

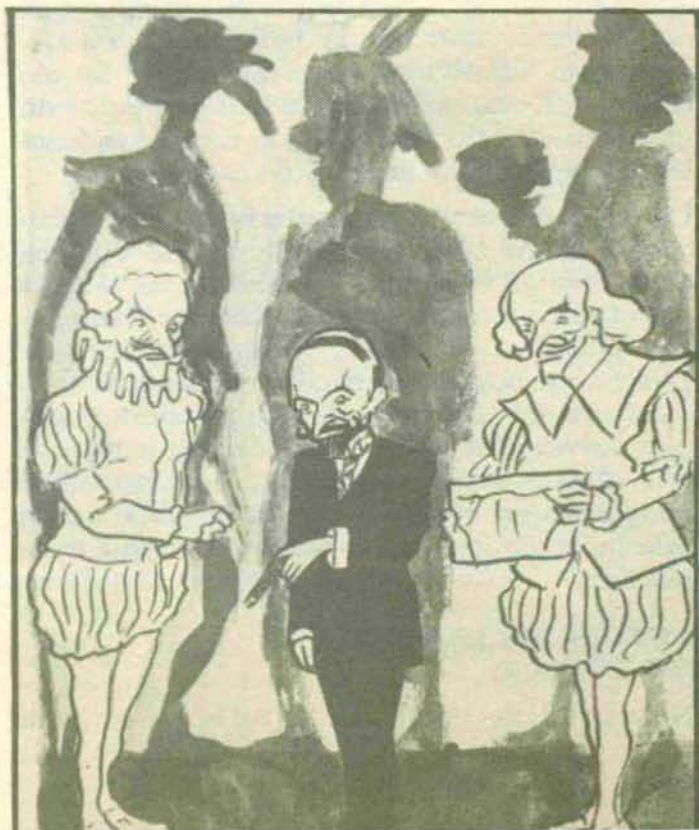
# El entreacto infinito

Fernando Fernán Gómez

**U**N error de óptica llevó a muchos a pensar que la guerra civil era como un paréntesis, como un entreacto en sus vidas. El decurso de los acontecimientos se había detenido y luego continuaría a partir del momento en que se quedó. Cuando tras la guerra sobrevino la dictadura siguieron pensando lo mismo: el entreacto se alargaba, pero llegaría el momento en que el telón se alzara de nuevo y todo se reanudase. El entreacto duró demasiados años y hasta los más optimistas comprendieron que el río de la vida no se había detenido en su marcha hacia el mar. Las mujeres hubieron de aceptar que aunque Franco algún día se muriera, su menopausia era irreversible. Y así, todo esto es historia.

## LOS AUTORES EN EL ENTREACTO

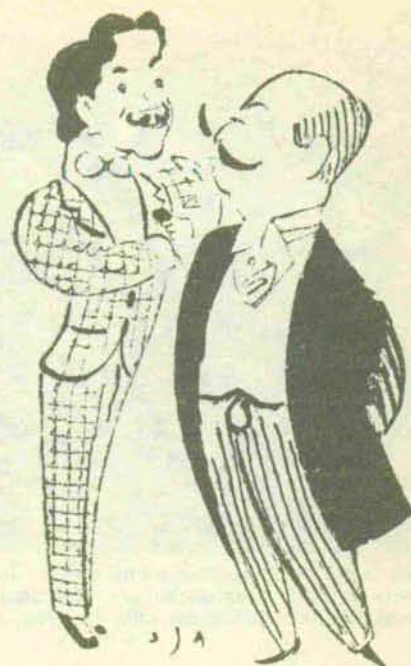
A los depauperados jóvenes que en el Madrid de 1939, una vez concluida la contienda pequeña y empezada la grande, comenzábamos a dedicarnos al oficio de cómicos, lo que más nos llamaba la atención en los autores consagrados, a quienes solíamos ver durante los ensayos y en los saloncillos de los teatros, era lo bien que vestían. En aquellos tiempos aún no se usaban estos atuendos informales de hoy; lo de llevar los niños pantalones largos y las personas mayores jerseys, blusas y camisas de colores, incluso pantalones cortos, es cosa de hace unos veinte años. En la mugrienta posguerra, como en la República, los obreros vestían de una forma (yo diría que con una po-



Caricatura alusiva al estreno de «Los intereses creados», de D. Jacinto Benavente.

breza suplicante y agresiva), los niños de otra, los curas de otra, de otra los militares, y los demás todos igual. Encuadrada la gente de teatro en el último apartado, nos veíamos obligados a usar siempre camisetas, camisas, cuellos postizos, tirantes, ligas, pantalones y zapatos. Las diferencias se establecían con la calidad de los tejidos y el buen corte, y con el mudarse de camisas a diario o una vez a la semana o no cambiarse nunca, que para eso estaban los cuellos postizos. También con comprar las corbatas a unos hombres que las vendían a peseta por las calles o hacérselas traer de Lisboa, recurso de los elegantes de la época una vez empezada la guerra mundial. Con esto se obtenían diferencias nada sutiles, sino muy ostensibles: unos parecían hampones o mendigos, otros empleados de oficina y los menos, en el ambiente teatral los autores ccnsagrados, sugerían lo que nosotros, desde nuestra imaginativa pobreza, pensábamos que debían de ser los millonarios y los marqueses. En una de las compañías en que actué por aquellas fechas, cuatro cómicos, que yo supiera, aspiraban a ser autores y dedicaban sus ratos libres a emborronar cuartillas. Quizá una de las fuentes de su vocación fueran aquellos impecables ternos de don Jacinto, de Joaquín Alvarez Quintero, de Torrado, de Jardiel.

El cambio en la política, en buena parte de las costumbres y en el desarrollo cultural, que trajo consigo el desenlace de la guerra civil, no coincidió enteramente con una mutación de



Serafín y Joaquín  
Alvarez Quintero  
(caricatura de la  
época).

los hábitos teatrales ni con una renovación del repertorio o aparición de nuevos autores. Seguían presidiendo la escena española y visitando con buenos paños Benavente, los Quintero, Arniches —éste algo más descuidado de su apariencia—, autores de principio de siglo cuyas obras se disputaban actores y empresarios. Los autores que podían parecer más nuevos —Jardiel Poncela, Torrado, Navarro, Pemán— habían iniciado su labor profesional a finales de los años veinte o durante la República. Pero si estos autores no fueron sustituidos por otros, sí tuvieron ellos mismos que



Escena de «Angelina o el honor de un brigadier», de Jardiel Poncela.



Enrique Jardiel Poncela.



Escena de «Tres sombreros de copa», estrenada en Madrid en enero de 1953. Obra de Mihura. (De izquierda a derecha, en la fotografía: Antonio Ozores, Luis Prendes, José Luis Ozores y Luis Escobar).

modificar en cierto modo sus tendencias, su estilo teatral.

Don Jacinto Benavente siguió con su teatro fluctuante, tocando diversos pitos, pero renunció al pito de la sátira política o de costumbres que tanto había tocado en otros tiempos.

Arniches escribió muy poco después de la guerra y no volvió a abordar el sainete madrileño, género que tenía olvidado desde tiempo atrás, y por el que había de pasar a la historia.

Torrado y Navarro, que con un teatro muy adecuado al público menos exigente batían todos los «records» de taquilla desde «La Papirusa», estrenada durante la República, hasta «La madre guapa», del 40 o el 41, se separaron, consagrándose el primero a un teatro más cómico, construido sobre patrones hasta entonces infalibles y el segundo a lo que él consideraba un teatro más elegante, de más calidad, más «fino». La vena popular de la que se nutrieron en sus dos primeras comedias fue abandonada por ambos.

Pemán renunció a sus dramas patrióticos o religiosos en verso —derivados en la forma de los de Marquina—, quizá porque después de la victoria esa temática resultaba excesivamente obvia y cultivó durante algún tiempo la comedia agradable más o menos imitada del teatro húngaro —Molnar, Fodor—, que tantos seguidores encontró en nuestros escenarios.

Jardiel Poncela, el único realmente innovador y el único también con humor auténtico, prescindió de la temática erótica de sus primeras comedias y de sus novelas para ampararse en el género policíaco que, en cierto modo, ya había tocado en «El cadáver del señor García». El mundo de conflictos amorosos de «Us-

ted tiene ojos de mujer fatal», «Cuatro corazones con freno y marcha atrás», «Un adulterio decente», «Margarita, Armando y su padre», fue sustituido por una dramaturgia de su invención en la que, eludiendo la sátira, la ironía y cualquier conocimiento de la realidad inmediata, se mezclaban influencias de Pirandello, de Wodehouse, de Bontempelli, de Oscar Wilde, de Gómez de la Serna, de Arniches y de Muñoz Seca, del cine europeo y americano, de la literatura policíaca, para desembocar en unos superenredos ágiles, violentos, opuestos a todo el teatro anterior y que, a pesar de su comicidad puramente externa, llevaban en sí una carga de novedad y conseguían una gran efectividad ante el público de su tiempo.

Desde la perspectiva de los años cincuenta sí se echaba de ver ya que unos autores habían sido sustituidos por otros, aunque ninguno de los nuevos alcanzase las cimas de aceptación alcanzadas por los grandes nombres de la etapa anterior ni llegase a ser tan prolífico. Recuérdese que fueron bastantes los autores de la primera mitad del siglo que llegaron a estrenar cerca de doscientas comedias. De sus sucesores algunos han dejado de escribir, antes de llegar a cifras ni siquiera aproximadas a



Miguel Mihura con la actriz Conchita Montes.

ésa, por propia voluntad, otros por no encontrar acogida favorable en los teatros, otros han muerto prematuramente —Jardiel, Torrado, Carlos Llopis—, pero lo cierto es que todos han tenido una vida teatral más o menos efímera. Como si con la muerte de García Lorca se hubiera iniciado una mala racha. Siempre he creído que Jardiel murió a golpes de estreno, a consecuencia de la tensión producida por esos terribles acontecimientos. Pero quizá no haya sido el único. De cualquier manera, es curioso lo mucho que duraron los autores de la primera mitad del siglo y lo poco que han resistido los de los cuarenta años que estamos repasando.

Esa afición a la buena ropa a que antes me he referido, a lo que ella representa, es quizá lo que inclinó tanto a los autores españoles al conformismo. Porque lo cierto es que la línea de calidad y, sobre todo, de intención de calidad, fue en casi todos descendente. De un teatro más o menos auténtico, o inspirado en los mejores modelos de su época, fueron evolucionando a un teatro doméstico o, más bien, domesticado. Así pudieron darse casos como el de Miguel Mihura, cuya primera obra, «Tres sombreros de copa», podría haber sido escrita hace pocos años por un autor joven, mientras que la última, «Sólo el amor y la luna traen fortuna», parece una comedia de los años treinta. Cuando Mihura escribía, al comienzo de los 50, «El caso del señor vestido de violeta», que yo debía estrenar, me esforzaba en convencerle de que siguiera su línea anterior, la del humor sin sentido, la del absurdo —todavía no utilizábamos ese término—, o la del superrealismo. Pero se inclinaba hacia lo que llamaba teatro de costumbres y, entre bromas y veras, decía que le gustaría escribir funciones como las de los Quintero. Estos comediógrafos eran los más denostados por Jardiel y por los escritores de su generación, que se sentían cosmopolitas y enemigos acérrimos del naturalismo regional. Pero Mihura acabaría consiguiendo su propósito de parecerse a los autores de «Las de Caín», con la distancia que va de principios a mediados de siglo, en obras como «Ninette y un señor de Murcia» y «Maribel y la extraña familia», que constituyeron sus más grandes éxitos y le convirtieron en un autor consagrado como los de antes. Con lo que queda demostrado que, desde el punto de vista de la praxis, en aquella vieja discusión con motivo de «El caso del señor vestido de violeta» quien tenía razón era él. Pero pocos años después, hacia el final de los sesenta, no podía disimular su amargura ante el hecho de que él, el mayor innovador de nuestro teatro

—con García Lorca y Jardiel Poncela— se veía rechazado por los jóvenes.

En ese intento de doblegarse al interés de las empresas, al gusto del público más mayoritario, para conseguir angustiosamente la permanencia, los autores de aquellas décadas mataron la gallina de los huevos de oro, porque la verdad es que en los cuarenta años la permanencia ninguno la consiguió. Quizá por el camino del rigor, de la fidelidad a sí mismos les hubieran ido mejor las cosas.

Aunque, vaya usted a saber, porque lo cierto es que a Alfonso Sastre y a Lauro Olmo, máximos representantes de los autores que a veces se han calificado de «comprometidos» y que han elegido ese camino de sinceridad que aloca-



Escena de «Tres sombreros de copa», repuesta en la escena madrileña en abril de 1957.

damente me he atrevido a recomendar, tampoco les veo yo con muy buenos trajes.

No ha conseguido hasta ahora Alfonso Sastre ser considerado como un autor habitual. Incluso últimamente ha perdido en parte aquella aceptación que tuvo entre los grupos «independientes», y universitarios.

La crítica más exigente, más especializada, sí ha advertido en él una serie de valores, aunque algunos de los que se han ocupado de su teatro admiran más en él los valores éticos que los estéticos. La preocupación política del autor, dicen, le ha hecho olvidar en cierta medida la apariencia de vida auténtica de los personajes. De ahí la dificultad que su teatro ha encontrado siempre para establecer una comunicación con los espectadores.

Quizá ha sido de él la culpa por negarse a hacer cualquier tipo de concesiones o quizá

fue del público, de esa peculiaridad de nuestro público *que le obliga a ser siempre mayoritario*. En otras latitudes existen autores minoritarios que cuentan con un público escaso pero adicto. Aquí ser autor de minorías quiere decir, simplemente, no tener público.

En cuanto a Lauro Olmo, para su intento de elevar el sainete a un género con mayor interés social y político, con preocupación por la condición humana, no ha vuelto a recuperar todavía la atención que despertó con su primera obra, «La camisa».

Sastre y Olmo son los paradigmas de otros muchos autores que han conseguido, con mayor o menor facilidad, cierta fama en los medios profesionales pero que en muy raras ocasiones han visto sus obras sobre un escenario. En algunos casos con éxito, en otros con fracaso. Pero las dificultades para seguir estrenando su producción no se han salvado. Lo dicho para Sastre, respecto a su relación con el público, puede servir para ellos.

#### CAPITULO APARTE

Aún en la más rápida ojeada sería obligado

dedicar un capítulo aparte —o varios, pero aquí es imposible— a **Antonio Buero Vallejo**, a **Alejandro Casona**, a **Alfonso Paso**.

Cronológicamente es anterior Alejandro Casona, que obtuvo el premio «Lope de Vega» por «La sirena varada» en tiempos de la República, cuando el Ayuntamiento cumplía su compromiso de estrenar las obras hoy estigmatizadas con dicho premio. Pero dentro del panorama de las cuatro décadas de dictadura, la aparición de Antonio Buero Vallejo con otro «Lope de Vega», el de «Historia de una escalera», fue anterior a la reaparición de Casona con «La dama del alba».

Buero Vallejo es el ejemplo del hombre que ha sabido luchar con «las armas de las circunstancias», como quería Metternich, sin traicionarse a sí mismo, consiguiendo una obra extensa, no tan innecesariamente prolífica como la de los autores de la primera mitad del siglo. Alcanzó desde sus primeras obras, aunque no todas tuvieran el mismo éxito comercial, la aceptación por parte de las empresas, una gran afluencia de público en muchísimos casos, el interés de los estudiosos, y todo ello sin abandonar una clara línea —aunque recurriendo, como era necesario, a paralelismos,



Mihura con Rosita España y Fernando Fernán Gómez, intérpretes de su comedia «El caso del hombre vestido de violeta».

simbolismos y alegorías— de oposición al régimen.

Es un poco ingenuo por mi parte querer dar una opinión, por modesta que sea, sobre la obra de Buero, tan estudiada por personas mucho más capacitadas que yo, pero amparándome en la coartada de referirme sólo a mi gusto personal, me atreveré a decir que lo más acertado en el teatro del autor de «El concierto de San Ovidio» es la combinación, tan lograda repetidas veces, de la obra de tesis con el melodrama. Ese melodrama que se encuentra en las más nobles raíces de la historia del teatro. Buero Vallejo quería decirle algo al público, algo que él quería que el público oyera, y se esforzó en no olvidar al público, se esforzó en elaborar esquemas, desarrollos, en los que el público pudiese quedar prendido. A mí me ha recordado su técnica, a veces, la de los folletinistas del siglo diecinueve que tan claramente consiguieron llevar al pueblo el mensaje de la revolución

Casona y Paso señorearon durante bastantes años la escena de la etapa franquista.

Sorprendido, el público de entonces se encontró, al regresar Casona del exilio y estrenarse «La dama del alba», con que aquel teatro no era «comprometido», no era de oposición al régimen, ni siquiera de oposición a una clase. Esta primera impresión se fue confirmando con las siguientes obras del autor presentadas al público. Aquel público tan burgués —o con tantas aspiraciones a la burguesía—, tenía ante sus ojos un teatro idealista, agradable, poetizante, pensado para el mayor deleite del respetable, en el que incluso «Nuestra Natacha» —la obra más temida— no pasaba de ser una deliciosa mezcla de simpatía y folletín.

Esto unido a la perfecta construcción de las obras del recuperado hijo pródigo —no olvidemos que ya hace algunos años Aristóteles dijo que lo más importante en la poesía dramática era «la ordenación de los acontecimientos»— explica plenamente el éxito masivo de las obras de Casona. Y la angustia de cómicos y empresas al ver que cada vez quedaban menos. Pero Laín Entralgo aportaba un agudo argumento para aclarar aún más las razones de la afluencia de espectadores: nuestro público era en su mayoría de derechas, y aquellas derechas utilizaban las obras de aquel autor rojo para justificarse, para redimir un poco sus pecados de ira, de rencor, de falta de perdón para el enemigo derrotado. Asistir a aquellos espectáculos les serenaba la conciencia, les hacía sentirse liberales, objetivos. Veían el teatro de aquel rojo y lo com-



Escena de «La dama del alba», de Casona.

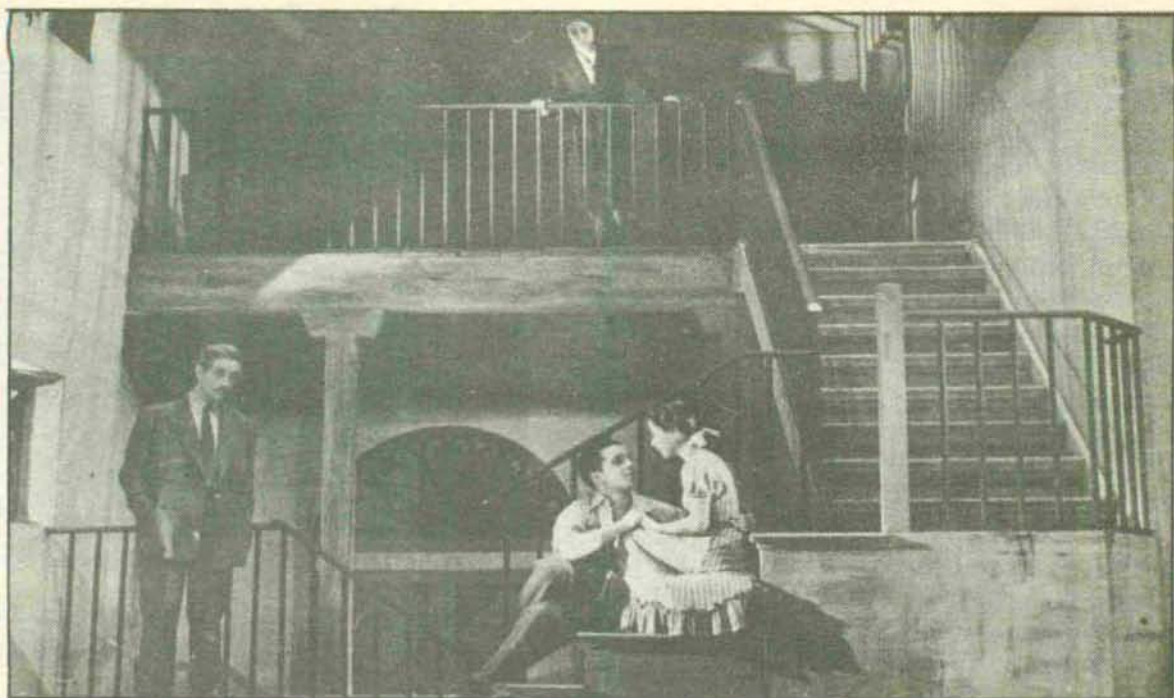
prendían, lo disfrutaban. Si todos los rojos fueran así, no tenían nada contra ellos.

Si Alfonso Paso se hubiera ceñido a la línea costumbrista y sainetesca de sus primeras comedias —«Los pobrecitos», «La boda de la chica»...— quizá no hubiera sido tan denostado por la crítica, pero es posible que tampoco hubiera obtenido tantos éxitos, ni hubiera alimentado durante tantos años a las taquillas y, por lo tanto, a las compañías. Es el único que consiguió ser tan prolífico como los autores del pasado y probablemente entre sus ciento sesenta comedias haya algunas muy válidas. desde luego sería injusto hacer un estudio, ya sea literario o sociológico, del teatro de este siglo olvidándose de él. También puede tenerse en cuenta que en unos años en que abundó lo alegórico y lo críptico su teatro de-



Alejandro Casona.

Escena de  
«Historia de  
una escalera»,  
de Buero  
Vallejo.



nota en algunos casos una mayor preocupación por la observación de las costumbres.

Muertos Casona y Paso los teatros comenzaron a abastecerse principalmente de reposiciones, de obras extranjeras, se inició la gran época del vodevil, mientras los voraces empresarios permanecían a la espera del autor con capacidad de convocatoria que estaba a punto de aparecer. Y fue Antonio Gala, que, realmente, pertenece ya a nuestro tiempo, y en el que son cualidades destacadas el ingenio y la brillantez. Pero hacían falta algunos más. Tenían, necesariamente, que aparecer de un momento a otro. Lo más probable era que aparecieran cuando falleciese el Caudillo, que, como todo el mundo sabe, tardó en fallecer más que casi todos los autores teatrales de su época.

#### **JUSTIFICACION DEL COMPORTAMIENTO DE MUCHOS AUTORES**

En España —no sé lo que ocurre en otros sitios— es difícilísimo estrenar funciones. Si se estrena la primera y no gusta, estrenar la segunda es casi imposible. Si la primera obtiene un gran éxito, uno ya es autor y, teóricamente, debiera poder seguir estrenando. Pero la verdad es que seguir estrenando, y seguir estrenando siempre, como aquellos autores consagrados de antes, exige un trabajo, una inspiración, una constancia, una suerte, mucho mayores que las necesarias para escribir la fun-

ción. Algunos autores son, además, otra cosa —militares, empleados, marqueses, abogados, delineantes, periodistas, actores. Pero, en cuanto consiguen estrenar, su personalidad de autores absorbe las otras. Ya no son más que autores teatrales. Y el miedo a dejar de serlo es pavoroso. Un autor teatral parado no es lo mismo que un tornero mecánico parado. Un tornero mecánico parado es un tornero mecánico parado. Un autor parado, simplemente, no es. Esto justifica la ferocidad con que los autores —no me refiero a los noveles, que, en la mayoría de los casos, no tienen más caminos que el correo o el teléfono—, ya sean consagrados o nada más que aceptados, atacan a actores y empresarios, justifica que recurran a la tenacidad impertinente, a la amenaza más o menos encubierta, a la súplica servil, a la intriga, a la persecución en cuadrilla, a las trampas, a las celadas. El de autor teatral es un oficio limpio, bello y remunerador, pero en estos cuarenta años no ha resultado un oficio seguro.

#### **LOS COMICOS**

Algo evolucionaron los cómicos en estas cuatro décadas, aunque en ello no tuviera arte ni parte la política del dictador. Ya no podría decirse de ellos que su mayor defecto era el bajo nivel cultural. Proviene en su mayor parte —los que no han heredado el oficio— de la clase proletaria, pero abundan más que antes los que han pasado por la Universidad. Y

los otros, los que han llegado directamente de la fábrica o el taller con ánimo de desclasarse, no han caído en el error de los antiguos: renunciar a la cultura por pensar que no tenía relación con su nuevo oficio. Ahora la mayor parte de ellos son gente leída. Se inició esta corriente al contagiarse muchos de ellos de las tendencias de oposición al antiguo régimen, principalmente a través de los poetas. También contribuyó el contacto con las múltiples escuelas de interpretación de las que en los ambientes profesionales tanto se habló durante esos años. Los actores se preocuparon por enterarse de quiénes eran y qué significaban Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Grotowsky...; y en ese tema su interés les llevó a veces a rozar la pedantería y muchas más a sumirse en el desconcierto. Se pasaba de una especie de aprendizaje artesanal —dentro siempre del pseudonaturalismo efectista que se cultivaba hace medio siglo en los escenarios españoles— a un tremendo confusionismo de escuelas y tendencias que aquí iban llegando en su forma libresca o por referencias de los viajeros, como en tiempos de Marco Polo.

De cualquier modo, esa inquietud, ese desconcierto, ese confusionismo ha sido benéfico y hay en los teatros señales evidentes de que empieza a dar sus frutos.

La otra cara de la moneda:

Muchos autores noveles y algunos de los que sin serlo siguen encontrando dificultades para estrenar, siguen culpando de ello a los cómicos. Creen que si a un actor de acreditado prestigio, con nombre popular, del que se habla en las columnas de Laborda, de Alfonso Sánchez, en «Triunfo» y en el «Diez minutos», le llega una buena comedia y al hombre le gusta, la cosa ya está resuelta.

Durante estos cuarenta años, y pienso que sin tener ninguna relación con la política, las cosas han cambiado mucho. Piensen el novel y el autor a medio consagrar cuántas funciones, cuántos personajes hay en la historia del teatro mundial que al actor le encantaría llevar a escena, y no puede hacerlo el hombre. Es cierto que hace medio siglo los actores taquilleros y unos cuantos autores partían el bacalao; pero desde hace bastantes años los actores, salvo una o dos excepciones, ni pinchan ni cortan.

Nuestra profesión, en los cuarenta años, se ha visto beneficiada en lo económico —por lo que se refiere a los sueldos bajos y medianos—, en la preocupación intelectual, en la diversidad de posibilidades —ahora tenemos no sólo el teatro, sino el cine, la radio, la televisión, el

café teatro, la publicidad—, pero ha resultado perjudicada en cuanto al lugar que ocupaba en el orden jerárquico del espectáculo. De ser «los señores del teatro», que fueron en otra época, los cómicos han pasado a ser unos subalternos.

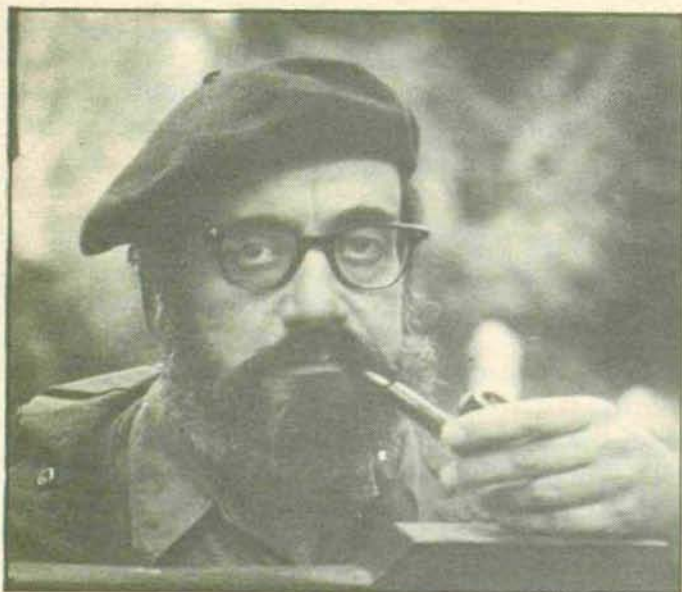
Directores y empresarios —que en más casos de los que parece son una misma cosa— aprendieron bien la lección que aquel gran empresario y «manager» americano impartió a otro empresario bisono: «Sobre todo, no contrate usted buenos actores para sus espectáculos, porque si son buenos, tendrán éxito, y si tienen éxito querrán cobrar más o marcharse a otro teatro, y el público los echará de menos. Procure usted lograr el triunfo por otros caminos, pero no por el de contratar buenos actores».

Directores y empresarios, con diligencia, con astucia, con mano izquierda, con contactos con el poder, con racanería —y utilizando la enorme cantidad de tiempo libre de que disponen— arrebataron a los cómicos la hegemonía del negocio. Ya casi no hay divos-empresarios. Al desaparecer ellos ha desaparecido también la esperanza de llegar a serlo —con lo que implicaba de ilusión de libertad— y son muchos los actores que sueñan con un puesto fijo en la radio, con frecuentes convocatorias de doblaje, con un trabajo, en fin, bien remunerado, pero sin esplendor, seguro y tranquilo, como el de un oficinista distinguido. Aunque haya que renunciar a lo que fue el origen de la vocación: la ilusión de vivir varias vidas; aunque haya que renunciar a la



De izquierda a derecha, en la fotografía: José López Rubio, Antonio Buero Vallejo, Berta Riaza y Víctor Ruiz Iriarte.





Alfonso Sastre.

esperanza de apoteosis triunfal, a la brizna de locura.

## DOS NOVEDADES

Dos novedades dignas de observarse en nuestro teatro, tan falto de ellas, a lo largo de esos larguísimos años, fueron los directores de escena y los teatros «independientes».

No quiere decirse que antes de la guerra las funciones se dirigieran solas, pero la verdad es que apenas llegaban a cuatro o cinco los directores que se pudieran considerar como tales, y ninguno de ellos se dedicaba exclusivamente a tal menester.

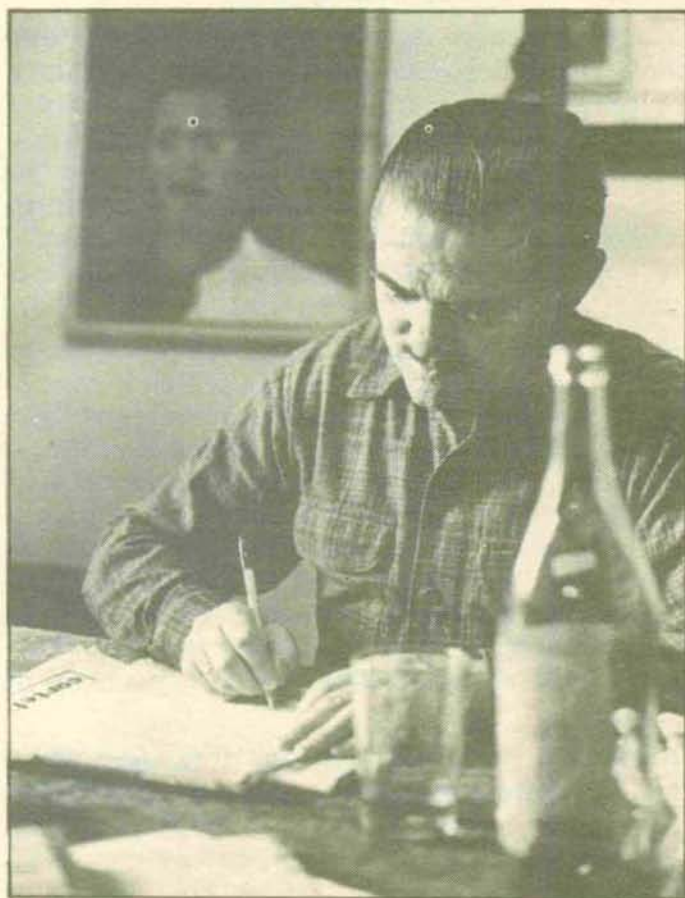
El primer actor o la primera actriz de la compañía y el autor dirigían las comedias cuando éstas eran estrenos. Cuando se reponían o se representaban en provincias por compañías distintas, se procuraba reproducir de la manera más fiel posible el montaje de la capital, aunque concediendo muy escasa importancia a los decorados. Los esquemas de la puesta en escena eran, por lo general, muy rudimentarios; los dispositivos escénicos, muy parecidos unos a otros; los movimientos y las colocaciones de los actores, casi siempre iguales. De esta manera, resulta comprensible que lo que hoy entendemos por «director» no fuera imprescindible.

Al concluir la guerra civil, varios directores que provenían del teatro de «aficionados», Luis Escobar, Huberto Pérez de la Osa y Felipe Lluch, se hicieron cargo de los dos teatros nacionales y comenzaron a aficionar al público a un tipo de montajes más exigentes, más rigurosos, y también más costosos, que no volvía la

espalda al estilo de teatro que desde años atrás era habitual en los teatros de Europa. Poco a poco ese estilo se fue imponiendo hasta llegar a las compañías comerciales. El cambio de gusto en la puesta en escena ha sido tan radical que ha pasado de aquel no existir de antes de la guerra a asumir en algunos casos la función de protagonista.

Si hubiera de juzgarse en conjunto la labor de todos los directores que desde 1939 hasta la muerte de Franco han ido apareciendo, habría que pronunciar un juicio favorable. En cuanto a lo literario, es difícil afirmar que sea buena la situación actual del teatro español, por lo que se refiere a los cómicos establecer comparaciones es muy difícil, pero no cabe duda de que en la puesta en escena se ha dado un gran avance.

La otra novedad, la de los teatros llamados —sin que nadie sepa muy bien por qué, pero eso es lo de menos— «independientes» ha sido quizá el fenómeno teatral más interesante de los últimos cuarenta años. Una buena parte de esa juventud que tan indiferente se manifestaba ante el hecho teatral rutinario, fue descubriendo que el teatro como medio de expresión de ellos mismos, como medio de comunicación, sí les gratificaba. Es cierto que la inmensa mayoría de estos grupos prestaron más



Lauro Olmo.

atención a la política —casi siempre desde la oposición— que a la poesía dramática. pero eso era lo que el momento, el inacabable momento, requería.

## EL MONSTRUO RIDICULO

Me decía, allá por los 40, Jardiel Poncela —hombre de moral y de costumbres libertarias, pero que políticamente se consideraba franquista sin la menor fisura y así lo proclamaba— que para él escribir comedias bajo la censura de Arias Salgado era como renunciar a su anterior vocación de autor teatral para convertirse en autor de crucigramas.

¿Podría ser la historia de estos cuarenta años de teatro la historia de la censura? Muy probable. Unos han podido burlarla, vencerla de alguna manera y realizar su obra; otros han perecido en el intento; otros ni siquiera se han planteado la batalla y han optado por dedicarse a otra cosa.

Pero ese monstruo, cuyo comportamiento ha oscilado siempre entre la ferocidad y el ridículo, marcó el destino de varias generaciones de gentes de teatro.

No estamos en tiempo de represalias ni de revancha, no es momento de pedir un castigo

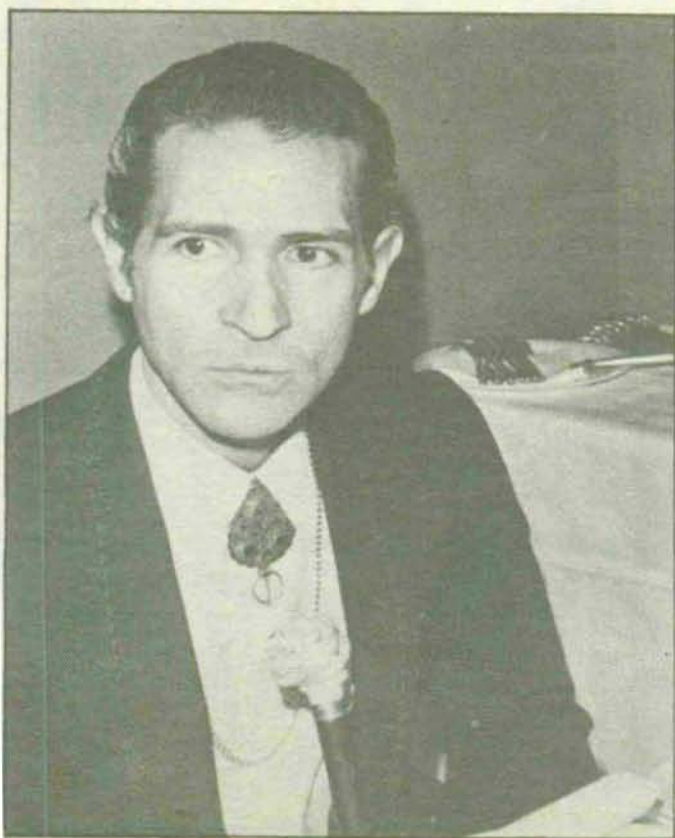


Josep M. Flotats en «La vida del rei Eduard II d'Anglaterra», de Mariowe/Brecht. (En el Teatre Lliure).

para los censores —la censura no existiría si unos señores no la hubieran ejercido—, por eso encuentro natural que aquellos funcionarios —aunque trasladados, y seguro que ascendidos, a otros puestos— sigan cobrando sus sueldos y viviendo más o menos bien a costa de lo que los demás tributamos. Quiero que a sus despachos les llegue la reiteración de mi agradecimiento por lo que dejaron de prohibir y mi deseo de que soporten lo que les quede de vida llenos de vergüenza y de ridículo por su pasada labor.

—Vista la situación actual del teatro español, ¿cree usted que si en la etapa anterior no hubiera habido censura se habrían obtenido mejores frutos? —pregunta malévolo y recalitrante el periodista.

No sé si los frutos habrían sido mejores o peores, pero, desde luego, habrían sido distintos. El mayor éxito del ridículo monstruo, y de los ridículos monstruitos que le servían, no fue cortar lo que para el buen orden y prosperidad del «establecimiento» era conveniente cortar, ni conseguir que algunas de las cosas que al autor, al empresario, al cómico se les ocurrían, ellos mismos se las autocensurasen, sino conseguir que determinadas cosas, durante cuarenta años, ni siquiera llegaran a pasarseles por la imaginación. ■ F. F. G.



Antonio Gaia.