

LOS ANACRONISMOS DEL MATRIMONIO

fondo implica, al menos en la conciencia de los demandantes, la acumulación de procesos de anulación del matrimonio eclesiástico. Si bien aquí la hipocresía lleva dirección inversa a la del divorcio. Se trata, para no tocar el hierro que quema, de declarar que nunca ha habido en tal y tal caso matrimonio. Y no se reforma lo que no ha existido. Si en el divorcio se procura la posibilidad de la repetición, con las anulaciones lo que se busca es sentenciar la no consumación. En ambas suertes se deja intacto, por exceso o por defecto, el planteamiento de una nueva estructura del fenómeno amoroso. El fondo no se remueve, pero no por reverencia a lo que tenga de perdurable, sino más bien por las frustraciones, insustanciales y sustanciosas, que se recuestan sobre él.

Una prueba de la figura retardataria que en nuestra sociedad compone el matrimonio la encuentro, en oblicuo, en el modo de reivindicación por parte del llamado clero progresista del estado matrimonial para los sacerdotes católicos. Que de entrada quede claramente expuesta una tesis más general en la que vengo insistiendo desde hace algún tiempo. El progresismo católico va, en los tiempos modernos, muy a la zaga del progreso secular. La Iglesia avanzada es hoy liberal, y, hoy, liberalismo es una actitud profanamente aguada. En ese marco de retraso se está pidiendo en la actualidad posconciliar la supresión del celibato eclesiástico. En primer lugar, se hace la reclamación con excesivo énfasis sentimental (igual que se la condena lacrimosamente). Del sexo como mancha pasan los eclesiásticos al sexo como solución. La larga dieta ha hecho que el manjar se idealice. Y más generalmente: de un sacerdote falsamente separado del mundo, melindroso ante el poderío declarado de sus frutos, aunque bien cerca de sus más tenaces raíces, caemos en un sacerdote que se revuelve contra sujeciones pasadas para integrarse «a lo moderno» en los valores más establecidos de nuestra sociedad, pongo por caso en una forma matrimonial de amor que es conformista y retardataria. Yo no sé si el celibato es la mejor postura (desde luego, no tal y como hoy se impone) para que desde ella el sacerdote haga la crítica práctica al estancamiento actual del matrimonio como hechura social. Lo que sí me atrevo a mantener es que casarse «para solucionar problemas afectivos y sexuales» tampoco es la medida más acertada para librar con brío la búsqueda de una nueva estructura amorosa cristianamente sacramentalizable. Aranguen me proporciona un texto de un jesuita norteamericano que quiero reproducir. El jesuita se llama Daniel Berrigan y está en la cárcel no por combatir una dictadura anacrónica, un fascismo doctrinalmen-

te trasnochado por muchos recambios que a su alrededor se dispongan, sino por comprometerse en la subversión de la dictadura más actual: la de la manipulación publicitaria de las masas, la del consumo como sofocamiento de la libertad de imaginación, la de los protectorados que se ejercen a través de guerras que incrementan la industria de armamentos. Berrigan nos dice que ha perdido «todo interés en lo que podríamos llamar cuestiones internas de la comunidad católica, ya sean la de las escuelas parroquiales, la de la limitación de la natalidad o la del celibato eclesiástico. Nosotros dirigimos nuestra atención a los problemas de una comunidad que va con retraso y que todavía no ha respondido a la invitación de Cristo para que todos los hombres se unan a Él y sean en Él. Queremos trabajar en esa dirección. Y estamos dispuestos a hacerlo con otras comunidades, católicas o no, religiosas o completamente seculares, con tal de que se manifiesten con seriedad y pasión».

Sería injusto escribir sobre problemas matrimoniales sin obligarse a hacer algunas precisiones sobre la mujer como protagonista, paciente a veces, de los mismos. Ya estaba implícita la mujer en nuestra recusación de las fórmulas simplistas de apertura del clero a la sexualidad conyugal. Tanta o mayor es la misoginia que convierte a la mujer en objeto, casi en cafiaspirina para dolores eróticos, ¿de cabeza?, que la más antigua, según la cual se cifraba la pureza en el alejamiento de ella. Pero es que además en el matrimonio burgués la mujer no sólo es víctima, sino que con frecuencia asume los rigores del verdugo. Sobre todo si en lugar de reclamar inventivamente sus derechos se enorgullece de sus prerrogativas. No todas las mujeres se sienten a disgusto con la doliente aureola de «santas madres y esposas». Si están a disgusto, además de «santas» son «mártires». Pero en ambos casos, si se descuidan, no estarán lejos de convertirse, que no de quedarse, en «vírgenes». La frigidez de la mujer puede ser efecto de la desatención masculina o del orgullo de casta de las «santas madres y esposas». La mujer, para liberarse de sus opresiones sociales, tendrá que aprender a luchar por ella misma al tiempo que lo hace, según su circunstancia, por la eliminación de prejuicios raciales, por una revolución concerniente a la distribución universal de la propiedad o por otra causa no específicamente femenina. De lo contrario, los movimientos feministas conseguirán tal vez que la mujer se haga una «señora» más culta, más distinguida, más independiente, pero, desde luego, no que sea más ser humano entre seres humanos que también pueden serlo más. ■ J. A.

El matrimonio es no ya uno de los temas del teatro burgués, sino, prácticamente, el tema principal. Centenares de obras han girado en torno a los preparativos de matrimonio, a los problemas sentimentales, sociales y económicos que la pareja necesitaba resolver antes de la ceremonia; otros centenares de comedias han tratado, más o menos pudorosamente, el tema de la infidelidad, con soluciones siempre drásticas a favor de la reconciliación final de los esposos. Los matices de esta dramaturgia matrimonial conservadora han sido cambiantes, según los autores, pero se han dado ciertas constantes, como, por ejemplo, la de otorgar a la mujer una especie de debilidad sólo aparente, puesto que ella era, en realidad, la reserva y salvadora de la institución. El hombre solía gallear, exhibir con mayor o menor fortuna su machismo, donjuanear, para, finalmente, «claudicar» de forma un tanto vergonzante. La resignación de la mujer, su silenciosa comprensión de las «calaveradas» del marido, su aguante, eran finalmente recompensados y merecían el respeto de la gran mayoría de los espectadores y, por supuesto, del arrepentido marido. Desde el punto de vista erótico, este tipo de teatro abordaba —aborda— el matrimonio con extremada cautela. Curiosamente, el erotismo era —es— más palpable en las relaciones entre personajes de cierta edad que en las relaciones entre los jóvenes, cosa nada sorprendente si pensamos en «para quién» se ha escrito ese teatro, es decir, en la edad media de los espectadores. Las relaciones y las necesidades sexuales son un síntoma de vitalidad, y si entre los jóvenes resulta algo natural que debe ser frenado por «la moral y las buenas costumbres», aparte de andar las muchachas con ojo para poder casarse después, tratándose de gente madura la cosa cambia y conviene tenerlas muy presentes; lo cual, ya se entiende, va mucho más allá del estímulo erótico, puesto que en la sociedad española la «virilidad» es una virtud que las comprende todas y la energía sexual la madre o el símbolo de todas las energías, según se desprende de una somera contemplación del vocabulario habitual. Justamente, si las esposas llevan con tanta discreción las infidelidades del marido —siempre mucho más honrosas, en el mundo de la comedia burguesa española, que las de la mujer— es porque éstas sólo son una consecuencia de su vitalidad, de su victoria social. La frustración sexual del varón sería la expresión más clara del fracaso personal, la prueba incontrovertible de que al tipo le han ido mal

las cosas, de que el medio ha podido con él, de que es un pobre hombre; por contra, la satisfacción sexual, la evidencia de que el personaje no anda con el problema a cuestas, sería la aureola que distinguiría a los elegidos. De ahí el sacrificio de la mujer, que aceptaría las «infidelidades» del marido en tanto que signo ostensible de su éxito y de su fuerza sociales. La fórmula tendría tal fuerza, los esquemas al respecto estarían tan rigidamente establecidos, que algunos autores, como es el caso de un Ruiz Iriarte, conseguirían regocijarse al público inventando maridos tímidos y fieles, obligados a ser «aprendices de amantes» para cobrar ante las esposas la dignidad que otorga la experiencia sexual.

Si confrontamos estos esquemas de nuestra comedia burguesa con lo que han propuesto otras dramaturgias europeas e incluso algunos de nuestros mejores y más críticos autores, encontraremos una significativa diferencia. Se diría que en todas partes existe el sentimiento de que hay una crisis en la institución matrimonial y que las relaciones entre los cónyuges ya no pueden someterse a la vieja moral. La mujer empieza a dejar de ser —o ha dejado definitivamente de serlo— la «madre de nuestros hijos», «el paño de lágrimas» y cuanto se encerraba en estas y semejantes definiciones conmovedoras. El proceso social va liberando a la mujer del papel tradicional de sumisa ama de casa y satisfactora de la concupiscencia del turbio marido. Ibsen nos hablará —y su teatro alcanzará una extraordinaria resonancia— de la rebelión de Nora, de Hedda Gabler y de tantas mujeres que no aceptan la vieja máscara, la condición de objeto delicado y erótico, obligado a emplear la más refinada hipocresía para salirse con la suya sin asustar a nadie. Strindberg planteará una verdadera lucha de sexos, donde las mujeres serán auténticas asesinas psicológicas de los maridos. O'Neill, en los Estados Unidos, anticipará esas mujeres frustradas e insatisfechas, perdidas en el mecanismo y la brutalidad de la sociedad «masculina», que, años más tarde, reiterará su compatriota Tennessee Williams. En todas partes, la mujer se rebelará y el mejor teatro de la sociedad burguesa recogerá esta rebelión. El mundo está cambiando, una parte considerable de la sociedad europea lo acepta sin reservas y el teatro se suma a esa tarea de ir perfilando las bases de una nueva moral.

En España, la cuestión se plantea de otro modo. Moratín —considerado el padre de la comedia burguesa— había utilizado al Viejo de «El sí de las niñas» para



«Bodas de sangre», de García Lorca.

EL TEATRO ESPEJO DE FIDELIDADES..

JOSE MONLEON

decirnos que la mentira sería finalmente derrotada, que de nada valían las aberrantes componendas matrimoniales y que, al final, la joven se iría con el joven, abandonando al rico y achacoso pretendiente. La obra —que casi hubiera podido titularse «Los viejos no deben enamorarse», como el drama del gallego Castelao— era una crítica contra los usos establecidos por muchos de los matrimonios, y pugnaba por los derechos de la Naturaleza y por la libertad sexual y sentimental de los jóvenes, aunque —y esta sería la «gran concesión» de Moratín— la elección de la Niña era entre un viejo y un joven emparentados, destinado el

segundo a heredar al primero y, por lo tanto, de la misma clase social. Pese a lo cual, «El sí de las niñas» posee una frescura y una verdad erótica que no se darán con frecuencia en el teatro español. No olvidemos que, a fin de cuentas, Moratín fue un liberal que conoció el exilio y tuvo bastantes problemas en su época.

La tónica de nuestro teatro burgués sería diferente, aunque nunca faltase, desde «Realidad», de Pérez Galdós, a «Bodas de sangre», de García Lorca; desde «Los cuernos de don Friolera», de Valle-Inclán, a «Raquel, encadenada», de Unamuno, la aguda disonancia crítica. ¿Y cuál es esa tónica dominante? Ya lo hemos

apuntado antes: la defensa de las «apariencias», que es algo así como una puesta al día, haciéndola pequeña y manejable, casi doméstica y confortable, de la vieja idea del honor calderoniano, a la que, por cierto, alude Valle en unos comentarios satíricos sobre el teatro español, tanto en «Los cuernos de don Friolera»:

«... Este humor y esta moral no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla».

como en aquellos versos de «La marquesa Rosalinda»:

«Teólogo de amores, amigo de
[abates,
galán en Versalles, paje del
[Rey Sol,
el marqués sonríe de los dispa-
[rates
y de los maridos del teatro
[español».

En nuestros clásicos, los deseos de los nobles sobre las hermosas villanas daba lugar a dramas políticos, resueltos con la muerte del atrevido señor, la afirmación de que cada oveja debe andar con su pareja y la intervención justificada del monarca, a cuya cuenta se permitía y hasta convenía mostrar los efectos de la ira popular contra los abusos de la aristocracia. Eran dramas que reivindicaban el honor del villano hacendado y la necesidad del poder y la justicia del monarca, pero en los que nunca se insinuaba seriamente que el matrimonio pudiera unir a personas de distinta clase. El drama surgía, precisamente, porque la acción vulneraba las discriminaciones establecidas, volviendo todo a su cauce cuando cada grupo social se quedaba en el lugar que tenía asignado. Ahí está, justamente, el extraordinario valor de «La Estrella de Sevilla», especie de tragicomedia sobre la imposibilidad de rematar heroica y solemnemente la historia de una pasión del monarca.

En el teatro pequeño-burgués español percibiremos a menudo esa pugna entre la realidad y la apariencia, correspondiéndole a la institución matrimonial una función decisiva en la afirmación de esta última. El teatro —y este es un punto fundamental, que no se ha estudiado suficientemente, aunque no falte algún que otro artículo sobre la cuestión, como es el caso de «Las señoras y el teatro», de Unamuno— en España se escribe para un público mayoritariamente femenino, burgués y ya entrado en años, acérrimo defensor de un tipo de corrección o pulcritud externa que, al no corresponder a la realidad, se queda en «apariencias». A los personajes, a los matrimonios, a las familias de la sociedad burguesa ha habido en el teatro que «salvarlos», es decir, que «justificarlos», de forma que si alguno era puesto en cuestión debía ser previamente definido como un tipo excepcionalmente malvado, que podía irse al infierno sin poner en cuestión los principios generales y las instituciones de la clase.

La familia, ya se sabe, es la institución fundamental que garantiza la continuidad del «status». Concentración de medios económicos e influencias, base de los árboles genealógicos que nos señalan los nuevos beneficia-

EL TEATRO ESPEJO DE FIDELIDADES...

rios, microcosmos que permite consumir los buenos sentimientos en unas pocas personas inmediatas, ha de magnificar cuanto le sea posible el matrimonio tradicional, que es su base. Por eso, cuando las viejas normas se alteran, cuando ni la mujer ni el hombre contemporáneos pueden aceptar lo que, peyorativamente, se llama comedia, es lógico que en los escenarios la comedia siga siendo comedia y la realidad, realidad. El Rey, convertido en la argucia que venga al caso, aparece y restituye las apariencias. Aunque, a veces, como le ocurría al Rey Sancho de «La Estrella de Sevilla», los gritos de Bernarda, la autoridad de Bernarda, no puedan evitar que el amor real exista, que conozcamos la injusticia de las muertes fabuladas por el orden y que el mundo de las apariencias revele su profunda decrepitud.

Sólo los humoristas, a veces, entre reverencias serviles, se atreven, como si acabasen de tomarse una copa, a reírse un poco de tanta retórica sin que nadie les haga callar o les reduzca a las glorias extrateatrales de la letra impresa. Pero ya se sabe que son humoristas tiernos y en el fondo, por el carácter sólo burlón de sus divagaciones, inofensivos y hasta quién sabe si necesarios para recordarle al espectador, sin ánimo de herirle, que una cosa es lo que pinta el teatro y otra la procesión domesticada que va por dentro.

Tres escenas del teatro matrimonial español Moratín

Última escena de «El sí de las niñas», de Moratín. El viejo Don Diego ha descubierto que la joven Doña Paquita a quien quiere en realidad es a su sobrino. Este, para no herir a su tío y tutor —de quien ha de heredar en el futuro—, decide marcharse, pero el Viejo renuncia a la muchacha y la entrega al sobrino, ante la alborozada reacción de la Madre de Doña Paquita, que ve salvados los objetivos económicos del matrimonio.

DONA IRENE (la Madre de Paquita).—¿Qué es lo que me sucede, Dios mío?... ¿Quién es usted?... ¿Qué acciones son estas?... ¡Qué escándalo!

DON DIEGO.—Aquí no hay escándalos... Ese es de quien su hija de usted está enamorada... Separarlos y matarlos viene a ser



«Casa de muñecas», de Ibsen.



«El sí de las niñas», de Moratín.

lo mismo... Carlos... No importa... Abraza a tu mujer. (Don Carlos va adonde está Doña Paquita, se abrazan y ambos se arrodillan a los pies de Don Diego.)

DONA IRENE.—¿Conque su sobrino de usted?

DON DIEGO.—Sí señora, mi sobrino...

DONA PAQUITA.—¿Conque usted nos perdona y nos hace felices?

DON DIEGO.—Sí, prendas de mi alma... Sí.

DONA IRENE.—¿Y es posible que usted se determine a hacer un sacrificio?...

DON DIEGO.—Yo pude separarlos para siempre y gozar tranquilamente la posesión de esta niña amable; pero mi conciencia no lo sufre...

DON CARLOS (besándole la mano).—Si nuestro amor, si nuestro agradecimiento pueden bastar a consolar a usted de tanta pérdida...

DONA IRENE.—¡Conque el bueno de Don Carlos! Vaya que...

DON DIEGO.—El y su hija de usted estaban locos de amor, mientras usted y las tías fundaban castillos en el aire y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de la autoridad, de la opresión que la juventud padece; estas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto lo que se debe fiar en el sí de las niñas... Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba... ¡Ay de aquellos que lo saben tarde!

DONA IRENE.—En fin, Dios los haga buenos, y que por muchos años se gocen... Venga usted acá, señor, venga usted, que quiero abrazarle... (Abrazanse Don Carlos y Doña Irene, Doña Paquita se arrodilla y la besa la mano). Hija, Francisquita. ¡Vaya! Buena elección has tenido... Cierro que es un mozo muy galán... Morenillo, pero tiene un mirar de ojos muy hechicero.

La función acaba. La actitud de Doña Irene, su adaptación a las circunstancias, vale por un tratado.

Benavente

Penúltima escena de «Señora Ama», de Benavente. José, el marido de María Juana, sospecha

que ésta le ha engañado con Feliciano, donjuán y señorito. Dominica, la «Señora Ama», esposa de Feliciano, interviene; surge la noticia del embarazo de Dominica, que impone —y este es una especie de «Deus est machina» del drama burgués español— una nueva situación y acaba con todos los problemas.

FELICIANO.—... por mi hijo lo juro... y que no nazca si miento, y si nace y no he dicho verdad, que llegue el día en que levante la mano contra mi por mal padre... ¿Queréis más juramento?

DOMINICA.—No; yo te creo, te creo... No se pué mentir pa que Dios castigue en un hijo... Tiés que creerle, José... ¡Ha jurao por mi hijo!

JOSE.—¡Por eso lo creo, porque es tuyo!

MARIA JUANA.—¡Por mi debiste creerlo antes sin jurarlo nadie!

DOMINICA.—¡Ya estoy tan contenta! ¡Cómo soy! Que tú al fin y al cabo ya sabes que no fue tu mujer..., pero yo... ¡Buen consuelo! Si no ha sido ella, de todas maneras ha sido otra...

FELICIANO.—¡Que me importa a mí mucho!

DOMINICA.—Sí; a ti ninguna te importa, a ninguna quieres..., pero la del otro; no quiero, no quiero, échamelo en el cepillo. Pero no creas que voy a pasar por más...; ya no es por mí sola, que tengo que mirar por nuestro hijo... y muchas cosas que no había mirao nunca; que he tenido la culpa más de cuatro veces; que cuando tú no has reparao que alguna te quería, era yo la que te hacía reparar. Me parecía a mí que el que toas te quisieran era un modo de decirme que yo tenía que quererte más que toas juntas pa ser más que toas ellas. Pero no será así de aquí en adelante... Y toa esa gente de la Umbria y de la dehesa, too eso se ha acabao; ya están despedidos...

Mihura

Escena de «Tres sombreros de copa». Dionisio ha llegado al pueblo para casarse. Se hospeda en la pensión de Don Rosario y todavía no conoce a Paula, la muchacha del circo que le hará comprender el aburrimiento que le espera.

DON ROSARIO.—A todos mis huéspedes los quiero y a usted también, don Dionisio. Me fue us-



«Tres sombreros de copa», de Mihura.



«La Estrella de Sevilla», de Lope de Vega.

ted tan simpático desde que empezó a venir aquí, ya va para siete años...

DIONISIO.—¡Siete años, don Rosario! ¡Siete años! Y desde que me destinaron a ese pueblo melancólico y llorón, que, afortunadamente, está cerca de éste, mi única alegría ha sido pasar aquí un mes todos los años y ver a mi novia, y bañarme en el mar, y comprar avellanas, y dar vueltas los domingos alrededor del quiosco de la música y silbar en la alameda «Las princesitas del dólar»...

DON ROSARIO.—¡Pero mañana empieza para usted una vida nueva!

DIONISIO.—¡Desde mañana ya todo serán veranos para mí! ¿Qué es eso? ¿Llora usted? ¡Vamos, don Rosario!

DON ROSARIO.—Pensar que sus padres, que en paz descansen, no pueden acompañarle en una noche como ésta... ¡Ellos serían felices!

DIONISIO.—Sí. Ellos serían felices viendo que lo era yo... Pero dejémoslos de tristezas, don Rosario. ¡Mañana me caso! Esta es la última noche que pasaré sólo en el cuarto de un hotel. Se acabaron las casas de huéspedes, las habitaciones frías, la gota de agua que se sale de la palangana, la servilleta con una inicial pintada con lápiz, el mondadientes con una inicial pintada con lápiz... Se acabó el huevo más pequeño del mundo, siempre frito... Se acabaron las croquetas de ave... Se acabaron las bonitas vistas desde el balcón... ¡Mañana me caso! Todo esto acaba y empieza en ella... ¡Ella!

DON ROSARIO.—¿La quiere usted mucho?

DIONISIO.—La adoro, don Rosario, la adoro. Es la primera novia que he tenido y también será la última... Ella es una santa.

DON ROSARIO.—Y a pesar de ser una familia de dinero, nada orgullosa (Tuno). Porque ella tiene dinerito, don Dionisio.

DIONISIO.—Sí. Ella tiene dinerito, y sabe hacer unas labores muy bonitas y unas hermosas tartas de manzana... ¡Ella es un ángel!

Esa era la imagen pequeño-burguesa del matrimonio. El «Se casaron y vivieron felices y comieron perdices». Solo que el Miguel Mihura de «Tres sombreros de copa» era, al parecer, un incrédulo. ■ J. M.