

Nuevas consideraciones sobre los intentos de representación de *Tic-tac*, de Claudio de la Torre en París: los bocetos inéditos de Salvador Dalí y otras cosas

Roberto García de Mesa
Universidad Nacional de Educación a Distancia
rjgarcia@la-laguna.uned.es

Palabras clave:

Tic-tac. Claudio de la Torre. Salvador Dalí. Teatro Español de Vanguardia. Jorge Ramir.

Resumen:

El presente trabajo aporta algunas nuevas consideraciones a las investigaciones publicadas hasta ahora sobre la obra de teatro de vanguardia española *Tic-tac*, de Claudio de la Torre. En primer lugar, y lo que es el núcleo de este artículo, los bocetos para la decoración creados por Salvador Dalí, para el montaje escénico bajo la dirección de Lugné Poe, en París, en 1927, y que habían permanecido inéditos. En segundo lugar, algunos textos, no suficientemente conocidos, sobre la creación y los intentos de representación de *Tic-tac*, publicados en prensa. En tercer lugar, un fragmento de una conferencia inédita de Claudio de la Torre, *El autor ante el espejo*, donde su autor aporta nuevos datos sobre la trunca representación en París. Y, para finalizar, algunas consideraciones generales acerca de la versión igualmente inédita de dicha obra, traducida al francés por Jorge Ramir para Lugné Poe, en 1927, versión que, lo más probable, inspirara los bocetos de Dalí.

New considerations on the attempts to stage *Tic-tac*, by Claudio de la Torre, in Paris: the unpublished sketches of Salvador Dalí and other things

Key Words:

Tic-Tac. Claudio de la Torre. Salvador Dalí. Spanish Avant-garde Theater. Jorge Ramir.

Abstract:

The following work provides some new deliberations on investigations published to date about the Spanish avant-garde play *Tic-Tac* by Claudio de la Torre. Firstly, and this the main focus of present article, the sketches for the set design created by Salvador Dalí for the planned 1927 Paris staging under the direction of Lugné Poe, have remained unpublished to date. Secondly, various relatively unknown texts about the creation and presentation of *Tic-Tac*, that did receive press coverage. Thirdly, one fragment of an unpublished conference by Claudio de la Torre, *The Author In Front of The Mirror*, in which he provides new information on the attempts to stage this play in Paris. And finally, some general considerations about the equally unpublished rendering of the play, translated into French by Jorge Ramir for Lugné Poe in 1927, which is presumably the version that inspired the sketches of Dalí.

Agradecimientos:

Quisiera agradecer a Claudia, Jaime y Andrés Hernández de la Torre (nietos de Claudio de la Torre), así como a su padre, don Luis Hernández Sanchís (cuñado de Claudio), por su buena disposición en todo momento para que yo pudiera consultar el archivo familiar y para que este trabajo saliera a la luz. Sin esta colaboración no hubiera sido posible llevar a cabo. A todos ellos va dedicado este artículo. Igualmente, desearía agradecer a Digital 104, la reproducción de los tres bocetos escenográficos de Dalí, y a instituciones como la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, la Casa-Museo Tomás Morales, el Museo Néstor, las Fundaciones Gala-Salvador Dalí y Federico García Lorca, su buena disposición también para consultar sus fondos bibliográficos y cualquier duda suscitada a lo largo de esta investigación, y, en especial, a la revista *Anagnórisis* y sus directoras Alba Urban Baños y Laeticia Rovecchio Antón, por publicar este trabajo. Finalmente, también quisiera agradecer a Lee Lee Moss su ayuda en la traducción al inglés de mi Resumen (Abstract) del presente artículo.

Nota preliminar:

Me he comprometido con la Fundación Gala-Salvador Dalí a añadir una matización, que prefiero transcribirles antes del principio del artículo. La frase que me piden que incluya es la siguiente: “Las obras aquí reproducidas, en las páginas 77 y 78, son consideradas presuntamente de la mano de Salvador Dalí, según tesis del Dr. Roberto García de Mesa, sin que la Fundación Gala-Salvador Dalí haya comprobado directamente su autoría ni emitido ninguna opinión acerca de su autenticidad”.

Como los lectores podrán comprobar, en este artículo trato de defender mi tesis. La familia de Claudio de la Torre supo de estos dibujos desde el principio, desde que dicho escritor los recibió por carta, enviado por su autor, Salvador Dalí, en junio de 1927, para una posible puesta en escena de *Tic-tac*, en París, pero que nunca



llegó a producirse. La familia ha vivido con dichos bocetos, desde entonces hasta la actualidad. Tanto la familia como yo mismo hemos querido, en todo momento, contar con la acreditación de los tres dibujos por parte de la Fundación Gala-Salvador Dalí, (aun sabiendo que no teníamos ninguna duda sobre su autoría, por mi investigación, contenida en este artículo, y, desde luego, por los testimonios de la familia y otros documentos en los que Claudio los llega a citar expresamente, así como por su perfecto reflejo en las acotaciones de la pieza teatral de vanguardia *Tic-tac*), pero el precio que nos han dicho que hay que abonar para realizar el proceso de acreditación en la Fundación, en concepto de gastos por el peritaje y el seguro, resulta demasiado caro, en estos momentos, y no se ha podido llevarlo a cabo. Esperamos que, en un futuro, sea posible. Agradezco enormemente a la Fundación Gala-Salvador Dalí que haya permitido publicar mi artículo, (con el compromiso cumplido de añadir aquella frase), y con él todas las aportaciones científicas que contiene, en especial, para la historia del teatro de vanguardia en España.

La aventura de la representación de *Tic-tac*, del dramaturgo, narrador, poeta, ensayista, director de cine y de teatro, Claudio de la Torre, fue uno de los capítulos más relevantes y apasionantes de la historia de la vanguardia escénica española, entre los años 20 y 30. Los medios de prensa hablaban de ella, sin haberse representado siquiera, algunos críticos pedían, incluso, eso sí, infructuosamente, temporada tras temporada, a los teatros que decidieran programarla. Y tras varios intentos, a lo largo de unos cuatro o cinco años, logró estrenarse en 1930. Los datos generalmente admitidos hasta ahora sobre la cronología de la obra son los siguientes: en la primera edición de *Tic-tac*, publicada en 1932, Claudio de la Torre fijaba la fecha de creación de esta pieza entre 1924 y 1926, pero, en el «Prólogo» a la segunda edición de 1950, situaba su escritura en 1925. El estreno mundial lo llevaría a cabo la compañía del actor Pepe Romeu el 6 de marzo de 1930, en el Teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife, después de vivir cuatro o cinco años de incertidumbres y posibilidades truncadas. Luego, el 1 de abril del mismo año, se representaría en el Teatro Pérez Galdós, de Las Palmas de Gran Canaria. Y el 3 de octubre de ese mismo año, la compañía de Antonio Soler la pondría en escena en Madrid, en el Teatro Infanta Beatriz, en 16 ocasiones, con una previa representación en el Teatro Arriaga de Bilbao, el 11 de septiembre.



Durante aquellos años, Claudio hablaría sobre dicha obra en varias ocasiones en prensa y llegaría a señalar algunas consideraciones acerca de aquella aventura en su célebre «Prólogo» a la segunda edición de 1950¹ y en un fragmento, hasta ahora inédito, de una conferencia que, al final, no impartiría, probablemente de 1970, pero que llegó a redactar y todavía se conserva en el archivo familiar.

Claudio de la Torre, en un principio, como se ha señalado, establecería el período de creación de *Tic-tac*, entre 1924 y 1926. Esto se puede encontrar en varias fuentes. En primer lugar, en la primera edición de la obra, en 1932, la fecha en este marco temporal. En segundo lugar, en una entrevista poco conocida que llevó a cabo el crítico y periodista Luis Alejandro al dramaturgo y que fue publicada el día del estreno mundial de *Tic-tac*, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, el 6 de marzo de 1930, Claudio lo explicaba de la siguiente manera:

- ¿En qué fecha escribiste *Tic-tac*, Claudio de la Torre?
- En 1924. Más exacto. La pensé en 1924, pero no la escribí hasta el año 1926.
- ¿Por qué fue la demora?
- No sé... Acaso por falta de decisión, tal vez por querer concretarla, graduarla más... [Alejandro, 1930: 2]

Sin embargo, en el citado «Prólogo» a la segunda edición de 1950, Claudio señalaba otra fecha: 1925. Su autor lo explicaba de la siguiente manera: «Escribí *Tic-tac* en 1925, pero no se estrenó hasta 1930» [De la Torre, 1950: 6]. Esta idea también la mantendrá a partir de entonces. Un buen ejemplo, de ello se puede encontrar en una conferencia inédita hasta el momento y que, al parecer, nunca llegó a impartir, titulada *El autor ante el espejo*, que ha sido objeto de otro trabajo², pero que contiene una parte dedicada a *Tic-tac*. No está fechada, pero por las referencias sobre su propia obra que menciona, probablemente, fuera redactada en 1970. En dicha

¹ La historia de su representación ha sido estudiada por Juan Manuel Reverón Alfonso [2007: 178-192] y completada por Roberto García de Mesa [2012: 114-166].

² Una edición crítica del texto de esta conferencia, preparada por quien esto escribe, se publicará en el próximo número de la revista *Anagnórisis*.



conferencia, en efecto, su autor vuelve a señalar lo mismo: «En 1925 había yo escrito *Tic-tac*, obra en la que había puesto todos mis entusiasmos juveniles». Más adelante, será reproducido el fragmento completo dedicado a *Tic-tac*. Con todo ello, se podría establecer un equilibrio entre ambas puntualizaciones: que cerrara la obra en 1925, y que llevara a cabo algunos retoques posteriores, que en las representaciones de 1930 le parecieran importantes. Y probablemente, una opción más acertada y más real sería la de admitir que la obra sufre variaciones, incluso, en años posteriores, hasta su estreno de Madrid, en 1930.

A partir de 1925, la obra comenzaría a ser conocida en los círculos más íntimos del dramaturgo. El autor se la leería a sus amigos y lucharía porque fuera representada. Claudio habla sobre ello en el citado «Prólogo»:

He perdido la cuenta de las veces que *Tic-tac* estuvo a punto de estrenarse. Cada verano, durante dos o tres, en mis vacaciones de Canarias, recibía una carta cariñosa de Santiago Artigas, por ejemplo, prometiéndome el estreno para la próxima temporada. Durante los inviernos venía yo a Madrid y me dedicaba, con verdadera asiduidad, no solo a recordar su promesa al excelente actor, sino a leer mi obra a cuantos quisieran escucharla. Según fórmula establecida para estos casos en que no se piensa realmente en estrenar, Artigas me había aconsejado que entregara la comedia allí donde antes me abrieran las puertas, siempre en el supuesto poco favorable de que él se viese en la imposibilidad de abrimme las suyas. [...] En este terco batallar por el estreno no me encontraba solo. Tuve muchos amigos generosos que se sumaron a mi combate particular. Salvador Dalí me hizo por entonces unos bocetos, que aún conservo, para los decorados de la obra. Melchor Fernández Almagro, Miguel Pérez Ferrero y Francisco Lucientes escribieron hablando de *Tic-tac* antes de estrenarse. Fernández Almagro, crítico por aquellos años de *La voz*, había escrito incluso en 1926 estas palabras, que nunca le agradeceré bastante: «Yo no temo a hipotecar mi opinión si actúa sobre materia cierta, y así digo que el drama *Tic-tac*, de Claudio de la Torre, que todavía no ha traspasado la línea doméstica de la lectura confidencial, será el gran acontecimiento de la temporada en que se estrene: temporada utópica. Pero si algún día un empresario o director artístico cede milagrosamente a la tentación de un buen pensamiento, con *Tic-tac* debe contar. Lanzo este reclamo con cierto personal interés. Crítica negativa la de nuestros críticos... suelen decir algunos. Pues bien, yo no le temo a las afirmaciones, llegado el caso. Quede aquí este redondo testimonio –que por otra parte, no es el único– de mi crítica positiva» [De la Torre, 1950: 6-7].



En la citada entrevista de Luis Alejandro a Claudio de la Torre, en 1930, conversan sobre todo ello, también:

–¿Y las peripecias que ha sufrido la obra hasta ser estrenada?
–Muchas, muchas. Sin duda alguna, *Tic-tac* es la obra teatral inédita de la que más se ha hablado en los últimos años. Muchas gracias a todos los que han contribuido a su divulgación. Cuando la terminé, la leí en Madrid a mis amigos. Fernández Almagro, Díez-Canedo y Rivas Cherif fueron desde el primer momento necesarios defensores de ella. Y aquí empiezan sus avatares [Alejandro, 1930: 2]³.

Al parecer, la primera opción real de representación en Madrid fue llevada a cabo por El Cántaro Roto, probablemente hacia 1926. Se trataba de un teatro libre fundado por Valle-Inclán, en el Círculo de Amistad. En el citado «Prólogo» se hace mención a ello:

Visto, sin embargo, lo inútil de todos los esfuerzos, don Ramón de Valle Inclán llegó a proponerme que confiara el estreno a una de las compañías de arte que él formaba entonces, en unión de Cipriano de Rivas Cherif, a condición de que el último cuadro de la comedia pasara a ser el primero. Idea tan original no pudo tampoco realizarse, y, esta vez, por mi culpa [De la Torre, 1950: 7-8].

En la misma entrevista citada anteriormente, también se comentan los intentos de representación, sus avatares:

–¿El primero?
–El primero, que estaba para estrenarse en «El cántaro roto», aquel grupo de teatro libre que fundó Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes.
–¿Y no se estrenó?
–No.
–¿Por qué?
–Porque el local no reunía condiciones y la Dirección de Seguridad prohibió la actuación al siguiente día de la presentación.
–Yo tenía entendido que la culpa correspondía también a Valle-Inclán... [Alejandro, 1930: 2].

³ Juan Manuel Reverón Alfonso [2007: 148] ha señalado que, en 1926, también debió de existir una primera representación en el teatrillo de la Playa de las Canteras, en Gran Canaria, ante un grupo de amigos y de familiares.



Como se puede observar, Claudio no lo dice o el entrevistador no transcribe ninguna opinión del dramaturgo sobre la visión de Valle-Inclán de la obra, que, tal y como se ha visto, se encarga de desautorizar aquel en su «Prólogo» de 1950.

El siguiente capítulo de la historia de esta obra, y que es el objeto del marco de estudio en este artículo, se inicia, probablemente, durante la primera mitad de 1927. Se trata de un proceso que pudo desembocar en una representación en París, pero que, al final, no pudo culminar por diversas razones. En la entrevista que le hace Luis Alejandro, sobre el posible estreno en la capital francesa, Claudio señala lo siguiente:

A París llevó la obra Luis Doreste. Allí la tradujo George Ramir y la envió al teatro *L'Oeuvre*, que dirigía Lugné Poe. Los ensayos dieron comienzo en seguida, y continuaron hasta vísperas del día anunciado para el estreno. Yo estaba entonces en Londres. Me mandaron llamar. Fui. Hicimos un ensayo general, con trajes y decorado y me encuentro con que Lugné Poe había interpretado el sentido de *Tic-tac* totalmente distinto a como yo lo había escrito. No quise hacer concesiones, y, con el dolor que puedes figurarte, desistí de estrenar. Y aquello quedó paralizado [Alejandro, 1930: 2]⁴.

Es una explicación muy sintética la que recoge Luis Alejandro. Como es sabido, Claudio de la Torre explica con cierto detalle este proceso en su célebre «Prólogo» de 1950:

[...] En 1928, en fin, tuve la clásica rebeldía de enviar mi obra a París, regocijándome de antemano con el insano pensamiento, tan juvenil, de que mi obra se estrenase en el extranjero antes que en España. La obra, ¡oh, prodigio!, fue aceptada por M. Lugné Poe, director del teatro «L'Oeuvre». A los pocos meses me trasladé a París para los ensayos generales. París, ante mis ojos, se reducía a unos cuantos programas de mano y a otras publicaciones de espectáculos, en los que se anunciaba, con destacadas letras, el próximo estreno de *Tic-tac*. Algún que otro cartel pegado en las esquinas, por las cercanías del hotel «Terminus» –lugar para mí lleno de entrañables recuerdos y que me llevaría, años después, por mil caminos distintos, a dar el nombre del hotel a una de mis comedias, en la que se reúne también un pequeño mundo

⁴ En la misma entrevista, Claudio de la Torre comentaba también que de Praga le habían pedido autorización para traducirla del francés, pero que no les había dado dicha autorización, todavía. También hablaba acerca de un posible montaje en Buenos Aires de la obra por medio de Enrique de Rosas, que este le había pedido el texto y los bocetos de los decorados, pero que no había sabido nada después.



cargado de ilusiones—, anunciaba igualmente, en papeles de colores, la inminencia del estreno. Conocí personalmente a M. Lugné Poe en el primer almuerzo que hice a París, encuentro preparado por Luis Doreste, ese hombre exquisito que animaba entonces nuestra Embajada en París con una cortesía y una cordialidad ejemplares. Como tantos han olvidado los favores que de él recibieron, me complace mucho traer aquí su nombre para que no me cuente en la lista de los ingratos. Mi primera larga conversación con M. Poe fue, sin embargo, en el teatro, en un despacho de increíbles dimensiones, en el que apenas cabían nuestros cuerpos sentados en dos sillas. No dejaba por eso de impresionarme el pensar que me encontraba en un rincón tan importante para la historia del teatro en París, ya que allí mismo, en aquel aparente desorden de la dirección de «L'Oeuvre», el propio Lugné Poe que tenía ante los ojos había planeado un día, hacia finales del pasado siglo, la invasión de la Europa occidental por los ardorosos personajes del teatro de Ibsen, que fue él el primero en representar. Pero sospecho que todo esto debí de pensarlo luego, pues durante la entrevista no me preocupaba tanto el pasado glorioso como el porvenir que empezaba a sonreírme. M. Poe, en líneas generales, me expuso su criterio sobre el montaje de la obra. Daba gran importancia a su realización plástica, a su visualidad, dentro de la sobriedad expresiva que él cultivaba en su teatro, en parte obligado por las reducidas dimensiones del escenario. En cuanto al movimiento escénico, entendía que los personajes, sobre todo los de condición irreal, debían mantener con sus gestos y actitudes un nivel de fantasía que subrayase su naturaleza extraterrena. En algún cuadro, como en el III, hacía intervenir incluso un movimiento coreográfico que convertía a las tres muchachas, principalmente, en figuras de ballet. Yo le oía un tanto desconcertado. Era aún demasiado joven para comprender que la opinión de un director de escena extranjero, sobre todo de la talla de Lugné Poe, había que respetarla y acatarla en silencio. Me permití, pues, imprudentemente, exponerle mis puntos de vista sobre una obra que, hasta el momento, consideraba mía. Equivocado o no —que mucho me temo que sí lo estaba, por lo que sucedió después—, yo creía por el contrario que poco margen dejaba *Tic-tac* para una exhibición coreográfica. En su diálogo realista, directo, en boca precisamente de personajes ideales, es donde yo buscaba que radicase la fuerza sugeridora de mi comedia. Esta, por lo demás, no pretendía otra cosa que retratar, con verdades y fantasías, ese trozo angustioso de la vida, duro y simple, donde se rompen los sueños. Todo lo que fuera restarle realismo, incluso costumbrismo, era quitarle esa emoción de lo cotidiano, que por lo menos contribuía a su gracia. Quedaba más al fondo de la comedia el problema de la juventud y sus sueños —importantísimo para mí en aquellos años—, que no admitía un trato de ballet, salvo que yo renunciara a mis más arraigadas convicciones. No hay que olvidar que todo esto ocurría en 1928. Lo que se llamó en España «la joven literatura», era, literariamente, de una honestidad ejemplar. Nuestra entrevista fue larga, lenta y penosa. Al despedirme, la recia figura de M. Lugné Poe, con su rostro rasurado y el alto cuello que lo enmarcaba, representaba para mí la más severa condenación de mi conducta. Nos vimos pocas veces más. Los ensayos habían tenido que suspenderse, según me dijo, por el viaje de uno de los actores a Bruselas. Pensaba también hacer un cambio en el reparto, ofreciendo a Genoveva Vix el papel de la Madre. No veía yo a la ilustre y bella cantante en un papel tan simple y dolorido, pero esta vez me abstuve de todo comentario. Dejé de ver, por



último, a M. Lugné Poe. Los anuncios del estreno de *Tic-tac* fueron borrándose poco a poco, según iban llegando las olas de sucesivas novedades. El último anuncio que desapareció fue aquel cartel amarillo de la esquina del «Terminus». «Terminus». La palabra era una invitación al regreso. Cogí un barco y me volví a Canarias, donde al poco tiempo me esperaba el dolor más grande de mi vida. *Tic-tac* cayó en un profundo olvido. En Las Palmas pasé todo el año 1929 [...]. [De la Torre, 1950: 8-11].

Por otra parte, y muy relacionada con el fragmento anterior, se encuentra la citada conferencia «El autor ante el espejo». En ella, el propio Claudio realiza, en primer lugar, un homenaje al legado cultural de su familia, y, luego, va describiendo su trayectoria literaria, teatral, cinematográfica hasta el momento, en un tono intimista y confesional. Pero, en una parte del mismo texto, como se podrá ver, también describe la historia de la representación de *Tic-tac*, sin citar, esta vez, el año del intento de estreno en París y, por supuesto, sin nombrar sus puestas en escena en las Islas Canarias, al igual que en el «Prólogo». También, mantiene la idea del año 1925 como fecha de finalización de la obra, tal y como señala en 1950. Pese a ello, relata algunas cuestiones nuevas, que no se conocían hasta ahora, como su primer encuentro con la actriz Genoveva Vix, o con mayor detalle algunas de las diferencias entre el modo de ver la puesta en escena Claudio de la Torre y Lugné Poe, así como la razón por la que abandonó temporalmente el teatro y volvió a retomarlo más adelante. En cualquier caso, este fragmento sirve para completar la información anterior. A continuación, es reproducida la parte de dicho texto correspondiente a *Tic-tac*:

[...] En 1925 había yo escrito *Tic-tac*, obra en la que había puesto todos mis entusiasmos juveniles. No conseguía, sin embargo, encender el entusiasmo ajeno en las numerosas lecturas que hice a todo oyente que quiso escucharme durante cuatro largos años. Actor hubo, como Santiago Artigas, que retuvo la obra durante meses, sin decidirse al estreno. En general, encontraban que era una obra «rara», un tanto incomprensible, fuera de los gustos del público habitual de los teatros. Desesperado, y en un arranque también juvenil, envié una copia de *Tic-tac* a M. Lugné Poe, director del teatro «L'OEUVRE», de París. Al cabo de algún tiempo recibí la mayor sorpresa y la primera alegría en la desventurada historia de *Tic-tac*. La obra había sido traducida al francés y aceptada por Lugné Poe para su estreno. Los ensayos iban a empezar. No lo dudé un momento. Cogí el primer tren y me fui a París. Allí, en París, me



esperaba una nueva emoción. Por los alrededores del teatro, en las calles vecinas, lucían unos carteles amarillos con grandes letras negras que decían: «*TIC-TAC*, PRÓXIMO ESTRENO DEL TEATRO L'OEUVRE». M. Lugné Poe me recibió en el teatro, en su despacho de director, habitación muy pequeña, desordenada y llena de recuerdos. Me producía una cierta inquietud ver la altísima figura del director moviéndose en espacio tan reducido. Hablamos del reparto de la obra. Pero aquí he de interrumpir mi relato para intercalar una anécdota. Dejemos, pues a París por unos instantes para trasladarnos a Sevilla. En una primavera lejana, siendo yo estudiante de Derecho en la Universidad Hispalense, asistí una noche a una función de ópera en la que cantaba una famosísima diva de aquellos tiempos: Genoveva Vix. Había ido al teatro en compañía de mi primo Néstor, el pintor canario, y de ese amigo inseparable de todo forastero en Sevilla, que se llamaba Juan Lafita. Al acabar la función nos fuimos los tres al «Pasaje de Oriente», lugar entonces preferido por la sociedad sevillana. Terminaban de servirnos nuestras respectivas consumiciones cuando entró en el local la propia Genoveva Vix, acompañada de su marido, según creo recordar. Néstor y Lafita, amigos de la diva, me presentaron al matrimonio. La señora Vix me distinguió aquella noche con sus frecuentes bromas. Yo era entonces muy joven y no sé hasta qué punto supe apreciar su ingenio. La juventud ha sido siempre una edad difícil. Durante toda la velada, la Sra. Vix no cesó de repetir frases como esta: «A estas horas los niños deberían estar en la cama, y no entre personas mayores que consumen bebidas alcohólicas», etc. Pasaron bastantes años. Hemos de volver ahora a París, al despacho del Sr. Lugné Poe. Como decía, hablábamos del reparto de *Tic-tac*. Para el papel de La Madre, mujer de avanzada edad, agotada por los años y los sufrimientos, Lugné había pensado en Genoveva Vix, retirada ya del canto, dueña de una «boutique» en Biarritz, pero dispuesta siempre a volver a pisar la escena como actriz dramática. Reconstruí rápidamente nuestro encuentro en Sevilla y sentí una especie de ternura dolorosa al evocarlo. Yo era entonces un niño, según me dijo, y ella era en cambio una mujer. El tiempo había pasado para los dos. De otras entrevistas con el director de «L'OEUVRE» salí un tanto descorazonado. Lugné me trataba a distancia, desde lo alto de su gloriosa ancianidad. Supe después que, en principio, le molestaba que los autores opinasen sobre sus obras, reservándose él, como director, la facultad de juzgarlas. Esto tenía una cierta justificación. Lugné Poe había sido el introductor brillantísimo del teatro de Ibsen en París, y la crítica, unánimemente, lo proclamó el mejor director escénico de Francia. Lugné vivía, por lo tanto, de una renta ilustre, y esto debió hacerle pensar que él nunca podría equivocarse. Una tarde me habló del montaje que había concebido para algunas escenas de mi obra, especialmente para el cuadro tercero. Este es el cuadro de la muerte del Hijo, un suicida precoz, al que acompañan el Hombrecito, su destino, y tres muchachas imaginarias que encarnan los últimos pensamientos del suicida. Para estas tres muchachas Lugné se proponía montar una especie de «ballet» en continuo movimiento. No pude contenerme y le hice mis reparos de autor. Precisamente, por tratarse de personajes imaginarios, yo les dotaba de un diálogo realista, coloquial, en busca de un contraste que a mí me parecía de buen efecto. No podían, por lo tanto, diluirse estas escenas en un «ballet» o pantomima con música o sin música. Lugné me oyó en silencio y luego me fulminó con su mirada. Se puso en pie, dando por terminada la entrevista, y



me dijo: «Su punto de vista significa que yo me he equivocado en el montaje de su obra. Me sorprende, pero tendré que pensarlo de nuevo». Salí abrumado del teatro. Creo que en el fondo estaba arrepentido de mi intervención, ya que lo que verdaderamente me importaba, dada la penosa historia de *Tic-tac*, era el estreno de la obra, fuera como fuese. Conocía ya lo suficiente a Lugné Poe para adivinar hasta qué punto había herido su orgullo profesional. No me equivoqué en mis temores. El estreno fue suspendido indefinidamente y, al cabo del tiempo, tras varias e infructuosas tentativas de concordia, abandoné París con las manos vacías.]⁵ De *Tic-tac* me olvidé durante todo un largo año. Pero una noche, en Madrid, fui al desaparecido Café Castilla en compañía del también entonces autor novel, Adolfo Torrado. En el Café nos presentaron a un actor mejicano recién llegado a España, Fernando Soler, que se disponía a debutar en el Teatro Infanta Beatriz. Amablemente, nos preguntó si teníamos alguna obra para él. Los dos, Torrado y yo, nos apresuramos a decirle que sí. Soler leyó *Tic-tac* y, aunque me costaba trabajo dar crédito a mis oídos, me pareció escuchar estas palabras: «Será mi primer estreno en Madrid». Efectivamente, *Tic-tac* se estrenó en el Teatro Infanta Beatriz el 3 de octubre de 1930. De la mano de Fernando Soler, en el escenario del teatro, recibí al fin aquella alegría que yo había esperado cinco años. La rebeldía de la juventud, tema central de la obra, tenía ya entonces su público. Fue, por decirlo de algún modo, mi primer éxito considerable, pero el fatigoso batallar por el estreno influyó de tal modo en mi vida, que la cambió por completo y le dio otro rumbo inesperado. Ingresé en los estudios cinematográficos de la Paramount, en París, y con el trabajo de mi nuevo oficio me alejé durante muchos años de los escenarios. [...]

Como se ha podido comprobar, este fragmento inédito supone un valioso documento histórico para entender y profundizar un poco más, sobre todo, en los enfoques que mantenían Claudio de la Torre y Lugné Poe sobre el intento de representación de *Tic-tac* en París. Destaca especialmente que el autor señala el año 1928, como punto de partida, pero, como se verá, lo que hizo Claudio de la Torre fue abreviar la historia, ya que todo, en realidad, comenzó un año antes, en 1927. A continuación, se demostrará que, en efecto, los primeros contactos con París se realizarían en 1927, así como los primeros intentos de representación. Y ello se ha podido saber gracias a la constancia

⁵ En el manuscrito original de esta conferencia hay una especie de marca como esta, que parece indicar que durante la misma su intención pudiera ser una pausa para explicar algo. Curiosamente, después de todo esto, omite el estreno en Canarias, como en su «Prólogo» de 1950, y pasa directamente al estreno en Madrid. Tal vez, con esa pausa describiera su experiencia escénica con *Tic-tac* en las Islas.



de una colaboración singular que se dio durante ese año, entre Salvador Dalí y Claudio de la Torre para *Tic-tac*.

Tal y como se pudo ver más atrás, Claudio de la Torre agradecía a algunos de sus amigos de entonces, su apoyo recibido. Entre ellos, señalaba una colaboración con Salvador Dalí, algo que no ha pasado desapercibido para la crítica, pero que ha quedado en una anécdota más en la historia de esta obra, ya que dichos bocetos nunca fueron mostrados públicamente. Y es que Claudio de la Torre señalaba en su «Prólogo» lo siguiente: «Salvador Dalí me hizo por entonces unos bocetos, que aún conservo, para los decorados de la obra» [De la Torre, 1950: 7]. Claudio se refiere a unos bocetos escenográficos que le encargó a Dalí para el posible estreno en París de *Tic-tac*, bajo la dirección de Lugné Poe, en 1927, pero que, al final, como se sabe, no llegó a culminarse.

Por otra parte, Pedro Almeida Cabrera, en su tesis doctoral *Néstor: vida y obra*, así como en su libro *Néstor y el mundo del teatro* [1995: 122-123], reproduce dos breves misivas de 1927 que Claudio le envía al pintor, y que confirman lo que el primero había señalado en el citado «Prólogo» de 1950. A continuación, son reproducidas las mismas⁶:

Hotel Roma. Yotti C". Madrid.

Querido Néstor:

A la carrera y en vísperas de ausencia el lunes por la noche. Como sé lo que te alegras.

Acabo de recibir noticias de París que Lugné [Poe] se propone estrenar *Tic-Tac* el 15 de junio. Esto me hace salir para el pueblo, hacia el 22 ó 23, después de unos días que he de hacer algo en Bilbao. Antes te veré. Si tienes un momento libre vente por aquí. A unas sujeciones del momento.

Te va el álbum de Begoña. Ilústralo siquiera con unas raya[s] para poderme llevar algo a Bilbao el lunes por la noche. ¿Lo harás así?

Ya sabes cuánto te lo agradezco, con un abrazo.

Tuyo

Claudio

Tantas cosas a Sofía.

⁶ Por su parte, Guillermo Perdomo Hernández [1995: 21], en su libro *La narrativa de Claudio de la Torre. Antología de relatos breves*, recoge un fragmento de la segunda de estas dos breves cartas, también.



Esta primera se encuentra sin fechar, pero como muy acertadamente ha señalado Pedro Almeida, probablemente pertenezca a 1927. En ella se da noticia del posible estreno parisién de *Tic-tac* el 15 de junio.

Por su parte, en otra misiva dirigida a Néstor, el 2 de junio de 1927, se puede ver que, en efecto, Dalí le envía los bocetos a Claudio, y que este los recibe el 1 de junio de dicho año, esto es, el día anterior. De esta carta se desprende que, en un principio, Claudio le había encargado a Dalí los bocetos escenográficos para el estreno de *Tic-tac*, en París, pero que, por algún motivo, este no se los había enviado. Por esta causa y ante la tardanza del pintor catalán, decide proponérselo a su primo Néstor, pero le llegan los dibujos de aquel. Con lo cual, esta situación motiva en Claudio la creación de esta segunda misiva:

Gran Hotel Carlton. Bilbao
Junio, 2 1927

Querido Néstor:

Ya sospecharías por mi silencio que había un nuevo compás de espera en lo de París. Parece ahora que lo que conviene a todos es aplazar el estreno hasta el próximo octubre. Así me lo escribe Luis [Doreste]. La temporada acabará antes de lo que creía Lugné [Poe] y, como es natural, no es cosa de montar la obra precipitadamente para unos pocos días. De manera que vuelta a esperar, esta vez, sin embargo, con mejores esperanzas. La cosa, en cambio, se ha complicado a última hora. Te incluyo la carta inesperada de Dalí, que he recibido hace unos días. Ayer, efectivamente, recibí los bocetos. Algunos bien, otros del todo irrealizables. Pero no es esto lo delicado sino la sorpresa que me da a destiempo, cuando menos esperaba sus noticias después de decirme que no había hecho nada. Y aquí de mi confusión: ¿qué debo hacer ahora? ¿Devolvérselos, enviarlos a París? A Luis escribí diciéndole que tú pensabas acompañarme. Figúrate su alegría, aunque también su desconsuelo por no ser tan pronto como pensábamos. Me pedía que le enviase algún boceto tuyo para llevárselo a Lugné, a quien ya le había hablado. Y ahora surge Dalí, tan de improviso, y me deja sumido en la mayor de las confusiones. Lo gracioso es el tono de naturalidad de la carta, como si no me hubiese dicho que no podía hacerlos para la fecha indicada. ¡Que generación de atolondrados! De cualquier modo, ya no hay la urgencia de antes y nuestros planes han variado. Tengo tiempo por lo tanto de esperar a oír tu consejo y contestar luego a Dalí. Tu consejo debe referirse a decirme lo que tengo que contestar a este, ya que no quisiera yo herir susceptibilidades ni despreciar nada ni a nadie, por muy justificada que estuviera en estos momentos cualquier desconsideración por



mi parte. En fin, tú me entiendes. Solo te ruego que me escribas enseguida unas líneas para no agravar la situación con mi tardanza.

Rompe esta carta tan pronto la leas. No dejes de hacerlo. Muy, muy cariñosos recuerdos a Sofía.

Un abrazo apretado para ti de Claudio.

Parece que debió de existir algún enfado por parte de Claudio hacia Dalí ante «la sorpresa que me da a destiempo, cuando menos esperaba sus noticias después de decirme que no había hecho nada». Tal vez, incluso pudiera ser una de las causas por las que se paralizó el estreno. Si fuera así, podría entenderse la siguiente frase de Claudio: «por muy justificada que estuviera en estos momentos cualquier desconsideración por mi parte». Aunque, con la documentación existente hasta el momento, no ha sido posible saberlo con seguridad.

Al parecer, el año 1927 no fue de los más prolíficos creativamente hablando para Dalí. Si bien, entre el 31 de diciembre de 1926 y el 14 de enero de 1927, celebra su segunda exposición individual en las Galerías Dalmau de Barcelona, exponiendo 23 obras, el 1 de febrero se incorpora al servicio militar en el castillo de San Fernando de Figueres, como soldado de cuota. Probablemente, esta pudo ser una razón de peso para que el artista catalán no dispusiera del tiempo libre suficiente para afrontar todos sus proyectos pendientes.

No deja de ser una interesante coincidencia que sus tres actividades artísticas, entre febrero y junio de 1927, tuvieran que ver con el mundo del teatro, algo que no sucede, ni mucho menos, en 1928. Y es que, en primer lugar, el 12 de marzo, se estrena en el Teatro Íntimo de Barcelona *La familia del Arlequín*, de Adrià Gual, «sesión de investigación teatral», con decorados de Salvador Dalí. En segundo lugar, siguiendo una cronología, le envía, probablemente, la segunda mitad de mayo, a Claudio de la Torre los tres bocetos escenográficos para el posible estreno parisién de *Tic-tac*, que este recibe el 1 de junio. Y, finalmente, el 24 de junio se estrena en el Teatro Goya de Barcelona *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, con decorados y



vestuario del artista catalán⁷. Probablemente, Dalí hiciera los otros bocetos antes que los de *Tic-tac*. En cualquier caso, cumplió con su palabra, un poco tarde, tal vez, pero aún a tiempo, y no hay constancia de que Néstor llegara a hacer algún boceto de la obra.

Como se sabe, el estreno nunca se llegó a realizar en París y estos trabajos de Dalí jamás se utilizaron en las representaciones que se llevaron a cabo de *Tic-tac*, en 1930, en Tenerife, Gran Canaria, Bilbao y Madrid. Para las representaciones canarias sería Pepe Hurtado de Mendoza y para las de Bilbao y Madrid: Uzelai e Higinio Colmenero. De hecho, parece que el artista por el que se acabaría decantando Claudio de la Torre para la representación de París sería Uzelai. Existe una nota de prensa anónima [1927: 3], fechada el 11 de diciembre de 1927, en un periódico de Tenerife que dice así:

Tic-tac, de Claudio de la Torre.

Entre las novedades que anuncia Lugué Poe en el Teatro L'Oeuvre, de París, figura una comedia de un joven escritor canario, Claudio de la Torre. Es, al parecer una obra de traza moderna y originalísima, en tres actos y seis cuadros, titulada *Tic-tac*, para la cual ha hecho interesantes escenografías el joven pintor vasco, señor Uzelai. La comedia de Claudio de la Torre se estrenará en el próximo mes de enero [de 1928].

Con lo cual, se puede comprobar con esta nota, primero, que, al final, Claudio elegiría al artista Uzelai para crear las escenografías de *Tic-tac*, pintor que colaboraría en el montaje de Madrid, como se sabe, en 1930, y, segundo, que el proceso de la representación había comenzado meses atrás del año 1927. La obra tampoco se llegaría a estrenar en enero de 1928. De hecho, existe otra nota informativa anónima, en el periódico *El Progreso*, en Tenerife, con fecha de 10 de septiembre [1928a], que dice lo siguiente: «Se confirma que en el teatro L'Oeuvre, de París, será estrenada la obra titulada *Tic-tac*, del escritor canario Claudio de la Torre». Finalmente, en *Vida Canaria*, de Montevideo, con fecha de 31 de octubre de 1928, se publicaba la

⁷ Dos fotografías de los montajes estrenados con los decorados del artista pueden verse en el volumen *Dalí joven (1918-1930)*, [1995: 30].



siguiente nota anónima [1928b: 21]: «Se ha confirmado la noticia de que en el teatro L[']o[e]uvre de París, se estrenará en breve una obra del culto escritor canario don Claudio de la Torre, titulada *Tic-tac*».

Tal y como se ha visto, resulta más fiable admitir que la datación más correcta de los bocetos de Dalí no se situara en 1928, sino en 1927, cuando se produce el inicio de las conversaciones para montar *Tic-tac* en París. Y es llamativo que sea Claudio el que señala la fecha de 1928, como la del inicio de todo. No obstante, a la hora de valorar la fiabilidad de un texto sobre otro, parece más veraz la fecha de una carta, (escrita el 2 de junio de 1927, en el momento histórico concreto), que recordar una datación, pasados 22 o 23 años desde que sucedió, en 1950. Es posible que el margen de confusión pudiera ser mayor en el segundo caso. Así que, por todo ello, no resultaría desencaminado concluir que la fecha de la finalización de la creación de los bocetos, por la prisa existente en la entrega, incluso fuera a mediados del mes de mayo de 1927, de tal manera, que, cuando Dalí los vio más o menos terminados, se los enviaría sin demora a Claudio.

El hecho de que Claudio de la Torre escribiera en su «Prólogo» de 1950, después de la Guerra Civil Española, que conservaba todavía los bocetos de Dalí, hizo pensar a quien esto escribe que, probablemente, aún los tendría su familia. Y, en efecto, así ha sido. Dichos bocetos concretamente son tres dibujos realizados con gouache, con algún retoque de tinta sobre papel. En lo que respecta a la medida de los mismos que se puede observar al pie de las reproducciones en el presente artículo, al no poder prescindir, en el momento de realización de este trabajo, de su enmarcación dentro del passepartout en el que se encuentran probablemente desde hace más de medio siglo, los criterios han sido los siguientes: primero, tomar las dimensiones visibles de cada uno y, segundo, añadirles un centímetro más, que es lo que necesitan los dibujos, en principio, para no desestabilizarse desde dentro.

Por otra parte, una de las peculiaridades de estos bocetos es que no están firmados por su autor. No es el único caso en la obra de Dalí. Sin ir muy lejos, en esta época es posible encontrar otros ejemplos que gozan de validez



por diversos motivos y, precisamente, no están firmados ni fechados por su autor. Por ejemplo, *Retrat de Llúcia* (1918), *Velero* (1918-1919), *Autorretrato en el taller* (1919), *Cala Nans* (1920), *La abuela Anna cosiendo* (1920), *Tieta* (1920), *La bahía de Cadaqués desde el Llané* (1920), *Retrato de mi padre* (1920), *Autorretrato de cuello Rafaelesco* (1920), *Autorretrato* (1921), *Viejo crepuscular* (1921), *El Berenar Sur l'herbe* (1921), *Cadaqués* (1921), *La festa a l'ermita* (1921), *Fires de la Santa Creu* (1921), *La Venus qui somriu* (1921), *El niño enfermo* (1921-1922), *Autorretrato con la publicitat* (1923), *Paisaje de Cadaqués* (1923), *El mar, casas y montañas de Cadaqués* (1923), *Retrat de la meva germana*, después *Baraja francesa* (1923), *Estudio: Escenas pastorales* (1923), *Mujer amamantando a su hijo* (1923), *Personajes en un paisaje del Ampurdán* (1923), *El rec de la Jorneta* (1923), *Portdogué* (Port Alguer) (1924), *Retrato* (Federico García Lorca) (1924), *Retrato de Luis Buñuel* (1924), *Desnudo. Un féminin* (1924), *Naturaleza muerta* (1923), *Retrato de la hermana del artista* (1924), *Retrat de la meva germana* (1924-1925), *La muchacha y el marinero* (1925), *La maniquí de Barcelona* (1926), *Cabeza amiba* (1926), *Dos figuras* (1926), *Autorretrato desdoblado en tres* (1927), *Playa antropomórfica* (1928), *La profanación de la hostia* (1929) o *Monumento a la mujer niña* (1929).

Los testimonios de los descendientes de Claudio de la Torre acreditan que, en efecto, la autoría de los tres bocetos es del artista catalán. Es más, durante todos estos años, en este entorno nadie ha tenido ninguna duda de ello, puesto que siempre se les tuvo un enorme valor afectivo y gozó de absoluta visibilidad dentro de la familia. La nieta del dramaturgo, Claudia Hernández de la Torre, llamada así en honor a su abuelo, ha explicado a quien esto escribe que escuchaba decir a su abuela, la viuda del dramaturgo, que, en algún momento, tenían la intención de hacerle una visita a Dalí para que los firmara, pero, que, por diversos motivos, nunca se llevó a cabo, y el artista catalán falleció antes de que, en efecto, los pudiera firmar. No obstante, en la obra de Dalí, además, hay notables ejemplos de obras que firmaría en épocas muy posteriores a las de su creación: *Marina* (Cadaqués) (1918), *La dona del*

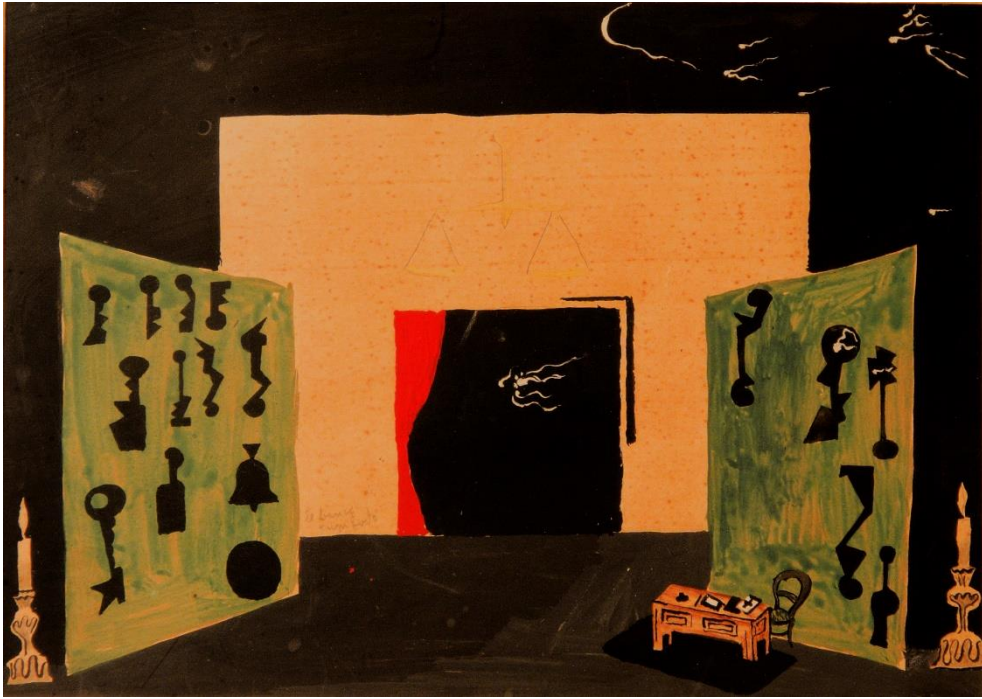


doll (1919), *L'Horta del Llané petit* (1919), *Les nenes que fan puntes* (1919), *El pianc* (1920), *El padre del pintor ante la Playa del Llané* (1920), *Cadaqués* (1920), *Autorretrato* (1923), *Hombres de azul* (1923-1924), *Pierrot y guitarra* (1924), o *Nu femení d'esquenes, tres quarts* (1924)⁸. En la actualidad, la propiedad de los tres bocetos pertenece a uno de los nietos de Claudio de la Torre: Jaime Hernández de la Torre. Los bocetos escenográficos, inéditos hasta la fecha, que Salvador Dalí pintó para *Tic-tac*, de Claudio de la Torre, son reproducidos a continuación:

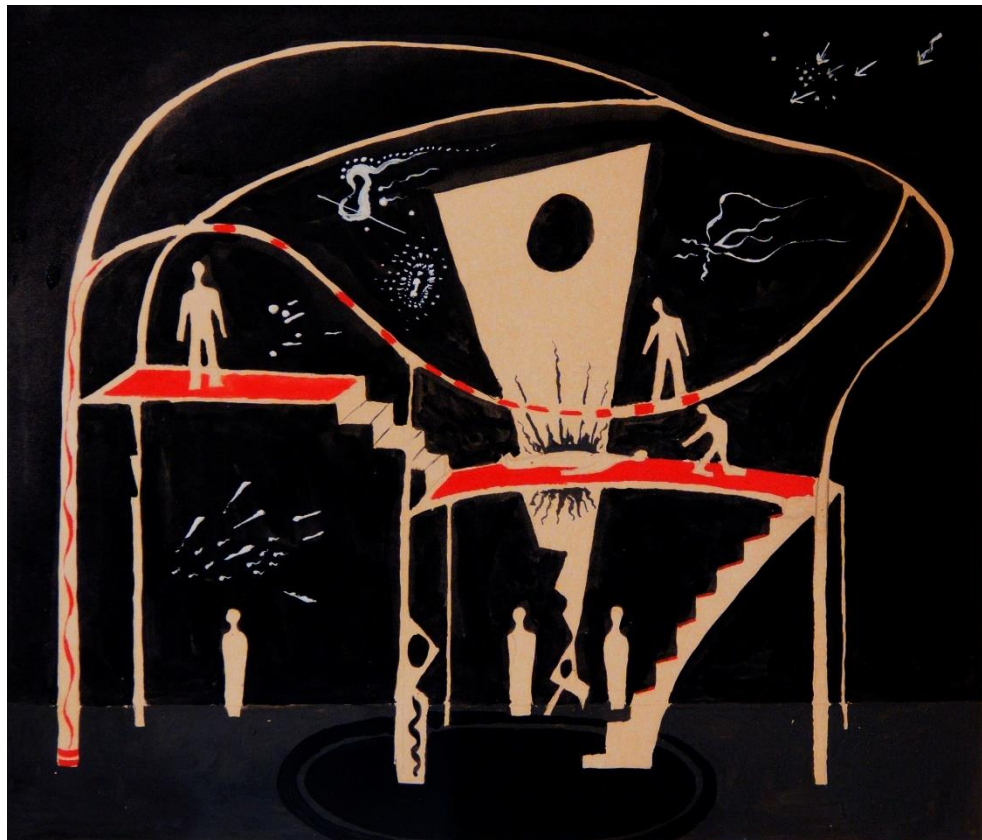


Boceto escenográfico 1. Gouache con retoques de tinta sobre papel. 25 x 32 cm.

⁸ Todas estas referencias citadas sobre la autenticación y la datación de la obra pueden verse en Santos Torroella [2005].



Boceto escenográfico 2. Gouache con retoques de tinta sobre papel. 25 x 18,5 cm.



Boceto escenográfico 3. Gouache con retoques de tinta sobre papel. 26 x 23 cm.



Si se analiza el estilo de los tres bocetos se puede comprobar que coincide con el de aquella época de 1927 o con algunos trabajos anteriores. Es un período esencial en la trayectoria de Dalí. En estos años, 1927, 1928, 1929, se producen diversos acontecimientos que lo vinculan, ya, indefectiblemente hacia la pintura de vanguardia y, en concreto, hacia el surrealismo. Hay que recordar que en 1929, Dalí y Buñuel forman oficialmente parte del grupo y se adhieren al Segundo Manifiesto. Con lo cual, la creación de estos tres trabajos aportan algo de luz a las soluciones plásticas en la evolución de este pintor. Tanto los montajes de *La familia del Arlequín*, de Adrià Gual, como *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, responden a temas históricos, posiblemente, revisitados y conectados a la contemporaneidad de aquel momento, mientras que en el supuesto de *Tic-tac*, el espectador se encuentra con una obra rigurosamente compuesta para su tiempo. Así que el diseño de decorados para su puesta en escena es posible que resultara algo complejo.

A continuación, se llevará a cabo un breve estudio comparativo de estos bocetos con otras piezas del propio autor de la misma época. De los tres bocetos, el primero posee algunas especiales coincidencias con otras creaciones de Dalí, de diferente formato y origen. Merece la pena detenerse un poco sobre ello. En este primer boceto escenográfico de *Tic-tac*, su autor distingue dos espacios: el inferior, la casa, y el inmediato superior, la calle, donde se concreta con mayor claridad una especie de fuga. Se podría señalar alguna comparación con otras obras de Dalí. Por un lado, estos pasajes de ciudad recuerdan a la serie urbana *El Pa Pu* (1922), *Nocturno madrileño* (1922), *Burdel* (1922) o *Sueños noctámbulos* (1922). En ella, se observan similares ángulos cubistas y ciertas formas comunes en las ventanas encendidas. Destaca también una especie de representación nocturna con secuencias de luces de mayor a menor intensidad y palabras iluminadas, así como algunos otros signos: una flecha y una mano señalando con el dedo índice, y dirigidas ambas hacia el centro, hacia la zona donde se encuentra el punto de fuga. Una flecha similar, un poco más compleja, así como algunas



palabras con una estética moderna como «bar» o «metro» se encuentran igualmente en uno de los decorados de *La familia de Arlequín*, de Adrià Gual. Aunque, en este caso, no se representan como si estuvieran iluminadas. En el primer boceto de *Tic-tac* aparecen tres palabras: «farmacia», «cine» y «garage», esta última, «garaje», en su acepción francesa.

Por otra parte, resulta especialmente llamativa la coincidencia de estilo y de recursos visuales de esta parte superior con una imagen de 1930, en blanco y negro, cuyo original se encuentra en la Fundación Federico García Lorca, y que ha sido reproducida en el libro *El primer Dalí (1918-1930)* [2005: 2-3]. De esta fotografía tan solo se sabe que se hizo en Barcelona, durante ese año, y que supuestamente Dalí se la dio a Lorca. En esta imagen aparece el pintor catalán de perfil, vestido muy elegante y fumando un cigarro, con un fondo que coincide estéticamente con la parte superior del primer boceto escenográfico de *Tic-tac*, aunque no de manera exacta en su disposición ni contenido: aparecen otras palabras («¡ho katerine!», «bar»), una gran ventana encendida y el mismo tipo de líneas de luces en fuga, así como algunos objetos simulados (una botella y una copa), una mesa y un espejo. Todo ello, como se ha señalado, con otro tipo de disposición espacial. Tampoco se sabe si este fondo fue pintado por Dalí. En cualquier caso, lo que sí se puede deducir es que ambas imágenes responden a un concepto estético similar y a dos obras que parecen del mismo autor. Con lo cual, se podría incluso considerar que esta imagen de fondo podría ser una variante de las ideas vertidas en la parte superior de este primer boceto escenográfico de *Tic-tac*. Teniendo en cuenta que la pieza fue representada por primera vez en 1930, contando con la obra de otro artista, entonces, Dalí tendría libertad para poder reutilizar estas ideas en otro proyecto. En cualquier caso, hasta el momento no hay constancia exacta y fiable de la significación y el contexto de esta fotografía. Sea de ayuda, por tanto, esta hipótesis para verter algo más de luz sobre su origen.



En lo que respecta a los colores empleados, destacan especialmente el rojo, el blanco y el negro, que el joven Dalí usaría durante este período de alrededor de 1927. No volvería a utilizarlos después con tanto protagonismo y de la misma manera. Un uso similar de este tipo de texturas y tonos en los bocetos escenográficos, sobre todo, en el tercero de ellos, se puede observar en obras como *Taula devant el mar* (posteriormente *Homenaje a Erik Satie*, 1926), *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1926), *Natura morta «Invitació a la son»* (1926), *La maniquí de Barcelona* (1926), *Pez y balcón* (*Naturaleza muerta al claro de luna*, 1926), *Autorretrato desdoblado en tres* (1927), *Arlequín* (1927) o *Aparato y mano* (1927). Se puede ver que, todavía, las figuras humanas se encuentran agarradas al suelo en el tercero de los bocetos, pero existen fluidos de color blanco que le dan una dimensión etérea a la obra. Esto último podría ayudar a señalar otra hipótesis, respecto al momento pictórico en el que se encuentra Dalí. Si bien, en el uso de los tonos citados podría recordar a algunas de sus obras de 1926 y de 1927, sí que se nota el «influjo mironiano» que llegó a indicar Rafael Santos Torroella, en un comentario suyo, en la última de las obras citadas, *Aparato y mano*,

en la manera de agregar muchos de los pormenores aislados que en la composición intervienen, a la cual podría aplicarse lo que, en la terminología «d'orsiana», recibe el nombre de «emulsión», esto es, una suma de ingredientes sin amalgamiento, discontinuos y como flotantes, a semejanza de lo que Miró hiciera, por ejemplo, en *El carnaval del arlequín*. [Santos Torroella, 2005: 334].

La mayoría de las veces todo ello se concreta en los bocetos, en la disposición de objetos reconocibles. Por otra parte, es lógico, los decorados poseen una misión fundamental y precisa en la obra, y Dalí presenta este influjo de diversa manera, pero justificadamente. En el primer caso, se concreta en la parte superior, y es que todo el alumbrado se encuentra como flotando en el aire, pero, al mismo tiempo, cualquier espectador sabe que con la lejanía se ve así, es un efecto óptico. En el segundo caso, esos elementos discontinuos y como flotantes se materializan, sobre todo, en los huecos de



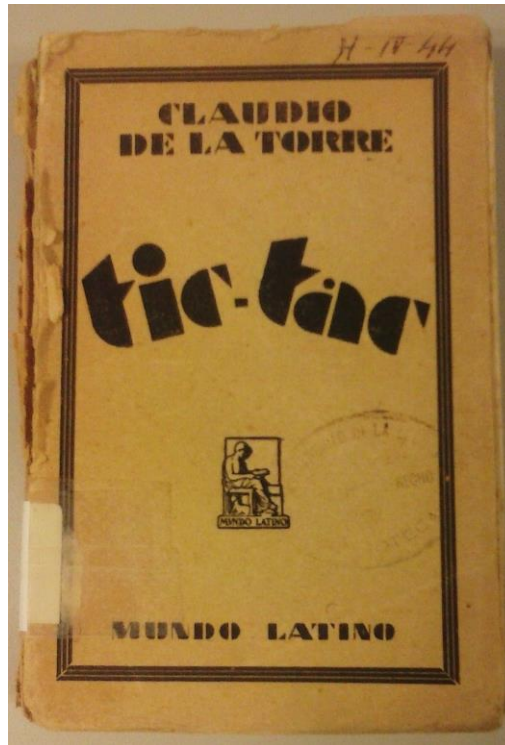
las diversas cerraduras incrustadas en las dos estructuras planas de color verde colocadas a ambos lados del escenario. Y, finalmente, en el tercer boceto, esta misma idea se observa en unas manchas etéreas de color blanco sobre fondo oscuro que podrían representar procesos de fecundación, muerte y vida en el mismo ciclo. Una porción de estas manchas se puede observar en la parte superior del lado derecho del segundo de los bocetos, también, como si anticiparan el tercer decorado de la serie, en la entrada al mundo de los muertos.

Por otra parte, en el tercer boceto existe un triángulo central con un círculo en la parte superior y la punta en la zona inferior, gobernando, de alguna manera, la estructura visual (así como los pequeños triángulos que también se dan en la base), se aproximan a la misma figura central de su cuadro *Aparato y mano*. No es exactamente igual, pero si se comparan ambas imágenes, se puede deducir un concepto similar de composición. Además, algo parecido sucede con otras obras, también de 1927, ya que aparece en diferente contexto, tamaño y protagonismo, la obsesión por la misma figura triangular con un hueco circular en la parte llana superior y con la punta en la base: *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenitas* (anteriormente denominado *Els esforços estèrils* y, primero, *El naixement de Venus*), por ejemplo. Por todo ello, podría deducirse que, en efecto, los bocetos para *Tic-tac* pertenecen al mismo período que aquellas obras: 1927.

Tal y como se ha recordado, ya, en varias ocasiones, la primera edición de *Tic-tac* se publicó en 1932, mientras que la segunda es de 1950. Se podría interpretar de ello que la versión más cercana a los bocetos escenográficos de Dalí fuera la primera. En este sentido, la segunda ya responde a otra época y a otro momento histórico, con lo cual, no va a ser comparada con los bocetos escenográficos. En la primera edición su autor divide su obra en tres actos. En la de 1950, Claudio eliminará esta distribución y la estructurará en cuadros, solamente. Siguiendo, entonces, la de 1932, tal vez se pudiera admitir, a priori, la posibilidad de que cada dibujo perteneciera a un acto de los tres en los que dividió la obra, pero no es exactamente así. Si se atiende a



los seis movimientos de telón que se describen en la edición de 1932 se puede comprobar alguna diferencia con respecto a este esquema.



Primera edición de *Tic-tac* (1932). Biblioteca de la ULL.

Hay que recordar que la obra fue representada por dos compañías distintas el mismo año de 1930, como se sabe, y la edición de 1932 responde al último de los dos montajes, al de Madrid. Por esta pieza han pasado los artistas plásticos Salvador Dalí, Pepe Hurtado, Uzelai e Higinio Colmenero. Es posible que todos hayan realizado algún tipo de aportación plástica que se concreta en aquella publicación. Por ello, no resulta desencaminado pensar que existiera una tercera versión anterior que correspondiera al intento de puesta en escena de 1927, en la que se basaría Dalí para realizar los bocetos. En efecto, existe en el archivo familiar dicha versión inédita. Más adelante serán comparadas brevemente las dos versiones más cercanas en el tiempo: esta de 1927 y la de 1932.



No obstante, primero, se estudiarán comparativamente las acotaciones de la versión de 1932 con los bocetos escenográficos de Dalí. La estructura de esta edición de *Tic-tac*, con sus movimientos de telón, vendría a ser la siguiente:

ACTO I. Cuadro I: «La familia» (cuatro escenas). *Primer telón*.
Cuadro II: «La farmacia de los sueños» (tres escenas). *Segundo telón*.

ACTO II. Cuadro III: «El hijo y su destino» (escena única). *Tercer telón*.
Cuadro IV: «La portería» (tres escenas). *Cuarto telón*.

ACTO III. Cuadro V: «El manicomio de los muertos» (tres escenas). *Quinto telón*.
Cuadro VI: «El hijo y su destino» (dos escenas).
Cuadro VII: «El sueño y los sueños» (escena única). *Sexto telón*.

A continuación, se verán las diferencias y coincidencias existentes entre las acotaciones de la obra y los bocetos escenográficos. La disposición escenográfica del Cuadro I, del primer acto es la siguiente:

Tres puertas; una al fondo y dos laterales, en simétrica disposición. En el centro de la escena, una mesa negra, cubierta de ropa blanca en un extremo, donde la Madre plancha con lentos movimientos, los ojos fijos en la puerta de la izquierda. En el rincón de la derecha una vieja cocina con su larga chimenea torcida, en la que arde un puchero. Al levantarse el telón se oye por unos instantes el ritmo apagado de la plancha sobre la mesa, como el péndulo de un reloj marcando un silencio profundo. El centro de la escena se ilumina con una tenue luz vertical que envuelve la figura de la Madre al comenzar el acto. Luego, bruscamente, se abre la puerta de la izquierda y aparece el Hijo. Viste camisa clara abierta sobre el pecho y pantalón oscuro. Permanece en el umbral, las manos en los bolsillos, con un aire insolente de reto [De la Torre, 1932: 8-9].

Si se observa la parte inferior del primer boceto de Dalí, correspondiente al espacio familiar, no existe la puerta del fondo, la de la calle. Tan solo hay dos laterales. Pero hay una especie de mesa, con algo de ropa blanca. Parece verse igualmente en la esquina izquierda, mirando desde la ubicación del espectador, una especie de plancha o muy pequeña estructura. Y sí que hay un reloj, en la parte derecha. Este espacio inferior podría servir para todo este cuadro, sin duda.



En lo que respecta al Cuadro II, el espacio sería descrito de la siguiente manera:

Escena de límites confusos. Al centro, suelto, en dirección de ángulo agudo sobre el primer término de la derecha, un trozo de pared en el que se abren seis ventanas, tres con luz de sol y tres en sombra.[De la Torre, 1932: 50].

La descripción no coincide de una manera literal con los bocetos de Dalí. De todas formas, probablemente se hace referencia a la zona de la parte superior derecha, aunque hay más ventanas de las que se describen en esta acotación y no se ve la pared. No obstante, seguramente, después del telón, desaparecería la habitación y se quedaría esta escena, solo con la parte superior operativa.

Por su parte, la indicación espacial de la acotación del Cuadro III del Acto segundo dice así:

Dos puertas laterales, cerrada la derecha y abierta la de la izquierda. Al fondo, en alto, un redondo ventanal. Al pie de esta pared, casi vertical a la escena, un lecho rectangular apoyado en el muro, oblicuamente, de forma que la figura del Hijo, adormecida, visible por entero al espectador, recuerde en su actitud el momento postrero de un descendimiento. Cuatro negros taburetes cilíndricos, movidos a lo largo de la acción, completan el decorado [De la Torre, 1932: 84].

En efecto, aquí coincide de nuevo la estructura de la habitación con dos puertas laterales, con la del primer boceto. Pero, tanto el redondo ventanal, como el lecho inclinado y los cuatro negros taburetes cilíndricos, no se encuentran en él.

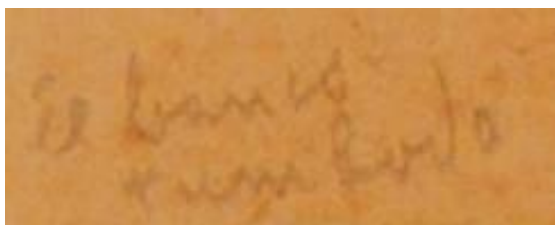
El siguiente telón se abre con el Cuadro IV y se vuelve a cerrar cuando termina el mismo y con él, el Acto segundo. La acotación principal de este cuadro donde se define el espacio escénico es la siguiente:

Tres paredes profusamente cubiertas de llaves y cerrojos de múltiples formas y tamaños. En la del fondo, ancha puerta que suspende del marco superior una balanza de oro de grandes dimensiones. En la de la izquierda, a ras del suelo, una abertura circular, ajustada al paso de un cuerpo humano, sobre la



que cuelga una campana negra. En primer término de la derecha, una mesa sencilla de oficinista en la que lee un periódico el Portero. En el fondo hacia la izquierda, un banco derrumbado. A ambos lados del escenario, como acostumbra en varios cementerios el día de difuntos, un par de blandones funerarios, encendidos y humeantes, hasta el final del cuadro. Plena luz. Al levantarse el telón, la campana llama nerviosamente, con breves intervalos, sacudida desde afuera [De la Torre, 1932: 112-113].

Se puede afirmar que esta acotación coincide prácticamente de forma literal con las indicaciones que describe Dalí en su segundo boceto. La diferencia mayor estriba en que Claudio de la Torre señala que las llaves y cerrojos de múltiples formas y tamaños se dan en las tres paredes. No obstante, tal y como se puede observar en el dibujo, la pared del fondo no responde a esa indicación, siendo las dos laterales las que se aproximan a la descripción. Incluso, la parte inferior de la pared izquierda contiene la abertura circular y la campana negra. Por otra parte, en la pared del fondo es posible observar un trazo muy débil que delimita el espacio de la balanza de oro y, en la parte inferior izquierda de la pared central, unas palabras escritas, probablemente, por el propio Dalí, que dicen: «El banco tumbado». Se refiere probablemente al «banco derrumbado» al que hace referencia la acotación.



Finalmente, coinciden de igual forma los blandones funerarios encendidos, la silla y la mesa con los utensilios necesarios. Las manchas blancas en el extremo superior derecho no se encuentran en el texto, pero sirven para anticipar el acto siguiente. En términos generales, parece que se trata de la misma acotación que debió de seguir el artista catalán, puesto que, en gran medida, los elementos y la disposición espacial son similares a los que marca el texto de Claudio.



A continuación, se inicia el Acto tercero con el cuadro quinto: «El manicomio de los muertos». Un espacio también muy particular que aparece solo en este cuadro. En realidad, es el último espacio nuevo. Corresponde al tercer boceto de Dalí. La acotación de *Tic-tac* describe el lugar de la siguiente manera:

El manicomio de los muertos. Todo el fondo iluminado por la lívida claridad de los hielos, agudos picachos rutilantes separados de la escena por la valla metálica, como afiladas láminas de acero, que limita el recinto [De la Torre, 1932: 154].

En el boceto se puede observar que hay varios espacios, escaleras, una construcción afilada, una especie de triángulo isósceles invertido en el centro, y algunos otros detalles en las estructuras que evocan ese sentido cortante del hielo que pretendía reflejar Claudio en su obra. Tal vez esas manchas blancas en los dibujos pudieran representar el aire helado o algo similar, aunque estos motivos están abiertos a cualquier interpretación, como se ha podido comprobar en este artículo. Además, no se hace ninguna mención, en esta versión de 1932, a las figuras blancas que aparecen en el boceto. La descripción de este espacio concluye con un telón claro y el cuadro sexto comienza bajado este. Dicho cuadro finaliza con la siguiente acotación:

Salen por la izquierda. Aparece de nuevo la primera escena de la obra reproducida en todos sus detalles. La Madre plancha sobre la mesa. Luego, bruscamente, se abre la puerta de la izquierda y entra el Hijo [De la Torre, 1932: 205].

Tic-tac concluye con esta distribución espacial. Así que se vuelve al primer boceto, a la primera escena, a la casa familiar. Tal y como se ha podido ver, si se realiza un sintético análisis comparativo entre la primera edición, la de 1932, con los bocetos de Dalí de 1927, se puede comprobar que existen notables diferencias, muy visibles, sobre todo, en lo que respecta a los bocetos primero y tercero, eso sí, siempre dentro de las coordenadas y la estructura general de la obra.

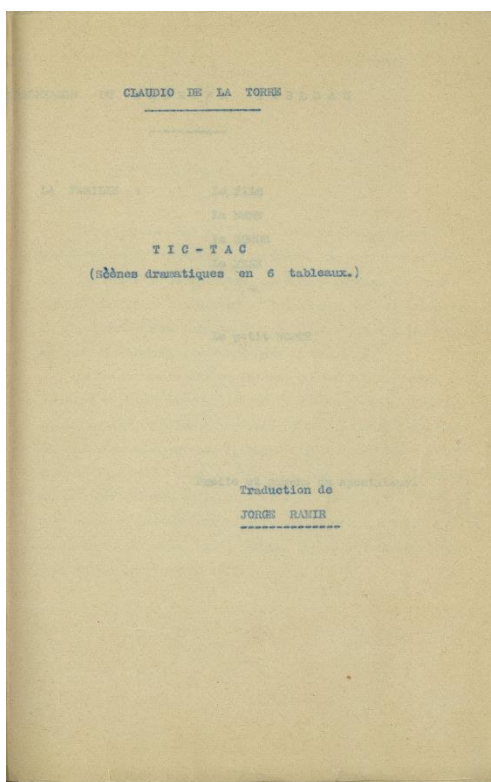


Estos bocetos, tal y como se ha señalado, estaban destinados para servir de decoración para la obra *Tic-tac* y su representación en París, bajo la dirección de Lugné Poe. Obviamente, las dos ediciones existentes, la de 1932 y la de 1950, son posteriores. La de 1932, que es la más cercana en el tiempo, se basa en la puesta en escena de Madrid, que se debió de parecer a las de Tenerife y Gran Canaria.

En el archivo familiar se encuentra una versión inédita de *Tic-tac* algo diferente: la traducción francesa de la obra, realizada por Jorge Ramir, probablemente, durante ese año de 1927, para Lugné Poe⁹. En esta traducción se puede observar la existencia de variantes lo suficientemente importantes como para considerar este texto como otra nueva versión de la pieza, respecto de las ediciones existentes:

⁹ Véase Alejandro, 1930: 2. En esta entrevista, como se ha comprobado más atrás, el nombre del traductor se transcribe como «George Ramir». Reverón Alfonso [2007: 181] anunciaba la existencia de esta traducción de la siguiente manera: «En la capital francesa, es traducida por George Remir y de este pasó al teatro L'Oeuvre, en donde se dispuso todo para su estreno».



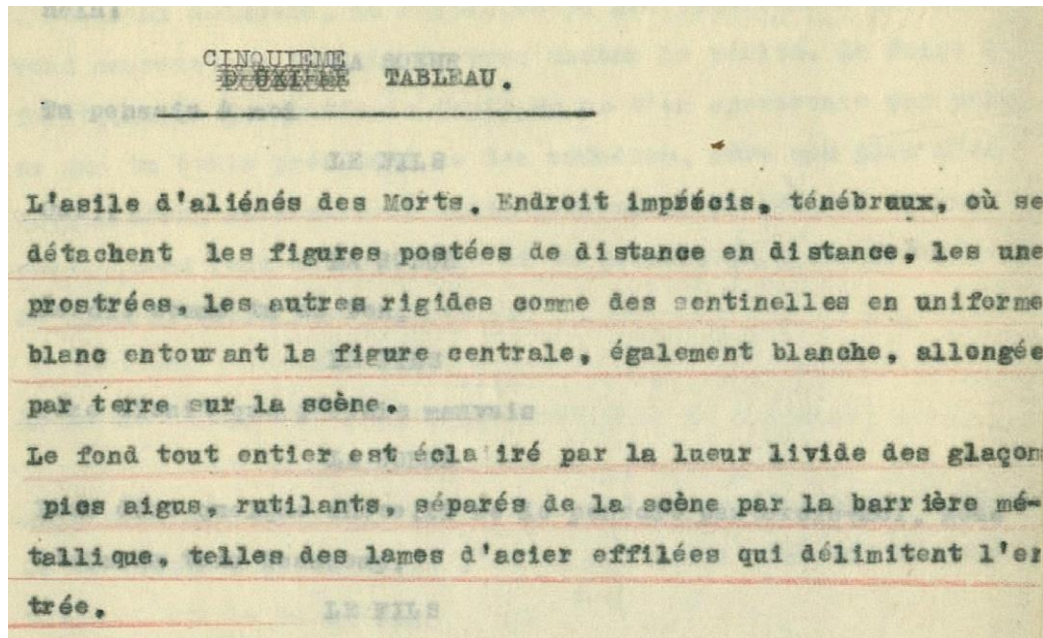


Portada interior de la copia mecanografiada de la traducción de Jorge Ramir de *Tic-tac* (1927). Archivo familiar.

A continuación, se señalarán las principales aportaciones de la versión de 1927 con respecto a la edición más cercana en el tiempo, la de 1932:

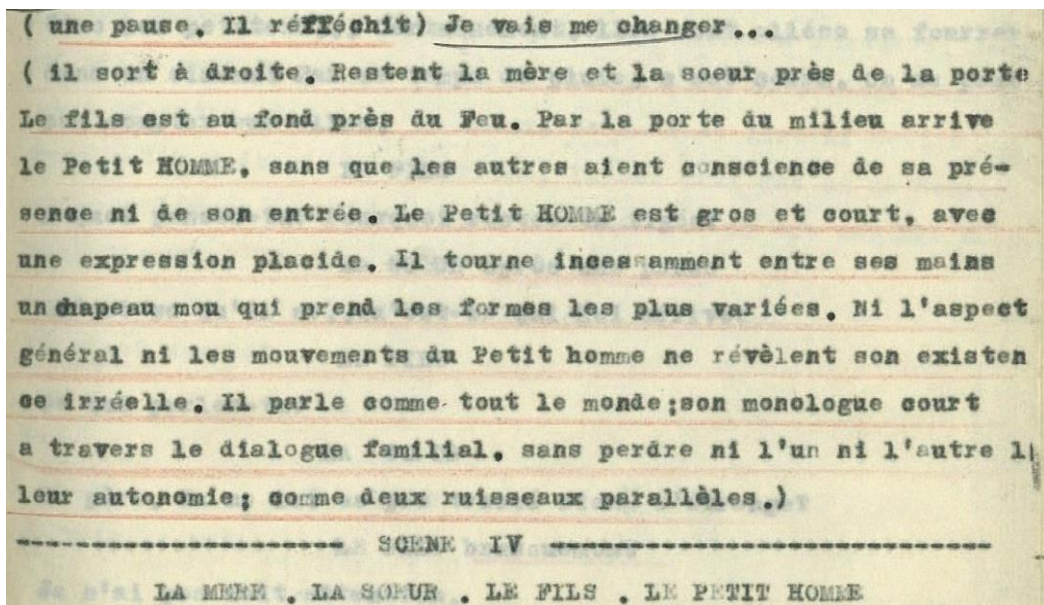
- 1) La versión de 1927 se titula *Tic-tac (escenas dramáticas en 6 cuadros)*, únicamente. Se puede leer en la portadilla que se reproduce más arriba. En las dos ediciones, la obra está estructurada en siete cuadros, divididas en tres actos o en uno único, según sea la de 1932 o la de 1950, respectivamente.
- 2) En la versión de 1927 ni los cuadros ni las escenas llevan títulos. La estructura es similar, salvo que su autor omite el séptimo cuadro que está en las dos ediciones.
- 3) En general, se mantiene una similar disposición espacial. También hay algunas frases sueltas que se suprimieron en la versión de 1932. Probablemente, una de las aportaciones más llamativas de la versión de 1927, sea un fragmento en la primera acotación del cuadro quinto,

omitido en la versión de 1932, y que se aproxima bastante a lo que describe el tercer boceto de Dalí. Dice así:



- 4) Por otra parte, hay algunas palabras que, en la traducción, podrían variar o ser las más apropiadas en francés: mamarracho («caricature»), Señorito («Jeune Homme du Monde»), etc.
- 5) La escena III del cuadro primero sufre cambios muy notables: se tacha un extenso fragmento, y, además, se introduce, al final, esta larga acotación que describe al personaje del Hombrecito:



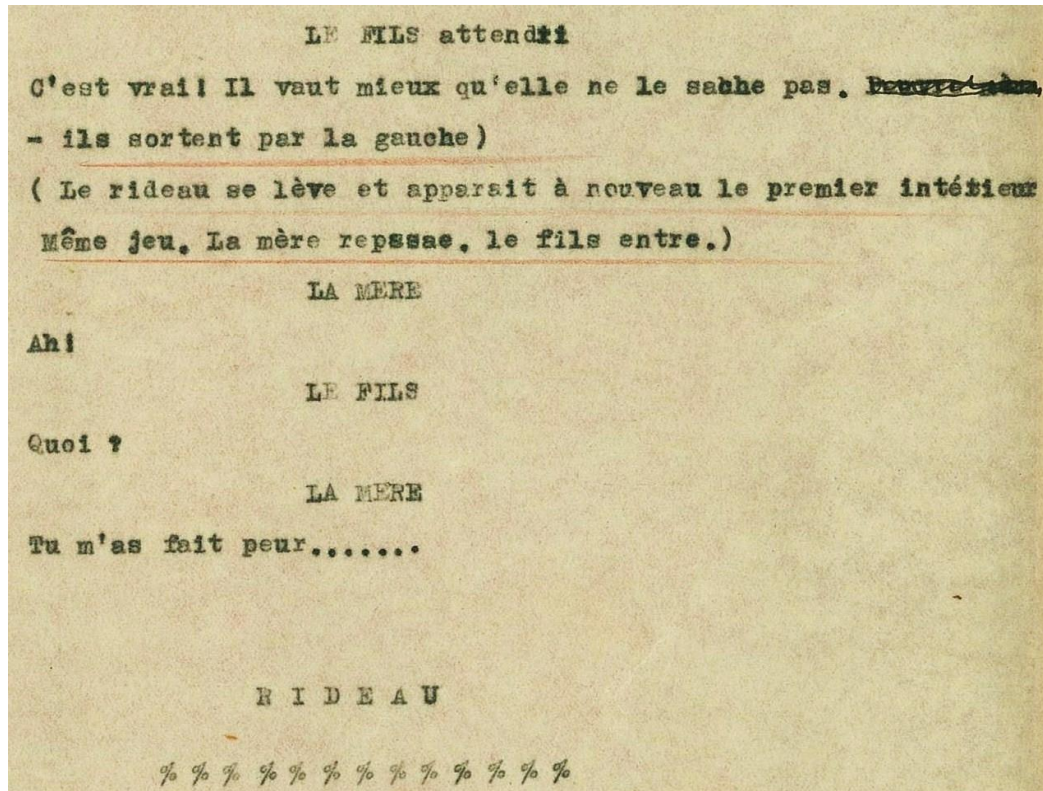


De tal manera, que, en la escena IV, se incorpora este nuevo personaje. A partir de aquí, se mantienen los diálogos de la edición de 1932, pero también están los del Hombrecito, como si de dos realidades paralelas se tratara. Con lo cual, este interviene, ya, a lo largo de la escena IV hasta que cae el telón. En la versión de 1932, el Hombrecito aparece acompañando al Hijo en el segundo cuadro y no antes.

- 6) A lo largo de la versión de 1927 hay frecuentes indicaciones manuscritas de movimiento, de matices de interpretación. Se ve que se estaba ensayando la obra y se van incorporando algunas sugerencias o matizaciones.
- 7) Tal y como se ha dicho al principio, la obra concluye de forma diferente a la edición de 1932, en realidad, se suprime casi todo el cuadro séptimo, y lo poco que queda (tres intervenciones), se incorpora al cuadro sexto. Con lo cual, el final en la versión de 1927, cambia, es más breve, más escueto. Esta solo tiene seis cuadros, en total. El cuadro sexto comienza con un telón claro bajado. En la escena II aparece el personaje del Hombrecito y, al final de dicha escena, el telón se eleva y se presenta el mismo decorado que el de la primera



escena del primer cuadro, con la Madre planchando sobre la mesa. Esa imagen se conecta con las tres primeras intervenciones de lo que serían las del cuadro séptimo en la versión de 1932. A continuación, se reproduce el final del cuadro sexto y de la obra, en su versión de 1927:



En la versión de 1932, esas tres intervenciones están al principio del cuadro séptimo y los dos personajes continúan hablando, un poco más. Se puede decir que este final omite toda aquella especie de «conversión sentimental al bien», con todas las disculpas del Hijo a la Madre y, prácticamente, la tesis expresa y más sentimental de la obra. De tal forma, que dicha conclusión parece más sugerente y muchas cosas se dejan, en gran parte, a la libre imaginación del espectador. Pese a que no se representó en París, la obra ha sido estrenada y representada en España, en varias ocasiones, a lo largo de los siglos XX y XXI. Todavía hoy, se sigue representando en los



escenarios españoles. Mientras tanto, los bocetos que pintó Dalí para la decoración teatral de *Tic-tac* quedaron limitados al entorno familiar, hasta ahora, ya que han sido reproducidos en este artículo y expuestos, por tanto, a la luz pública, para que quien desee pueda conocer esta parte de la historia visual de la obra.

Dichos bocetos de Dalí componen el núcleo del presente artículo. Pero, paralelamente, y gracias a su existencia, ha sido posible profundizar y mejorar la datación histórica llevada a cabo hasta ahora, del trancado estreno en París de la obra *Tic-tac*. Ello ha sido posible al utilizarse las ediciones de la obra de 1932 y 1950, la documentación en prensa o publicada en libros, así como algunos textos inéditos hasta la fecha, como el fragmento de la conferencia de Claudio de la Torre, *El autor ante el espejo*, probablemente de 1970, y la traducción al francés de *Tic-tac*, de Jorge Ramir, de 1927, procedentes del archivo familiar. En cuanto a los bocetos de Dalí que se aportan, tal y como ha quedado demostrado en este artículo, no cabe ninguna duda de que son los mismos a los que hace referencia Claudio de la Torre en su «Prólogo» de 1950. Aunque es bien sabido que han existido y existen algunos problemas a la hora de identificar generalmente como auténtica cierta obra no firmada de Dalí, en este caso, la veracidad de este trabajo se encuentra suficientemente acreditada, primero, por las similitudes con las indicaciones escénicas de la obra; segundo, por las noticias de la existencia de los bocetos a través del «Prólogo» de 1950 y de la carta citada y reproducida, de 2 de junio de 1927, ambos textos firmados por Claudio; tercero, por las explicaciones testimoniales de los familiares y de quien ostenta la propiedad sobre ellos a quien esto escribe, mencionadas aquí; cuarto, por una breve inscripción manuscrita del propio Dalí dentro de uno de los mismos, con su letra más corriente, y quinto, porque estos dibujos mantienen paralelismos muy específicos con las creaciones, en concreto, de alrededor de este año, 1927, tal y como se ha visto, y de manera muy particular y diferente, con las etapas estéticas del artista catalán.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEJANDRO, Luis, «Ante el estreno de *Tic-tac*. Una charla con Claudio de la Torre», Santa Cruz de Tenerife, en *La Prensa*, 6 de marzo, 1930, 2.
- ALMEIDA, Pedro, *Néstor y el mundo del teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995, 122-123.
- ANÓNIMO, «De teatro. *Tic-tac*, de Claudio de la Torre», Tenerife, en *La Prensa*, 11 de diciembre, 1927, 3.
- _____, «Telegramas. Península. La obra de un canario en París», Tenerife, en *El Progreso*, 10 de septiembre, 1928a.
- _____, «Noticias interesantes de Canarias. Estreno de la obra de un canario», Montevideo, en *Vida Canaria*, 31 de octubre, 1928b, 21.
- DE LA TORRE, Claudio, *Tic-tac*, Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, colección Mundo Latino, 1932.
- _____, «Prólogo», en *Tren de madrugada, Hotel Términus, Tic-tac*, Madrid, Editora Nacional, 1950, págs. 5-12.
- GARCÍA DE MESA, Roberto, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, colección Thesaurus, 2012, 114-166.
- PERDOMO HERNÁNDEZ, Guillermo, *La narrativa de Claudio de la Torre. Antología de relatos breves*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1995, 21.
- REVERÓN ALFONSO, Juan Manuel, *Vida y obra de Claudio de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, colección Crítica Literaria, 2007, 178-192.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, *El primer Dalí 1918-1929*, IVAM/Residencia de Estudiantes, 2005.
- VV. AA., *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, 30.

