

JOSE MONLEON

TREINTA AÑOS DE TEATRO DE LA DERECHA



1 LA GUERRA HA TERMINADO

Cuando empezó esta historia, uno era todavía demasiado niño para participar activamente en ella. Uno miraba y entendía a medias o entendía mal. Súbitamente, las canciones del colegio habían cambiado y, en vez de hablar de obreros y burgueses, evocábamos a los Reyes Católicos y repetíamos a menudo, en floreada prosa, la palabra Imperio. Todos los que entonces éramos niños teníamos nuestro particular recuerdo de la guerra, según cómo y dónde sorprendió a nuestra familia. En general, salvo para aquellos a cuya familia afectó irreparable-

mente, la guerra había quedado atrás como una mezcla de libertad y de hambre, de violencia y de generosidad. Las historias heroicas se mezclaban con la imagen de los muertos. De los muertos en el frente, de los muertos en las cunetas de las carreteras, de los muertos bajo el bombardeo. En Llansá, donde yo vivía, presenciábamos el fusilamiento de un soldado nacional, condenado a muerte por violar a una muchacha.

Cuando acabó la guerra, al menos en el pueblo en que yo



Junto a estas líneas, primera página de «Informaciones». Ha terminado la guerra en Madrid. Arriba, la Puerta del Sol, en marzo de 1939

estaba, los niños, después de ayudar a los mayores a enmascarar las viejas inscripciones murales, añadiendo rayas y curvas a las letras hasta inventar un caprichoso y asustado alfabeto, nos pusimos humildes emblemas de cinco flechas en la solapa y nos dispusimos para la paz, el pan blanco y el respeto, un tanto olvidado por todos durante algún tiempo, a la propiedad privada. Algunos —Llansá estaba a orillas del camino que seguirían muchos miles de vencidos en su huida a Francia— guardábamos cajas de munición, para jugar a soldados con los plomos y hacer mapas de España con regueros de pólvora en los suelos de



casa medio derruidas, o teníamos escondidas ruedas de automóviles, con las que era cada día más difícil jugar ante la vigilancia del nuevo servicio de recuperación.

De la noche a la mañana, sin un proceso claro, los fascistas pasaron a ser los nacionales, y los leales, los rojos.

Y la historia fue adelante, sin que nadie pidiese nuestra opinión, cambiándonos lo que durante casi tres años, entre canciones y ejemplos, nos habían explicado los maestros del colegio. Las detenciones y depuraciones que, lógicamente, habían seguido a la paz, no nos ayudaban demasiado.

De la escuela fuimos al Instituto. Y allí supimos que nada hay más grave en este mundo que tener cinco faltas de asistencia. Del Instituto fuimos a la Universidad, donde, además de seguir preocupándonos por las faltas, hubimos de inquietarnos por las «salidas» de la licenciatura que, sin saber exactamente por qué, estábamos estudiando.

Fue entonces cuando, quizá por casualidad, nos metimos en el teatro y empezamos a pensar sobre la España que teníamos en torno; cuando empezamos a hacernos preguntas y a sentirnos excluidos. Cuando volvimos a recordar las viejas canciones revolucionarias y, también, los

crímenes, los muertos y los ingenuos.

Quisimos ganar, siquiera en parte, los diez años perdidos entre libros de texto estudiados mecánicamente. Consideramos, quizá inconscientemente al principio, que el teatro podía ayudarnos a ello; que el escenario nació para que en él fuera el hombre representado y que quizá podría arrojar alguna luz sobre el viejo conflicto de las dos Españas, sobre el desgarrón de la guerra civil, sobre el futuro de todos esos millones de españoles que vivían acunando y negando el recuerdo del miedo o del fusil agresivo entre las manos.

Desde entonces, uno ha renunciado a todas las «salidas» de su licenciatura y ha procurado, en el ámbito elegido, ir perfeccionando la pregunta. No hay en ello partidismo y, menos aún, melancolía. Aquello fue terrible. Se trata de preguntarnos el porqué de estos treinta años de teatro, generalmente de espaldas a la iluminación y aproximación de los españoles. Estos treinta años de teatro retórico, intrascendente y repetido, salvo las «excepciones» más o menos en penumbra.

La pregunta es obvio que podría responderse desde diversos ángulos. Yo voy a intentar, a través de varios artículos,

**TREINTA
AÑOS
DE TEATRO
DE LA
DERECHA**

"El discurso de Chamberlain indica que las tentativas de paz no van a tener éxito", se lee en la prensa el 4 de octubre del 39.

Eco de un discurso

En la PRENSA EUROPEA se comentan las palabras de CHAMBERLAIN

La Prensa europea consagra hoy su atención al debate producido ayer tarde en la Cámara de los Comunes, especialmente al discurso del señor Chamberlain. No faltan tampoco comentarios a la intervención de Lloyd George. He aquí los párrafos esenciales con que los grandes órganos de opinión comentan el suceso político:

PARIS.—«Le Petit Parisien» dice que Chamberlain ha hecho fracasar la maniobra de la paz, incluso antes de que haya sido formulada oficialmente.

«Le Petit Journal» dice: «Corresponde al Führer enseñar sus cartas. Después diremos lo que pensamos. Nuestras posiciones son definitivas, y nada podrá cambiarlas si no es la inmediata satisfacción de los objetivos de nuestra política».

contestarla, mediante la escueta crónica de los hechos, la acumulación ordenada de una serie de datos.

Si, previamente, he sentido la necesidad de señalar, quizá un tanto literariamente, mi punto de partida, ha sido por dos razones: primero, por respeto a la óptica, si es honrada, de quienes entraron antes o después que yo en la vida española, y segundo, porque, tratándose de un tema tan delicado, quería empezar por hacerme «vulnerable», por mostrar mis derechos y mis limitaciones.

Un corte

El teatro español tuvo en la guerra civil numerosas bajas. Algunos —como García Lorca, Antonio Machado o Miguel de Unamuno— porque habían muerto realmente; otros, como Alberti, Max Aub, León Felipe, Bergamín o Jacinto Grau, porque se habían exiliado. Alguno, como Alejandro Casona, sería «recuperado» años más tarde y acabaría estrenando cuanto escribió en el exilio y muriendo en España. También diversos escenógrafos, directores y autores jóvenes habían quedado marginados del proceso teatral español, aunque algunos, ya desdibujados, volvieran después. Margarita Xirgu era, a juzgar por la labor desarrolla-

da luego en América, la más sensible de las bajas al margen de los autores.

Si a estos nombres unimos el de Valle-Inclán, muerto poco antes de iniciarse la guerra, el de Miguel Hernández —cuya aportación al teatro era escasa y discutible, pero de cuya capacidad literaria cabía esperar lo todo—, y aun el de otros muchos autores de menor resonancia, es evidente que el teatro español había perdido en un trienio muchos de sus nombres fundamentales.

Su ausencia o su desaparición no pareció provocar, sin embargo, ningún problema inmediato. Porque el teatro español iba a partir de unos supuestos que los excluían y que cerraban el paso a sus posibles seguidores. En todo caso, un hombre tan significativo en los nuevos tiempos como Alfredo Marquerite, en su libro titulado «Veinte años de teatro en España», explicaría mucho después la poca importancia de los hombres del 98 y de sus epígonos en la marcha del teatro español contemporáneo: «La generación del 98, casi con la sola excepción de Benavente, emanaba un tufo agónico y pesimista o se encerraba en la torre de marfil de unos preciosismos o barroquismos que la confinaron en los cementerios de las minorías. Sus escritores, admirables y estimables ciertamente, no llega-

Anuncios en la prensa de aquellos días.

ron a prender en el gran público y las tiradas de sus libros fueron siempre cortas. Cuando alguno de esos escritores estrenó esporádicamente una obra teatral no llegó a conocer la amplitud del éxito rotundo o en la mayoría de los casos fracasó estrepitosamente». Texto cuanto menos discutible si pensamos que entre los del 98 estaba Valle-Inclán, el más grande autor teatral español contemporáneo, y que el denunciado «tufo agónico y pesimista», tan molesto para el «gran público», algún fundamento debía de tener cuando la historia de España acababa de exigir un millón de muertos.

Pero esta es otra cuestión, de la que vamos a ocuparnos en seguida.

Divertir y distraer

Uno de los primeros juicios a que invita cualquier cartelera teatral es el de considerar sus relaciones con el medio. Es famosa y bien conocida la reflexión del alemán Erwin Piscator, cuando, en la guerra mundial, se preguntaba qué sentido tenía hacer a Shakespeare mientras los tanques enemigos cruzaban las calles de Berlín. Esta reflexión, generalizada y expresada con unas u otras palabras, constituye una de las bases del mejor teatro moderno. Dado que el teatro es un

espectáculo público y se ofrece a la comunidad, parece natural que exprese, examine y objetive lo que a esa comunidad le preocupa.

Es curioso ver que el teatro español moderno ha rehuido esa explicitación. Quizá se deba a viejas razones históricas, por cuanto, desde hace muchísimo tiempo, somos un país con una enfermiza conciencia de la distancia que separa lo que las cosas son de lo que las cosas parecen. Conciencia que impulsa a sustituir el ser por la apariencia, la casa entera por la fachada. A la sociedad española —como a un aristócrata venido a menos— le ha molestado desde hace siglos que se hablara claro en los escenarios, quizá temiendo que se derrumbara la apariencia y se descubriera la realidad. Actitud, por otra parte, entroncada en un proceso histórico preciso —recordemos al hambriento hidalgo de «El Lazarillo»—, cada vez más pobre en realidades y siempre apabullante en títulos y recuerdos.

Lo cierto es que, en los años que siguen a la guerra, esta vieja disposición se agudiza. Leo, por ejemplo, el «Informaciones» del 30 de marzo de 1939, ocupado ya Madrid por las fuerzas nacionales, pero con la guerra civil aún en curso. Allí está el parte de guerra. Allí está la crónica de los sufrimientos.

TEATROS. CINEMATÓGRAFOS Y CORTAJES EN ESPAÑA Y EN EL EXTERIOR

Informaciones teatrales En Madrid

Español: estreno de «Caenas»

El Imperio español, como todos los Imperios, tuvo siempre idea muy clara de la jerarquía. Jerarquía en la sociedad, en las costumbres, en las lecturas, en el teatro... Los grandes capitanes de Italia y de Flandes, los virreyes de Nueva España y el Perú, los graves odores de las Chancillerías, los personajes de la nobleza quienes disponían, entre tapices flamencos, los negocios del Estado en los Consejos del Rey; no solzaban el ánimo en la lectura ni con las novelas picarescas, ni con el mismo Quijote, que Cervantes destinó a los caminos y no a los estrados. Hubo entonces en España la literatura de los señores y los

de aire gitano. Fué, en teatros, aplaudida. Guillermo Mañero, vez más de actor excelente, actores y actrices de u... supieron componer un... ble.—LUIS ARAUJO. CO

Los adaptadores de la «... latas»

Con motivo del reestreno de la novela de Orzy, «La Pimpinela Escarlata», en la prensa del teatro Eslava, duda, ha dado en las gacetas el nombre de adaptadores, y los diarios m... entre ellos), tomando co... notas informativas la p... prensa, ha incurrido en la

Por eso nos interesa la adaptación de «La P...

Crítica
al estreno
de
«Caenas»...

que bastantes angustias sufre ya el mundo para entenebrecerle con tragedias de invención, a las que da ciento y raya la realidad. Por eso prefiero divertir y distraer al público con comedias ligeras y comedietas, que, como me reprochan mis detractores, son deliberadamente frívolas y triviales».

El teatro de lo sabido

En los diarios madrileños del 3 de abril apareció el último parte de guerra. La guerra había terminado. La prensa se llenó de anuncios como éste: «España, S. A., Compañía Nacional de Seguros, saluda al Caudillo liberador y a su ejército victorioso. ¡Arriba España! Domicilio social (en propiedad): Príncipe de Vergara, 38». Bares, camiserías, confiterías, almacenes de papel, y todo tipo de negocios, siguieron el ejemplo. El 4 de abril se anunciaba la apertura de iglesias y bares, mientras seguía subiendo la marea de detenciones y de esquelas destinadas a recordar la muerte violenta de muchos madrileños. Italia ocupaba Albania, según el titular de «Informaciones», porque «La traición del reyicito le obligaba a ejercer un clarísimo derecho». El 10 de abril se daba cuenta de la reposición de «El divino impaciente»: «Al cabo de tantos meses, cuyos

recuerdos espantan, reanudamos nuestra comunicación con el verdadero público, para hablarle del verdadero teatro». El 12 se dedicaba amplio espacio al homenaje dedicado a Serafín Álvarez Quintero. González Marín, «maestro de declamación y gran patriota», recitaba un poema, y José María Pemán hacía unas puntualizaciones esenciales sobre el teatro de los Quintero:

«He aquí un hombre —se refería a Serafín Álvarez Quintero— que fue fiel hasta el final a la decencia del Arte. Alcanzó la época en que escritores y artistas se volvían de espaldas a la tradición nacional y aun a la pura civilización latina. España, en política, imitaba a México y Rusia; es decir, desandaba los caminos del Imperio, la ruta de Colón o de Lepanto, e imitaba a los que fueron ayer nuestros catecúmenos. En arte, hacía lo mismo: se perecía por lo negro, por lo exótico. Esta época era un insulto no ya para nuestras creencias, sino para nuestra piel blanca de europeos. Los Quintero fueron fieles a los valores eternos de España y de la civilización occidental. Hicieron su teatro sobre esa sana emoción del reconocimiento, que es la de las épocas clásicas; así como la emoción de sorpresa es la de las épocas decadentes. Los nervios del decadente necesitan del truco, del

no saber qué va a pasar. El equilibrio del clásico descansa en la robusta y aplomada emoción de lo previsto. Por eso el pueblo va cada año a ver el mismo Tenorio; por eso se baña en las previstas emociones del ciclo litúrgico; por eso repite la copla sabida o el refrán conocido... Por eso ama el teatro de los Quintero».

El teatro no era una búsqueda. No nacía para iluminar lo que estaba en penumbra, para descubrir lo que había detrás de la fachada, para profundizar en el hombre y hacerle coherente ante sí mismo. El teatro, por el contrario, era como un refrán, una variante sobre la obra de siempre, un pasatiempo que podía afrontarse sin el más mínimo riesgo de ser inquietado. Lo que Pemán llamaba la «emoción del reconocimiento» era, simplemente, la emoción de verse reafirmado, consolidado, magnificado, desde la escena. La idea de un «teatro crítico» que daba a, paradójicamente, vinculada a la imagen de una sociedad decadente.

El fracaso de Arniches

La segunda guerra mundial crecía día a día. En las primeras páginas de la prensa española se repetía la imagen de Hitler y de sus principales colabora-

La Unión Urbana
Provincia: Almería
Fundadora: Francisco de Paula
Rafael Calvo, 22. Telf. 43098
alado a sus abonados y clientes
¡Viva Franco! ¡Arriba España!

ANuncios POR PALABRAS

Los abonos de una labor...
Se venden en política...
Estados Unidos y Leste...
LA ALIANZA
CASA SANTAS
ARANDA HERMANOS
ALEMAN-ITALIANO-INGLES

mientos españoles. Allí se anunciaban los dos primeros juicios sumarísimos y las dos primeras penas de muerte. Allí empiezan las historias de los crímenes cometidos en la antigua zona republicana. Allí se barruntan los comienzos de la segunda guerra mundial. Pues bien, allí está también la cartelera: Pardiñas: zarzuela; Fíguro: «La Malquerida», de Benavente; Latina: «El soldado de San Marcial»; Maravillas: revista; Moratín (Infanta Isabel): «Mariquilla Terremoto», de los Quintero; Tirso de Molina (Infanta Beatriz): «¡Que sólo me dejas!» (gran éxito cómico), más los programas de variedades en el Benavente, Variedades y Zarzuela.

En este escapismo, enraizado en una situación angustiosa, en esta brutal disociación entre realidad y teatro, entre hombre de la calle y ese mismo hombre convertido en espectador, tendríamos ya una de las características fundamentales del teatro español contemporáneo, establecida, justamente, cuando parecía más difícil.

Benavente, el gran maestro del teatro español conservador de nuestra época, lo explicó así: «Yo he procurado cultivar los más opuestos géneros. Pero en estos últimos tiempos, salvo 'La infanzona', 'Mater Imperatrix', 'Almas prisioneras' y 'Adoración', hui de lo dramático, por-

**TREINTA
AÑOS
DE TEATRO
DE LA
DERECHA**

La crítica fue dura con Arniches porque "se inventaba el pueblo de Madrid".



Adolfo Torrado: una figura fundamental en este teatro habilidoso de la posguerra.



dores. Polonia había sido ya repartida entre el Reich y la URSS, y Checoslovaquia anexionada por la primera. Hitler había insinuado, «resuelto los problemas del Este», la posibilidad de llegar a un acuerdo con las democracias occidentales, pero la respuesta de Chamberlain había probado que eso era imposible. «El discurso de Chamberlain indica que las tentativas de paz no van a tener éxito», señalaba un titular del 4 de octubre del año 39. Aquel mismo día, por enfermedad de Alfayate, se retrasaba el estreno en el Lara, de Madrid, de «El padre Pitillo», de Carlos Arniches. La compañía era la de Valeriano León y Aurora Redondo, y el estreno tendría lugar el día 6.

Arniches había escrito gran parte de «El padre Pitillo» en Alicante, a donde marchó en septiembre del 36, en cuya fecha abandonó su domicilio madrileño. Valeriano León y Aurora Redondo —que ya estaban en América— le invitaron a ir a la Argentina, y Arniches aceptó, saliendo de España el 18 de diciembre de 1936. Desde el principio —él, que era un hijo honrado del reformismo liberal— manifestó su voluntad de no tomar partido y de considerar la guerra española como una dolorosa catástrofe. Apenas llegado a Buenos Aires —el 9 de enero de 1937—, Ar-

niches declaró a un periodista: *"No, por favor... No me hagan hablar de España... Supongo que sea ésta la misma respuesta que hallen en los labios de todos los que salimos de allí... No, no... Política, no... Si la razón corresponde a los unos o a los otros, si esto o aquello, por favor, no me interroguen... Como español que soy, como hermano de los hombres que luchan en los dos bandos, no puedo hablar"*.

El 9 de abril del mismo año se estrenaba «El padre Pitillo», en el Cómico, de Buenos Aires, con buen éxito y excelentes críticas. La obra era, pues, aquel 6 de octubre del 39, estreno riguroso en España. Ausente aún Carlos Arniches, la cábrcera era la misma que presentara la obra ante los argentinos.

La crítica se mostró, en general, muy dura. Lo que otras veces habían parecido virtudes, se estimaron defectos. Se acusó al autor de melodramático, como si ésa no fuera una condición común a la abrumadora mayoría de sus obras anteriores; se dijo que era poco riguroso y que rehacía a su gusto la realidad, como si la capacidad de Arniches para «inventarse el pueblo de Madrid» no hubiera sido siempre una de sus más celebradas virtudes. Arniches estaba, ciertamente, alejado, como hombre y como

escritor, de muchos problemas españoles; pero pocos de los que le atacaron aquella noche en el Lara podían extrañarse de que «El padre Pitillo» hubiese sido escrito en los primeros meses de la guerra civil; bastaba mirar la cartelera madrileña para comprender que el gesto de Arniches respondía a la tónica general del teatro español, contra la que, a fin de cuentas, se había alzado tímidamente en sus buenos tiempos de «La señorita de Trévez» o «Los caciques».

El crítico de «ABC» sentenciaba: *"Es muy difícil sacar al teatro y llevar a la novela figuras de sacerdotes sin conocer previamente la teología, la filosofía, la liturgia, la moral, el derecho canónico, la disciplina eclesiástica... Lamentamos el fracaso, no de público, pero sí, desde el punto de vista religioso, moral y literario"*. La obra estuvo muy pocos días en cartel.

Posteriormente, Arniches estrenaría «La fiera dormida» (escrita en el 38, estrenada en Madrid en el 43), «El tío Miserias» (escrita en el 38, estrenada en Barcelona en el 40), «El hombre cillo» (estrenada en Barcelona en el 41), «Ya conoces a Paquita» (estrenada en Pamplona en el 42) y su obra póstuma, «Don Verdades» (estrenada en Madrid en el 43). Sin embargo, puede decirse que Arniches

murió para el «gran público» español aquella noche del 6 de octubre de 1939.

Años después, a la sombra de los textos de Pérez de Ayala y de cuantos se han ocupado seriamente de Arniches, llegaría el momento de situarle en el teatro español moderno, al que, entre muchas obritas convencionales, ha dado varios títulos de incuestionable importancia.

Primeros pasos del teatro oficial

El Teatro Oficial de Propaganda de la FET y de las JONS, había anunciado el siguiente programa: «La verdad sospechosa», de Alarcón; «La vida es sueño», de Calderón, y «El hospital de los locos», de Valdivielso. En el Español se abrían las puertas para que Nini Montión y Guillermo Marín desarrollaran una larga temporada. La primera obra estrenada y cuanto se dijo acerca de ella indicaban los puntos de partida del teatro oficial. De un lado, estaban los clásicos; del otro, «Santa Isabel de España», de Mariano Tomás, una de cuyas críticas comenzaba así: *"La empresa de nuestro primer teatro, y su primera actriz Nini Montión, han tenido el acierto de escoger la obra más en armonía con la actual situación de nuestra patria, ya que toda*

Jacinto Benavente: en seguida comenzó a escribir, en seguida estrena.



Jardiel Poncela introducía un elemento de discordia que a la larga no le sería perdonado.



ella es, del principio al desenlace, una exaltación de las virtudes del Imperio en los días de la toma de Granada y de la conquista del Nuevo Mundo". El mismo crítico, el señor Araujo Costa, comentaba, el 24 de octubre del 39, la presencia de «Caenas», un poema gitano de Ramón Charlo, en el Español, con las siguientes, entre otras, palabras: "El Imperio español, como todos los Imperios, tuvo siempre idea muy clara de la jerarquía. Jerarquía en la sociedad, en las costumbres, en las lecturas, en el teatro... Al traer a los días actuales las nobles tradiciones del Imperio español, ha de respetarse también la jerarquía en todos los órdenes de la existencia nacional, y así los gitanos no han de invadir nunca la escena, por esencia cortesana y señora, de nuestro primer teatro".

Podríamos transcribir, leyendo los primeros periódicos de la paz, innumerables párrafos teatrales de este orden. Pero quizá baste lo dicho. El teatro oficial nacía investido de un patriotismo grandilocuente, situado en los antípodas de toda posibilidad de autocrítica. Ciertamente, era una época poco apta para el equilibrio; tres años de guerra civil habían terminado y eran explicables todos los entusiasmos en la parte vencedora. Con todo, el teatro es el teatro, y la prensa estaba dan-

do desde todos sus rincones —fotos, esquelas, noticias, listas de desaparecidos— motivos más que suficientes para que ese patriotismo hubiera aparecido en el teatro investido de cierta pesadumbre crítica.

El mundo, por su parte, se iba metiendo en la guerra total. En el «ABC» del 22 de octubre del 39 aparecía la foto de unos sonrientes judíos tras un soldado alemán; el pie decía: «Dirschau (sic). Judíos polacos conducidos por soldados alemanes para cooperar en los trabajos de reconstrucción de las poblaciones ocupadas».

El humor

El 21 de octubre del 39 estrenaba Jardiel en Madrid su «Un marido de ida y vuelta». Jardiel lo explica así: "Hubo un ensayo general repugnante. Durante ese ensayo, a parte del cual asistió Juan Ignacio Luca de Tena y que debió de marcharse provisto de una gran desesperación mental, Serrano dio con su actitud muestras inequívocas de lo poco que le interesaba ya la comedia y del fracaso que de ella esperaba, actitud provocada por el resultado mediocre que la obra había obtenido un mes antes en su estreno en Barcelona en opinión de la crítica. Prueba irrefutable del aserto: había orde-

nado para el día siguiente lectura y paso de papeles de la obra póstuma de Muñoz Seca, que tenía en cartera. Y el veintuno de octubre, ante un público anhelante de expectación, se estrenó en el Infanta 'Un marido de ida y vuelta'. Fue una noche triunfal, respunteada de muchas y clamorosas ovaciones. Tuve que salir a saludar en mitad de un acto, el segundo, que el público cortó pidiendo mi presencia. Y hubo frases y situaciones ovacionadas. Y los máximos elogios. Y un delirante entusiasmo. Fue una especie de sublimación de lo cómico, llevada a cabo por un auditorio electrizado. La simpatía y el afecto de Arturo Serrano hacia mí habían subido de un golpe a los cien grados centígrados. Cuando le di la mano para despedirnos, me produjo una quemadura de pronóstico reservado".

El entusiasmo sería, sin embargo, pasajero. Jardiel, aun sostenido por un sector de la crítica —y aquí es muy justo citar el nombre de Marquerie—, introducía en el teatro español un elemento de discordia que, a la larga, no le sería perdonado. El público, como había sentido muy agudamente José María Pemán, quería ver lo previsto, y Jardiel se empeñaba, justamente, en lo contrario. En el preámbulo de «Cuatro razones con freno y marcha

atrás», obra estrenada en mayo del 36, había escrito: "En realidad, sólo lo inverosímil me atrae y subyuga: de tal suerte, que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y contrapeso, y con repugnancia". Esta actitud tenía algo de desafío a las exigencias de la nueva época, lo que fue generando un curioso y muy significativo antagonismo entre el autor y el público. De un lado, Jardiel se declaraba totalmente partidario de la situación establecida; paralelamente, su teatro, por buscar lo inverosímil, por su libertad imaginativa, resultaba cada vez más agresivo. De suerte que, tras ser celebrado como un gran ingenio, Jardiel fue encontrándose progresivamente solo, hasta morir amargado, y, como escribiera Haro Tecglen en cierta ocasión, superviviente.

Miguel Mihura, hijo de actores, dibujante, colaborador de «Gutiérrez», había escrito en el 32 una obra titulada «Tres sombreros de copa», que, según parece, nadie entendió. Años después, tras pasarse de la zona republicana a la zona nacional, en San Sebastián, ensayó en «La ametralladora», revista que dirigía, el mismo tipo de humor. Allí, en San Sebastián, escribió una obra en colaboración con Tono titulada «Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario», y otra en colaboración con Joaquín Calvo

TREINTA AÑOS DE TEATRO DE LA DERECHA

Margarita Xirgu, García Lorca, Unamuno, Max Aub, Rafael Alberti... Unos habían muerto, otros estaban perdidos para la escena española.



Sotelo a la que llamaron «¡Viva lo imposible! o El contador de estrellas». Cuando Mihura apareció en el teatro español de posguerra, nadie conocía —salvo muy poquitas personas, que habían tenido acceso al manuscrito— «Tres sombreros de copa» y el fenómeno de «La Codorniz» aún no había nacido. Su primer estreno fue el de la obra escrita con Joaquín Calvo Sotelo, y la crítica, aparecida en la prensa del 25 de noviembre del 39, dijo cosas como ésta: *"Cuando ya no son la razón, el cálculo y la ciencia los que varían un sistema de coordenadas, sino el arte y la fantasía que se aplican con un fin determinado a cambiar los métodos automáticos de la observación, el juicio, el raciocinio, la vida entera, resultan también cosas muy curiosas. Tal es la base del humorismo y, hasta en algún aspecto, de eso que llamaban hace pocos años superrealismo, lo cual, en realidad, de verdad, no es otra cosa que la psicología del inconsciente, ciencia que tiene por maestro, antes de haber inventado Leibniz la palabra, a un español egregio de los siglos Imperiales: Azpilicueta, el doctor navarro"*.

El antagonismo entre la mentalidad del «saladísimo dibujante», según era calificado Miguel Mihura, y la de quienes escribían cosas como la trans-

crita, es cosa que no necesita ser probada. El humor de Mihura nacía —y en eso se parecía al de Jardiel— como un rechazo del tópico o del lugar común. A Mihura le encantaba reírse del falso orden de las cosas, mostrar su ambigüedad, en una óptica que no desdeñaba cierto patetismo emocional. La fórmula había funcionado perfectamente en «Tres sombreros de copa», una de las grandes obras españolas de su época, donde la emoción no conducía nunca al ternurismo, y donde lo inverosímil conservaba siempre una clara significación humana y real. Mihura, en definitiva, se enfrentaba con una sociedad española que podía destruirle, como iba a destruir a Jardiel. De ahí que todo su teatro haya sido después una especie de ten con ten, un intento por salvarse a sí mismo a través de todo tipo de concesiones.

Pero de eso hablaremos en las próximas crónicas. Aquí importaba señalar el antagonismo entre el humor representado, con sus diferencias, por un Jardiel o un Mihura, y la comicidad de un Muñoz Seca, exaltado entusiásticamente en los años 40.

Muñoz Seca, fecundo autor cómico de segunda fila, había sido asesinado durante la guerra. Quizá ello contribuyera decisivamente a su magnificación. Lo cierto es que en la crítica

de «La tonta del rizo», obra póstuma de Muñoz Seca, estrenada en diciembre del 39 en el Infanta Isabel, el señor Araujo Costa escribía: *"Todo cuanto es el teatro Infanta Isabel se lo debe a don Pedro Muñoz Seca, que arrastraba en sus comedias un estado de opinión tan considerable, que llegó a formar escuela de españolismo y de buenas costumbres"*. El 7 de marzo del 40, con ocasión del estreno de otra comedia póstuma de Muñoz Seca, «Entre cuatro paredes», el mismo crítico afirmaría: *"Las comedias no estrenadas ni conocidas que haya dejado escritas a su muerte don Pedro Muñoz Seca, víctima de la barbarie roja por su acendrado españolismo, tienen siempre interés debido a la condición de mártir de la Causa, que en el autor concurre, y a ser el celebrado comediógrafo un genio del teatro, en cuyas características se resume todo un estado espiritual de España entre la guerra europea de mil novecientos catorce-mil novecientos dieciocho y nuestra guerra de liberación, comenzada el treinta y seis"*.

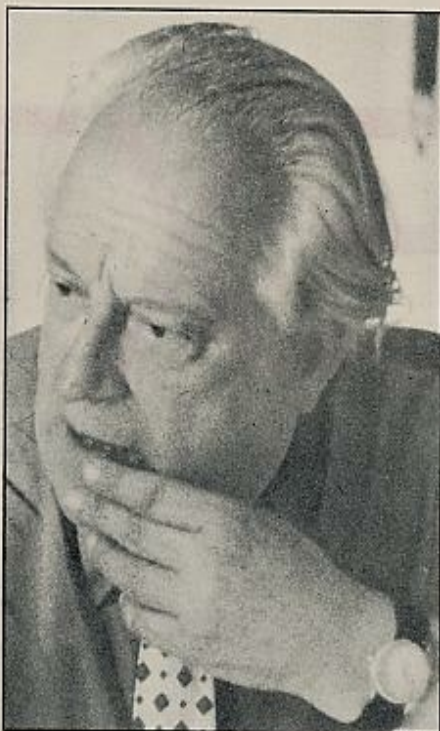
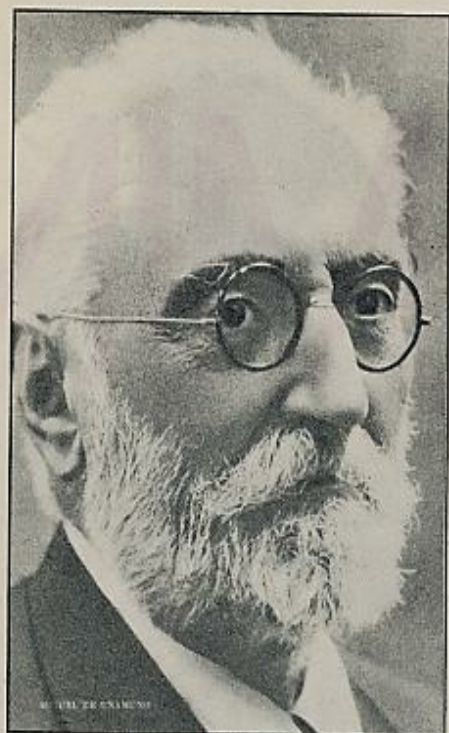
Se diría que la confusión crítica entre la biografía y la obra de Muñoz Seca es evidente. Sin embargo, justo es señalar que en los primeros años cuarenta domina un tipo de teatro cómico, hecho con mayor o menor habilidad, cuya inspiración he-

mos de encontrar en Muñoz Seca mucho antes que en Jardiel.

La llegada de los «humoristas» pertenece a una segunda fase del teatro español de los últimos treinta años.

Torrado

Una figura fundamental en este teatro habilidoso que se impone una vez acabada la guerra es Adolfo Torrado. Separado de Leandro Navarro, su antiguo colaborador, convertido también en autor en solitario, Torrado aparece ante el gran público como el maestro de la artesanía teatral. El Sábado de Gloria de 1940 sienta las bases de su nuevo poderío. Estrena «El famoso Carballeira», y el crítico, embobado, exclama: *"Sólo un hombre que domina la técnica teatral y la picardía, que también es técnica, con la ya acreditada maestría de Adolfo Torrado, puede hacer una excelente comedia que entra en el público, se sigue con interés y se aplaude con verdadero calor, sobre el conflicto dramático del 'famoso Carballeira'. Más que a sus muñecos, que se mueven un poco desordenadamente, prende al público con el hilo de su dominio teatral, y lo lleva como quiere y por donde quiere... El autor tuvo que personarse en escena reitera-*



damente al final de los tres actos".

He aquí enunciada la teoría del efectismo teatral. Importa poco que la historia del «famoso Carballeira», según dice el mismo crítico, sea una tontería. Lo que cuenta es la capacidad de Torrado para «meterla» en el público, para interesarlo por algo que, visto friamente, es puro folletín. Casi se diría que cuanto peores son las ideas, cuanto más ramplonas las situaciones, tanto mayor es el mérito del autor si logra triunfar con la comedia.

La teoría está ahí, en el mismo arranque del teatro de tres décadas. Un sector del público y de la crítica ya no la acepta; por eso quizá murió el torradismo. Pero, bajo formas menos radicales, el principio subsiste, y para muchos espectadores la obra perfecta es aquella que «no te hace pensar absolutamente en nada y, sin embargo, te entretiene». No resisto la tentación de copiar un fragmento de la crítica dedicada por aquellas fechas a «Agua pasada», de los hermanos de la Cueva, donde se ve a qué extremos puede llegar esta visión puramente formalista del teatro: «Jorge y José de la Cueva, *espíritus selectos, con perfecta noción de lo que para los sentidos y para el gusto representan el cromatismo, las calida-*

des y las líneas y contornos de los objetos, donde se ofrece toda una manifestación de belleza, han colocado el asunto de su nueva comedia en un taller sevillano, de azulejos, platos, cachivaches distintos, de un arte industrial muy enraizado en la tradición de España, cuando aquí el arte moro se atrevía a dar lecciones a Bizancio».

Esto se publicaba el día 14 de octubre. En la portada del «ABC» del día 15 aparecían, triunfalistas, Hitler y Goering. Los títulos del teatro español eran «Cartel de feria», de Serrano Anguita; «Caenas», de Ramón Charlo; «Las colegialas», de Leandro Navarro; «La madre guapa», de Torrado; «Los restos», de los hermanos Quintero; más los ya citados títulos de Mihura-Calvo Sotelo y de Jardiel. La prensa seguía reseñando la detención de presuntos asesinos, y, a primeros de noviembre, entre las esquelas dedicadas a las víctimas de la guerra, aparecía una a la memoria de Carlos VII, el jefe de los tradicionalistas.

Benavente, Marquina

Marquina se reincorporaba a la escena española en diciembre del 39. De su obra «La san-

ta Hermandad» se reseñó: «El público tributó al poeta, no ya al final de los cuadros, en medio de la representación, aplausos muy calurosos y entusiastas. La España nueva se hermanaba anoche en el Español con la otra España que los Reyes Católicos sacaban de la ruina y la podredumbre, señoras del país, años atrás».

En cuanto a Benavente, ya muy anciano, había pasado la mayor parte de la guerra en Valencia. Allí se había sostenido una intensa actividad teatral, en la que, ocasionalmente, había participado Benavente. En alguna ocasión, incluso había hecho algún comentario interpretado por la prensa extranjera como un apoyo al gobierno republicano. Sin embargo, según cuenta Montero Alonso, «en cuanto se encontró con el caqui del uniforme y la faja roja del general Aranda, se abalanzó sobre él y le dio un abrazo al mismo tiempo que decía con voz trémula, velada por la emoción: ¡Ya sabe usted, mi general! ¡Me obligaron! ¡Me obligaron!». En otra ocasión, y siempre según Montero Alonso, escribió: «Si yo hubiera sido rojo, mi indignación hubiera sido mayor, al ver de ese modo deshonradas y envilecidas mis ideas. En el Gobierno rojo no fracasaron las ideas; fracasó la decencia».

Ya está Benavente en Madrid. Lo ha traído en su coche particular el rapsoda González Marín. No trae nada escrito de Valencia, pero vuelve pronto a las cuartillas y el 25 de octubre —tras algunas reposiciones— está de nuevo en el cartel de un teatro de Madrid. Estrena, en la Comedia, «Lo increíble», una versión del tema de «El gran galeoto», de Echegaray. Sólo cinco días después, otro estreno, el de «Aves y pájaros». Don Jacinto está de nuevo en pie y estrenará regular y asiduamente durante algunos años. El sabe que el público español necesita ser consolado en los teatros; ahora, después de la guerra, quizá será un poco más difícil. O quizá no, porque aunque esta vez hubo mucha más sangre que otras veces, hace años, muchos años, que el teatro existe en España para hablar de sueños, de lo que no se vive, de los colores de la fachada, de la casa siempre honrada de Bernarda Alba.

Los treinta años de teatro español se han puesto en marcha. ■ J. M. Fotos: FIEL y Archivo.

Próximo número:

TREINTA AÑOS DE TEATRO DE LA DERECHA (2)