Y es que en muchas obras de Casona el sueño es lo que permite desentrañar el pasado con la intención de iluminar el presente. Y el propio Casona, en una entrevista con José Luís Cano en 1962, afirmó que «la inmensa mayoría de las verdades que nos permiten curar una llaga o acercarnos a la luna se las debemos, en primer lugar, a nuestra maravillosa capacidad de fantasía» (1962, p.5).



4. ALEJANDRO CASONA Y LA CRÍTICA EN ESPAÑA

Después de haber ganado el Premio Lope de Vega en 1934 con *La sirena varada*, estrenada en El Español en marzo de ese mismo año con un éxito muy destacable, el crítico Juan Chabás lo reconoció en 1935, a propósito del estreno de *Nuestra Natacha*, «como uno de los principales artífices de la renovación teatral en España» (Vilches-de Frutos, 2021, p.221). Además, Antonio Fernández también menciona que Casona «se convirtió en uno de los baluartes más destacados de los valores culturales y educativos de la Segunda República» (Vilches-de Frutos, 2021, p.221).

No obstante, su producción teatral en España se vio detenida debido al estallido de la guerra civil, acontecimiento ante el cual Casona decidió exiliarse en México primero y posteriormente en Buenos Aires, donde estrenó una gran cantidad de obras con las que alcanzó un éxito internacional.

Tras volver definitivamente a España en 1962 después de su exilio, Casona fue acogido muy gratamente por el público, la crítica oficial y la censura española. No obstante, los críticos más jóvenes, que recientemente empezaban a abogar por un teatro realmente comprometido con la realidad española, empezaron a problematizar el teatro del dramaturgo porque, como indica Ricardo Doménech, «estamos librando una seria batalla [...] contra el arte de evasión, contra el arte que se desentiende del hombre concreto, para hablarnos de un Hombre abstracto» (1963, pp.42-43).

No fueron pocas las críticas y las polémicas que empezaron a surgir en torno a sus representaciones en los teatros como consecuencia del poco realismo que había en estas. Las revistas más pioneras en crítica teatral, como *Ínsula* o *Primer Acto*, fueron las que publicaron más críticas negativas, aunque también las que, tiempo atrás habían elogiado a Casona, como afirma Regidor: «Los que tratan de destruir (el mito de Casona) ahora, son los mismos que lo crearon hace unos años por su cuenta...» (Villalba Álvarez, 1986, p.922); mito que crearon debido a la necesidad de «enfrentarlo a otro mito que se nos proponía desde los escenarios, en los que imperaban los residuos benaventinos y quinterianos» (Doménech, 1964c, p.15).



Ricardo Doménech, en la revista *Ínsula*, expuso la desilusión que había supuesto, no solo para él –quien había creído que Casona era el continuador del teatro de Lorca– sino para toda una generación, el rechazo a las obras de Casona:

Comparto esta desilusión con sectores muy vastos de la juventud, de hombres de mi generación que, como yo, conocieron el teatro de Casona [...] y hoy descubren con asombro el fraude de que han sido objeto. (Doménech, 1964c, p.15).

El fraude del que habla hace referencia a que la crítica empezó a darse cuenta de que el teatro de Casona era «un excelente barbitúrico-tranquilizador y evasivo para la burguesía» (Doménech, 1964c, p.15) incluso si «el teatro de Casona tenía calidad y es evidente que la sigue reuniendo» (Doménech, 1964c, p.15). Así pues, a pesar de que en otro momento, su alta habilidad poética y literaria junto con su elegancia expresiva fueron muy bien acogidas, «su teatro ya no sirve en un momento en que se juega la batalla en favor de un arte realista, comprometido, responsable» (Díaz Castañón, 2007, p.24) porque la calidad artística ya no bastaba por sí misma. Junto a Doménech, se unieron otros críticos, como Fernández Santos y José Monleón –este último en menor medida–, «para quienes el teatro de Casona es, como para Doménech, un teatro lírico, alejado del teatro realista y social vigente» (Marcos Sánchez, 2010, p.7).

Casona, antes las críticas, le comentó a José Monleón lo siguiente en una entrevista de 1964: «¿Qué les pasa conmigo? ¿Cómo, después de llevar tantos años escribiendo y estrenando comedias, puedo ser juzgado de un modo tan subjetivo?» (Casona, 1964, pp.17-19).

Como bien dice Marcos Sánchez, habiendo forjado toda su poética entorno a una estética lírica, no iba a ser tarea fácil para Casona adaptarse al teatro realista que pedían si, además, él creía firmemente que «por mucho que los dictadores de la moda truenen contra la poesía, no creo que nadie pueda expulsarla jamás de los escenarios» (Marcos Sánchez, 2010, p.8). Aunque intentó, con la publicación de *El caballero de las espuelas de oro* (1964), ceñirse al estilo de drama histórico que había propuesto Buero Vallejo, no consiguió desprenderse del lirismo que lo definía, y, por tanto, las críticas continuaron:

[...] su primera obra española después de tantos años nada nuevo aportaba a los que habíamos visto en “las argentinas”. La misma prosa, el mismo lirismo, las mismas estructuras poéticas y mentales (Fernández Santos, 1965, p.6).



Más tarde, en 1980, en *ABC* se publicó otra nota crítica a propósito de la presentación en televisión de la versión cinematográfica de *La barca sin pescador* que declaraba que «en la obra hay más hondura de sentimiento que de pensamiento, y el tema, de evidente patetismo, es tratado con una cierta vaguedad que le desdibuja»; sin embargo, a pesar de que comentaban también que la combinación de fantasía y realidad no es la que pertenecía al momento, sí que se seguía destacando «la capacidad creadora de Casona, su tierna poesía, los bellos diálogos y el mensaje de bondad que transmite» (Díaz Castañón, 2007, p.26).

Cuando Rodríguez Richart prologó las obras de Casona no dudó al afirmar que su teatro «seguirá en pie durante mucho tiempo porque posee, entre otras, dos características esenciales: una, su específica realidad *teatral* en el sentido que postulaba Evreinoff, con todos sus alicientes; otra, su indiscutible calidad y dignidad literaria» (Díaz Castañón, 2007, p.26).

Otra de las críticas que recibió el teatro de Casona fue la clasificación que recibió este como «teatro de evasión», puesto que, como ya se ha indicado anteriormente, iba en contra del «realismo comprometido y responsable» (Aznar Soler, 2012, p.369) que buscaban los jóvenes dramaturgos del momento. A este propósito Casona contestó lo siguiente:

No soy un “escapista” que cierra los ojos a la realidad circundante, [...] Lo que ocurre es, sencillamente, que yo no considero sólo como “realidad” la angustia, la desesperación, la negación y el sexo. Creo que el sueño es otra realidad tan “real” como la vigilia [...] (Cano, 1962, p.5).

Por otro lado, había otros críticos, como Rodríguez Richart o Federico Carlos Sainz de Robles, que defendían la poesía presente en las obras de Casona como uno de los componentes principales de estas –de hecho, afirmaban que el componente poético fue la «virtud máxima» del teatro casoniano–. Richart también sentenció que

calificar de ‘escapismo’ a lo poético es una contradicción substancial. Quiero decir que lo poético, por naturaleza, es lo que escapa o se aparta de la realidad cotidiana, los poetas viven en un mundo diferente, tienen una visión de la realidad distinta de lo normal. Y no creo que sea legítimo lanzar como un reproche a ningún poeta el calificativo ‘escapista’. Si alguien lo hace, está negando la naturaleza de la poesía y la poesía misma. La poesía es evasión. [...] Además, la poesía no es una moda pasajera, es la expresión de una necesidad del alma y de los sentimientos humanos, a mi entender, que siempre ha existido y siempre existirá. (2012, pp.393-394).



De un modo parecido, Ponce de León, escribió “Sobre las liliputeces y la literatura de evasión” (1964) en respuesta al artículo “Sobre Alejandro Casona”, de Ricardo Doménech, donde este realizaba toda la crítica hacia el autor. Ponce de León respondió a favor del teatro evasivista de Casona argumentando que en este teatro, y no en otro, se esconde la verdad humana, como se puede ver a continuación:

Y tengo que decir que, puestas así las cosas y no admitiéndose más alternativa, entonces la literatura de veras, la válida, la auténtica, la sincera, la humana, la única literatura es la literatura de evasión. (1964, p.14).

Del mismo modo, Esperanza Gurza aseguró en 1968, a propósito de su publicación *La realidad caleidoscópica de Alejandro Casona*, que el autor tenía asegurado un lugar en el teatro español y en el universal, porque había «proporcionando al público respuestas muy positivas de “lo que puede hacer el alma por sí y para sí”» (1968, p.136); lo cual es, sin lugar a duda, lo que Casona había pretendido transmitir con su teatro, como se vio en su poética. Finalmente, también debe destacarse la opinión de Ruiz Ramón, quien afirma que, debido al sentido final que hay en *La sirena varada*, *Prohibido suicidarse en primavera* y *Los árboles mueren de pie*—regresar, reintegrarse, a la realidad—, no consideraría las obras de Casona como escapistas (2001, p.229).

Como se observa, la crítica estuvo muy dividida durante los años sesenta respecto al teatro de Alejandro Casona. «Innovador o renovador de la escena española» y a la vez «inevitablemente desfasado e inactual en algunos aspectos» (Rodríguez Richart, 2009, p.117) que planteaba la sociedad española de su tiempo. A pesar de ello, concuerdo con Adela Palacio, quien, en contra de lo que opinaban Doménech, Santos y Monleón, estableció que

[Casona] fue un renovador, el máximo renovador de su momento, junto con García Lorca (...) [y que] está fuertemente asentado en la realidad que personalmente le tocó vivir al autor (...) porque hasta el teatro poético puede ser testimonio de un periodo histórico (...). Tiene dignidad humana y dignidad literaria y está (...) ideológica y estéticamente comprometido con la época de su juventud (...). (Palacio, 1966, p.146).

Por todos estos motivos, es determinante la importancia que Casona tuvo en la evolución del panorama teatral español del siglo XX.



5. INTRODUCCIÓN A 3 OBRAS DE CASONA: *La sirena varada*, *Prohibido suicidarse en primavera* y *Los árboles mueren de pie*

Si bien en otras obras de Casona, como en *Otra vez el diablo* (1935), *La dama del alba* (1944), *La barca sin pescador* (1945) o *Siete gritos en el mar* (1954), los personajes que trasladan al lector-espectador al ámbito de lo fantástico son seres sobrenaturales, en las obras a estudiar, en cambio, son los personajes realistas, los cuales, a partir de su locura realizan ese cambio de concepción.

Estas tres obras están íntimamente ligadas entre ellas no solo por «su temática», sino también por «su estructura dramática, sus elementos estilísticos y su significación», de manera que constituyen «una trilogía homogénea» (Ruiz Ramón, 2001, p.227). En ellas se nos presentan a uno o varios personajes que huyen de la realidad por lo dura que se les presenta. Con la intención de huir del dolor se crean un mundo irreal «no sujeto a razón ni a disciplina, no dependiente de nada que no sea los propios sueños» (Ruiz Ramón, 2001, p.227) que les funciona de escudo respecto a la realidad circundante. Sin embargo, esa felicidad que anhelan la podrán alcanzar no solo cuando hayan realizado un proceso de interiorización y de reconciliación con su yo más profundo, sino también, y especialmente, cuando acepten el mundo externo. De esta manera, las tres obras «comienzan en una atmósfera de fantasía, de ilusión o de irrealidad, para terminar en una nota muy positiva y optimista, en un plano que tiene sus raíces bien arraigadas en el mundo de la realidad» (Esperanza Gurza, 1968, p.11).

Antes de empezar a analizarlas es preciso introducir las tres obras para tener un panorama general de estas.

5.1. *La sirena varada*

Después de enviar durante varios años su obra *La sirena varada* a varios empresarios de Madrid, Casona no veía posibilidad de que se la estrenaran. Por este motivo, se la envió a Adriá Gual, director del Teatre Íntim de Barcelona, quien quedó encantado con la obra y le prometió estrenarla cuando el panorama teatral fuera más acorde con su pieza teatral. A su vez, Gual se la envió a Margarita Xirgu, que, al leerla, le escribió a Casona para expresarle también que en cuanto se pudiera le llevaría la obra a escena.



No obstante, los años pasaron y no llegaba ese momento. Por este motivo, Casona entregó la obra al Premio Lope de Vega, y lo ganó en 1933. Fue así como consiguió estrenarla el 17 de marzo de ese mismo año en el Teatro Español de Madrid con Margarita Xirgu como protagonista. De hecho, Casona le dedica la obra, y así lo indica al inicio de esta: «A Margarita Xirgu, sirena de mar y tierra».

No fue casual que se estrenara en ese teatro, pues en él se estrenaban obras consideradas innovadoras y regeneradoras, dos aspectos que evidentemente cumplía el teatro casoniano.

Para ser de las primeras obras de Casona como dramaturgo propiamente dicho «el público aplaudió con caluroso entusiasmo, haciendo del estreno de *La sirena varada* una jornada de triunfo» (Aguilera, 1999, p.228); de hecho, «el público aclamó incesantemente a Alejandro Casona que salió diez, doce, quince veces al proscenio» (Rodríguez Richart, 2009, p.130). Siendo tan aclamada, la obra se representó 62 veces y se mantuvo en cartelera hasta la temporada siguiente. El suplemento de la Enciclopedia Espasa de 1935 objetó al respecto de la obra que era «tan profunda y nueva, reúne tan superiores condiciones de extraordinaria creación escénica, y tantas son las enseñanzas que en técnica y modo de hacer encierra» (Díaz, Castañón, 2007, p.30) que no es de extrañar que al poco tiempo de haberse estrenado en España se empezara a traducir y a estrenar en otros países.

Casona fue consciente de que esta obra iba a ser capital para entender su teatro y que iba a suponer una gran transformación por las nuevas técnicas empleadas, «por ejemplo, el diálogo no es nunca narrativo; no hay escenas preparatorias ni exposición de antecedentes. Y la luz, si no es protagonista como pedía Gastón Baty, sí es personaje» (Díaz Castañón, 2007, p.30).

Juan Chabás, después del estreno de la obra puso de manifiesto la gran lírica presente en *La sirena varada*, y escribió en la revista *Luz* (1934) alabando este aspecto:

Toda la obra es un juego profundo de la fantasía [...] enriqueciendo y maravillando la vida humana, haciendo de esa vida poesía, con sus ternuras, sus ilusiones y sus angustias [...]. Todo el teatro [...], si no es poesía dramática, no es nada. Nuestro teatro en verso al uso no es nada. En cambio, *La sirena varada*, escrita en prosa –[...] enriquecida por imprevistas imágenes y adornada por un resplandor constante de ternura y belleza– tiene la virtud de esa gracia poética. (Aguilera, 1999, p.224).



Otro de los puntos que también destacó al respecto de la obra fue el enfrentamiento entre realidad y fantasía, sobre la cual comenta que triunfa «la primera a pesar de vestir a esta última con las mejores galas» (Casona, 1964, p.16). Por otro lado, José Monleón, al igual que Nuria Espert, actriz que representó la obra en Barcelona en 1963, por su parte, no estuvieron tan entusiasmados con el tratamiento que Casona le da a la realidad. En la revista *Primer Acto*, Monleón le reprochó al autor que fuera más allá «de las evasiones tradicionales de la realidad» (Casona, 1964, p.16) alegando que sus evasiones no aportaban nada significativo a la sociedad.

Como se puede observar, la crítica se centró mucho en el aspecto de fantasía y realidad que hay presente en *La sirena varada*. Del mismo modo, los estudiosos de dicha obra han seguido un camino parecido y se han presentado varias tesis que exploran cómo se da esta mezcla entre estas dos concepciones. Se destaca, por ejemplo, el trabajo que realiza en 1965 Ayala sobre la *Fantasía y la realidad en algunas de las obras de Alejandro Casona*, donde analiza cómo las configura el autor y qué valores pretende transmitir el dramaturgo con esta mezcla; o, en la misma línea, el trabajo que realiza Caso González, *Fantasía y Realidad en el teatro de Alejandro Casona*, en cuyo caso se centra especialmente en analizar ambos planos en las obras *Otra vez el diablo*, *La sirena varada* y *La dama del alba*. Finalmente, Soler también realiza una tesis a cerca de *El simbolismo en el Teatro de Alejandro Casona*, en el que realiza un largo recorrido a través de varias obras del asturiano –una de ellas, *La sirena varada*– sobre varios elementos que son recurrentes para expresar una misma idea. Una de las conclusiones a las que llega Soler en este trabajo es que, en general, «Alejandro Casona quiere [...] expresar el motivo del “amor [como] más poderoso que la muerte”» (Soler, 1970, p.20).

5.2. *Prohibido suicidarse en primavera*

Esta obra la escribe en 1937, estando exiliado en México, y la estrenó en el Teatro Arbué ese mismo año, convirtiéndose así en su primer estreno en el exilio. La compañía que la llevó a escena puso como actores principales a Josefina Díaz y a Manuel Collados, los cuales ya habían participado en el estreno de *Nuestra Natacha* en el Teatro de Barcelona con un éxito contundente.

Cuando Casona hizo escala en Cuba, antes de llegar a México, comentó, a propósito de *Prohibido suicidarse en primavera*, que tenía «el esqueleto de una comedia en la que intento



entonar un himno al optimismo y a la vida. Su ambiente es el de un club de suicidas, y a él llevo mis creencias y mis afirmaciones» (Fernández Insuela, 2015, p.92).

A propósito del estreno de la obra, varios críticos, en su gran mayoría mexicanos, como Sara Hernández Catá, Elizondo o Julio Bracho en *El Nacional*, coincidieron al asegurar que «la riqueza de la imaginación que, en personajes, situaciones y lenguaje, exhibe *Prohibido suicidarse en primavera* [...] describe el mismo trazo que el de *La sirena varada*» (Fernández Insuela, 2015, p.94).

La crítica se centró mucho en remarcar «el humor, la agilidad del diálogo y la buena caracterización de los personajes» (Fernández Insuela, 2015, p.96) en cuanto a los aspectos formales. Por lo que respecta al aspecto más poético, Elizondo, en su crítica en *Excelsior* apuntó que «las situaciones [...] lógicas en medio del desequilibrio que en ellas se exalta» también ofrecen «un ambiente de vida en un rincón de muerte que nos hace optimistas y nos pone alegres» (Fernández Insuela, 2015, p.96), y otros críticos señalaron también la hondura del pensamiento que se expone como una «auténtica elegancia» (Fernández Insuela, 2015, p.96). Asimismo, también se exaltó el importante papel que tenían «los personajes invisibles», como el amor a la vida, la desesperación y la muerte.

De *Prohibido suicidarse en primavera* no se ha encontrado mucho estudio por parte de la crítica española como se hubiera esperado, y tampoco se cuentan con muchas tesis. No obstante, el estudioso Charles Leighton se interesó por el recurrente tema del suicidio en las obras de Casona, destacando principalmente esta, e intentó acercarse a los posibles motivos que hubieran podido propiciar dicho interés en el autor por el tema. En la obra en cuestión, el suicidio es una constante, razón por la que el estudioso cree que esta obra debería contener las ideas de Casona respecto del suicidio, así como sus causas y sus prevenciones (Leighton, 1972, p.437), aunque solo se centra en el primer objetivo y no llega a tratar estos dos últimos –que son, por otro lado, objeto de estudio del presente trabajo–. Por otro lado, Quesada Mora realiza un artículo titulado «*Prohibido suicidarse en primavera: la realidad del suicidio y la persona*», donde, en líneas muy parecidas a las de Leighton, expone que a partir de tratar el tema del suicidio en esta obra, Casona reivindica la vida puesto que «a pesar de que existe el mal [...] aún así vale la pena optar por la vida y la dignidad de la persona» (Quesada Mora, 2014, p.41).



Por último, el análisis de Szu Pin a cerca de *El valor regenerador de Alejandro Casona: Prohibido suicidarse en primavera* y *La dama del alba* ha sido también bastante reconocido puesto que, una vez más, se establece el amor como uno de los principales valores revitalizadores en las obras de Casona a partir de los cuales alcanzar la felicidad. También pone de relevancia el dolor que padecen los personajes en las dos obras que estudia, y el deseo de muerte que se deriva de este. Asimismo, pone de manifiesto que el mensaje sugestivo, profundo y universal que transmite el autor con estos cuatro elementos (dolor, muerte, amor, felicidad) es lo que lo ha convertido en un imprescindible del teatro español.

5.3. *Los árboles mueren de pie*

En cuanto a *Los árboles mueren de pie* se estrenó en Buenos Aires, concretamente en abril de 1949, una vez Casona ya se hubo asentado en Argentina para pasar ahí el resto de su exilio. Casona la escribió con la intención de convertirse en universal, y fue también muy representada, así como una de las más reconocidas por el público. De hecho, es, junto con *La dama del alba*, su comedia más traducida y representada.

La obra en cuestión no se estrenó en España hasta 1963, y también supuso un éxito enorme, «hasta la crítica adversa de Ricardo Doménech le reconoce importantes valores formales», aunque también recalcan «la visión simplista y esencialmente reaccionaria con la que el autor se enfrenta al problema de la infelicidad de los hombres» (Díaz Castañón, 2007, p.38).

Ricardo Doménech afirmó que esta «es una de las obras que con mayor claridad expresan el teatro casoniano, sus medios –el escamoteo de la realidad– y sus fines – proporcionar al espectador dos horas de evasión–» (Doménech, 1964b, p.52). Ahora bien, el crítico también hizo inciso en que en la obra se pone de manifiesto que la felicidad de los personajes depende de una cuestión «afectiva» y que eso suponía dar una «imagen pobre y simplista de la condición humana» (Doménech, 1964b, p.52). Continúa añadiendo que si bien Casona parece considerar que «la vida es desagradable y está llena de contratiempos [...] podemos imaginarnos felices y contentos a través del ensueño y la ficción», él no puede evitar creer que todo ello solo merece la negación de su teatro puesto que lo que se representa en escena no constituye «un problema real y verdadero» (Doménech, 1964c, p.15).



No obstante, años más tarde, en 1986, cuando se volvió a representar la obra en Madrid, Eduardo Haro, crítico de *El País*, escribió que había sido recibida con fervor por «un público que se identifica sobre todo con los abuelos de la obra, pero también con los valores de un mundo que les parece perdido» (Tecglen, 1986, s.p.). En la misma línea interpretativa, Stuttgart, crítico alemán, apreció que era una suerte que hubiera autores en esta época que fueran capaces de plasmar la desesperación del mundo, y alegaba que Casona había encontrado en la poesía y en la ilusión un remedio para muchos males. Acabó la crítica expresando que *Los árboles mueren de pie* «muestra una valiente fe en la vida sin negar la parte trágica de esta» (Harold Moon, 1985, p.19). De manera que el propósito de Casona de transmitir una serie de valores morales sí que estaba teniendo resonancias en la sociedad, a diferencia de como pensaba Doménech. Es más, otro crítico, López Sancho, en *ABC*, expuso con gran empeño que en la obra subyace un mensaje imposible de no entender: «que hay formas de la mentira más valiosas y más hermosas que otras de la verdad» (Díaz Castañón, 2007, p.39). Abstraerse de la realidad no es algo malo en sí, porque hacerlo comporta, en cierta medida, conectar con el hombre mismo.

Respecto a los estudios de *Los árboles mueren de pie*, también escasos, cabe destacar de nuevo el trabajo de Ayala, ya mencionado anteriormente, puesto que propone una posible interpretación estoica de esta obra, a pesar de que no se podría clasificar a Casona de estoico debido a «la importancia que le da al amor –cualquier clase de amor– en todas sus obras» (Ayala, 1965, p.83), sentimiento que afirma que es, sin duda, la filosofía principal de «este gran dramaturgo español» (Ayala, 1965, p.88).

En última instancia, y con referencia a las tres obras, cabe mencionar y resaltar la tesis de Esperanza Gurza *La realidad caleidoscópica de Alejandro Casona*, –ya mencionada previamente– donde estudia y analiza cómo entiende Casona la realidad y cómo logra reflejarla en sus obras.

Habiendo mencionado dichos estudios, para concluir es importante destacar que todos los investigadores mencionados coinciden en sus conclusiones en la importancia que parece tener el amor como fuerza regeneradora en todas las obras de Casona, especialmente las que se están tratando en este trabajo. Se puede deducir, por tanto, que dicho hincapié en este



sentimiento podría estar ligado a la ideología de Casona, la cual se manifiesta en sus dramas y, por ende, donde estaría parte de su intención de cara a la sociedad: volver a humanizarla.

La sirena varada, Prohibido enamorarse en primavera y *Los árboles mueren de pie* comparten, pues, un mismo núcleo: las tres plantean un problema entre fantasía y verdad, ilusión y vida, y, en las tres, se ve cómo solo se puede resolver dicho conflicto si se acepta la realidad del hombre.



6. LA EVASIÓN DE LA REALIDAD EN EL CORPUS SELECCIONADO

Tal y como se ha expuesto en el capítulo que corresponde con los objetivos del trabajo, la finalidad de la investigación es encontrar y analizar qué papel tiene la imaginación y la fantasía en la búsqueda de la felicidad en las tres obras seleccionadas de Alejandro Casona. El análisis que sigue no solo se centrará en cómo se dispone la fantasía en cada obra sino también en los motivos que provocan que los personajes necesiten evadirse de la realidad y penetren en un mundo interior que los aleje del exterior y, por ende, del sufrimiento. Asimismo, también se abordarán las razones que permiten a los personajes regenerarse y recuperar la esperanza y las ganas de vivir.

Para empezar, la fantasía en *La sirena varada* se puede observar ya desde el principio de la obra, donde se empieza describiendo el espacio como “un viejo caserón con vagos recuerdos de castillo y de convento” (Casona, 2007, p.53) con “disimuladas entre cactus, luces indirectas, verdes y rojas”. De hecho, a continuación, se define todo el conjunto del lugar como una “grata fantasía” (Casona, 2007, p.53). Toda la peculiaridad de este entorno se ve todavía más intensificada con la aparición seguida del primer personaje que se nos presenta: el Fantasma.

Poco después, aparece Ricardo, que entra en la casa con la intención de crear “una república de hombres solos donde no existe el sentido común” (Casona, 2007, p.57) porque quiere escapar de la realidad debido al hastío que le provoca esta –aunque más adelante se expondrá el motivo real–:

RICARDO: — [...] Encuentro que la vida es aburrida y estúpida por falta de imaginación. Demasiada razón, demasiada disciplina en todo. Y he pensado que en cualquier rincón hay media docena de hombres interesantes con fantasía y sin sentido, que se están pudriendo entre lo demás. Pues bien: yo voy a reunirlos en mi casa, libres y dispartados. A inventar una vida nueva, a soñar imposibles (Casona, 2007, p.58).

Junto a Ricardo se nos presenta también Pedrote, su mayordomo; Daniel, un pintor que “anda siempre con los ojos vendados” (Casona, 2007, p.54) porque se ha cansado de ver los mismos colores siempre y quiere “olvidarlos y pensar otros nuevos” (Casona, 2007, p.56); y don Joaquín, que “venía incluido en el contrato” al comprar Ricardo el caserón, y se ve obligado a realizar el papel de fantasma porque no quería abandonar el lugar. Como se ve, todo en este ambiente se dispone a favor de lo irreal, que se acentúa con los pequeños datos que los



personajes van aportando, como que “la semana pasada nos estuvimos alimentando con ron y galleta de mar” (Casona, 2007, p.54) o que todos, a excepción de Florín –que es el único personaje cuerdo–, ven un árbol que no existe en el centro de la escena:

RICARDO: — [...] Un ejemplo: ¿usted ve ese árbol que hay ahí?

FLORÍN: — (*Ingenuo*). ¿Dónde?

RICARDO: — (*Señalando al centro de la escena*): Ahí.

FLORÍN: — Pero Ricardo...

RICARDO: — Pues yo sí. Ahí está toda la diferencia. ¿Tú lo ves Daniel?

DANIEL: — ¡Hermoso roble! (Casona, 2007, p.59).

Como se puede observar en este diálogo, y en general en todos en los que Florín aparece, se produce una incomunicación entre los personajes: Florín, que ve la realidad tal y como es, de acuerdo con su concepción realista, (restringida, si se quiere, por nuestros sentidos) de la misma, no comparte los códigos de la fantasía con Ricardo, quien, a su vez, no sigue los códigos de lo real. De hecho, en esta obra, Florín es el personaje con el que el lector-espectador puede sentirse identificado y, por decirlo de alguna manera, a partir del cual puede saber distinguir la línea entre lo real y lo fantástico. Esta diferencia de perspectiva entre ambos personajes provoca que a Florín le sea difícil llegar a Ricardo y hacerle entrar en razón, como se puede ver en varios momentos de la obra:

FLORÍN: — [...] Vamos, recapacita un poco; déjate en paz de disparates (Casona, 2007, p.66).

FLORÍN: — ¿Por qué no te vienes conmigo, Ricardo? Deja esto; aún estás a tiempo de salvarte (Casona, 2007, p.76).

FLORÍN: — En fin... Te dejo con pena, Ricardo. No te auguro nada bueno en esta casa encantada donde hay fantasmas en los baúles, y hombres que viven ciegos para inventar colores, y sirenas que entran de noche por las ventanas. Mucho me temo que hayas arriesgado lo mejor de tu alma en un juego peligroso (Casona, 2007, p.77).

FLORÍN: — [...] ¡Ah, Ricardo, si quisieras bajar un momento de las nubes! (Casona, 2007, p.78).

Además, como cabría esperar, en esta casona, presa de la fantasía, tampoco parece haber una cronología temporal concreta:

FLORÍN: — [...] ¿Tú te das cuenta de la hora que es?

RICARDO: — Nunca.

FLORÍN: — Pues van a dar las tres.

RICARDO: — ¿De la mañana o de la tarde?

PEDROTE: — De la mañana, señor.

RICARDO: — Muy bien; tráeme el desayuno (Casona, 2007, p.56).



Ricardo espera la llegada de Samy, el “clown” de circo al que quiere ofrecerle la presidencia de la república que con tantas ansias quiere crear. No obstante, Samy tarda más en llegar y en su lugar entra por la ventana, casi de forma sobrenatural, una joven –que más tarde se descubre que es hija de Samy– que se cree una sirena. A su alrededor solo hay misterio: nadie sabe en un principio quién es ni de dónde viene ni, especialmente, por qué está enamorada de Ricardo.

A medida que avanza la obra se descubre que Sirena ha abandonado el mundo de la realidad con sus límites tradicionales, para adentrarse en un mundo que se rige por otros códigos, como es el de la fantasía, y cuyo comportamiento es el que el resto de habitantes del mundo real denominaría como “locura”. En un primer momento, Ricardo, que, recordemos, está sumido en su propio mundo de fantasía, le sigue la corriente a Sirena y acepta que ella sea una sirena:

SIRENA: — Yo soy una sirena.

RICARDO: — ¿Quién te trajo aquí?, ¿cómo te llamas?

SIRENA: — Me llamo... eso; Sirena. (Desprendiéndose de él.) [...] ¿Verdad que tú crees en mí?

RICARDO: — Sí... Pero si eres una sirena, ¿cómo estás aquí? ¿Vienes ahora del mar? (Casona, 2007, p.67).

Al final del primer acto, no obstante, a medida que hablan, Ricardo empieza a enamorarse de Sirena, y su mundo ilusorio empieza a romperse porque el deseo de querer saber realmente quién es esa mujer lo invade; es decir, que la realidad desmorona su deseo de escabullirse en su propia república:

SIRENA: — Déjame, no me quites ahora tu beso. ¡Es mío ya!

RICARDO: — ¡No! ¡Ahora no te vas! ¡Ahora tengo que saber quién eres! (Casona, 2007, p.69).

Cuando inicia el segundo acto se observa que la fantasía de Sirena ha invadido la reciente nueva realidad de Ricardo, de manera que ahora él es incapaz de ver nada que no sea la ilusión de su amada:

FLORÍN: — [...] ¿Quién es esa mujer, Ricardo?

RICARDO: — No es una mujer, querido; es una sirena.

FLORÍN: — Mira déjame de historias; lo que dice ella y lo que te empeñas en decir tú no me importa. Lo que yo quiero es la verdad.

RICARDO: — ¡La verdad! ¡Siempre lo mismo! [...]



FLORÍN: — ¿Es posible que tengas en tu casa a una mujer a la que te has entregado en cuerpo y alma y de la que no sabes absolutamente nada?

RICARDO: — ¿Y qué más quiero saber? Es mía, es una sirena, es toda fantasía. ¿Puedo pedir más? (Casona, 2007, p.75).

Hay momentos entre Ricardo y Sirena en los que el primero, preso del amor real tan fuerte que siente hacia Sirena, intenta volver a la realidad con ella. No obstante, se ve que Sirena se mantiene anclada en su fantasía y eso limita a Ricardo, quien se ve obligado a volver a evadirse:

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. [...] ¿quién eres?, ¿cómo eres de verdad?

SIRENA: — Soy blanca y azul. (Casona, 2007, p.81).

No será hasta más adelante, cuando Sirena, por sí misma, y gracias a la ayuda de Florín, recupere su verdad, que Ricardo, entonces sí, se verá obligado a abandonar la fantasía y acceder de nuevo al mundo real.

Por otro lado, en *Prohibido suicidarse en primavera* también desde el inicio de la obra se ubica al lector en una atmósfera característica: por un lado, por el nombre de la casa en la que se desarrolla la obra: el Hogar del Suicida, y, por otro, por cómo este lugar está dispuesto, como se puede ver en las acotaciones iniciales: *Todo es aquí extraño, sugeridor [...]: el mobiliario, la plástica, el trazado de las arquerías, la disposición indirecta de las luces acristaladas* (Casona, 1985, p.27). Toda la ornamentación, los cuadros, etc., colaboran en transmitir una sensación de irrealidad.

Si se avanza un poco más en la lectura, se puede ver el nombre de los dos primeros suicidas: el Amante Imaginario y la Dama Triste, nombres que ayudan a incrementar la sensación de fantasía. Estos dos personajes, junto con la gran mayoría del resto que conforma la obra (a saber, Chloe, Alicia, el Padre de la otra Alicia y Juan) buscan en este asilo evadirse de la realidad debido al pasado que han vivido –cuyos motivos se explorarán más adelante–. Esta evasión algunos la llevan a cabo inventándose historias, como se verá más adelante con el Amante Imaginario, y, en todos los casos, con la intención de suicidarse. A este último aspecto cabe destacar que, como bien menciona Ayala, el suicidio es también una forma de evasión porque, a fin y al cabo, es una negación de la vida (1965, p.79).



El Doctor Roda, director del centro, incentiva que los suicidas en potencia se evadan de la realidad porque en vez de ayudarlos a enfrentar la verdad de sus vidas y superar sus traumas, los ubica en un lugar alejado del mundo real, en un sitio fantástico y, casi, irreal con el fin de evitar el suicidio. Por este motivo, Ayala afirma que este personaje «también vivía una vida de evasión, aunque evasión distinta de la de los demás. El Doctor negaba la realidad simplemente porque sacaba a las almas doloridas del mundo» (Ayala, 1965, p.79) y las ubica en un lugar alejado de la realidad.

Finalmente, el inicio de *Los árboles mueren de pie* también ubica al lector en un ambiente desconcertante: si bien en un principio parece un lugar normal, acto seguido se empiezan a mencionar elementos que hacen dudar a uno si se trata realmente de la realidad o de un sueño:

A primera vista estamos en una gran oficina moderna, del más aséptico capitalismo funcional. Archivos metálicos, ficheros giratorios, teléfonos, audífono y toda la comodidad mecánica. [...] En contraste con el aspecto burocrático hay acá y allá un rastro sospechoso de fantasía: redes de pescadores, carátulas, un maniquí descabezado con manto, un globo terráqueo, armas inútiles, mapas coloristas de países que no han existido nunca; toda esa abigarrada promiscuidad de las almonedas y las tiendas de anticuario (Casona, 2007, p.107).

En un primer momento se nos presentan en escena un profesor de idiomas que se hace pasar por un pastor protestante y por un marinero noruego, y un ilusionista con globos. Los dos actúan de manera muy misteriosa y establecen conversaciones absurdas que hacen aumentar todavía más la sensación de desconcierto del lector. Este absurdo que se da, sin embargo, es visto y tratado por todos los personajes con una naturalidad extraordinaria, como se puede ver en la siguiente acotación:

El Ilusionista se sienta aburrido. Mientras habla hace las cosas más inesperadas con una naturalidad desconcertante: cada vez que busca algo en sus inmensos bolsillos van apareciendo enredados cintajos de colores, abanicos japoneses, frutas, una flauta, un trompo de música. Lo más curioso es que ni él hace el menor caso al Pastor mientras dialogan, ni el Pastor muestra la menor extrañeza ante sus trucos pueriles [...]. (Casona, 2007, p.113).

A continuación, entran en el mismo lugar Balboa e Isabel, quienes, al igual que el lector y el espectador, se muestran perplejos ante el panorama que tienen delante y no tardan en manifestar su desconcierto:

BALBOA: — [...] ¿Qué significa esta mezcla de oficina y de utilería?



ISABEL: — Es lo que yo me estoy preguntando desde que llegué.

BALBOA: — [...] ¡No irá a decirme que todo esto es natural! [...] ¿Es natural criar conejos en un sombrero de copa?

ISABEL: — Eso sería lo de menos. Para mí lo más sospechoso es lo otro; lo del pescador.

BALBOA: — ¿Por qué?

ISABEL: — Porque ese pescador noruego que acaba de salir, cuando entró no era noruego ni pescador. Era un pastor protestante (Casona, 2007, pp.120-121).

Posteriormente aparece un cazador con perros y un mendigo que dice ser el ladrón de los ladrones, los cuales actúan también de una forma extraña que deja atónitos a Balboa y a Isabel. Estos, que no logran encontrar una explicación ante tanto absurdo, no pueden evitar plantearse lo siguiente:

ISABEL: — [...] ¿No estaremos soñando?

BALBOA: — ¿Los dos al mismo tiempo?

ISABEL: — Sin embargo, este mundo tan arbitrario, esta confusión de trajes y personajes, sólo puede producirse en sueños (Casona, 2007, p.127).

Al igual que acontece con las dos obras anteriores, después de la inicial confusión, Mauricio, el aparente director del lugar, le explica a Isabel qué es realmente lo que está sucediendo: un poco parecido a lo que ocurre en *Prohibido suicidarse en primavera*, el espacio forma parte de una “beneficencia pública para el alma” (Casona, 2007, p.132) que se dedica a dar esperanza a los desesperados, así como a devolverles la fe y el misterio en la cotidianeidad, y que “se asombraría de lo que puede conseguirse con un poco de fantasía... y contando, naturalmente, con la fantasía de los demás” (Casona, 2007, p.133). A pesar de la explicación, Isabel, que está anclada a la realidad, duda de la cordura de Mauricio y de los que componen la institución:

ISABEL: — Es increíble. Lo estoy viendo y no acaba de entrarme en la cabeza. (*Confidencial*). ¿De verdad, de verdad, no están ustedes un poco...?

MAURICIO: — (*Ríe*) Dígalo, dígalo sin miedo; tal como va el mundo todos los que no somos imbéciles necesitamos estar un poco locos (Casona, 2007, p.136).

Con todo esto, Mauricio pone de manifiesto que la locura y la fantasía son necesarias para poder afrontar los momentos más complicados y duros de la realidad. Balboa e Isabel, más tarde, se evadirán, junto con Mauricio, de la realidad al preparar un montaje para poder, a su vez, introducir a la mujer de Balboa en esa falsa realidad que ellos le crearán con la finalidad de devolverle la ilusión.



Se ha podido observar, pues, que en las tres obras aparecen personajes que presentan en cada circunstancia «un dualismo entre el ser y el querer ser, entre la realidad verdadera y la realidad supuesta» (Magaña Esquivel, 1937), y que, si bien en general tienen el pensamiento puesto en su propia fantasía, hay momentos en los que se observan destellos que demuestran que tienen «los pies pegados al suelo» (Magaña Esquivel, 1937).

6.1. MOTIVOS DE LA EVASIÓN

Se ha podido observar que el motivo principal que propicia la evasión en un mundo ilusorio o lo que impulsa a los personajes a enloquecer es el dolor; de hecho, el Doctor de *Prohibido suicidarse en primavera* lo explicita:

DOCTOR: —El dolor... He aquí el motivo supremo. Me parece que, sin darse cuenta, acaba usted de contestar a sus dudas de antes. ¿No cree usted que el dolor es cien veces más intolerable cuando nos rodean el amor y el triunfo, cuando la sangre es joven, y todo a nuestro alrededor se viste de rosas? (Casona, 1985, p.57).

A partir de aquí, se han podido identificar tres motivos principales que propician dicho dolor, y, en consecuencia, la evasión.

6.1.1. La soledad

El primer caso lo podemos observar en el personaje de Alicia, en *Prohibido suicidarse en primavera*, quien llega al Hogar del Suicida con la intención de suicidarse porque no soporta las carencias que tiene su vida. Dicho momento se sitúa al inicio de la obra, cuando Alicia llega a la Casa y le relata al Doctor los motivos por los cuales está sumida en la desesperación:

ALICIA: — [...] Había oído hablar de una casa de Suicidas, y no podía más. El hambre..., la soledad...

DOCTOR: — ¿Ha vivido siempre sola?

ALICIA: — Siempre. Nunca he conocido amigos, ni hermanos, ni amor. [...]

DOCTOR: — ¿Qué fue lo que la decidió a venir aquí?

ALICIA: — Fue anoche. No podía más. Estaba sin trabajo hacía quince días. Tenía hambre: un hambre dolorosa y sucia; un hambre tan cruel que me producía vómitos (Casona, 1985, p.32).

Como se puede observar, Alicia arrastra una serie de motivos que la han ido hundiendo cada vez más, y es el cúmulo de todos ellos lo que la hace sentir desesperada. No obstante, ella misma destaca que es principalmente la soledad el motivo por el que no puede más; de hecho, si se avanza en la lectura, un poco más adelante Alicia insiste: “[...] Al hambre se la vence; ya



la he vencido otras veces. Pero... ¿y la soledad?” (Casona, 1985, p.33). Alicia carece de familia, y en general del sentimiento de permanencia, y esa sensación de aislamiento y abandono la hace querer acabar con su vida.

Alicia tendrá una correspondencia con Isabel, en *Los árboles mueren de pie*. Isabel también padece el frío y la hambruna, y, sobre todo, la soledad y la falta de amor, y, al igual que en el caso anterior, también piensa en suicidarse.

ISABEL: — Estaba desesperada... ¡no podía más! Nunca tuve una casa, ni un hermano, ni siquiera un amigo. Y, sin embargo, esperaba... esperaba en aquel cuartucho de hotel, sucio y frío. Ya ni siquiera pedía que me quisieran; me hubiera bastado alguien a quien querer yo. Ayer, cuando perdí mi trabajo, me sentí de pronto tan fracasada, tan inútil (Casona, 2007, p.130).

Como se puede observar, hay una necesidad ya no solo de sentirse amado por otros individuos, sino también de especialmente poder amar. La falta de compañía y de un hogar donde vivir calan hondamente en estos dos personajes.

De hecho, a pesar del deseo de Alicia por suicidarse, un poco más adelante, se ve a una Alicia asustada ante la idea de morir sola porque, a pesar de que ella “venía huyendo de la soledad” (Casona, 1985, p.34), entiende que “la muerte es la soledad absoluta” y ella llegó a “soñar [...] con esta locura de morir abrazada a alguien” (Casona, 1985, p.33); finalmente llega a la conclusión de que “no quería morir sola también” (Casona, 1985, p.33). Así pues, aunque se ve incapaz de suicidarse, el miedo por seguir viviendo se ha establecido en su cuerpo y se instala en ella una desilusión.

Si se sigue leyendo, más adelante se ve El Padre de la otra Alicia, quien también llega al Hogar con la intención de suicidarse. En su caso es debido al remordimiento y la culpa que siente después de haber tenido que asistir a su hija en un procedimiento de eutanasia, enferma de parálisis y en estado vegetativo, para que no se quedara sola ante el indicio de una posible muerte del Padre (“sentí el terror de dejarla sola”) (Casona, 1985, p.58). La soledad, pues, le afecta en un primer momento indirectamente: no quiere dejar sola a su hija. En un segundo momento, y como consecuencia de haberla ayudado a morir, el Padre se queda sin nadie, en efecto, solo. El suicidio, por tanto, viene en parte propiciado no solo por el remordimiento, ya mencionado, sino también por la soledad en la que se ve sumido, porque si bien “antes la tenía a ella” ahora “es monstruoso seguir viviendo así” (Casona, 1985, p.58).



Por otro lado, Juan, personaje de la misma obra, también sufre una depresión como consecuencia de la soledad, aunque en su caso no es él quien lo manifiesta sino Chloe, la novia del hermano de Juan, Fernando:

CHLOE: — Juan no ha tenido nunca nada suyo. Ha estado siempre solo entre todos nosotros, contemplando nuestra felicidad con sus ojos hambrientos, como un niño pobre delante de un escaparate. ¡No puede seguir solo! (Casona, 1985, p.94).

Juan ha atendido siempre a los demás, especialmente a su familia, pero, sin embargo, esta siempre ha idolatrado más a su hermano mientras que a él le ha dado la espalda. Por ello, Juan se ha sentido “el torpe y el inútil, el eterno segundón” (Casona, 1985, p.69). Dicho sentimiento se ve todavía más intensificado al ver que la chica de la que él está enamorado no le corresponde, motivo que se analizará mejor en el siguiente apartado. Por tanto, Juan se siente solo no únicamente porque su familia le da la espalda sino también por no poder estar con quien ama. Como fruto de todo ello, surge en Juan un desprecio por su hermano, lo cual, a su vez, le hace sentir culpable puesto que sabe que su hermano “no tiene la culpa, él es bueno” (Casona, 1985, p.70); pero no siente que pueda contar con él. Este desamparo que siente respecto a su hermano existe solo en su ilusión, en su falsa verdad, porque Fernando, en varios momentos de la obra, intenta ayudarlo. Lo que sucede es que, como previamente se mencionó, se da una incomunicación entre el personaje que vive anclado en la ilusión y el que vive en la realidad, y ello comporta, inevitablemente, que Fernando no pueda acceder a Juan.

Ricardo también se evade de la realidad, como anteriormente se ha aludido, por motivos que se remontan a su infancia. En una conversación con Florín, la nostalgia y la tristeza invaden a Ricardo cuando recuerda la casa de su padre en su niñez. A pesar de que Florín le dice que la casa de su padre “era un noble hogar” (Casona, 2007, p.60), la respuesta de Ricardo lleva implícito que eso no es motivo para que fuera un lugar feliz:

RICARDO: — Sí, pero bien triste. 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 (Casona, 2007, p.60).

El personaje, pues, se ha criado en una casa sin amor, con la ausencia de las figuras paternas; la falta de atención por parte de ambos progenitores le creaba, inevitablemente, una



sensación de tristeza y, en efecto, de soledad. Más allá de eso, también experimentó la falta de libertad: como niño, no era capaz de jugar ni de experimentar los juegos de la calle como cabe esperar de alguien de esa edad.

A continuación, Ricardo, quitándole importancia a la repentina tristeza que le había asaltado, le dice a Florín: “no vaya a usted creer que finjo ilusionismo ahora para esconder una pena” (Casona, 2007, p.60). No obstante, eso es precisamente lo que hace al querer evadirse de la realidad: evitar un dolor que lo acompaña desde hace tanto tiempo. En el apartado anterior se mostró que Ricardo estaba hastiado, se podría decir que hasta deprimido, con la vida que llevaba, y que por eso quería crear un mundo diferente. Tal vez, como cuando tuvo que hacerlo no pudo, Ricardo está intentando hacer ahora lo que hacen los niños: crearse mundos diferentes para poder divertirse.

En conclusión, y como se ha podido observar, es evidente que los personajes sufren, junto con una acumulación de otros motivos, una soledad profunda que los conduce a una desesperación que en todos estos casos deriva en un deseo de suicidio para acabar con el dolor.

6.1.2. *La falsa esperanza o la desilusión*

El desprecio previamente mencionado de Juan por su hermano se ve intensificado más porque la pareja de Fernando, Chloe, es de quien Juan está profundamente enamorado, aun sabiendo que no está a su alcance. Ahora bien, él no quiere renunciar a la esperanza de que, algún día, pueda estar con ella; decide alimentarse de esa pasión ilusoria que, lógicamente, no podrá hacerse realidad. La situación, adversa a Juan, supone la imposibilidad de este de alcanzar la felicidad, pues cada vez que ve a los dos enamorados juntos sufre y su tortura interior va haciéndose más honda, hasta que llega un punto en el que estalla:

JUAN: — ¡No callo más! [...] Ahora quiero que me conozcas entero. Que sepas todo lo desesperadamente que te quiero, todo lo que has sido para mí..., ¡todo lo que estás ayudando a desgarrarme, sin saberlo, cuando ríes con él, cuando le besas a él! (Casona, 1985, p.70).

El caso de Juan se repite, con alguna variante, con La Dama Triste, personaje también perteneciente a *Prohibido suicidarse en primavera*, la cual se limita a vagar por el Hogar porque padece una “desilusión absoluta” (Casona, 1985, p.49). En su caso, ella conoció el amor cuando era adolescente, momento en el que sintió que su “alma ha vivido”, pero su amado



zarpó a Filipinas y, si bien durante un tiempo estuvo esperando a que volviera, ya no lo volvió a ver. A raíz de la desilusión que supuso este episodio, no solo empezó a creer que ya no tenía nada más que sentir, sino que también le nace una especie de repudio por el cuerpo, lo material, tal y como se muestra a continuación:

DAMA TRISTE: [...] Tengo lástima de este pobre cuerpo mío, que no me ha proporcionado nunca más que dolor. [...] ¿Para qué conservar lo que de nada sirve? Mi carne no existe (Casona, 1985, p.49).

Se puede entender que el desencanto que vive con motivo de su primer amor la hace no querer volver a experimentar nunca más ninguna otra emoción que pueda llegar a hacerle daño.

Otro de los personajes de esta obra que también cabe mencionar es al Amante Imaginario, quien sufre un falso idilio amoroso. Todo empieza cuando un día va a la ópera y ve a la cantante: se enamora perdidamente de ella y empieza a cortejarla constantemente en un intento por que ella se fije en él. Aun sin poder tenerla, el Amante siente la necesidad de amarla y de sentir que su amor es correspondido, de manera que se refugia en una falsa historia de amor que él se crea y que va contando a todos como si fuera real. Cuando se la relata a Chloe y a Fernando, estos no le creen, y el Amante se pone exageradamente nervioso porque necesita que le crean, como se puede ver a continuación:

AMANTE: — ¿Qué? ¿Por qué me miran así? ¿No me creen? ¡Les juro que es verdad! Yo he sido el gran amor de Cora Yako. ¡Es verdad, es verdad!

FERNANDO (*Cambia una mirada con Chloe*): — No es verdad.

AMANTE: — ¡Les juro que sí! ¿Por qué no había de serlo? [...] (Casona, 1985, p.46).

Finalmente, la necesidad de creerse su falsa esperanza se ve reflejada en la siguiente intervención, cuando se da cuenta de que no va a poder convencer a Chloe ni a Fernando para que crean la historia que les acaba de relatar:

AMANTE: — Tiene usted razón. Para qué mentir, si nadie me cree... [...] El amor y los viajes... sólo los he soñado. [...] Pero eso no debe saberlo nadie. Déjenme contar esta historia a todo el mundo. Necesito que la crean todos. Necesito creerla yo también... y después morir feliz (Casona, 1985, p.46).

Por otro lado, Daniel, en *La sirena varada*, aparece, hasta el final de la obra, con los ojos vendados alegando que se ha aburrido de los colores de cada día y que, vendándose los, puede imaginarse nuevos. La realidad es que está ciego, pero no es capaz –o no quiere– aceptar



la dura realidad, hasta que Ricardo, en un arranque de ira porque nadie a su alrededor acepta la verdad, le arranca la venda:

DANIEL: — ¿Por qué lo has hecho? ¿Qué daño te hacía yo? Si era una ilusión olvidarlo... [...] (Se vuelve a poner la venda.) No lo digas a nadie... No lo digas a nadie... (Casona, 2007, p.103).

Como se puede observar, Daniel necesita que los demás ignoren su verdad para que él pueda seguir viviendo en su engaño. Tiene la esperanza de que si los demás ignoran el verdadero motivo de su vendaje, él pueda olvidarse también de su realidad.

En *Los árboles mueren de pie* la falsa esperanza se observa en el personaje de Isabel, quien, al participar en la actuación que prepara junto a Mauricio y Balboa para la Abuela, accede a un hogar, a una familia, a un amor que ella siempre había anhelado, como ya se ha mencionado anteriormente. No obstante, si bien en un principio a Isabel le contenta la situación y la aleja de un final trágico, pronto se da cuenta de que a pesar de que parezca que forma parte de una familia, todo ello es una mera farsa; no es real, es una mentira. Además, fingir que es la esposa de Mauricio y actuar como tal, provoca que finalmente se enamore de Mauricio en la vida real. Llega un punto, en el que siente que ya no puede continuar con la vida de ilusión que estaba recreando porque la realidad de su amor y de su profundo anhelo ha invadido la evasión. A pesar de ello, Isabel decide seguir con la actuación porque al menos así puede alargar el sentimiento de pertenencia. Al hacer eso, pues, se puede observar que alimenta la falsa esperanza de su deseo interior. Así se comprueba en el último acto, cuando le habla a Mauricio sobre cómo ha vivido ella toda la representación:

ISABEL: — [...] voy a contarte mi historia en esta casa como si no fuera mía para que la veas más clara. Un día la muchacha sola fue sacada de su mundo y llevada a otro maravilloso. Todo lo que no había tenido nunca, se le dio allí de repente [...] Sólo se trataba, naturalmente, de representar una farsa. Pero ella “no sabía medir” y se entregó demasiado. Lo que debía ser un escenario se convirtió en una casa verdadera. (Casona, 2007, p.192).

En el caso de Ricardo, en *La sirena varada*, recuérdese que él pasa a formar parte de la fantasía de Sirena. El motivo en su caso es porque dentro de ese mundo falso él es merecedor del amor de Sirena, pero teme que, si sale de él, no vaya a recibirlo.

RICARDO: — ¿Y qué más quiero saber? Es mía, es una sirena, es toda fantasía. ¿Puedo pedir más?



FLORÍN: — Mucho más; todo lo que falta. Y si no lo has pedido ya, es porque tiene miedo.

RICARDO: — ¿Miedo?

FLORÍN: — No quieras jugar con tus sentimientos, Ricardo. Tú estás enamorado de Sirena. ¿Vas a negármelo a mí? [...] El amor necesita la verdad.

RICARDO: — El mío no. Yo amo en Sirena lo maravilloso. [...] Sirena es una deliciosa mentira que no estoy dispuesto a cambiar por ninguna verdad (Casona, 2007, pp.75-76).

Se aprecia, por lo tanto, que algunos personajes, en aras de poder sobrellevar la realidad, se alimentan de una ficción que, en un primer momento, parece servirles como respuesta a sus anhelos más interiores. Ahora bien, esta falsa esperanza, tarde o temprano, acaba rompiéndose, principalmente porque las personas de su alrededor, conscientes de la mentira, les obligan a abrir los ojos ante la realidad. Cuando ello sucede, se ha visto también el dolor que los invade y que los hace padecer todavía más.

6.1.3. *Un pasado trágico*

Se ha observado que en el primer acto de cada obra, siempre hay un personaje (bien sea quien ha sufrido en el pasado o alguien próximo al personaje que sufre) que se ocupa de explicar qué ha pasado anteriormente en su vida para que en su presente no tenga motivos de pensar en un futuro: en *Los árboles mueren de pie* es Balboa quien se ocupa de explicar el pasado de La Abuela, en *La sirena varada* hay una mezcla entre lo que explica puntualmente Sirena y lo que va descubriendo Florín, y en *Prohibido suicidarse en primavera* es el propio Juan.

En *Los árboles mueren de pie*, se ve que La Abuela está sumida en la tristeza porque su nieto, a quien había criado como a su propio hijo después de que este quedara huérfano, se convirtió en un “muchacho [con] [...] todos los gestos del hombre perdido” (Casona, 2007, p.139) que robaba a sus abuelos, se relacionaba con malas influencias y hasta llegó a pegar a su abuelo. Ante esta crueldad, Balboa, el abuelo, no tuvo más remedio que echarlo de casa. Todos estos sucesos marcaron profundamente a la Abuela, quien, a ojos de su marido “se me iba muriendo en silencio día por día” (Casona, 2007, p.141).

Por este motivo, su marido, viéndola sumida en una nostalgia tan profunda, “no puede negarle a esa mujer una hora, una sola feliz” (Casona, 2007, p.143), y se hace pasar por el nieto –totalmente regenerado y habiendo pedido perdón– escribiéndole cartas falsas a la Abuela con la intención de darle pequeñas alegrías que la mantengan esperanzada.



Otro ejemplo de pasado trágico se contempla en la protagonista de *La sirena varada*, Sirena, quien escapa de la realidad porque tiempo atrás fue maltratada por Pipo, un empresario que la pegaba con un látigo.

SIRENA: — Lo recuerdo a veces. Eso, y otras cosas; todo como si lo hubiera soñado. Y me ocurre que no sé separar lo que es verdad y lo que es mentira. Porque hay cosas... [...] que no pudieron ser verdad. [...]. Pero si es mentira, ¿cómo lo sueño tantas veces? Unos ojos fríos, pequeños... y un látigo en la mano (Casona, 2007, p.96).

El lector es partícipe en este fragmento del pánico en el que está sumida Sirena debido al trauma que este suceso le creó: cada vez que alguien le roza, tiembla; cuando alguien le habla en un tono de voz diferente, llora; cuando un hombre se le acerca demasiado, como Ricardo hace en el acto segundo, grita “¡no me pegues!” (Casona, 2007, p.82). En un diálogo entre Samy, el padre de Sirena, y don Florín, que intenta ayudar a Sirena para que esta vuelva a la realidad, se expone que Samy era consciente de la violencia que ejercía Pipo sobre ella:

SAMY: — Yo la hubiera defendido contra el mundo entero. Contra él no podía. La tomó para sí porque le gustaba; era su voluntad.

FLORÍN: — ¡Dios! ¡Pero y tú, Samy, y tú!...

SAMY: — Yo ¿qué iba a hacer? Sirena, afortunadamente, no podía comprender; nada podía dolerle porque de nada tenía conciencia. Sólo en la carne se la podía herir... Y Pipo también lo hacía.

FLORÍN: — ¡Samy!

SAMY: — Le pegaba porque la quería. Eso decía él. [...] Después se arrepentía y la besaba mucho. (Casona, 2007, pp.90-91).

Esta escena, que sin duda sobrecoge al lector debido a la crueldad que expresa y el maltrato que evidencia, es significativa en cuanto a que permite entender que, ante tal violencia, la cabeza de Sirena crea un mecanismo de autoprotección ante el dolor físico que está experimentando y que, como ya se ha mencionado, le dejará secuelas traumáticas posteriores. Además, un poco más adelante, se deduce que estos abusos también resultan ser sexuales, como dejará caer Ricardo más adelante cuando Sirena le dé la noticia de que está embarazada.

SIRENA: — [...] ¿Por qué te da miedo que vaya a tener un hijo? Y antes..., antes..., ¿por qué me preguntaste que de quién? (*Abrazada a él.*) ¡Ricardo! ¿Por qué?

RICARDO: — (*Loco.*) ¡Porque no es mío! ¡Porque es de todos los canallas que hicieron banquete de tu locura! ¡No es mío!, ¿lo oyes? (Casona, 2007, p.98).



“Los canallas” se entiende que son Samy, por ser testigo del maltrato y por permitirlo, y Pipo.

Ante todo este sufrimiento, en un primer momento Sirena intenta suicidarse tirándose por la borda de un barco, pero es rescatada por Ricardo. Es ante el intento de muerte fracasado que la locura la invade en una tentativa por protegerse del pasado y, como se ha visto previamente en el fragmento, ella reconoce que no sabe separar la realidad de la ficción. Esa ficción “le dio, a cambio de esto [de la locura], todo un mundo de fantasía para refugiarse en él” (Casona, 2007, p.92), de manera que en él olvida todo el abuso que ha sufrido, y no será hasta que sea consciente de que espera un hijo, que empezará a desenterrar la verdad.

El caso de Sirena no es el único ejemplo de violencia que se contempla: Alicia, de *Prohibido suicidarse en primavera*, también sufrió de acoso sexual por parte de un hombre la noche anterior a ingresar en el Hogar del Suicida, tal y como se lee a continuación:

ALICIA: — En una calle oscura me asaltó un hombre; me dijo una grosería atroz enseñándome una moneda... Y era tan brutal aquello que yo rompí a reír como una loca, hasta que caí sin fuerzas sobre el asfalto, llorando de asco, de vergüenza, de hambre, insultada... (Casona, 1985, p.32).

Si bien este no es el motivo principal por el que Alicia se quiere evadir de la realidad, sí que es un motivo que se añade a los ya mencionados previamente para que finalmente decida querer suicidarse.

Por otro lado, una vez más también se podría mencionar en este apartado a Juan por los motivos explicados en el punto de “La soledad”: el sentimiento de inferioridad al que se enfrenta desde la infancia este personaje respecto a su hermano le crea un complejo que lo acompaña constantemente, como se puede observar a continuación:

JUAN: — Él nació sano y fuerte; yo nací enfermo. [...] Él no estudiaba nunca. ¿Para qué? Tenía gracia y talento; yo, tenía que matarme encima de los libros para conseguir dolorosamente la mitad de lo que él conseguía sin trabajo. Yo le copiaba los mapas y los problemas mientras él jugaba en los jardines, ¡y sus notas eran mejores que las mías! (Casona, 1985, p.69).

Si se sigue avanzando en la lectura, se puede ver cómo Juan continúa mencionando diferentes episodios de su vida en los que hace alusión a cómo su madre prefirió siempre a Fernando o en los que se ha sentido que no servía:



JUAN: — [...] Estaba Fernando entre los dos, y donde él estaba todo era para él... Cuando se puso grave y los médicos pidieron una transfusión de sangre, yo fui el primero en ofrecer la mía. Pero los médicos la rechazaron. No servía... ¡No he servido nunca! (Casona, 1985, p.69).

Juan, al igual que Alicia, ha ido acumulando un dolor que el lector es capaz de percibir en cada una de sus intervenciones. Su sufrimiento ha ido acentuándose conforme ha ido pasando el tiempo y ha ido viendo que sus esperanzas eran nulas, así como a medida que el personaje ha ido verbalizando cada uno de sus motivos, principalmente propiciado por un deseo de querer contrarrestar la continua felicidad en la que se encuentran Chloe y Fernando en un lugar desesperanzador como es el Hogar del Suicida.

Como bien se puede ver, todos estos personajes sufren, por diferentes motivos, una situación intolerable. Es comprensible, pues, que surja en ellos una voluntad o una necesidad, en algunos casos, involuntaria, de escapar de la realidad. Muchos de ellos optan en un primer momento por el suicidio como una solución rápida y radical, otros, como La Abuela, se limitan a esperar morir. No obstante, dicho deseo de morir siempre se va a ver impedido por diferentes causas que se verán a continuación.



7. LOS MOTIVOS REGENERADORES

En el capítulo correspondiente ya se expuso que Casona prepara una serie de situaciones límite para los personajes por tal de que estos puedan sacar lo mejor de sí mismos y, de esta manera, seguir viviendo. El autor cree y confía en que, si surge un motivo suficientemente importante o potente, el ser humano puede superar las circunstancias adversas y volver a revitalizarse. En las obras analizadas se ha podido corroborar ello y se han encontrado tres principales motivos que cumplen con esta finalidad:

7.1. EL AMOR

Se ha observado que, en la mayoría de los casos, la renuncia al deseo de morir se da especialmente gracias al amor, que actúa en las tres obras como una fuerza liberadora que permite «la armonía de los diversos mundos» (Soler, 1970, p.44) y que ofrece a los personajes la posibilidad de poder aceptar y superar su pasado trágico y triste, y ver la posibilidad de volver a ser felices.

Este amor puede venir dado a partir de la familia, tanto la que se forma por el vínculo de sangre (como sucede en *La sirena varada* con María y el hijo que espera), como la que se basa en el propio vínculo de afecto o amor (como sucede en *Prohibido suicidarse en primavera* con Alicia y el Padre de la otra Alicia, o en *Los árboles mueren de pie*, con la Abuela, quien toma a Mauricio y a Isabel como a sus propios nietos).

En el primer caso mencionado, se observa que cuando Sirena se da cuenta de su embarazo, empieza a recuperar su pasado, es decir, su realidad, y el mundo ficticio en el que se había refugiado empieza a desaparecer:

SIRENA: — No soy tu mujer... Y voy a tener un hijo. ¿Qué significa esto, Ricardo? ¡Ah, me habéis engañado todos, y decíais que me estabais curando! ¿De qué? (Casona, 2007, p.98).

Todos los personajes que están a su alrededor colaboraban, a excepción de Florín, para intentar mantenerla a salvo en el mundo irreal porque sabían que su verdad era demasiado trágica para que ella la pudiera mirar de frente. De hecho, Florín es el único que, a pesar de ser consciente de lo que significaba llevarla de nuevo a la realidad, sabe que no puede mentirle puesto que “por dura que sea la verdad, hay que mirarla de frente” (Casona, 2007, p.92). No obstante, a pesar de sus intentos, no es hasta la inminente llegada del hijo, que Sirena empieza



a darse cuenta de que hay una realidad más allá de donde ella está refugiada; una verdad que se aleja completamente de lo que ella había aceptado. Cuando empieza a salir poco a poco de su ilusión, el personaje que se había creado de ella misma, Sirena, muere también, y es cuando empieza a recuperar a su verdadera yo: María.

SIRENA: — ¿Y por qué me llamas Sirena? Ya antes me llamaste así otra vez. No os entiendo. Todos, todos me estáis ocultando algo. Y es preciso que yo sepa (Casona, 2007, p.98).

Su vuelta a la realidad se ve reflejada también por las luces que se dan en escena, como se puede observar en las acotaciones que abren el acto tercero: “*(En vez de las luces coloristas y fuertes de los actos anteriores hay una tenue luz blanca íntima)*”. Como se ve, ya no son las luces verdes y rojas que se comentaron anteriormente –y que juegan con los matices y las sombras para crear esa aura de misterio–, sino que ahora se disponen luces blancas, que permiten ver todo con claridad.

En un primer momento, Ricardo, por tal de seguir protegiéndola, trata de mantenerla en ese mundo irreal y prueba apartarla de la “vida encanallada y sucia” (Casona, 2007, p.103) que conforma su pasado. En un último intento por mantenerla soñando le recuerda que ella es “una sirena, [...] blanca y azul” y que juntos pueden volver al mar, a “nuestra casa del fondo [con] una terraza de algas y un palomar de delfines” (Casona, 2007, p.104). Pero Sirena, que ya ha empezado a recuperar el pasado, se aparta de Ricardo y decide no escapar más de la realidad (“no me lleves”) y aceptarla, sin evadirla, por el bien de su futuro hijo, como se puede deducir a continuación:

SIRENA: — Es el hijo, ¿comprendes? ¡Si no fuera por él...! (Casona, 2007, p.104).

Se entiende, por tanto, que si no fuera por el hijo se dejaría arrastrar de nuevo a la ilusión, a la locura, pero por el amor que siente hacia su futuro hijo quiere afrontar la ilusión para darle a él una vida real. Ricardo, entonces, entiende que el amor que siente por Sirena no puede seguir en la vida fantástica en la que él intenta mantenerla protegida, así que él también decide afrontar la realidad. Ello se ve especialmente cuando deja de llamarla por su nombre fantástico y la llama por su verdadero nombre:

RICARDO: — Ahora, sí; ahora hay que curarla por encima de todo. *(Vuelve junto a ella)*. Duerme. *(Besándole las manos con una ternura infinita)*. María... (Casona, 2007, p.104).



El niño, por tanto, simboliza la vida nueva y la salvación de Sirena, la superación de su locura. Ella elige aceptar la realidad para darle una mejor vida a su hijo, y Ricardo renuncia a su propia ilusión por amor: para formar una familia de verdad junto a ellos.

En *Prohibido suicidarse en primavera*, Alicia encuentra en el Hogar todo aquello que nunca había tenido: un hogar, un padre, amigos; en efecto, una familia. El doctor Roda anima a Alicia para que trabaje como enfermera de almas en la casa, y, a base de acompañar a los demás en su dolor, Alicia olvida su propia tristeza. De hecho, en la primera escena del acto segundo, Chloe le dice a Alicia “está usted muy sonriente” y acto seguida ella le contesta “estoy contenta” (Casona, 1985, p.54). Se podría afirmar que a base de salvar a los demás, especialmente acompañando al Padre de la otra Alicia, ella se salva a sí misma. A su vez, el Padre de la otra Alicia puede seguir adelante porque se apoya en la joven. Con tiempo, el cariño que surge entre estos dos personajes propicia que los dos vean una nueva oportunidad de vivir: ambos se aceptan como padre e hija, y encuentran el uno en el otro la familia que les falta.

Además, al final de la obra, Alicia convence a Juan de que no se suicide; es decir, que salva a Juan también. De manera que estos dos personajes parece que también encuentran el amor el uno en el otro, como sugiere el final de la obra:

ALICIA: — [...] Hoy es día de vida y de esperanza. Es preciso que desaparezca de aquí todo lo que recuerde la muerte... ¿Quiere darme eso que esconde ahí?

JUAN (*Turbado, entregando su pistola*): — Perdón...

ALICIA: — Voy a tirarla al estanque. [...] (*Va a salir*).

JUAN: — Alicia... Espere..., tengo miedo de quedarme solo. ¿Me permite que la acompañe, Alicia?

ALICIA: — Gracias... (*Le ofrece su brazo. Avanzan juntos hacia el jardín*) (Casona, 1985, p.98).

La Alicia que se observa ahora está totalmente cambiada y esperanzada respecto a la chica que se había visto al inicio de la obra: ya no tiene miedo, ahora está decidida a vivir y a creer en la esperanza del porvenir, e intenta transmitirle todo ello a Juan, con la intención de salvarlo a él también.

Uno de los actos de amor más grande lo podemos ver en *La Abuela de Los árboles mueren de pie*. En el acto tercero aparece el nieto verdadero y, con él, la realidad desmonta todo el mundo ilusorio que habían tramado los demás. A pesar de que al final de la obra la

Abuela descubre todo el montaje, decide ocultarles a Mauricio y a Isabel que ha descubierto la verdad porque a ellos “les debo los días mejores de mi vida” (Casona, 2007, p.198): a pesar de haberse dado cuenta de que es todo mentira, la felicidad que le han aportado ha sido real; aunque no va a poder recuperar a su nieto real, ha encontrado en los jóvenes una pequeña alegría con la que llevar su dolor. Ahora que puede ejercer el papel de Abuela de nuevo con sus nuevos nietos, siente que “puede hacer algo por ellos”: puede darles un hogar, una familia; en efecto, el amor, que, a su vez, es el que tanto anhelaba Isabel. Eso se ve reflejado especialmente cuando la Abuela le da la receta “secreta” familiar de la tarta de licor y cuando le hace prometer a Isabel no perder el contacto, como se reproduce a continuación:

ABUELA: —[...] Me seguirás escribiendo, Isabel?

ISABEL: — Sí, abuela, siempre, siempre.

ABUELA: — [...] Y el día de mañana... cuando tengáis un hijo... (*Queda como ausente en la promesa lejana. Isabel suelta el lápiz y oculta el rostro contra el brazo. Mauricio le aprieta los hombros en silencio y le devuelve el lápiz.*) (Casona, 2007, p.199).

Es perfectamente evidente que la Abuela sueña con un futuro en el que Mauricio e Isabel creen una familia junto a la pareja de ancianos. De hecho, Isabel también pierde definitivamente las ganas de morir no solo por este último motivo mencionado (accede al amor de una familia), sino también porque encuentra en Mauricio el amor correspondido. Con todo ello, deja de sentirse sola y siente que tiene a alguien junto a quien crecer y en quien apoyarse.

Como se ha podido observar, el acto de apoyarse en el otro es esencial: supone la oportunidad de poder recomponerse y seguir adelante. Sin el otro no puede haber amor, y esta verdad se muestra bien en estas tres obras. Ayala estaba en lo correcto cuando afirmó que «la filosofía predominante de este gran dramaturgo español [...] es que solo el amor puede sostener el dominio de sí mismo para enfrentarse a la vida tal y como es» (1965, p.88). Además, también queda muy fijado los actos de amor por y hacia el otro: el altruismo y la oportunidad de poder ayudar a hacer felices a los demás sin esperar nada a cambio es uno de los principales motores para que pueda surgir el amor posteriormente. A su vez, la felicidad que estos personajes generan en los demás los hace experimentar alegría también: es el caso de Alicia, por ejemplo, quien, tras escuchar a Chloe reír esta le dice “Es gracioso. ¡Está usted contenta porque me río yo!” (Casona, 1985, p.54). Por otro lado, cabe destacar el importante y gran papel que adquiere la familia en los personajes: sin el vínculo que esta forma, el calor que estos necesitan para salir

adelante no se puede dar. El amor, pues, es «el elemento imprescindible para alcanzar ese fin supremo del hombre: la felicidad» (Ayala, 1965, p.83.).

7.2. LA NATURALEZA

Mauro Armiño, en el Prólogo a la obra de *Prohibido suicidarse en primavera*, pone de manifiesto el uso que se hace de la naturaleza en aras de exaltar la vida, y como esta está puesta en la obra para rechazar el deseo de suicidio, que tanto el propio Armiño como Leighton defienden que «para Casona es algo aberrante: no hay nada que lo justifique porque fuera está la naturaleza [...] que reanima los deseos de gozar» (Armiño, 1985, p.13).

Una de las primeras referencias que se hace a la naturaleza en *Los árboles mueren de pie* es a partir del juez Mendizábal, quien firmaba sentencias de muerte y “era insensible al dolor humano” (Casona, 2007, p.136). A principios de la obra se enuncia que él no entendió el valor de la vida humana hasta después de escuchar el cantar de un ruiseñor.

MAURICIO: — [...] En aquel momento, en el jardín, rompió a cantar un ruiseñor. Fue como si de pronto se oyera latir en el silencio el corazón de la noche. Y aquella mano de hielo tembló por primera vez. Solo entonces comprendió que hasta en la vida más pequeña hay algo tan sagrado y tan alto, que jamás un hombre tendrá el derecho de quitársela a otro. (Casona, 2007, p.136).

Tal y como se puede observar en el fragmento, es gracias al papel que ejerce la naturaleza sobre el juez lo que hace que el hombre comprenda la belleza de la vida y el valor de la libertad, y de cómo esta va más allá de cualquier fórmula procesal.

También al inicio de la obra se lee que Isabel, cuando está a punto de suicidarse, recibe un ramo de rosas junto con un mensaje, “mañana”. La entrega es la que despierta, en un primer momento, una nueva esperanza a la que aferrarse, como se puede observar a continuación:

ISABEL: — [...] Me dormí con la lámpara encendida, abrazada a mis rosas ¡mías! Las primeras que recibía en mi vida... y con aquella palabra buena calándome como otra lluvia: “¡mañana, mañana, mañana...!” (Casona, 2007, p.131).

El hecho de que Isabel tenga en su posesión unas flores y una promesa de futuro le “devolvió de golpe todo lo que creía perdido” (Casona, 2007, p.177), es decir, la ilusiona ante la vida de nuevo. Si bien no es el motivo principal por el que acaba recuperando la esperanza, sí que es el primer motivo que la hace aplazar su deseo de morir.



Por otro lado, en *Prohibido suicidarse en primavera* la naturaleza adquiere una gran importancia que ya se puede ver en el mismo título: la primavera hace referencia a la etapa del año en la que todo vuelve a nacer y, por tanto, a descubrirse (Quesada Mora, 2014, p.42); queda cifrado en él la vida. Bajo este título se revela la transformación que los personajes acaban alcanzando: suicidarse dejará de ser un objetivo y recuperarán el deseo de vivir.

En el Hogar del Suicida, como ya se comentó previamente, todos los espacios que están a disposición de los pretendientes para cometer el acto de suicidio no solo son bucólicos –o como dice el doctor “el más bello paisaje del mundo” (Casona, 1985, p.43)–, sino que también están en sintonía con la naturaleza, de manera que la vida se manifiesta a través de ellos: el agua como fuente de vida, los árboles que crecen en busca de la luz –también fuente de vida–, las rosas en el jardín, etc. Asimismo, desde el Jardín de la Meditación se puede acceder a una panorámica del paisaje a través de la que se puede observar la belleza de lo ordinario –y a la vez, claro está, lo extraordinario– de la vida, junto con la alegría que todo ello produce en quien lo observa: los colores, las montañas, el viento y su brisa, el piolar de los pájaros, el cielo azul, respirar el olor de las flores, etc.

La localización de la casa en medio del campo no es baladí: mientras que se demuestra que el Doctor tiene una “fe sin límites en la Naturaleza” (Casona, 1985, p.78), en varios momentos también se ocupa de establecer una comparación entre los efectos negativos que tiene la ciudad y la civilización en el ser humano, expresándolo como que “la civilización nos va cegando los sentidos” (Casona, 1985, p.78). A su vez, Alicia es el personaje que muestra cómo la hace sentir la ciudad, por ejemplo en el acto primero, cuando el Doctor le menciona de pasada “la ciudad”, en las acotaciones se marca cómo ella, ante ese nombre reacciona “(con una amargura infinita)” y, acto seguido, “(se deja caer llorando en un asiento)” (Casona, 1985, p.32). El porqué de su reacción lo encontramos un poco más adelante: “el hambre y la soledad verdaderos sólo existen en la ciudad” mientras que “entre los árboles y las montañas no pueden comprenderse esas cosas” (Casona, 1985, p.33).

Por tanto, no es de extrañar que, ante el paisaje bucólico que se le presenta al suicida, la muerte quede relegada a un segundo plano; su deseo de muerte se va apaciguando por la calma que la naturaleza le brinda. El Doctor se lo expresa así a Chloe y a Fernando:



DOCTOR: — [...] La primera reacción del desesperado, al entrar aquí, es el aplazamiento. Su sentido heroico de la muerte se ve defraudado. ¡Todo se le presenta tan natural! (Casona, 1985, p.43).

De esta manera, “el aire libre y el paisaje empiezan a operar en él” (Casona, 1985, p.43) y los personajes empiezan a abrirse a la vida otra vez; en efecto, empiezan a salir de sí mismos. El motivo que da el doctor a este suceso es porque entiende que la naturaleza es un elemento vivo y lleno de fortaleza “que nos está llamando desde dentro” (Casona, 1985, p.78), y es entonces cuando uno entiende “que estamos hechos de ese mismo barro”. Todas estas ideas ayudan a entender que el suicida, que miraba al mundo sin ninguna esperanza, de repente la naturaleza le ofrece una nueva perspectiva de la vida y lo anima buscar la felicidad.

Si se avanza en la lectura se puede ver que la significación del título se pone de manifiesto en el acto tercero, donde se puede leer en las acotaciones que “es el primer día de la primavera” (Casona, 1985, p.75) y junto con la apertura del telón suena en el jardín el *Himno a la Naturaleza* de Beethoven. No es casualidad que suene esta composición, pues como se ha comentado previamente, todo lo que está dispuesto en el Hogar del Suicida está al servicio de hacer revivir la esperanza a partir de los elementos naturales principalmente. A continuación, se transcribe un diálogo entre Alicia y Chloe en el que se manifiesta el impacto que tiene el himno, pero también donde se puede entrever el papel que juega la naturaleza en el ser humano —y que es clave en el desarrollo de la obra—:

CHLOE: — Qué solemnidad tiene. Y qué sensación de consuelo, de serenidad. Parece un canto religioso.

ALICIA: — Sí, el doctor me lo ha explicado. Beethoven quiso cantar en esos acordes la primera primavera del mundo; la emoción religiosa del hombre ante el despertar de la Naturaleza. Un canto de vida y de fecundidad.

CHLOE: — Y de esperanza. (Casona, 1985, p.75).

Hay que tener en cuenta que en el acto anterior, Chloe, ante una situación desesperada, había intentado suicidarse. Teniendo en cuenta esto, se podría decir que, tal y como se deduce del diálogo, la naturaleza opera en Chloe y la hace sentir esperanzada ante el porvenir. Más adelante, cuando Alicia salva a Juan del suicidio, vuelve a sonar el *Himno a la naturaleza* y verbaliza la simbología de la primavera que se ha comentado hasta ahora:

ALICIA: — Es el día... ¿Oye usted esa música?

JUAN: — ¿Qué es?



ALICIA: — Beethoven: un himno de gracias a la primavera. También él estaba solo y con fiebre cuando lo escribió. Pero él sabía que la primavera trae siempre una flor y una promesa para todos (Casona, 1985, p.97).

Por otro lado, Florín, en *La sirena varada*, cuando predispone el lugar para intentar que Sirena recupere su cordura, manda que haya luz del sol, porque esta es mejor que cualquier otra cosa. Acto seguido, le dice a Ricardo que esta casa “con ese aire de brujería, le destroza los nervios a cualquiera” (Casona, 2007, p.94) y que es preciso ubicarla en otra casa, preferiblemente en el monte.

Finalmente, en la escena de *La sirena varada* en la que Sirena finalmente decide volver a la realidad, le pide a Ricardo que la lleve “a la otra casa”, la de verdad, la que está “en el monte, con árboles y en silencio” (Casona, 2007, p.104). Se entiende que los dos personajes sienten que pueden encontrar la paz y la felicidad en la montaña, y que ahí tienen un lugar donde empezar de nuevo.

Viendo cómo reaccionan los personajes delante de la naturaleza, el efecto que esta tiene en los desesperados e incluso cómo estos van tras ella, se puede decir que muchos de los personajes encuentran cifrada en la natura una nueva oportunidad de rehacerse.

7.3. LA ILUSIÓN Y LA FANTASÍA

La ilusión es el motivo principal que consigue salvar a la Abuela e incluso también a Isabel en *Los árboles mueren de pie*. Es cierto que anteriormente se ha expuesto que estos dos personajes acceden a la felicidad especialmente gracias al amor; sin embargo, no podrían haber accedido a este si no hubiera sido gracias a la institución que actúa y crea, a su vez, una farsa. Cuando Fernando Balboa va a hablar con Mauricio, ya dice este que la función de la organización es “sembrar una [...] ilusión” (Casona, 2007, p.133) en las personas desesperanzadas con la intención de darles un recuerdo bonito o devolverles la felicidad que alguna vez sintieron. Esta ilusión, explica Mauricio, se crea a partir de un “recuerdo hermoso”, que en el caso de la Abuela, es el de su nieto. A partir de la construcción artística que realiza Mauricio junto con Isabel, la Abuela, a pesar de descubrir posteriormente la mentira, decide tomar como realidad la fantasía que los jóvenes le han creado. Es cierto que, a pesar del esfuerzo de estos, lo sucedido con su verdadero Nieto la ha dejado “muerta por dentro”



(Casona, 2007, p.198), pero decide aceptar su nueva realidad y disfrutar el tiempo que le queda con Mauricio e Isabel.

Por otro lado, Mauricio solo reconoce el amor que siente hacia Isabel gracias a la ficción. En el último acto, cuando Isabel le confiesa a Mauricio cómo le está afectando la mentira –que ya se ha mencionado previamente– Mauricio finalmente reconoce que él también ha necesitado “esta casa para descubrir [su] verdad” (Casona, 2007, p.192); esta declaración debe entenderse como que él ha necesitado vivir una ilusión para poder acceder a la realidad de sus anhelos y de lo que siente; en otras palabras, la ficción le permite acceder a una toma de conciencia. De esta manera, el amor entre Mauricio e Isabel, que en un primer momento solo se corresponde en el plano de la fantasía, finalmente trasciende a la realidad.

El último caso que se puede establecer es el del Amante Imaginario en *Prohibido suicidarse en primavera*. Como ya se ha mencionado, la pasión que siente por la cantante es principalmente fruto de su imaginación e ilusión. Cuando, por cuestiones del azar, la verdadera Cora Yako llega al Hogar del Suicida y se obsesiona con el Amante, este, pletórico, aviva su ilusión. Pero poco a poco, la realidad se va colando en su imaginario y le permite darse cuenta de que Cora Yako no es quién él creía y que el amor que ella le ofrece no es el que él necesita, como le comenta a Fernando:

AMANTE: —Qué mujer, Fernando..., es terrible. ¿Por qué habrá venido? ¡Tan bella como yo la soñaba!

FERNANDO: — Y sin embargo es la verdadera. La que cantaba para usted aquella noche del «Fausto».

AMANTE: — Ah, no; la mía es otra cosa: una ilusión, un poema sin palabras. [...]. Esa mujer me mata en quince años.

FERNANDO: — Es el amor.

AMANTE: — ¡Pero qué amor! Yo soñaba los besos de mujer como una caricia suave; como un repicar de pétalos en la piel. Cora no es eso (Casona, 1985, pp.88-89).

Claramente se ve que el Amante admite la idealización de su amor por la cantante. Ello se intensifica cuando al final de la obra tiene la oportunidad de escaparse con ella y se da cuenta de que prefiere quedarse con la idea de Cora antes que con la Cora real: “la quiero, me gustaría verla siempre. Pero un poco desde lejos” (Casona, 1985, p.89). Al igual que sucede con Mauricio, por tanto, es gracias a la ilusión que el Amante puede llegar a la verdad. Es más, una



vez renuncia a Cora, puede retomar su vida y elegir la dirección de su futuro: escribir relatos de viajes y aventuras imaginarias, que es lo que realmente le hará feliz.

Es cierto que, realmente, también se puede decir que Alicia, al convertirse en enfermera de almas en el Hogar del Suicida, se olvida completamente de la realidad y, a partir de ahí, accede al amor. De modo que es gracias a la burbuja evasivista que supone el Hogar del Suicida que ella puede salvarse.

Se puede concluir afirmando que «los dramas interiores de los personajes [...] se originan precisamente cuando el mundo para ellos real de la fantasía se encuentra y choca con el mundo real de la materia, de la sociedad y de los *demás*» (Gurza, 1968, p.38), de manera que, la ilusión es importante en estos personajes para darse cuenta de la realidad. En todos los casos la fantasía ayuda a los personajes a mantenerse con vida, de una manera u otra, pero no en todos los personajes la fantasía es el motivo principal que los mantiene de pie. En el conflicto entre fantasía y verdad, irrealidad y realidad, «es esta no aquella quien tiene la última palabra. Irrealidad, fantasía e ilusión tienen el prestigio y el brillo de la belleza, pero es en la realidad donde solo puede el hombre vivir la verdad» (Ruiz Ramón, 2001, p.229). Los personajes, como se ha podido observar, regresan a la realidad motivados por diferentes razones cada uno, aunque, eso sí, el amor, como ya otros estudiosos indicaron, es la causa principal que los mueve hacia la verdad.



8. CONCLUSIONES

Con la realización del presente trabajo se ha podido corroborar que Alejandro Casona es un autor importante en la renovación del teatro español del siglo XX puesto que introdujo elementos innovadores en sus obras al combinar realismo con fantasía y poesía, lo cual le permitió abordar y explorar temas complejos con una intención altamente humanizadora. Su capacidad para fusionar todos estos elementos hizo que sus obras se destacaran en un panorama teatral que a menudo se inclinaba hacia el realismo más estricto.

A pesar de que una parte de la crítica de la época pidiera un teatro social, Casona acabó decantándose por un teatro poético y fantástico que sirviera a la sociedad para rehumanizarla en un momento histórico en que él creía que la humanidad se estaba degenerando y que los valores principales de la sociedad se estaban perdiendo y, consecuentemente, olvidando. Las obras de Casona, por tanto, abordan temas universales como la tristeza, la soledad, la muerte, las situaciones intolerables, y también el amor, la ilusión, la esperanza, y la búsqueda de la felicidad. Su profunda comprensión de la condición humana deriva en una inevitable reflexión sobre el propio hombre, su naturaleza, y su espiritualidad, así como la exaltación de los valores esenciales de la vida. En otras palabras, el teatro de Casona pretende despertar una conciencia social a partir de la emoción.

Concluido el trabajo se debe destacar que la sensibilidad del autor es una de las características más esenciales y bellas que se pueden extraer de la investigación. A pesar de que Casona no haya retratado la sociedad, sí que se preocupó por llegar a lo profundo del alma humana a base de escenificar, no acciones, sino el fondo psicológico de dichas acciones humanas. Con ello «ha proporcionado al público respuestas muy positivas de lo que puede hacer el alma por sí y para sí» (Gurza, 1968, p.136), y, a partir de ello, ha brindado una reflexión acerca de la vida a través de sus personajes. Dicho esto, es evidente la intención pedagógica de Casona: plantear una reflexión sobre el mundo, los hombres y la propia humanidad.

Se ha visto también la división de la crítica y la pluralidad de opiniones que emergieron respecto al teatro casoniano. Si bien su teatro poético y fantástico fue bien recibido en un primer momento, posteriormente, y con el auge de un teatro realista en la España de posguerra, fue duramente juzgado. Hubo críticos que apoyaron a Casona y otros que se opusieron completamente a él, llegando incluso a tildar su teatro de evasivista por el fuerte papel de lo



fantástico y la evasión de la realidad que se derivaba de este. Ahora bien, los estudios más actuales en torno a su poética han vuelto a posicionar sus obras y al autor como uno de los más relevantes de la época debido, precisamente, al ya mencionado alto valor humanizador.

Respecto a la fusión que el autor asturiano lleva a cabo entre realidad y fantasía se ha visto que esta responde a su peculiar concepción de la realidad, y es que para él, la fantasía forma parte de la realidad. Lo que Casona parece querer transmitir con estas obras es que «la plena humanidad consiste, precisamente, en el compromiso de la dimensión irreal y real de la existencia, no en su oposición ni en su exclusión», puesto que «vivir solo en la primera dimensión lleva a la deshumanización, vivir solo en la segunda conduce a un empobrecimiento del espíritu» (Ruiz Ramón, 2001, p.229). Y si bien se puede (y a veces se hace) «buscar la salvación de nuestros problemas en el cómodo refugio de la fantasía. Pero ese refugio, por cómodo que sea, es peligroso [...] pues conduce a la deshumanización y a la muerte» (Gurza, 1968, pp.49-50).

Por estos motivos, y con relación al objetivo principal del trabajo, que tiene que ver con el papel que ejerce la fantasía y la ilusión, y tras la realización del análisis del corpus seleccionado, se puede afirmar que Casona es partidario de que la capacidad de soñar y de imaginar es esencial para la felicidad y la realización personal. Es el equilibrio que se establece entre ambos mundos que ofrece a la vida humana un estado de plenitud, que, permite, a su vez, la felicidad. En otras palabras, el autor cree que la realidad es la única manera que tiene uno de acceder a la verdad y a la felicidad; ahora bien, es gracias a la fantasía, a la experiencia de lo irreal, que el hombre puede realizar una introspección y enriquecerse.

En un mundo que a menudo puede parecer opresivo y desalentador, la fantasía y la ilusión, en un primer momento, se erigen como una válvula de escape de una realidad que se presenta muy bruta y cruel ante los personajes. En las obras analizadas se ha visto cómo la mayor parte de los personajes se evaden de la realidad, y, en relación con el tercer objetivo planteado, después del análisis de las obras se ha observado que la principal razón que propicia la evasión es el dolor, que, a su vez, es causado por diferentes motivos en cada caso: la soledad, la falsa esperanza o la desilusión, y un pasado trágico. Debido a la profunda pena que todo ello provoca, muchos personajes llegan a querer suicidarse, lo cual, sin embargo, nunca llega a suceder porque Casona, además de rechazar el suicidio –como Leighton apuntaba–, es partidario de



que, por muy adversa que una situación pueda ser, el ser humano puede regenerarse y salir adelante.

Ante la imposibilidad de permanecer únicamente en el mundo de la fantasía, se han examinado las razones que Casona propone para poder armonizar ambos planos, y, así, encontrar un equilibrio que permita a los personajes recuperar la esperanza y la ilusión de vivir. Así pues, respondiendo al cuarto objetivo planteado, se ha observado que el amor, la naturaleza, y la propia ilusión y la fantasía funcionan, en el corpus seleccionado, como valores que permiten revitalizar a los personajes y ayudarlos a enfrentar su realidad más dolorosa. En cuanto al amor, se ha visto que funciona en Casona como la fuerza principal que motiva la aparición de la esperanza y la ilusión por la vida de nuevo, pues, como dice Leighton, para Casona la vida es imposible sin amor (1972, p.441). A su vez, la naturaleza, especialmente encarnada en la primavera, aparece para exaltar la vida y recordarle a cada personaje que es capaz de regenerarse y renacer, y, a partir de ahí, volver a disfrutar de la vida. Finalmente, la ilusión se presenta como un valor positivo porque, al final, permite retomar el contacto con la realidad a partir de impulsar un proceso de introspección que deriva en ayudar a uno a descubrir la verdad y a poder afrontarla.

Como conclusión final, y a destacar como la más importante finalizado el análisis del trabajo, es evidente que todos los aspectos presentes en sus obras, como lo fantástico, la psicología humana y la poesía, entre otros, responden a la voluntad del autor de exaltar la vida y recordarle a la sociedad, de una forma extraordinariamente sensible, que a pesar de las adversidades que se puedan presentar, siempre se puede encontrar un motivo superior por el cual seguir adelante.



9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Bibliografía primaria

Casona, A. (2007). *La sirena varada. Los árboles mueren de pie* (Carmen Díaz Castañón). Austral.

Casona, A. (1985). *Prohibido suicidarse en primavera: La casa de los siete balcones* (Mauro Armiño) (1ª ed.). Biblioteca Edaf, Madrid.

9.2. Bibliografía secundaria

Aguilera, J.& Aznar, M. (1999). *Cipriano de Rivas Cheriff y el teatro español de su época* (1891-1967), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, p.224-228.

Ahmed Ibrahim, A. (2003). *El compromiso entre Fantasía y Realidad en el Teatro de Alejandro Casona* [Tesis doctoral, Universidad de Minia].

http://srv3.eulc.edu.eg/eulc_v5/Libraries/Thesis/BrowseThesisPages.aspx?fn=PublicDrawThesis&BibID=11132291

Álvarez, M. Á. (2019). «Una vida toda de fantasías»: el elemento fantástico en el teatro de Alejandro Casona. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32, pp. 57-71. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019323414

Ayala Adolph, J. (1965). *Fantasía y realidad en algunas de las obras de Alejandro Casona* [Tesis de Final de Máster, Universidad de Michigan]. <https://doi.org/10.25335/e0pd-1g90>

Aznar Soler, M. (2012): «Ricardo Doménech y el teatro de Alejandro Casona: breve historia de una polémica», en *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939: Drama/Theatre*, monográfico de *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 37, nº 2, pp. 367-396.

Cano, J. L. (1962). «Charla con A. Casona», *Ínsula*, nº 191, Madrid, p.5.

Caso González, J. (1959). Fantasía y realidad en el teatro de Alejandro Casona. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Tomo 5, pp. 304-318. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=905365>



- Casona, A. (1964) «Alejandro Casona frente a su teatro», entrevista con José Monleón, *Primer Acto*, nº 49, pp. 16-19.
- Casona, A. (2010). Introducción. En *El caballero de las espuelas de oro; Retablo jovial*. (M^a de las Mercedes Marcos Sánchez). Austral.
- Castellano, J. R. (1952). Casona y Asturias. *Hispania*, 35(4), pp. 392–394.
<https://doi.org/10.2307/335526>
- Chabás, J. (1934): «Crítica de *La sirena varada*». *Luz*.
- Chabás, J. (1952). *Literatura española contemporánea 1898-1950* (p.665). Ed. Cultural.
- De Beni, M. (2010). *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Universidad de Zaragoza.
- De Beni, M., y Martín Rodríguez, M. (2017): Teatro 1900-1960, en D. Roas, dir., *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp.99-120.
- Doménech, R. (1963). *La barca sin pescador*, de Alejandro Casona. *Primer Acto*, nº 41, pp. 42-43.
- Doménech, R. (1964a) «Para un arreglo de cuentas con el teatro de Alejandro Casona», *Ínsula*, 209.
- Doménech, R. (1964b). «*Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona». *Primer Acto*, nº 49, p.52.
- Doménech, R. (1964c). «Para un arreglo de cuentas con el teatro de Alejandro Casona». *Ínsula*, nº 209, p.15.
- Esquivel, M. (1934). «Ante un nuevo poeta del teatro: El autor de *La sirena varada* habla a LUZ de su vida y sus proyectos». *Crónica*, 234, pp. 15-16.
<https://touspatous.es/biblioteca/revistas/Esquivel1934.pdf>
- Fernández Insuela, A. (2015). El primer estreno de A. Casona en el exilio: *Prohibido suicidarse en primavera* (C. de Méx., 1937). En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol.40, nº2, pp. 89-105.



Fernández Santos, A. (1965). «Viejos autores. Autores nuevos. Reposiciones». *Primer Acto*, nº 62, Madrid.

Gurza, E. (1968): *La realidad caleidoscópica de Alejandro Casona*. IDEA, Oviedo.

Harold Moon, K. (1985). *Alejandro Casona*. (J. Pérez, Ed.). [Tesis doctoral, Texas Tech University]. <https://archive.org/details/alejandrocasona0000moon/mode/2up>

Hashim Mohesan, M., & Kareem Atta, H. (2015). *Los elementos reales y fantásticos en el teatro de Alejandro Casona*. Research Gate. https://www.researchgate.net/profile/Mohamed-Mohesan/publication/325533881_Los_elementos_reales_y_fantasticos_en_el_teatro_de_Alejandro_Casona/links/5b12f82c4585150a0a640706/Los-elementos-reales-y-fantasticos-en-el-teatro-de-Alejandro-Casona.pdf

Leighton, C. H. (1972). Alejandro Casona and Suicide. *Hispania*, 55(3), pp. 436–445. <https://doi.org/10.2307/339306>

Magaña Esquivel, A. (1937, 19 junio). «Teatro de Casona». *El Nacional*.

Medina Barrenechea, S. (2016). *Una aproximación a «El misterio de María Celeste» de Alejandro Casona desde la perspectiva de la antropología simbólica* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. <http://hdl.handle.net/10630/13089>

Moon, H. K. (1969). Death in the Theater of Alejandro Casona. *Brigham Young University Studies*, 10(1), pp. 107–117. <http://www.jstor.org/stable/43041881>

Palacio, A. (1966). Casona y la crítica actual. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 20(57), pp. 115-146. <https://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=3991939>

Ponce de León, L. (1964) «Sobre las liliputeces y la literatura de evasión». *Arriba*, p.14.

Quesada Mora, G. (2014). *Prohibido suicidarse en primavera: la realidad del suicidio y la persona*. *Revista de Lenguas Modernas*, 20. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/14958>

Risco, A. (1982) *Literatura y fantasía*. Taurus ediciones. Madrid.

Roas, D. (2017). Prólogo en D. Roas (dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (pp. 9-14). Iberoamericana-Vervuert.

Roas, D. (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros.



Rodríguez Richart, J. (2004). La trayectoria literaria de Alejandro Casona en su contexto. En Fernández, A., Alfonso, M.C., Crespo, M., Martínez-Cachero, M. y Ramos, M. (Eds.), *Actas del "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)": Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento (5-8 noviembre de 2003)* (pp. 13-37). Oviedo, Nobel.

Rodríguez Richart, J. (2009). La trayectoria literaria de Alejandro Casona en su contexto; Alejandro Casona. Exilio y literatura. En *Dos patrias en el corazón: Estudios sobre la literatura española del exilio* (pp. 93-152). Verbum.

Rodríguez Richart, J. (2012). Entrevista de José Luís Campal (RIDEA) al autor sobre la obra de Alejandro Casona en *La Ratonera*. *Revista asturiana de teatro*. En *Teatro español e hispánico: Siglo XX*. (pp. 389-395). Verbum.

Ruiz Ramón, F. (2001). Los nuevos dramaturgos: Teatro poético. En *Historia del teatro español. Siglo XX* (12ª ed., pp. 224-244). Cátedra.

Salvat, R., Ciurans Peralta, E., & Salvat, N. (1997). Alejandro Casona: el creador de un nuevo teatro popular. *Assaig de Teatre: Revista de L'Associació D'Investigació I Experimentació Teatral*, 7, 331-349. <https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145378>

Soler, José P., (1970). *El Simbolismo en el Teatro de Alejandro Casona*. Master's Theses. 2993. https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/2993

Szu Pin, W. (2012). El valor regenerador de Alejandro Casona: Prohibido suicidarse en primavera y La dama del alba. En *La cultura española, entre la tradición y la modernidad. Nuevos retos para la enseñanza del español* (pp. 247-258). https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_46/congreso_46_26.pdf

Tecglen, E. H. (1986, 12 marzo). Evasión al gusto pasado. *El país*. https://elpais.com/diario/1986/03/13/cultura/511052408_850215.html

Todorov, Tzvetan. (2001). Definición de lo fantástico en D. Roas (dir.), *Teorías de lo fantástico*. (pp.47-65), Madrid: Arco Libros.

Torregrosa, J. R. (2022). Teatro y pedagogía en la vida y obra de Alejandro Casona. En *La educación en el teatro* (pp. 27-48). De Vicente Hernando, C. y García Gómez, T (Eds.). Universidad de Almería.



Vilches-De Frutos, F. (2021). [Review of *Un teatro de cordiales fantasías. Estudios sobre Alejandro Casona*, by A.F.Insuela, M. del Carmen Alfonso García, R. F. Menéndez, & M. M.-C. Rojo]. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 46(2), 221-228.

<https://www.jstor.org/stable/27113905>

Villalba Álvarez, M. (1986). Alejandro Casona: Datos Bibliográficos. Producción literaria (1962-1965). El autor y la crítica. *Boletín del instituto de estudios asturianos*, 119, 921-937.