

cesitaban seguir creyendo en que la vida, y más ceñidamente, la vida oficial española, se apoya en muchos y muy sólidos valores ideales positivos.

Reducir, como se hace en *La hija del capitán*, a picante y grotesca historia de infra-alcoba el afán salvapatrias de un general, pongo por ejemplo, es subrayar la terrible realidad que se oculta tras los gestos y palabras grandilocuentes del patriotismo oficial. No importa que esa realidad fuese una redonda suma de encantos femeninos o pueda ser un delirio de megalómano, o el empujón que los grandes exploradores dan al individuo que, creyéndose ser todo, no es más que el alguacil de la explotación. No importa, porque el autor no manipulaba datos históricos, sino que sometía la realidad a un tratamiento que, al deshacer cartones y borrar purpurinas, nos muestra ese total desajuste a que nos venimos refiriendo.

Descubre así, dejándolas a nuestra vista sangrantes y sucias, las entrañas de la realidad española. El esperpentismo, creación artística genuina, es por añadidura una forma de conocimiento y un afán de justicia.—ILDEFONSO MANUEL GIL.

LOS PROLOGOS DE JACINTO GRAU

En los últimos años, y por medio de ediciones realizadas en España, están llegando al lector medio las obras de muchos autores, considerados grandes escritores, pero que son, paradójicamente, grandes desconocidos. Uno de los nombres con más necesidad de ser reivindicado es el de Jacinto Grau, ya que dentro del panorama teatral del siglo xx (1) pocas obras superan en calidad a *El conde Alarcos* o a *El señor de Pignalión*, amén de las relaciones, directas, en unos casos, indirectas, en otros, que tienen las obras de Grau con el mejor teatro escrito en Europa, desde Strindberg hasta Pirandello, del original tratamiento de grandes mitos, como el de Don Juan, de su vinculación a los movimientos literarios más importantes de la primera mitad de siglo —*Conseja galante* es el Modernismo en escena—, de su acercamiento a la Biblia y a los temas tradicionales hispánicos, con *El hijo pródigo* y *La redención de Judas*, por una parte, y la citada *El conde Alarcos*, por otra, para acabar con unas obras personalísimas,

(1) La producción literaria de Grau se extiende desde 1898 hasta 1958. Su primera obra de teatro data de 1903.

aunque de menor entidad dramática, escritas entre 1944 y 1958. Los tratadistas, con pocas excepciones, que han escrito sobre nuestro autor (2), se han limitado a glosar la solapa de las ediciones de sus obras y se da el caso de que el trabajo más citado es el de Jean Cassou (3), cuando se trata de veinte líneas informando, únicamente, del estreno de *El señor de Pigmalión* en Madrid.

El desconocimiento de que se queja Laín Entralgo en su artículo reciente (4) es general, con la diferencia de que Laín denunciaba este desconocimiento y los más se dedican a repetir lo leído, sin acercarse a las obras de nuestro autor. Nosotros queremos en este trabajo estudiar solamente los prólogos de Grau a las ediciones de sus obras, pues el estudio detenido de éstas aparecerá en un libro en el que trabajamos actualmente.

LOS PRÓLOGOS

A casi todas las ediciones de Jacinto Grau antecede un prólogo, siempre inédito en la primera edición y aumentado—en algún caso compuesto totalmente de nuevo—en las siguientes. Los temas glosados son diversos, como veremos, pero ya en la primera lectura puede observarse una característica esencial: Grau comienza a escribir a partir de una afirmación y deja correr la pluma, de tal forma que el tema primario da pie para tratar otros muchos, subordinados o relacionados con el primero, unas veces, diferentes, e incluso contradictorios, otras. Y es que Grau tuvo mucho de Unamuno, como tuvo mucho de Valle Inclán. Son estos prólogos una mezcla de disculpa ante el lector por el poco éxito de sus obras, una explicación de las razones de este fracaso—causas que achaca Grau a varios factores, como veremos a con-

(2) Puede consultarse los siguientes trabajos: CEJADOR Y FRAUCA, J.: *Historia de la Lengua y Literatura castellanas*, XI, pp. 234-244; CIABÁS: *Literatura española contemporánea*, pp. 647-651; ESTÉVEZ ORTEGA: *Nuevo escenario*, Barcelona, 1928, pp. 43-49 especialmente; GIULIANO, WILLIAM: «Jacinto Grau's. El señor de Pigmalión». *Modern Language Journal*, XXXIV, 1950, pp. 135-143; LAÍN ENTRALGO, PEDRO: «Infeliz Pigmalión». *La Gaceta Ilustrada*, núm. 568; MONNER SANS, J. M.: *Panorama del nuevo teatro*. Buenos Aires, 1942, pp. 73-76 y 177-178; NAVAS, FEDERICO: «Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro». *Escorial*, 1928, pp. 55-58; OSMA, J. M.: «El conde Alarcos». *Hispania*, XII, 1929, pp. 179-184; OSMA, J. M.: «Variaciones sobre *El conde Alarcos*», *Hispania*, XV, 1932, pp. 55-62; TORRENTE BALLESTER, G.: *Panorama de la Literatura española contemporánea*, pp. 212-215; VALBUENA PRAT, A.: *Historia del teatro español*, pp. 677-78; VALBUENA PRAT, A.: *Teatro moderno español*, pp. 161-164; WARREN: *Modern Spanish Literature*, II, pp. 584-593.

(3) CASSOU, JEAN: *Mercure de France*, CLIV.

(4) Véase la bibliografía citada más arriba.

tinuación—, y una serie de afirmaciones espontáneas, pero basadas en conocimientos profundos, nacidos de muchas lecturas, sobre temas diversos, pero de gran trascendencia.

LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Insiste el autor, en varias ocasiones, en el proceso de gestación de una obra. «Las obras artísticas—dice—obedecen a psiquis previas del momento, en que viene a ser una espontánea inclinación dar relieve a la creación, previamente regulada por el análisis y el espíritu anti-crítico de todo escritor que tenga idea de su responsabilidad consigo mismo, en un sentido goethiano. Todo Baudelaire, en un clima muy distinto al del autor del *Fausto*, es un ejemplo de la condición reflexiva, regulando la espontaneidad» (5).

Podríamos decir que para Grau *la obra artística es la plasmación estética de un sentimiento espontáneo, regulado por la medida, para vivir en el tiempo.*

... *plasmación estética de un sentimiento espontáneo...* Para nuestro autor la belleza es la más alta categoría humana: «Quiérase o no, y entiéndase o no, para los más selectos, cultivados y sensibles, la belleza desinteresada es lo más cerca de lo que entendemos por divino, que se ha dado hasta ahora en la humanidad... Si no se hubiera edificado el Partenón, esculpido un Antinoo y las estatuas de Fidias, hallado el gótico nacional, causa de esa mística ilusión de catedrales góticas; si no se hubieran concertado algunas músicas celestes y no hubiera resonado el verbo platónico y no se hubieran fijado en los muros, en las maderas y en los lienzos portentos de belleza; si no existiese, continuamente enriquecido por la inspiración de nuevos creadores, un vario y magnífico mundo de la fábula, la dignidad humana no sería una poderosa realidad moral y no existiría, a pesar de todas las constituciones y cartas magnas habidas y por haber» (6).

... *regulado por la medida...* Grau, que respira romanticismo en muchas de sus piezas, se declara totalmente antirromántico en sus escritos teóricos, y aunque entiende la creación artística como espontaneidad regulada por la medida, esta medida falta en muchas de sus obras. Es fácil en sus prólogos encontrar frases condenatorias de los excesos románticos y, por el contrario, sinceras apologías del clasicismo: «La magnífica condición clásica, que no han comprendido nunca

(5) Prólogo a la edición de *El conde Alarcos*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1939, reproducido en la edición de 1954 de la misma editorial.

(6) Prólogo a la edición de *Los tres locos del mundo*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1953.

los románticos, es la *mesura*; entendiendo por tal la armonía interior sobreponiéndose al impulso» (7); para Grau lo espontáneo no tiene alta condición estética y «todo el estrépito de hojarasca de Víctor Hugo está en el grave pecado de haber dejado suelta la espontaneidad» (8). Y antes ha afirmado: «Hasta la danza y el arte negro de mayor fuerza, impulsados por el arrebato, han pasado por el instinto de la medida ideal que conviene al mayor efecto estético y penetrante de todo verdadero arte» (9). Y, sin embargo, nuestro autor cita frecuentemente a Nietzsche en sus prólogos, muestra una gran admiración por el filósofo alemán y hace suyas muchas de sus afirmaciones... «En el gran lirismo nietzscheano—dirá—, todo el fuego interior está profundamente intelectualizado».

... *para vivir en el tiempo*. Grau nos explica, en otro de sus prólogos, la tercera parte de esa afirmación, que hemos compuesto tomando como base sus escritos: la obra nace para vivir en el tiempo, aunque surga condicionada por la época en que es creada, y en el teatro los temas y los personajes tienen que ser temas y personajes que puedan vivir con los hombres de todas las épocas; «porque una obra de arte, si vive sólo de una época determinada, es una obra inferior: o vive en lo que llamamos tiempo, o no es más que un leve trasunto sin consistencia... Ni Edipo, ni Antígona, ni Hamlet, ni Tartufo, ni Pedro Crespo, el alcalde hispano de Zalamea, están ligados más que fortuitamente al tiempo en que actuaron. Su vida interesa más a la conciencia moderna que al mundo que les rodeaba siempre en lucha con ellos mismos» (10).

CLASICISMO Y TRAGEDIA

La atracción que nuestro autor siente por el clasicismo griego y por la literatura clásica española se patentiza en sus obras. Algunas de ellas se inspiran en temas desarrollados teatralmente en la Edad de Oro, pero el tratamiento que Grau hace de ellos quiere acercarse al carácter trágico del teatro helénico. Para Grau, el género teatral por excelencia es la tragedia, con *El conde Alarcos* quiere establecer en la escena española «las relaciones ideales del teatro y de la vida pública, como en la antigua Atenas... (11) y a una de sus primeras obras, *Entre llamas*, la denomina *tragedia vulgar*, pues aunque sus personajes

(7) *Ibidem.*

(8) *Ibidem.*

(9) *Ibidem.*

(10) *Ibidem.*

(11) Prólogo a la edición ya citada de *El conde Alarcos*.

no sean reyes, ni príncipes, ni héroes, aunque sean hombres de esta sociedad que vivimos, «de esta sociedad que Baudelaire llamó democrática y sifilizada [...], adquieren su majestad por el dolor, que tiene carácter universal» (12). La tragedia, pues, no murió en Grecia; estaba antes y sigue después, porque «nacer es ya el principio de toda tragedia, y cuando se es héroe todo dolor tiene alegría». Y continúa Grau: «Si los buenos burgueses del Pireo barrieron la gran tragedia helénica de la escena, no pudieron barrerla de la vida ni del arte, al igual que nuestros burgueses, completamente ignorantes de su sentido e incapaces de ennoblecerse sintiendo su emoción en la escena. Pero un día volverá a esa escena de no importa qué lugar el ansiar ardiente de Prometeo y la desgarrante voz de los átridas, en otras formas y otros gestos, porque, según la frase clásica, las miserias y grandezas que se ocultan hoy al sol aparecerán mañana» (13).

LA CRISIS DEL TEATRO ESPAÑOL

La crítica del teatro comercializado y de concesiones a lo fácil es constante en los prólogos de Grau. En 1945 resume el teatro español de lo que iba de siglo breve, pero contundentemente: «El teatro hispano de mi tiempo, descartando alguna farsa maestra, cual *Los intereses creados*, de ejemplar acierto, aún virgen entre nosotros, de una verdadera interpretación escénica, ha sido una amable y a veces graciosa adormidera burguesa, más o menos ágilmente dialogada, tan insípida en la crónica teatral, como *El sí de las niñas*, de Moratín, tan inútil y trivialmente primorosa...». Después de 1939 «creóse una fácil literatura de circunstancias, de somera permanencia. Del teatro corriente estaba desterrado todo impulso vital, toda audacia, toda expresión de realidad artística, y más aún, todo ese arrebatado de raza, característico del ser hispano. De todo el subterráneo y a veces harto acusado bullir social, la intelectualidad española se manifestó generalmente al margen, se cuidó de sí misma y so capa de la cultura se refugió en el silencio y se constituyó en una «aristocracia» inválida, ya al nacer, porque fue un remedo de minoría superior, sin abrir ningún surco para la siembra, que podamos medir; porque olvidó que toda aristocracia verdadera y en su sentido más realmente hondo debe ser en sí una efectividad vigorosa, y en las circunstancias por las que atravesaba España y el mundo, esa efectividad debió estar repleta de dinamita espiritual y emocional» (14). Y cita Grau, como ejemplos nos-

(12) Prólogo a la edición de *Entre llamas*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1948.

(13) *Ibidem*.

(14) Prólogo a la edición de *La casa del diablo*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1945.

tálgicos, *Le vieux Colombier* y los ensayos de los teatros alemán y ruso, este último, sobre todo, por los ensayos escenográficos (15).

Esta penuria del teatro español se debe, según Grau, a cuatro causas: a los empresarios, a los actores, a la crítica y a los mismos autores.

Los empresarios son duramente criticados por Grau, pero hemos de tener en cuenta para comprender esta actitud que a nuestro autor le fueron devueltas las obras por los empresarios una y mil veces con el pretexto de que el público no las iba a entender. «Teatro y arte —dice Grau— son sinónimos. Lo que cae fuera de ese arte no tiene nada que ver con el teatro, aunque tal se llame. Y el teatro y el arte, que son la misma cosa, no pueden ser capturados por la crematística y por la industria más que como son en sí» (16). El empresario, para Grau, «es un palafustán con dinero, ayuno de toda sensibilidad [...], un buen señor que lo desconoce todo, incluso la mercancía con que trafica y cuyos asesores suelen ser profesionales del bajo teatro, periodistas sin letras, currinches de bastidores y todo lo más negado y vulgar que pueda temerse» (17). Los deseos de Grau, tan ideales y discutidos entonces como hoy, tienen como base a los organismos oficiales correspondientes, los cuales deben imponer unas leyes condicionadoras de la industria de empresarios y salas. El teatro es un medio de formación cultural y los espectáculos, por responder, exclusivamente, a los intereses comerciales de unos señores «ignorantes e inconscientes», giran alrededor del juguete cómico y fácil o de la obra de mal gusto... «Algún día el único teatro que permanecerá, dentro del género comercial, será la revista, con buen muestrario de pantorrillas y desnudos encubiertos»; pero esto, según Grau, pertenece a la zona del circo y no es teatro» (18).

LOS ACTORES

El actor está totalmente subordinado al empresario y tiene que representar lo que éste le ofrece, a pesar de que, en la mayoría de los casos, lo haga incómodamente. Y cuando el público convierte al actor en divo, pasa a ejercer una doble función: la propia de actor y la de empresario, por lo cual sólo representará aquellas obras que puedan darle posibilidades de lucirse, sin importarle tampoco la calidad; si

(15) La escenografía tiene una gran importancia para Grau. Las indicaciones que hace en sus obras son extensas y precisas en lo que respecta al aspecto escenográfico.

(16) Prólogo a la edición de *Los tres locos del mundo*, ya citada.

(17) Prólogo a la edición de *El hijo pródigo*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1956 (3.^a edición).

(18) *Ibidem*.

antes las causas se basaban en intereses económicos, ahora tendrán como base la vanidad profesional. Ernesto Vilches, Rafael Calvo, Marta Fábregas, Antonio Vico y Fernando Díaz de Mendoza son admirados por Grau, pero del primero dice, a propósito de *Conseja galante*: «Ernesto Vilches, cuando la ensayó, echaba de menos en la obra un papel jerárquico en que lucir, una vez más, sus condiciones de sobresaliente actor y divo, y entre su vanidad y su buen gusto, optó por aquélla» (19); de Vico afirma: «prodigioso comediante, nacido para un gran teatro, por el que nada hizo, a pesar de sus singulares facultades, porque todo lo que tenía de intuición genial tenía también de excelente padre de familia burguesa, sin ningún ideal artístico, como no fuera procurar el bienestar de los suyos y demostrar, cuando quería, porque le era muy fácil, su gran naturaleza de actor máximo» (20), y censura duramente a Fernando Díaz de Mendoza en su prólogo a *El conde Alarcos* por la «cortesía glacial» con que le devolvió dicha obra cuando el actor la hubo leído (21). Sólo Francisco Morano, Ricardo Baeza y Pepita Meliá y Benito Cibrián reciben elogios de Grau; al primero dedica el autor cálidas palabras de agradecimiento en el prólogo a la edición de *Entre llamas*, que Morano estrenó en San Sebastián con un fracaso absoluto de crítica y público, aunque respetado y elogiado el autor por todos; a Ricardo Baeza dedica el autor *El hijo pródigo*, porque «con su fervor santo por todo arte supo estimular la concepción de esta tragedia bíblica y con la llama siempre encendida de su noble y grande espiritualidad ardió ante ella su entusiasmo de alma creadora» (22), y a Pepita Meliá y Benito Cibrián dedica también Grau su primera edición de *El señor de Pigmalión* muy líricamente: «A Pepita Meliá, la del gentil donaire, una Pompomina ideal, y a Benito Cibrián, creador extraordinario, verdaderamente genialísimo, de su papel y Ariel vivificador de todos los personajes que interpretan la farsa, dedica efusivamente su devotísimo Jacinto Grau» (23).

LA CRÍTICA

Definidos por Grau como jornaleros de las letras, los críticos están unidos al empresario y colaboran con un silencio pasivo o con una deliberada actividad en mantener la «plebeya industrialización del teatro». Pero, según nuestro autor, este colaboracionismo nace de un

(19) Prólogo a la edición de *Entre llamas*, ya citada.

(20) Prólogo a la edición de *La casa del diablo*, ya citada.

(21) Prólogo a la edición de *El conde Alarcos*. Madrid, Minerva, 1917.

(22) Prólogo a la edición de *El hijo pródigo*, ya citada.

(23) GRAU, JACINTO: *El señor de Pigmalión*. Madrid, La Farsa, 1928.

hecho más grave: la falta de capacidad para emitir un juicio de valor sobre una obra que también los tenga. «El autor—afirma—respeto poco la opinión de esa crítica escrita de prisa y corriendo, en la redacción de una hoja diaria... No por muy sabido deja de ser curioso fijar un hecho tan sintomático como el ejercicio de la crítica de todo arte (salvo el taurino) en una parte de nuestra prensa, en la que se considera cuestión baladí toda actividad estética...» (24).

LOS AUTORES

«La necesidad de comer no excusa la prostitución del arte», dice Luis Buñuel, otro gran desconocido, y con estas palabras esto afirma también Grau. Escribir equivale a ser auténtico consigo mismo. No importa que las obras no se estrenen, pues «todo teatro digno de vivir se perpetúa en el libro, del que pasa fatalmente al teatro cuando el teatro existe» (25); pero como cabe la posibilidad de renunciar y hacer lo que piden, ahí está «la inmensa turba de jornaleros de las letras, de autores de contaduría, agradadores serviles de lo más bajo del vulgo...» (26).

¿Y el público, que es, a la postre, el que mantiene una clase u otra de teatro? «Dejaría de sufrir lo que se le da—dice Grau—, en cuanto hallara cerca de sí el medio de poder cambiar de disco y de entrever que en el teatro moderno hay más panoramas, fuera del reducido horizonte que se le presenta todos los días, con una sustancia digna de mejor empleo» (27). Y cita nuestro autor los éxitos de Copeau, Dullin, Baty, para acabar reconociendo tristemente: «Un Gordon Craig aquí, hoy, no sería posible. Supone una inquietud artística muy lejos de nuestros profesionales» (28).

LA RELIGIÓN

Perdidas entre sus prólogos podemos encontrar muchas más afirmaciones y sobre temas diversos: música, pintura, literatura, y sobre personajes españoles y extranjeros: Mozart, que inspiró con *La flauta mágica* una de las obras de nuestro autor, *Conseja galante*; Wagner, Goethe, Bernard Shaw, D. H. Lawrence, Leopardi, Schlegel, Newton,

(24) Prólogo a la edición de *Entre llamas*, ya citada.

(25) Prólogo a la edición de *El hijo pródigo*, ya citada.

(26) *Ibidem*.

(27) Prólogo a la edición de *Los tres locos del mundo*, ya citada.

(28) *Ibidem*.

Einstein, Unamuno, «el solo espíritu nietzschcano con sed de grandeza y de ambiciones de hombre, aunque soslayara a Nietzsche» (29) etc. Y pérdidas también en el prólogo de *Los tres locos del mundo*, encontramos unas breves, pero valiosas afirmaciones, de Grau sobre la religión y sobre Dios: «La belleza desinteresada es lo más cerca de lo que entendemos por divino, que se ha dado hasta ahora en la humanidad... Con el cristianismo judeocristiano, recogido por Occidente y reducido a una civilización determinada, todavía continúa la angustia y esa trágica agonía cristiana tan profunda y magistralmente recogida por Miguel de Unamuno, el señero vasco-hispano, la angustia y la agonía de los místicos, y la de Pascal, y los Kierkegaard, contradicción honda de un cristianismo ineficaz hasta ahora [...]. ¿Y Dios, la gran objeción?... Hasta hoy, lo divino sólo se ha manifestado de un modo amigo y comprensible para los hombres, en lo fugaz del momento pleno y en el resplandor que se asienta en algunos lugares que ha hermoñado el *homo sapiens*, de Linneo, en este pequeñísimo planeta terrestre (30). Gran valor testimonial el de estas palabras, ya que en sus obras no se plantean verdaderos conflictos de carácter religioso, que puedan darnos más luz sobre este mundo íntimo de nuestro autor.

JACINTO GRAU ANTE SU TEATRO

Jacinto Grau no podía triunfar, como tampoco pudo triunfar Valle-Inclán. El público español no podía admitir «obras que le cortaran los horrores de la digestión» (Unamuno), y se encontraba muy cómodo con las piezas que estrenaban los autores «populares». El público de San Sebastián merecía, en 1915, un teatro que estaba muy lejos de *Entre llamas*, y era un sueño que los espectadores madrileños pudieran comprender cómo unos muñecos adquirían vida y se rebelaban contra su creador y dueño en *El señor de Pigmalión*. La frase era conocida en los medios teatrales: «Estrena Grau, teatro *cerrau*», y las obras de Grau, ayer por incompreensión, hoy por olvido, no son conocidas por el público español. Sin embargo, el teatro de Jacinto Grau tiene una gran valía, aunque no sea aquí donde queramos demostrarlo, unos valores que el mismo autor defiende en sus prólogos para defenderse de sus fracasos. Dice de sus piezas: «son emociones directas de la vida múltiple, liberadas de sus impurezas, al pasar por el ritmo íntimo de la obra de arte, para convertirlas en belleza, por tumultuo-

(29) Prólogo a la edición de *La casa del diablo*, ya citada.

(30) Prólogo a la edición de *Los tres locos del mundo*, ya citada.

sas y amargas que sean las advertencias de la realidad que motivaron su génesis (31). Como se puede observar, Grau pretende llevar a la práctica la concepción teórica que tiene de una obra artística. «No son obras de tesis... La vida no tiene tesis. Tiene leyes y su bullir perpetuo por encima de toda ciencia de rebotica o de última hora. Es un teatro esencialmente vital, y como la vida varía, puede cada cual interpretarla según su personalísimo criterio» (32). Y ante el fracaso, Grau afirma: «El oficio de escritor supone lógicamente abnegación y sacrificio. Un artista de las letras sin fe es tan repugnante como un cura de almas sin vocación...» (33). Y en la segunda edición de la misma obra, pocos meses antes de morir: «Esta frecuente huida de empresarios y cómicos de mi teatro me la explico, no ya por razones crematísticas (las comedias de Benavente tardaron mucho tiempo en ser benéficas para la taquilla), sino recordando unas líneas de Nietzsche en *El viajero y su sombra*: «Goethe —escribe el autor de *Ecce homo*— no era necesario a los alemanes y por eso no saben qué hacer con él. Librenme los dioses de compararme al autor de *Werther*, ni a ningún otro autor grande o pequeño. Aludo sólo a un ambiente espiritual. Ningún verdadero artista debe compararse con nadie. «Debe sólo —según el magnífico aforismo también nietzscheano— decir su palabra y romperse» (34).—LUCIANO GARCÍA-LORENZO.

EL MAS BORGIANO TERRITORIO

La lectura del último libro de Jorge Luis Borges, escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares (*Crónicas de Bustos Domecq*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1967), nos sitúa de nuevo en la pista de uno de los tópicos más falsos y extendidos que gravitan sobre el gran escritor argentino, quizá el que más junto al ya periclitante de sus primores de estilo y erudición considerados como elementos básicos y primeros de su literatura, y no como lo que en realidad son: ricos medios de ella, puntos de partida —contradísimas veces de llegada— en los que apoyar, realzar y poner en marcha un ancho mundo pensado sobre y hacia el hombre, lleno de humanas implicaciones y problemáticas.

(31) Prólogo a la edición de *La casa del diablo*, ya citada.

(32) Prólogo a la edición de *El conde Alarcos*, ya citada.

(33) Prólogo a la edición de *Entre llamas*, ya citada.

(34) Prólogo a la segunda edición de *Entre llamas*, Buenos Aires, Losada, 1958.