

NI LOS UNOS NI LOS OTROS, SINO TODO LO CONTRARIO O "EL HUMOR DOMESTICADO"

Esta vez no hay alusiones precisas al contexto de la prensa diaria. El fenómeno que quiero analizar cubre muchos años de vida y de teatro españoles, y pretende haberse establecido en un mundo inespecial e intemporal, algo así como ese "interminable domingo", que, según expresión de Edgar Neville, seguirá a la desaparición del hombre sobre la tierra. Nosotros, sin embargo, sabemos que todo ha sucedido en un tiempo y un lugar, en un marco histórico preciso, y que también el "teatro de humor" y su dudoso e inmediato heredero, el "teatro ternurista", han tenido sus razones y condicionamientos concretos. El marco, explorado en mis tres capítulos anteriores, lo conocemos todos porque formamos parte de él.

Desde el estreno de «Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario» (1939) hasta hoy, el «teatro de humor» —pongamos, de momento, el término entre comillas— ha sido el gran refugio intelectual del mejor teatro de la derecha. Frente a las exigencias de un teatro «realista», al margen también del juguete cómico o del dudoso cultivo de la herencia benaventina, los «humoristas» han solido dar al público conservador la difícil posibilidad de sentirse inteligente y respetado. Sobre todo si, eludiendo el proceso de Jardiel, han procurado estancarse en una actitud soñadora, ternurista, que acepta sin amargura alguna los lances de Don Quijote.

Es imprescindible —y quizá un tanto árido—, antes de entrar en el examen del juego que el «tea-



Miguel Mihura, padre de «La Codorniz», conocía el ambiente teatral desde niño. Su primera obra, «Tres sombreros de copa» (1932), se estrenó en 1952.

tro de humor» ha desempeñado en la sociedad española, que nos preguntemos si existe o no alguna usurpación terminológica; es decir, si se trata de un verdadero teatro de humor o de una manifestación sólo aproximada. Nadie mejor que Pirandello, que ha estudiado amplia y apasionadamente el tema del humorismo, como guía. He aquí el ejemplo que nos propone:

"Ve a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados con no se sabe qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Advierto que esa señora es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora debe ser. Puedo así, en el primer momento, y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un darse cuenta de lo contrario. Pero si ahora interviene en mí la reflexión y me sugiere que aquella anciana señora no experimenta acaso ningún placer en arreglarse así, como un papagayo, sino que tal vez sufre por ello y lo hace solamente porque engaña piadosamente creyendo que de esa manera, escondiendo sus arrugas y sus canas, consigue retener el amor del marido mucho más joven que ella, ya no me puedo reír como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella advertencia primera o, mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel primer darme cuenta de lo contrario me ha hecho pasar a este sen-



Edgar Neville, con Mihura. El valor significativo de algunas de sus obras descansa en la conciencia de una «necesidad de evasión». La realidad es rechazada por ser el resultado de unas circunstancias concretas que oprimen el ánimo de la sociedad española.

timiento de lo contrario. Y en esto reside toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico".

El humor estaría, pues, en ese «sentimiento de lo contrario» —que no tiene nada que ver con el sentimentalismo—, en esa percepción tragicómica del choque entre las ideas y la realidad. Esta última sería, por tanto, la que impondría la gravedad última al humorismo, por cuanto a ella correspondería el papel de corregir la imagen idealmente propuesta. Por ceñirnos al teatro moderno español, eludiendo los grandes ejemplos de nuestra literatura clásica, una obra como «La señorita de Trevez» casi encajaría, con sorprendente precisión, en el ejemplo propuesto por Pirandello. La clave está en que, primero el autor y luego los espectadores, pasemos de la cómica percepción de las contradicciones a un sentimiento de dolor ante las mismas, lo cual exige, obviamente, una reflexión intelectual so-

bre la significación de los elementos contrapuestos.

La petición de Pirandello es, en este punto, muy precisa. Lo cómico consiste, simplemente, en «darse cuenta de lo contrario», en reír ante la vieja emperifollada, ante el Don Juan achacoso, ante el miedo del matón, ante la castidad de la prostituta, ante el frac alquilado del aristócrata, etcétera, etcétera. Ciñéndonos a ese plano, cabrá reincidir en los contrarios de siempre o inventarse otros más ingeniosos, pero, en todo caso, la frontera del humor seguirá sin cruzarse, porque éste empieza allí donde a la risa sigue la reflexión; al chiste automático, la incidencia de una serie de consideraciones apoyadas en nuestra propia experiencia real.

Resulta de ello que el humor es, por definición, una actitud crítica. En periodos sociales considerados de plenitud, cuando la vida y los Ideales guardan una relación armónica, el humorismo carece de sentido, puesto que los

«contrarios» no pueden darse conflictivamente. Así, a Aristófanes, dentro de la imagen tradicional del helenismo, se le considerará un autor cómico, pero jamás un humorista. Por el contrario, el humor de nuestra literatura picaresca y del Quijote expresa, con toda nitidez, los pies de barro de nuestro Siglo de Oro. En los libros de Caballería, donde los gigantes son gigantes, el humorismo está desterrado; han de ser molinos y parecerle gigantes a Don Quijote para que el humorismo surja, lo que, en definitiva, nos lleva a la nada aventurada conclusión de que el humor es el hijo civilizado del pesimismo.

El que en España, cada vez que se ha hablado de la necesidad de un teatro que no falsee la realidad, alguien haya solido reclamar los derechos del teatro de humor, da que pensar y quizá nos aclara que mucho de ese teatro llamado de humor es, simplemente, un teatro cómico imaginativo y bien escrito.

¿Cuál es la relación de nuestro «teatro de humor» con nuestra realidad? ¿De qué modo la recoge? La idea, por ejemplo, de que «La Ametralladora» era una publicación festiva que Miguel Mihura dirigía para los soldados nacionales que se hallaban en el frente, excluye, automáticamente, toda posible aplicación de los conceptos sobre el humor antes anunciados. Eso que se llama la «moral del soldado» es incompatible con el pesimismo crítico propio del humor.

El auténtico humor cumpliría, pues, en la sociedad las siguientes funciones: en primer lugar, realizaría una función crítica, expresando de un modo especial la discordancia entre la realidad y las ideas «establecidas» sobre ella; en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, entrañaría una voluntad de «agresión general» a tales ideas, cuyo anacronismo o carácter puramente convencional se pondría al descubierto. "El humorismo, a causa de su proceso íntimo, especioso, esencial, inevitablemente descompone, desordena, desacuerda; mientras que, corrientemente, el arte, en general, tal como lo enseña la escuela, la retórica, es, sobre todo, composición exterior, acuerdo lógicamente ordenado", explicaba Pirandello.

Es ya el momento de preguntarnos si nuestro moderno humorismo teatral ha ejercido las señaladas funciones; si la abrumadora mayoría de su público ha considerado tales obras una reflexión sobre la realidad o, simplemente,



Rafael Alonso, Conchita Montes y Pedro Porcel, en la escena final de «El baile». A la derecha, Edgar Neville en la puerta del teatro de la Comedia, donde se representaba «Veinte añitos», una obra más en la línea de su autor...



una invención ingeniosa. Vamos a intentar ir contestando a la pregunta, aunque quizá convendría que empezáramos por diferenciar el humorismo de Jardiel o de las primeras obras de Mihura —en clara correlación con las ideas manifestadas en «La Codorniz»— del subsiguiente teatro «melancólico» y «poético», en el que el humor juega un papel secundario.

La risa es la razón

El rechazo de un humor agresivo y libre explicaría tal vez el crepúsculo profesional de Jardiel Poncela. Aparentemente integrado al sistema, su teoría de lo «inverosímil» entrañaba la no aceptación de una serie de «ideas establecidas» y generalmente tomadas como normas de interpretación de la realidad. Lo «verosímil» supone, para la mayoría del público, la confirmación escénica de las convenciones preestablecidas sobre el comportamiento humano. Jardiel, al buscar desesperadamente un teatro de lo «inverosímil», lo que estaba es poniendo en cuestión tales convenciones y explorando un tipo de realidad disonante. En una especie de número necrológico de la revista «Teatro», Eduardo Haro escribía: «Probablemente Enrique Jardiel Poncela ha tenido que escuchar más gritos del público y más denuos que ningún autor de nuestro tiempo. Se le gritaba que aquello no tenía nada que ver con Muñoz Seca —y, por tanto, con Vital Aza y con toda la tradición del teatro cómico español—, y él insistía y creaba su teatro y luchaba por convencer». Y Angel Zúñiga: «No pretendo hablar de la tormentosa condición de los últimos estrenos de Jardiel. En aquel momento creí que sólo había una cosa: recordar cuánto el teatro cómico le debía».

En el 46, Jardiel había estrenado todavía dos obras: «Agua, acei-

te y gasolina» y «El sexo débil ha hecho gimnasia»; en el 47, «Como mejor están las rubias es con patatas», y en el 49, «Los tigres escondidos en la alcoba», que presentó la Compañía Titular del Español en el teatro Gran Vía, el 21 de enero, en medio del escándalo general. «Me es imprescindible aclarar lo ocurrido con su última obra —explicaba Mariluz Jardiel, actriz e hija del escritor—, 'Los tigres escondidos en la alcoba'. Obra a la que se ha tachado de confusa cuando todo, aunque con mucha rapidez, está en ella perfectamente explicado, y de la que también se ha dicho que fue un fracaso, gracias a la oficiosidad de cierto señor Sánchez, que, en mitad de una serie de aplausos cerrados, se dedicó a telefonar a todos los periódicos de provincias comunicando la noticia del meneo». Afirmación llena de respeto filial, pero contraria a otros testimonios y, en todo caso, reveladora del clima que envolvió al último estreno de Jardiel. «A partir de esta fecha, no hay mucho que decir de la producción de mi padre. Escribió un guión para llevar al cine su comedia 'Tú y yo somos tres', que no llegó a utilizarse, y publicó una serie de artículos en el periódico 'Alcázar'. Al morir, Jardiel tenía planeadas cuarenta comedias».

¿Qué era el humor para Jardiel? En su famosa Entrevista Universal —en la que se había autoformulado todas las preguntas habituales, estudiando cuidadosamente las respuestas—, rechazaba la idea de que el humor «se base en la amargura», si bien lo hacía mediante un razonamiento por el que identificaba la amargura con la falta de salud u otras catástrofes biográficas, y no, según hemos hecho aquí, con la relación discordante, intelectual y sentimental entre el hombre y su medio. Por eso, resultan mucho más significativas sus afirmaciones acerca de que «el humor es

el 'total' de la literatura», o que «Todo puede hacerse alegremente: hasta morir». A Jardiel, el drama le parece una «aberración del sentimiento», justamente porque los sentimientos suelen responder en el teatro a convenciones preestablecidas, al resultado de una «educación sentimental», de la que el drama sería una especie de magnificación o de examen general confirmatorio, que es lo antagónico de ese «sentimiento de lo contrario» de que antes hablábamos.

La situación del teatro español le parece mala. No hay teatro de vanguardia. No surgen nuevos autores...

—¿Cree usted que el teatro es un medio de educar al público?

—Sí. Seguramente el teatro es un medio de educar al público. Pero el que hace un teatro educativo no tarda en encontrarse sin público al que poder educar.

—¿Debe ir el autor a favor o en contra de los gustos del público?

—En mi opinión, el autor que pretenda hacer arte no debe ir jamás a favor de los gustos del público.

—¿El teatro debe ser para mayorías o para minorías?

—Siempre para mayorías. Teatro y minorías son términos que se repugnan. Hay que hacer el teatro para las multitudes, no para las minorías. La sala de un teatro no está construida para doce personas, sino para centenares de ellas. Público quiere decir multitud. Y si en la sala no hay público, ¿a quién le hablaremos?».

Gonzalo Torrente Ballester, en un trabajo dedicado a Miguel Mihura, evocaba:

«Yo, señores, he sido testigo de los furiosos pateos con que algún estreno de Jardiel fue recibido. Parecía como si el público quisiera resarcirse de los aplausos

que no había tenido más remedio que otorgar en otras ocasiones. Eran pateos vengativos, esos pateos tan conocidos de los artistas, esos pateos con los que, a la primera ocasión, se les castiga por tener talento. Como a los toreros por tener valor. Pues bien: pateos como aquéllos llevaron a la muerte al gran Jardiel, que se murió de pena por haber fracasado».

Jardiel, que había hecho su última temporada, como empresario, director y autor de su compañía, el año 47, muere el 18 de febrero de 1952. Su inadaptación a la sociedad española, sus viajes, su estancia en Hollywood, sus interminables horas de café, el recuerdo de sus grandes éxitos, sus prólogos, la audacia de sus novelas y de sus obras teatrales, su libertad, han hecho de él la imagen de un rebelde. Cuando muere, muchos deben pensar que ha vivido demasiado.

Ni los unos ni los otros, sino todo lo contrario

Importaba detenerse un poco en el examen de Jardiel para contraponer su ocaso, su soledad última y la infatigable tensión de su obra con la aceptación que han merecido los principales autores «humoristas». ¿Cuál es, por otro lado, el censo de estos humoristas?

Como antes apuntábamos, me parece que debe hacerse una distinción: de un lado estarían —aparte de Jardiel— los autores procedentes de «La Codorniz», en cuya primera etapa Miguel Mihura y Tono casi la escribían y dibujaban por entero. Sin embargo, dado que Tono y, especialmente, Mihura intentaron pronto la «humanización sentimental» de personajes y situaciones, mientras que autores como Ruiz Iriar-



"TREINTA AÑOS DE TEATRO"

El estreno de «Tres sombreros de copa» constituyó una importantísima revelación. A la derecha, Tono, Jerónimo y Miguel Mihura. Este y Tono habían intentado una «humanización sentimental de personajes y situaciones».



te o López Rubio dotaban a sus comedias de un tierno imaginativismo, pronto se produjo una especie de unificación, creándose un «tipo de comedia poética», cuyas bases atemorizadas —planteadas ya en la turbulenta preguerra y confirmadas dolorosamente en el 36— quizá habría que buscar en el teatro de Casona, según confirmaría la rapidez y claridad con que dicho autor sería incorporado y entendido a su vuelta del exilio. Lo «poético» aparecía impregnado de cierto escepticismo, de un cansancio, incluso de un espíritu tolerante cuyas relaciones con la áspera vida española es necesario aclarar. Lo poético se habla desajado de la pasión y de la acción, ligándose al inmovilismo de una generación terriblemente envejecida por nuestra guerra civil. Este teatro «poético» contribuía, por otra parte, a aumentar la distancia entre la escena y la nueva juventud española, ajena a las experiencias de que estaba hecho ese cansancio. El «rechazo de la realidad» propuesto por este teatro, su suplantación por un patético paraíso artificial, determinaba una idea del teatro sostenida por censores, críticos, empresarios y espectadores, empeñados todos ellos en considerar optimista su miedo a la realidad. "El pintoresco y gracioso chico de veinte años que no cree en nada, ha surgido después. Uno, ahora, se queda asombradísimo ante los despliegues espectaculares que en las principales ciudades de Europa realizan hoy esas minorías juveniles —esos casi niños— escépticas y pesimistas, cuya central ideológica reside en los cafés de Saint-Germain-des-Près..." comentaría, haciendo un poco de historia, Víctor Ruiz Iriarte.

No se trataba, como había hecho Benavente, de declararse resueltamente a favor de una de las dos Españas, para luego, en el escenario, distraer con sencillas y amables comedietas a un público

de correligionarios. No, no era eso. En el caso de la mayor parte de las obras de ese «teatro poético» a que me refiero se partía de una voluntad de marginarse de la realidad, aunque sin hacer de ello un credo agresivo —como había sido el caso de Jardiel y, menos claramente, ciertas postulaciones de «La Codorniz»—, sino un supuesto subyacente, una enfermedad escondida.

La palabra se puso inmediatamente de moda: evasión. El teatro era una evasión y la licitud de ésta se ponía fuera de cuestión. Creo que fue Torrente Ballester quien habló de ella como de una «forma más de realismo», por cuanto expresaba la necesidad real de un amplio sector de la sociedad española. Edgar Neville, en un prólogo a la edición de su teatro, explicaría nitidamente los orígenes de esta actitud:

"España es un país de extremos enconados, irreconciliables, siempre en llamas, en el que no se sabe nunca bien si lo que arde son cirios o frailes, y cuando no aprueba ninguna de esas dos maneras de iluminarse, tiene que tirar por un camino diferente y más pacífico; evadirse, en una palabra. Hoy nos reprochan el cultivar el teatro de evasión y no interesarnos en los problemas actuales. Pero no es que dejen de interesarnos, es que resulta difícil su tratamiento, a menos de aceptar sin la menor vacilación la tesis del que manda; para decir que 'sí' hay toda clase de facilidades, pero a veces no quiere uno decir que sí ni que no, y el laberinto es demasiado intrincado para que valga la pena aventurarse".

En la conciencia de esta «necesidad de evasión» descansa, sin duda, el valor significativo de ciertas obras de Mihura, de Tono o de Neville, adscritas o próximas al espíritu de «La Codorniz», frente al evasiónismo azucarado, blan-

co, de otras comedias de signo casonístico, de ellos mismos o de otros autores. Desde la óptica inicial de los mejores Mihura o Neville, la realidad no es rechazada porque constituya, de un modo absoluto, en abstracto, una fuente de desdichas a la que sólo los soñadores puedan escapar, sino porque es el resultado concreto de unas circunstancias concretas que oprimen el ánimo de la sociedad española. «La Codorniz» es, pues, ante todo, la expresión nitida de una voluntad historizada de «estar al margen» que incluye, junto al deseado evasiónismo, la consecuente y positiva agresión de las convenciones establecidas.

El éxito de público del teatro «de humor», una vez suavizada su potencia agresiva y colocadas las poéticas comillas, prueba hasta qué punto el resultado respondía a un sentimiento compartido por la burguesía, la cual agradecía que se le escamotease, con cierta inteligencia y buen gusto, la realidad. El escamoteo, inmovilizado el país, aislado de Europa y con los recuerdos de la guerra civil latentes, era más necesario que nunca.

El vuelo difícil de "La Codorniz"

Bergamín me decía una vez que «La Codorniz» era un modo de esconder la cabeza debajo del ala. De acuerdo. Por eso su valor —hablo de «La Codorniz» de la época de Mihura— era cierto e insuficiente. Insuficiente, porque nunca puede ser bastante el esconder la cabeza. Ciertamente, porque poseía un valor corrosivo, porque rechazaba una serie de «hermosas palabras», porque hacía de la duda sistemática un instrumento de lucidez en tiempos de dogmatismo. El que el paso de los años haya ido invalidando la posición de la antigua «Codorniz» está en in-

tima relación con la transformación paulatina del país y la creciente necesidad de que una serie de cosas sean discutidas y no eludidas. Es importante, a estos efectos, la polémica que estalló en su día entre Miguel Mihura, fundador y ex director de la revista, y Alvaro de Laiglesia, su sucesor.

A Mihura le molestó el tono explícitamente crítico que, dentro de sus límites, iba tomando «La Codorniz» de la etapa de Alvaro de Laiglesia. Mihura se había comprometido a publicar varias páginas todas las semanas, y puede decirse que esta polémica le apartó definitivamente de la revista; en su «Primera carta a Alvaro de Laiglesia», Mihura recordaba: "La Codorniz nació para tener una actitud sonriente ante la vida, para quitarle importancia a las cosas, para tomarle el pelo a la gente que veía la vida demasiado en serio, para acabar con los cascarrabias, para reírse del tópico y del lugar común, para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía. Para decir a nuestros lectores: 'No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. Una serie de tipos de mal humor lo han estropeado con sus críticas, con sus discursos, con sus violencias. Y ya no tiene remedio. Vamos a olvidarlo y a procurar no enredarlo más. Y aquí, reunidos, mientras la gente discute y se mata, nosotros, en un mundo aparte, vamos a hablar de las mariposas, de las ranas, de los gitanos, de la luna y de las hormigas'. Piense usted, señor director, que con estas críticas de la vida usted no va a arreglar el mundo. Y sólo va a conseguir fomentar el mal humor de las gentes, la murmuración y la acritud. Y nosotros, los humoristas, no hemos nacido para eso". A Mihura, las dimensiones críticas y polémicas de «La Codorniz» le quemaban.



Hijo de actores, conocedor del ambiente teatral desde muy niño, había escrito su primera obra en 1932. Se trataba de «Tres sombreros de copa», cuyo estreno, en el Español, de Madrid, ya en 1952, constituyó una importantísima revelación. Sin embargo, la larga espera de Mihura —veinte años— había sido toda una lección. Los titubeos de Arturo Serrano y los aplazamientos sin fin del estreno, una vez éste conoció la comedia en San Sebastián, durante la guerra, cuando ya realizaba giras con su compañía por la zona nacional, le impulsaron hacia un tipo de comedia más «asequible». Pero el paso no fue fácil, a juzgar por «Viva lo imposible o El contable de estrellas» (estrenada en el Cómico, de Madrid, el 6 de noviembre de 1939), «Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario» (17-12-1943) y «El caso de la mujer asesinada» (20-2-1946), presentadas ambas en los teatros oficiales. «Tres sombreros de copa», su primera obra, no estrenada hasta el 52, revelaría el proceso seguido por el autor, que, en el 53, iniciaba, con «El caso de la señora estupenda», un nuevo período, modificando ciertos supuestos de su primera etapa, incorporando cada vez más ese terrorismo evasivo a que antes nos hemos referido y que el propio Mihura alegaba defensivamente en su carta polémica con el nuevo director de «La Codorniz».

Refiriéndose a las fechas de la posguerra, Mihura, en una especie de memorias, explica lo siguiente: «Yo tenía planeado el primer acto de otra comedia más humana, más burguesa y diferente en procedimiento a «Tres sombreros de copa». Durante el verano de ese mismo año —1939— se la conté a Joaquín Calvo Sotelo; le gustó mucho el arranque y decidimos escribir la obra juntos. Al mismo tiempo, Tono estaba empeñado en escribir conmigo alguna cosa, y empezamos «Ni po-

bre ni rico, sino todo lo contrario». En el café Raga, de San Sebastián, yo iba de mesa en mesa, colaborando en una con Joaquín y en otra con Tono. Era algo así como el Arturito Pomar de los contediógrafos. «Viva lo imposible o El contable de estrellas», que así se llamaba la comedia de Joaquín y mla, tuvo un gran éxito de público la noche de su estreno y la crítica nos trató muy bien... Pero hacía un frío imposible. La calle de Preciados estaba levantada. El público, por la falta de taxis y coches particulares, apenas salía por las noches. Y no fue nadie a ver la obra. Le dieron treinta representaciones y la comedia murió de frío y quedó allí sepultada para siempre.

Mientras tanto, había terminado con Tono «Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario», y a Perojo le gustó tanto la comedia que nos la compró inmediatamente para hacer una película. Pero pasó el año 39, el 40, el 41 y el 42, y Perojo no hacía la película. Yo había fundado «La Codorniz» en 1941 y este humor se había puesto fulminantemente de moda y tenía legiones de entusiastas. Tono, impaciente y siempre más comercial que yo, quería estrenar la obra, pues juzgaba que era el momento más oportuno. La obra se estrenó por fin, con una expectación y un éxito que yo no esperaba. La crítica se dividió apasionadamente, y unos decían que éramos idiotas y otros que éramos listísimos. Los entusiastas de «La Codorniz» nos aplaudían y los detractores de «La Codorniz» nos insultaban. Se organizó una polémica de miedo. Los críticos discutían unos con otros y los espectadores también».

A Mihura, las constantes alusiones a lo «codornicesco» de su estilo y su teatro se le hace un peso. Incluso decide estar varios años sin escribir teatro para dejar que se amansen las aguas y que —puesto que ya no escribe en el

semanario— se le desvincule de «La Codorniz». Así, durante muchos meses, hasta que un día le cuenta a Alvaro de Laiglesia el tema de la «asesinada», y deciden escribir juntos la comedia. Se estrena con éxito y una parte de la crítica vuelve a decir que es una obra codornicesca, mientras otros dicen que es demasiado seria. Mihura, fastidiado ante la polémica que suscita su obra, hace el siguiente comentario: «En estos días se me está ocurriendo un argumento que le va muy bien a Celta Gámez. Es una revista musical llena de situaciones cómicas entre personas normales y corrientes. Creo que puede ser un éxito comercial y que me dará mucho dinero. Pero, probablemente, cuando la escriba, resultará que de comercial no tiene nada, que será también una revista para minorías y que la tendré que llevar al Teatro Experimental de Filadelfia. Uno no tiene arreglo».

La paradoja era obvia. A Mihura le cargaba que su teatro estuviera lleno de significaciones «ocultas». El había decidido «estar al margen» y comprendía que todo aquel clima polémico, propio de la sustancia humorística de su teatro acabaría por meterle dentro de los conflictos y opciones de la sociedad española. El quería vivir plácidamente, divertirse y escribir lo justo para ganar dinero. Y he aquí que su talento le convertía, a su pesar, en un autor polémico, en la medida en que su evasión se cargaba de agresividad, apareciendo como la manifestación explícita de una voluntad de no participar en el inacabable pleito español. No olvidemos que al venerable don Carlos Arniches había costado perdonarle el que, allá en tierras americanas, se declarara angustiado por la guerra, negándose a tomar partido. Mihura, dispuesto a no crearse ninguna complicación, fue sacrificando poco a poco su capacidad humorística para ir en-

cerrándose en una serie de tientos clichés, en una falsilla, en unos personajes reiterados, en un clima reconocible, cosas todas ellas que, como humorista, debían fastidiarle. Al mismo tiempo, como quería ser libre, procuró suspender eternamente la necesidad de «elegir», radicalizando y ridiculizando sistemáticamente, como había hecho Neville en el prólogo parcialmente transcrito, los términos de la disputa. Lo que no quiere decir que en obras como «Ninette y un señor de Murcia» no llegase, de hecho, a tomar partido por uno de esos dos bandos cuya imagen le había, desde 1936, inmovilizado.

«Tres sombreros de copa» o un esperpento cordial

El estreno de «Tres sombreros de copa» constituyó un verdadero cañonazo. Quizá sea, históricamente hablando, y en su momento, con «Historia de una escalera», de Buero, y «Escuadra hacia la muerte», de Sastre, una de las tres piezas más importantes del teatro español propuestas a lo largo de los últimos treinta años. Había latente una soterrada rebelión en la juventud española contra las formas del teatro que se estrenaba, y «Tres sombreros de copa» se convirtió en un título clave, en una obra concreta que esgrimir contra «el torradismo» y «el astracán». «Tres sombreros de copa» forjó, por otra parte, la imagen de un autor interesado por las realidades sociales y su evolución —un humorismo lógicamente comprometido—. La «libertad» de Dionisio y Paula, finalmente aniquilada por una serie de tabús, de cursilerías, de miedos y de resignaciones, era una libertad de la que todos participábamos. Mihura aparecía con un

A la izquierda, Víctor Ruiz Iriarte y José López Rubio con Santiago Córdoba. En la otra foto, los hermanos Mihura con Perico Chicote y Alvaro de Laiglesia, el hombre que cambió el estilo de «La Codorniz».



"TREINTA AÑOS DE TEATRO"

Ruiz Iriarte, entre Fernando Fernán-Gómez y Fernando Rey. Fernán-Gómez, el mejor actor español de nuestros días, ha terminado interpretando obras de Alonso Millán...

vigor ético y formal que en su teatro de posguerra se había ido mitigando hasta llegar al gran salto de «El caso de la señora estúpida», principio de un derrotero cada vez más cauto y comedido.

Años más tarde sería repuesta por la Compañía de Maritza Caballero y Anastasio Alemán. Recuerdo aún las agresivas barbaridades que, a propósito de «Tres sombreros de copa», escribiera un crítico de cierta capital de provincia. Ante su lectura, en un TRIUNFO del mes de enero del 57 comenté: "Cuando Mihura me dijo en una entrevista, publicada meses atrás, que todavía faltaba mucho para que 'Tres sombreros de copa' fuese considerada una obra 'normal' en España, pensé que a Miguel le importaba buscar una justificación —aun a sabiendas de que era falsa— a su último y más blando teatro. Ahora he visto que no. Que Mihura tiene sus razones para pensar que por ahí se escandalizan con su obra".

Por su parte, a raíz del estreno en Madrid, Carlos Fernández Cuenca intentaba aplicar la que sería, poco más o menos, fórmula habitual para juzgar el «nuevo teatro poético»: "Posee también la obra ternura y evasión poética, porque entre situaciones increíbles y frases de agudo ingenio, manan delicadezas que tanto tienen de suave nostalgia como de anhelos entrevistados del ideal". Frente a esta ambigüedad, Ricardo Domenech, uno de los más destacados críticos jóvenes, resumiría así su impresión sobre «Tres sombreros de copa» y la producción total de Mihura: "La obra no tiene la fuerza grotesca del esperpento de Valle, pero está muy cerca de ello, aunque a nadie se le haya pasado por la cabeza todavía. 'Tres sombreros de copa', escrita en 1932, nos hace pensar en lo que Miguel Mihura podría haber entregado a la escena de haber sido fiel a su talento, de

haber renunciado momentáneamente al aplauso de un público burgués que ha encumbrado sus peores piezas. Yo, personalmente, me lamento de que haya sido así. Es —creo— una pérdida irreparable para su autor y para nuestro teatro".

Suma y sigue

Creo que había que dedicar un capítulo de la serie al examen de Jardiel y de Mihura, en cuanto tipifican los dos máximos talentos de nuestro teatro de humor en lucha con el medio. Los dos, en definitiva, tuvieron que claudicar; el uno, según Torrente, «muerto de pena por haber fracasado», y el otro, según Domenech, entregándose al «aplauso del público burgués».

Entre la obra de Jardiel y la de Mihura existen una serie de sustanciales analogías y de sustanciales diferencias. Ambos han probado su condición de «hombres de teatro», su capacidad escénica, el talento para no confundir jamás el teatro con la literatura. A los dos les ha preocupado el comportamiento del público, los dos se han movido entre empresarios y actores, a los dos les sienta bien el marco de un camerino. Los dos han tenido miedo ante la potencia agresiva de su humor, con la diferencia de que Mihura ha intentado someterse escépticamente a ciertas exigencias del público, es decir, de la clase rectora, mientras Jardiel ha avanzado, solitario, entre las voces y los reproches de ese público.

Durante años, a todos los posibles humoristas se les ha planteado el mismo problema. Elegir el camino de Mihura o el de Jardiel. O, simplemente, quedarse fuera y, ante la imposibilidad de proyectar libremente su humor, renunciar al teatro y no entrar en un dilema cuyos términos resultaban igualmente amargos. Del Tono

que sacaba a un actor a telón corrido, antes de empezar la obra, para explicar al público las rarezas de la comedia, llegamos al Tono de «Crimen pluscuamperfecto» y de despersonalizadas adaptaciones. Del Neville de «Margarita y los hombres», a un Neville que firmaba, con el gran éxito de «El baile», un programa de comedia decididamente respetuosa y melancólica. La sombra de Casona guiaba los pasos del Ruiz Iriarte de «El puente de los suicidas» —que guarda muchas afinidades con «Prohibido suicidarse en primavera», de Casona—, nuevo autor que, tras la cima de «El landó de seis caballos», se iría diluyendo en una especie de alta comedia, tierna y puesta al día. López Rubio definía su deseo de evasión y su ideario cuando, con ocasión de estrenarse su versión de «Las brujas de Salem», aseguraba que la obra nada tenía que ver con la política, o cuando, a cuenta del estreno de una obra propia, declaraba que si alguna vez caía alguna bomba atómica sobre su ciudad esperaba que le pillase sin deber a nadie un céntimo.

No quiero entrar aún en los casos de Alfonso Paso o Alonso Millán, que serán quienes, por razones cronológicas, cierran la serie. Aunque no está de más señalar que estos dos autores llegaron a los escenarios españoles procedentes del teatro experimental y universitario, y que los dos se encontraron con la misma petición de su sacrificio, y que los dos la aceptaron, tras mayor o menor resistencia, como antes ocurriera con los autores de ese «teatro poético», excelentes escritores y dotados, en su mayoría, de talento para haber propuesto una auténtica obra de humor... en otro medio social y bajo otros condicionamientos históricos. Nuestra Gran Derecha ha sido el público.

Santareno, un excelente autor portugués, decía que es muy difícil

escribir para un público «al que no se ama». La dificultad, en todo caso, ha tenido que ser salvada por los autores de este teatro y amar a los empresarios, a los censores, al público viejecito de las tardes, a los críticos. O a los que piensan como aquel crítico de Murcia que, al llevar un TEU —precisamente el que dirigía Alonso Millán— «Los cuernos de don Friolera», de Valle-Inclán, escribió: "Ayer protestábamos enérgicamente en nuestra sección de teatro del bochorno a que se ha sometido a nuestra ciudad, en plenas fiestas tradicionales, por unos grupos de teatro universitario forasteros, pero españoles, que nos han venido a representar uno de los más lamentables espectáculos que hayamos presenciado en varios años. No creemos que nadie pueda tacharnos de antivanguardistas ni de nada parecido. Pero, ¿desde cuándo el vanguardismo, y el progreso, y los avances de la humanidad se han hecho apoyándose en el vicio? ¿Y es que por vanguardismo vamos a resucitar ahora a Valle-Inclán, y a este Valle-Inclán precisamente?". He aquí un personaje sobre el que bien podrían haberse disparado nuestros humoristas, proyectando ese «sentimiento de lo contrario» que suscita la transcrita posición de un crítico teatral español de los años cincuenta ante la obra de Valle. Pero eso, se comprende, era demasiado. Y Alonso Millán, como tantos otros, al margen de su mayor o menor talento, aprendió la lección.

Pienso, de pronto, en Fernando Fernán-Gómez, el mejor actor español de nuestros días, extraordinariamente dotado para haber interpretado un verdadero teatro de humor. Ha escondido en un cajón sus inmensas posibilidades y ha salido, cómicamente disfrazado, para hacer, precisamente, una burda comedia de Alonso Millán. ■ J. M. (Continuará)