

## **TEXTOS INÉDITOS DE UN ESCRITOR EXILIADO: LA LITERATURA DE ANTONIO PORRAS**

---

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS

---

El exilio español de 1939 presenta un amplio abanico de connotaciones, perspectivas y puntos de vista plurales para la cultura y la intelectualidad española de la época ya que tanto escritores como músicos, pintores o profesores comenzarán a fomentar y promover todo tipo de asociaciones y publicaciones en los diferentes exilios que, si por una parte ayudarán a enriquecer la vida social y cultural de los países de destino, por el contrario, la España vencedora tendrá que adaptarse a un mundo cultural mutilado que ve marchar una ingente cantidad de artistas e intelectuales cuyas producciones verán la luz lejos de una patria escindida.

Sin embargo, no sólo la España vencedora perdió lo más granado de la intelectualidad española, sino que importantes escritores de las tendencias literarias más destacables del primer cuarto de siglo, bien abandonarán su producción literaria definitivamente, o bien dirigirán sus conocimientos y cualidades artísticas hacia nuevas esferas culturales. Como acertadamente expone Santos Sanz Villanueva, algunos de los más prometedores escritores españoles como Juan Chabás, José Díaz Fernández, Joaquín Arderius, Antonio Espina o Antonio Porras abandonarían definitivamente la pluma y dirigirán su actividad hacia otros frentes<sup>1</sup>.

Afortunadamente, el paso del tiempo ha sido crucial para poder extraer, sobre todo de archivos particulares o familiares y de fondos documentales de diferentes ciudades capitalidades del republicanismo español o de las numerosas revistas literarias publicadas en el exilio, un gran caudal de literatura y cultura española que demuestra la intensa actividad de los escritores emigrados tras la derrota republicana y que, a buen seguro, comenzarán a aparecer en las historias literarias, toda vez que muchas de estas obras, aún desconocidas, comiencen a ser analizadas por críticos e investigadores.

En estas difíciles circunstancias históricas, hubo un grupo de escritores que, con la derrota republicana en la trágica guerra civil, no sólo tuvieron que dejar la tierra española, sino que, más allá, su marcha supuso pérdidas, en muchos casos irreparables, de voces y plumas privilegiadas en la historia de nuestra literatura. Uno de los escritores que no volvió a publicar tras su marcha al exilio será Antonio Porras, escritor cordobés que, si por su nacimiento en 1886 hubiese que incluirlo en la nómina de la generación del 14 o de Ortega, por estética y por producción sería más conveniente adscribirlo a la más joven generación del 27 con muchos de cuyos integrantes mantuvo nuestro autor fuertes lazos de amistad.

A su extensa producción publicada se le habría de añadir una serie de obras inéditas

---

<sup>1</sup> Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. La literatura actual*. Madrid, Ariel, 1983.

escritas, en su mayor parte, en el exilio parisino. De su producción en Francia, dos textos merecen ser reseñados de entre la gran cantidad de documentos que aún quedan por analizar en los archivos familiares<sup>2</sup>: por una parte, una extensa novela que lleva por título *La risa del conejo* de la que existen dos copias mecanografiadas y que, por las tachaduras, rectificaciones, correcciones léxicas o sintácticas o por las anotaciones, demuestra, además de no estar totalmente terminada, el sumo interés del autor por la depuración artística y formal tanto en una vertiente estética como semántica o estilística; y, por otra, una breve pieza teatral titulada *Vida al pensado deseo*, que será de la que se hablará en este trabajo.

Haber podido hallar esta obra teatral ayuda de una manera esencial no sólo a comprender ciertos aspectos literarios de la heterogénea producción literaria de Antonio Porras, sino también a discernir algunas incógnitas históricas de la obra y del quehacer literario de este olvidado escritor.

En primer lugar, ha llamado nuestra atención desde hace tiempo un artículo de Manuel Altolaguirre titulado "Nuestro Teatro" -publicado en *Hora de España* en septiembre de 1937 y reproducido posteriormente por James Valender en la edición de las *Obras Completas* del escritor malagueño- en el que el poeta malagueño además de repasar la actividad escénica del frente republicano durante la Guerra Civil<sup>3</sup>, repara en el tipo de teatro que continuaba dominando las tablas ejemplificado por la comedia benaventina y las piezas de los Quintero y Arniches y aboga por recuperar un "teatro dormido" al no haberse hecho acción, al no haberse representado en los escenarios, y permanecer en el libro en alusión a las obras dramáticas de Azorín, Jacinto Grau, los hermanos Machado, Casona, Alberti y, sobre todo, según Altolaguirre, de Valle-Inclán y García Lorca, entre otros nombres citados por el malagueño.

Si estas características y estos nombres reseñados por Altolaguirre suelen ser conocidos, dicho artículo agrupa en su segunda página una nómina de autores dramáticos que, según el autor de *Poema del agua*, han colaborado en las actividades teatrales republicanas apareciendo los nombres de: Rafael Alberti, Ramón J. Sender, César Arconada, Pedro Garfias, Antonio Porras, Emilio Prados, Herrera Petere, Plá y Beltrán y Miguel Hernández.

Si ya resulta extraño ver en esta nómina la adscripción al género teatral de nombres como los de Emilio Prados o Pedro Garfias cuya producción más notoria pertenece al

<sup>2</sup> Estos textos pueden resultar muy útiles a los investigadores no sólo para conocer en mayor grado la producción de uno de los más activos intelectuales españoles exiliados en París cuyas *Obras Completas* se están reeditando en la actualidad, sino también para explorar aspectos inéditos de algunos conocidos escritores de la época por sus correspondencias con este autor.

<sup>3</sup> "Para la propaganda y distracción en los frentes, el Subcomisario de Propaganda organizó unas compañías y seleccionó un repertorio. Sería muy fácil clasificar los caracteres que se destacan en la mayoría de estas primeras producciones, casi siempre romances dialogados, farsas entre soldados, campesinos y obreros, contra el moro, el italiano, el alemán y los generales facciosos. Teatro antifascista de gran sencillez de forma y gran unanimidad en su contenido, redactado con la mayor simplicidad, para que pueda ser captado por un público que no entiende de sutilezas literarias. Sin embargo, este mismo público de las trincheras aplaudió siempre con entusiasmo la meritísima labor del Teatro Universitario La Barraca, que cumple una necesidad de cultura superior entre nuestros combatientes. No hay que olvidar tampoco el Guignol de Miguel Prieto, que con los jóvenes poetas Pérez Infante y Camarero llega hasta las mismas avanzadillas con su alegre y diminuto espectáculo.

El Ministerio de Instrucción Pública se ha preocupado también de un teatro para los niños y alienta y estimula los directores del Altavoz del Frente, Martínez Allende y Ortega Arredondo, para que cultiven un teatro infantil, muy de acuerdo con las actuales circunstancias." Altolaguirre, Manuel. *Obras Completas*, I. Edición de James Valender. Istmo, Madrid, 1986, pp. 203-204.

género lírico o de Sender y Arconada representantes de la novela social de los últimos años de la década de los 20, en nuestras investigaciones anteriores no encontrábamos rastros o huellas que adscribiesen el nombre de Antonio Porras al género teatral. Hasta la fecha las únicas noticias de la dedicación al género dramático del escritor cordobés eran las referentes a la publicación de una pieza teatral titulada *La Dorotea*, no localizada hasta este momento. Sin embargo, tras acceder a los archivos personales del autor de los que se ha extraído un gran número de documentos, algunos de ellos analizados y presentados en congresos que, sobre el exilio, se han realizado con motivo del sesenta aniversario de la finalización de la Guerra Civil Española, entre ellos se ha hallado un texto teatral titulado *Vida al pensado deseo*, que no sólo viene a darle la razón a Altolaguirre, sino que puede ser útil para continuar conociendo con mayor rigor la historia del teatro español del siglo XX toda vez que se vaya accediendo tanto a la producción del exilio de este autor como a las obras y manuscritos de los muchos intelectuales españoles exiliados.

Muchos de los aspectos y recursos de los que se vale el autor, ejemplificados en la complejidad textual y escénica, el folklore popular, la fusión del retablo con la tragicomedia en un novedoso espectáculo donde se confunden lírica, narrativa y teatralidad, realidad y ficción o estética gongorina con lírica popular, hacen que esta obra deba analizarse como un intento de moderna y vanguardista reformatización dramática de materiales tradicionales dentro de las renovadoras corrientes teatrales emprendidas por García Lorca, Jacinto Grau o Rafael Alberti, entre otros.

Al ser una obra inédita, debe estimarse una primera reflexión en torno a dos cuestiones esenciales en cualquier obra perteneciente al género teatral: por una parte, poder discernir si esta pieza dramática está totalmente acabada; es, por tanto, un texto definitivo, o, por el contrario, es un texto inacabado; y, por otra, si pudo ser representada en la época o, como expresaba Manuel Altolaguirre, es una obra que reposa aún sobre el papel al no haber llegado a ver culminada la raíz última de cualquier obra teatral: su presentación.

En respuesta a la primera cuestión, según el manuscrito que ha llegado hasta nosotros se puede argumentar que el texto está totalmente acabado si se analizan algunas apreciaciones definitivas que ayudan a reforzar esta afirmación. Se puede confirmar sin lugar a error, que el texto que se ha podido localizar es un texto definitivo por varias cuestiones esenciales: a) apenas si hay alguna tachadura o corrección (las que se encuentran en el manuscrito responden a errores mecanográficos por confusión a la hora de escribir); b) no se registran variantes léxicas o giros sintácticos en busca de mayores efectos rítmicos, escénicos o sonoros en pos de mayor calado estético o literario; c) las páginas aparecen perfectamente numeradas y, aunque hay 5 páginas con el número 27 cuya distinción viene dada por una división en 27, 27 a, 27 b, 27 c, y 27 d, la subdivisión de esta página se debe a que el autor, una vez pensada y escrita la obra quiso darle mayor protagonismo a esta parte que, no en vano, conforma el eje central de la misma y es parte esencial de lo que quiso expresar el dramaturgo en este texto; d) todo el texto está perfectamente estructurado en tres cuadros con multitud de personajes sin que quepa lugar a ninguna digresión y ni tan siquiera ningún cambio de contenido o forma en ninguna intervención y, es más, si aparece alguna corrección manuscrita, ésta, como se dice arriba, responde a corregir alguna errata y no a modificar las intervenciones de los personajes; e) la portada está preparada y estructurada recogiendo en ella tanto el título como la adscripción de la obra dentro del subgénero dramático lo que refuerza la hipótesis de que el texto es una versión definitiva de la pieza teatral pensada y preparada por el autor.

Se podrían presentar más alegaciones para reforzar esta tesis pero valgan las señaladas como argumentos para subrayar lo defendido arriba.

En cuanto al segundo interrogante, con respecto a esta obra, se desconoce hasta la fecha, tanto su fecha de composición como lo que es más importante si la misma tuvo alguna representación o si, por el contrario, este texto es una pieza teatral destinada a la mera lectura, con lo que no se cumpliría el fin último de cualquier obra dramática, su puesta en escena, aunque como se podrá comprobar a continuación quizá el autor ofrezca esta obra con una finalidad distinta a la representación. Así, *Vida al pensado deseo* se presenta como una breve pieza teatral que reúne cualidades específicas que resultan muy significativas e interesantes para un estudio de la misma tanto en el plano textual como en un posible montaje escénico. Subtitulada como *Retablo Cordobés*, esta pieza ofrece pues una serie de dificultades y complejidades textuales y escénicas que alejan la obra de una dramaturgia clásica y la acercan a tentativas novedosas de experimentación teatral como puede apreciarse ya desde el subtítulo de "retablo" que recuerda a obras de la dramaturgia de los años 20 y 30 y algunas posteriores como la lorquiana del *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán, el *Retablo jovial* de Alejandro Casona, Eduardo Marquina con *Monje blanco: retablos de leyenda primitiva* o *El retablo de Arellano* o Rafael Dieste con su *Nuevo retablo de las maravillas* inspirado en la obra cervantina; si, por una parte, el subtítulo genérico ya es significativo y problemático por el variado carácter al que puede responder la catalogación de una obra como "retablo"<sup>4</sup>, por otra parte, este texto se muestra como un texto híbrido ya que, además de poderse considerar como una larga composición lírica dialogada producto de la ausencia de elementos esenciales de todo montaje dramático, igualmente la complejidad escénica viene determinada por la carencia de referencias teatrales básicas como pueden ser el vestuario o las acotaciones necesarias ya sean relativas a los movimientos escénicos o gestuales de los personajes o a los decorados que indiquen al director unas pautas de representación por lo que Porras abandona el texto al libre albedrío de aquel<sup>5</sup> e incluso es muy interesante la división estructural en tres cuadros que, si por una parte guardan una cierta relación interna, por otra presenta una escisión en el segundo acto que parece no estar unido al hilo conductor de la acción e incluso se podrían analizar algunas cuestiones temáticas o estilístico-formales que merecerían ser subrayadas. Igualmente, entran en contraste dos tipologías genéricas al identificarse la pieza por una parte con el retablo y, por otra, con una estructura de tragicomedia en tres cuadros surgiendo un nuevo procedimiento distorsionante entre la popularidad, facilidad o el estatismo del retablo con la intensi-

<sup>4</sup> El uso de la denominación de "retablo" en la historia de la tradición teatral ha variado sustancialmente desde sus orígenes recogiendo una amplia diversidad de implicaciones, matices, acepciones y variaciones, dependientes tanto de la época literaria como del autor, variaciones sintetizadas por Jesús Rubio en su análisis introductorio a la edición de Valle Inclán. *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*. Madrid, Espasa Calpe, 1996. Dentro de los distintos usos del subgénero de retablo, Antonio Porras se sirve del "retablo" para dar forma a una obra de intensa plasticidad producto de la intensidad lírica del conjunto, de las notas dramáticas de algunas de las escenas plasmadas en sus cuadros y del simbolismo y la estilización de los tres cuadros que componen el motivo total.

<sup>5</sup> Este texto presenta un serio problema respecto a las didascalias. Ausentes en casi la totalidad de la obra, esta ausencia puede estar motivada por la intención por parte del autor de buscar nuevas vías dramáticas, teorizadas y defendidas por críticos y autores teatrales como Manuel Abril: "Los detalles de vestimenta, de arquitectura y de accesorios que pasan y cambian con el tiempo, son los que menos deben preocupar a un director de escena sólo atento a buscar el ambiente más propicio para que le fuerza interna, poética, de la obra luzca en su máxima significación". "La escenografía moderna", en *La Ilustración Española y Americana*. 15 de julio de 1915.

dad dramática, el dinamismo o el tono más elevado de la tragicomedia.

Para guardar un orden expositivo adecuado, las primeras indagaciones vienen sugeridas por el propio título y su explícita adscripción genérica como “retablo cordobés”, tragicomedia en tres actos. El título aparece como un primer umbral cargado de significado en tanto en cuanto aporta algunas sugerencias al posterior desarrollo de la obra. *Vida al pensamiento deseado* presenta, desde el título, un juego escénico representado en la dialéctica entre vida y pensamiento o deseo, es decir, entre acto y potencia, entre realidad y ficción, entre verdad y mentira, entre la existencia real, el mundo real y la quimera soñada, el mundo ilusorio, en contraposición dialéctica de la vida del personaje como deseo e ilusión y la vida como realidad en donde no es posible el cumplimiento del pensamiento íntimo. El autor, a través de este ilusorio deseo, despliega, por medio de los tonos líricos que proporcionan la esencia dramática del retablo, un cúmulo de ensueños que pretende que se conviertan en realidad en las imaginaciones de lectores o espectadores:

“No sé, moza graciosa, si soñando  
estoy o, es realidad lo que yo veo,  
pues aunque con los ojos voy palpando  
lo que viví y soñé y ahora re veo,  
pienso si mi fervor urde patrañas,  
pues voz sin cara me gritó: “¡Te engañas!”

Así pues, el autor a través de la palabra da forma a una elucubración personal comunicándole la vida a través de la escritura. Pero ¿cuál es el deseo pensado que el autor albergaba en su interior hecho realidad, vida, por medio de la escritura dramática?

Ese sentimiento interior es el que da forma a la temática del texto deslizándose a través de los tres cuadros en los que estructura la trama teatral. Siguiendo el canon clásico, el primer cuadro actúa como acto donde se expone el planteamiento de lo que será el tema dominante de la obra a la vez que sirve como presentador de los personajes protagonistas. Tras unos primeros versos aprovechados por el autor para trasponer líricamente la realidad mediante una loa a Córdoba<sup>6</sup>—comienzo que se repetirá en los cuadros segundo y tercero— realizada por un personaje que no lleva nombre propio, sino el genérico de “El hombre”, las primeras intervenciones ayudan a conocer el personaje, que se presenta, cual protagonista gongorino, como un peregrino errante, que en su caminar nómada ve a una moza que despierta unos dormidos sentimientos amorosos que se constituirán como uno de los temas dominantes del texto.

Sin embargo, es de destacar la polifonía de voces y escenas que se conjugan en esta obra que, en contra de lo que se puede esperar de las situaciones dramáticas, no agilizan la acción o la dinamizan, sino que, por el contrario, llegan a ralentizar la acción dramática en consonancia con el tradicional estatismo del retablo. Igualmente, influenciado por el teatro poético modernista, es de destacar el estatismo de los cuadros dramáticos y las tiradas de versos con intención estética a la que se subordina la acción dramática,

<sup>6</sup> “He aquí las tierras calmas y encinares,/ la agreste sierra y los olivares,/ y el Pueblo y la Ciudad y la Campiña,/ por donde reverente voy pisando/ con pie que imploro medidor y cierto,/ ausente, sí, más no desenterrando/ recuerdos -¡a ese que levanta un muerto!-/ sino en encarnaciones,/ fe que se cuaje en apretada piña,/ sangre viva manando en oraciones/ oh Córdoba, ante ti -la siempre llana/ nunca jamás gitana ni sultana- y tus aires, tus campos y tus gentes,/ tu gracia y gravedad, tu señorío/ tan alto y tan distante y tan cercano;/ tersos espejos cuyas diferentes/ luces conjuga, musical, tu río/ en intrincado juego, canto llano”.

dialogada y comunicativa, lo que viene a dar lugar a un *tempo* dramático lento, demorado además por el gusto del escritor en la recreación de la expresión lírica por medio de la descripción del espacio y del amanecer, de los sentimientos internos del personaje y de las poéticas intervenciones del narrador que rezuman las esencias barrocas gongorinas: “*Y a ese filo de temprana hora, / en que el pie va, instinto, no certeza, / aun por la sombra, y la perdiz del día / levanta, cazador, son y no pieza, / dejando en ansia al ojo que la implora / pájaro y no soñar, cuando el errantel ausente peregrino / al retablo -divino / según que se lo nombra el sentimiento - / se acerca, y si confía - / fe abroquelada, escudo de diamante - / humano pide material asiento. / ¿Mas en qué y dónde él podrá encontrarle? / Pues tan herido en lirios viene el día, / que no sabe la luz donde besarle*”.

Si el triángulo amoroso compuesto por los personajes de “El hombre”, Eugenia y Eulogia son los protagonistas del principal hilo dramático conductor de la acción, la obra se completa con una serie de secuencias, cuadros o escenas anexas a la principal. Teniendo presente que esta trama -tragicómica en palabras del autor- no llega a conformar una red dramática compleja que logre conjugar elementos escénicos y dramáticos, teatrales y líricos, para obtener la suficiente encarnadura dramática, a lo largo de los tres cuadros se van a suceder varias escenas que apenas si guardan relación interna: si el primer cuadro tiene una cierta unidad en la que a la primera escena le sigue una segunda protagonizada por animales que entablan un dinámico diálogo estructurado sobre la base de cancioncillas populares, volviéndose a retomar de inmediato la acción principal hasta el final; el segundo cuadro -climax de la trama dramática y del pensamiento último que el autor pretende revelar en esta obra- continúa la trama principal guiada por el omnisciente narrador que, a modo de director de escena, presenta un segundo cuadro protagonizado por la lírica popular de los cantares de aceituneros y aceituneras mientras se afanan en labores oleícolas. Este momento de la obra es aprovechado por el autor para cursar, valiéndose de la intensidad de los tonos elegíacos, una directa denuncia de las atrocidades de la guerra y de la destrucción, la sangre y la desolación que acompañaron las acciones bélicas soportadas durante la guerra por medio de un “coro grande de mujeres de Córdoba” que, según la acotación, entonan, en tres grupos de voces a distinto tono, una extensa tirada de versos cargados de hondos pesares, dramatismo y una severa y cruel crítica de los estragos bélicos que cubren todo de sangre y dolor:

“Campos y ciudades pajizos, negruzcos, amoratados.  
 ¡Oh, como pudo ser  
 Que mi tierra dorada se hiciese  
 Charco, ciénaga, charco,  
 Charco espeso de sangre, hervidero  
 De gusarapos todo vientre,  
 Hinchados de barro de sangre:  
 Sangran las ramas del árbol al ser cortadas.  
 Sangran las piedras al ser quebradas;  
 Sucia de sangre, manchada es la tierra;  
 En la besana el arado remueve  
 Tierra amasada con sangre.  
 Sucias son las praderas, las aguas; lo limpio  
 Del aire y del cielo  
 Son lanzas que traspasan las entrañas, puñales, espadas  
 Como lenguas de fuego que acusan:  
 Porque no hay arrepentimiento”.

Después de retomarse la acción principal al final del segundo cuadro, el tercer cuadro cobra vida por medio de una presentación poética de la atmósfera y la armonía de los campos cordobeses y de la recreación de un escenario cuyos elementos naturales, simbolizados en el río, los campos o los árboles, o sobrenaturales, con la entrada en escena de un grupo de ángeles, aparecen transcendidos líricamente. El peregrino errante expresa sus sentimientos de abandono y de tristeza al no poder contemplar la tierra amada, sensaciones que van a dar paso a una escena que pone fin a la trama principal en la que se describe, líricamente, un nuevo episodio ficticio de la pasión de las dos mujeres Eulogia y Eugenia respecto al Peregrino para finalizar la composición con la entrada de vocecillas y de mozos y mozas de Córdoba que dejarán vagando en la tradicional plaza andaluza, lugar escogido para la ubicación espacial de la escena, las esencias de lo popular ejemplificadas en las cancioncillas folklóricas entonadas por mozos y mozas que acabará con las sentencias populares pronunciadas por una viejecita que pone fin a este ensueño: *“Cuando se cumplan las horitas mías/ que el gori gori me canten/ por cordobesías”*.

Los personajes son otro elemento a destacar de esta breve pieza ya que a lo largo de la obra deambularán por la escena más de treinta personajes. Sin embargo el diálogo dramático, la palabra de los personajes de esta obra, no es nunca una palabra de acción, no nace de la necesidad de actuar ni de la condición del personaje, sino que los diálogos se supeditan a la estética, lo que provocará que las formas dramáticas se vean superadas por las formas líricas que, a su vez, no aparecen supeditadas a ningún otro condicionamiento más allá del de la fabulación poética. Junto a estas consideraciones, el amplio reparto, a pesar de ser numeroso, no es un elemento trascendental.

Sí se antoja más notorio el hecho de que, exceptuando las protagonistas femeninas, los personajes no aparecen designados por nombres propios convirtiéndose por lo tanto en designaciones genéricas. Otro motivo relevante en cuanto al reparto es la conjugación en esta obra de protagonistas humanos con elementos naturales, sobrenaturales, personajes procedentes del mundo animal u objetos personificados; asimismo aparecen en la escena personajes individualizados con grupos corales, que actúan a modo de coro característico de la tragedia clásica greco-latina; surgen voces misteriosas e intervienen grupos de animales en un microcosmos donde se mezcla realidad y ficción, vida e imaginación. Como ejemplos de esta diversidad y esta mezcla de personajes humanizados, cosificados o colectividades se pueden analizar las figuras del “Narrador” que, además de cumplir una función propia del género novelístico, es el que hace avanzar la acción y actúa cual director de escena dando paso a los distintos personajes, situando cada una de las acciones o encauzando las distintas escenas constituyéndose en puente entre la escenificación, la ilusión teatral y el lector o el espectador la realidad; personajes interesantes son también la aparición de los Angeles en el tercer cuadro que al ser figuras sobrenaturales refuerzan la dramatización del deseo soñado o la “voz que sueña” que viene a ser la conciencia del personaje cuyos pensamientos íntimos afloran a la superficie gracias a esta remota voz que expresa abiertamente todo lo que envuelve o transita por la inquieta mente de “El hombre”.

Como recursos textuales predominan en la obra una sutil conjunción de lenguaje o lírica culta, con gran influencia de la estética gongorina, y folklore a través de canciones populares; surge una dialéctica interna entre realidad y ficción, presente ya desde el título con el juego entre “vida” y “deseo pensado”; ciertos aspectos temáticos son reveladores de la fecha de composición del texto y dan muestras de la ideología republicana del autor y de los desastres de una guerra, que parece ser una de las pretensiones últimas del texto reflejada en la denuncia de una trágica experiencia, la de la guerra

civil, y un intento por trascender la cruda realidad a través del mundo onírico a través del que el autor, por medio de sus personajes, puede ponerse en contacto con un espacio real, perdido materialmente, pero al que se tiene presente en la mente y en el corazón: "*Porque de verte, tierra, soy herido,/ no de amor que murió y ha renacido,/ sino siempre viviente en mis honduras,/ siempre tu viva, aun en las más duras/ situaciones que he vivido*".

Junto a la importancia de la cita de Altolaguirre con la que se comenzaba esta reflexión que viene a ser un documento importante del teatro durante la guerra civil, se han tratado de apuntar brevemente los recursos y procedimientos dramáticos que Antonio Porras vierte en la creación de un texto teatral que, como los de Lorca o Alberti, trata de renovar la escena apropiándose de tradicionales materiales y llevando a las tablas novedosas tentativas escénicas cuyos valores no sólo se encuentran en la representación sino también en el propio texto en una obra, *Vida al pensado deseo*, cuya acción dramática y cuya estructura se atomiza, en una breve pieza en la que la forma se reduce a una sucesión de escenas inconexas alejadas de la estética realista o naturalista e influenciadas por el teatro expresionista alemán como se puede apreciar por el elevado número de personajes donde se mezclan hombres, elementos naturales, animales, objetos de la vida cotidiana, etc., incluso estos personajes no se les nombra con el nombre propio, sino que se les nombra con nombres genéricos. Por otra parte, el sentido último de la pieza debe hallarse en las intrincadas conexiones intratextuales diversificadas que se conjugan en una dialéctica interna donde conviven elementos cultos y populares, naturales y sobrenaturales, el folklore popular o las cancioncillas infantiles con el elevado lenguaje barroco, los elementos narrativos con los refinados tonos líricos en una estructura y una trama escénica que no responde a un dramático *canon* clásico, sino a una sucesión de momentos repartidos a lo largo de tres cuadros donde se difuminan las fronteras entre los géneros literarios, las tipologías lingüísticas, el lenguaje culto y el popular, la realidad y la ficción, el mundo real y la fantasía que van a escenificarse a través de un universo cargado de plasticidad y sensorialidad donde adquieren mayor relevancia los tonos líricos que los dramáticos.

Todas estas esencias dramáticas junto a la concentración expresiva que rezuman los elementos simbolistas con materiales del mundo sobrenatural maravilloso que dejan en suspenso el final de una obra marcada por las tensiones de un triángulo amoroso dan forma a una pieza teatral que se aparta de los *cánones* teatrales clásicos y conformando una pieza de contrastes cuya significación y cuyo valor residen en el simbolismo, la poetización de los seres y en un uso estético de la lengua que confieren a la obra un sabor más lírico que dramático.