



ABRIR TOMO I

SERIGNE MAHANTA KÉBÉ

TESIS DOCTORAL

CRÍTICA TEATRAL DE POSGUERRA
EN EL PERIÓDICO MADRILEÑO ARRIBA

DIRECTOR: Dr. D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA

CATEDRÁTICO DE LITERATURA EN EL DEPARTAMENTO

DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

FACULTAD DE FILOGIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1994

TOMO II

PARTE III

GONZALO TORRENTE BALLESTER:

EL TEATRO DE LOS AÑOS 50 Y PRINCIPIOS DE LOS 60.

INTRODUCCIÓN.

La década de los años cincuenta y principios de los sesenta coincidió con el relevo del titular de la crítica teatral en ARRIBA, Manuel Díez-Crespo, por otro intelectual falangista, insigne hombre de las letras españolas contemporáneas, y distinguido teórico del teatro fascista español durante la guerra civil: Gonzalo Torrente Ballester. ¿Hace falta recordar que ya hizo de crítico suplente cuando Antonio de Obregón ejercía esta profesión?

Llegó, pues, Torrente en un momento en que -pese a lo que opinaron los más pesimistas críticos del arte dramático- el teatro español, de manera constante y persistente, pugnaba por un teatro nuevo, por la búsqueda de nuevas salidas, derroteros nuevos, y halló una manifestación cuantitativa a partir de finales de los años cuarenta, con la llegada al escenario español de obras primerizas, de autores noveles, no sólo en busca de fama literaria, sino -y sobre todo-, con una firme determinación de <<revolucionar>> el teatro. Se estrenaron obras que, sin duda alguna, representaron una novedad en la historia del teatro, aunque en un grado menor de cantidad. Las más de estas obras, es verdad, fueron puro espectáculo para divertir y entretener el público. Sin embargo, no olvidemos que el divertir y entretener forman, indiscutiblemente, parte del arte escénico...

¿No ha significado Historia de una escalera -por sólo dar un ejemplo- algo nuevo en la historia del teatro español? Por supuesto que sí: con su estreno, el autor novel, Antonio Buero Vallejo ha traído un cambio importante en el teatro (1). Lo que le valió este inmemorable triunfo, unánimemente reconocido por críticos y público, éxito que sólo se

inició con Historia de una escalera, y que se confirmó y se afianzó más con otras obras estrenadas posteriormente, entre las cuales, La tejedora de sueños, Madrugada, u Hoy es fiesta.

Junto al joven Buero Vallejo destaca otro autor novel, Alfonso Sastre, uno de los más decididos defensores de un teatro social y comprometido. Sus obras, como las de Buero Vallejo, fueron celebradísimas. Cuando se estrenó La Mordaza, Torrente Ballester, maravillado, escribía en las páginas de ARRIBA: "Cuando hace más de cincuenta años se estrenó La noche del Sábado, los del 98 se reconocieron en el drama de Benavente y lo tuvieron por cosa suya. Viene el recuerdo a cuento de que los jóvenes de hoy, la generación que puja y empuja, se ha reconocido en el drama La Mordaza y lo ha aplaudido como salido de sus entrañas" (2).

Otro autor novel, Alfonso Paso, que también comenzó aceptando postulados cercanos al realismo crítico, seguirá poco después una línea cada vez más convencional y conformista, hasta convertirse en el dramaturgo más aplaudido de los últimos tiempos.

Tales dramaturgos, con la intención de poner al descubierto las injusticias y contradicciones existentes en el seno de la sociedad española, y sin adscripción específica a una ideología concreta, cultivan "un teatro crítico, comprometido y testimonial". Temas frecuentes en el mismo fueron, como señala Francisco Ruiz Ramón, "los de la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de vida del proletariado, del empleado y de la clase media baja, su alienación, su miseria y su angustia, la desmitificación de los principios y valores que les sirven de fundamento, la discriminación

social, la violencia y crueldad de las <<buenas conciencias>>, la dureza, impiedad e inmisericordia de la opinión pública, la condición humana de los humillados y ofendidos, del hombre del suburbio, del hombre al margen, del hombre espoliado; en una palabra, de los viejos y de los nuevos esclavos de la sociedad contemporánea" (3).

Por otro lado, autores ya conocidos y de fama reconocida seguían estrenando, y muchas de sus obras lograron mucha fortuna y éxito. Hubo, por supuesto, de todo. Obras valiosas dignas de calificarse como clásicas; la mayoría, sin embargo por muy buenas que fueran, fueron valoradas como puro espectáculo, obras para <<pasar un rato>>.

En cuanto al teatro clásico -sobre todo español- siguió cosechando los mismos resultados de siempre, tanto en el público como en la crítica, con obras inmortales y universalmente consagradas como el Tenorio de Zorrilla, La Celestina de Fernando de Rojas; obras de Lope como La dama boba, El anzuelo de Fenisa o La malcasada; El alcalde de Zalamea de Calderón...

El teatro clásico extranjero brilló por su ausencia. Ni siquiera Shakespeare, el gran favorito de la década anterior, no se repuso en los coliseos madrileños. Afortunadamente, no diremos lo mismo del teatro extranjero contemporáneo. A nuestro juicio, conoció una acogida y un repertorio en la cartelera nunca conocidos desde finales de la guerra civil. Triunfaron obras de autores franceses, ingleses, italianos, y... norteamericanos, por sólo citar éstos. Entre ellos, los más destacados fueron Jean Anouilh con obras como Medea, Colombe, El viajero sin equipaje, Eurícide o Leocardia; Jacques Deval con Esta noche en Samarcanda, Juegos peligrosos o Su primer beso; Marcel Achard con Patate o La idiota; Somerset Maugham con ¿A qué hora volverás, querido? o Por encima de la vida; J. B. Priestley con

Llama un inspector o Música en la noche; Diego Fabri con Prisión de soledad o El seductor; Tennessee Williams con Un tranvía llamado Deseo o La gata en el tejado de cinc ardiente; Arthur Miller con Panorama desde el puente o Todos eran mis hijos; Eugene O' Neill con El deseo bajo los olmos, etc...

A la vista de lo que se nos ofreció en esta década de los años cincuenta, ¿podemos vaticinar un despertar del teatro español? ¿Ha llegado por fin este momento tan esperado y ansiado de un cambio en la manera de hacer teatro? Sea lo que sea, se está notando una evidente y significativa mejora en el teatro. Mantengamos la ilusión y la esperanza, que esto, sólo es el comienzo; un comienzo alentador para todos. Por lo demás, el tiempo dirá...

NOTAS.

(1) *Remito al comentario ya hecho sobre el estreno de esta obra en un capítulo anterior.*

(2) ARRIBA, 18-IX-54.

(3) Arturo Ramoneda cita a Francisco Ruiz Ramón, en Antología de la Literatura española del siglo XX. SGEL, Madrid, 1988, pp. 642-643.

CAPÍTULO PRIMERO

GONZALO TORRENTE BALLESTER: EL PERSONAJE.

I-1. Datos biográficos.

Nació Torrente Ballester en Serantes, El Ferrol (La Coruña), en junio de 1910. Crítico, ensayista, dramaturgo y novelista, miembro de la Real Academia Española y Premio << Cervantes >> en 1985.

A los diez y seis años, Gonzalo Torrente Ballester acaba el bachillerato, y en 1927 empieza sus cursos universitarios en Santiago, para pasar en este mismo año a Oviedo, donde se propone concluir la carrera de Derecho. Allí hace su primera colaboración literaria en un periódico local, El Carbayón. Luego, debe vivir en Vigo y Madrid, dejando Oviedo.

En 1931, se traslada la familia a Breu, un pequeño pueblo gallego de no más de cinco mil habitantes.

Contrae matrimonio - que no durará mucho tiempo- en el año 1932, se traslada por esas fechas a Valencia por claros imperativos económicos. Su estancia en esta capital durará apenas un año. La pareja vuelve a Galicia.

Durante todo este tiempo, ha tenido, sin embargo, tiempo de continuar estudiando, y en 1935, obtiene la licenciatura de Ciencias Históricas en Santiago. La Universidad le asigna una beca para ir a París con el motivo de recopilar datos para su tesis doctoral. Esta tesis no llegará a ver la luz, y su estancia en París, que tantas satisfacciones espirituales le

reportaba, se verá interrumpida por las inquietantes noticias que de España se van recibiendo durante el 36, y que acabarán con el estallido de la Guerra Civil.

Después de regresar de París a Galicia, durante el año 1937, da a luz su primer ensayo Razón y ser de la dramática futura, y en Burgos, colabora como intelectual falangista, con cierta asiduidad en la revista Escorial. Al año siguiente, escribe su primera obra teatral, El viaje del joven Tobias, y en el año de la finalización de la guerra civil se presenta a un concurso de autos sacramentales, del cual recibe el Premio con su El casamiento engañoso.

En 1943, se publica su primera novela, El señor llega, que dos años más tarde recibirá el premio de la Fundación << Juan March >>, fuertemente dotado.

En 1960 contrae nuevo matrimonio con Fernanda Sánchez Guisande y poco tiempo más tarde, la pareja emprende un viaje por Francia y Alemania. La aparición en 1962 de La Pascua triste como colofón de Los gozos y las sombras no será un capítulo feliz. Hay una represalia política contra Torrente que le aparta de su cargo de profesor y de sus puestos de crítico, y su última novela le es censurada al prohibirse cualquier crítica sobre ella.

Recibiendo una invitación en el año 1966, se marcha a EE.UU. con toda su familia, y mientras lleva a cabo sus funciones con toda serie de facilidades y en un clima de prestigio y simpatía, sigue escribiendo, publicándose su novela Off-Side en España. Sin embargo, por diversas razones, no consigue adaptarse por completo a la vida ni a la tierra americana.

Regresando a España en 1970, no está inclinado a la vuelta a América y por fin se queda en Madrid ocupando la cátedra de Historia de la Literatura en el instituto de Orcasitas.

En 1972, aparece La saga/fuga de J.B., que es premiada con el premio << Ciudad

de Barcelona >> y con el de la crítica, amén de recibir una acogida fabulosa. En efecto, en 1973, regresa a Vigo, desde donde va a Salamanca y ocupa una cátedra de Instituto. Será también el comienzo de una época plena: colabora en el diario Informaciones y Arriba, y en 1974 publica El Quijote como juego.

I-2. Torrente Ballester: escritor y falangista.

La acogida de La saga/fuga de J.B. en 1972 situó a Gonzalo Torrente Ballester en primera línea de la narrativa española contemporánea, treinta años después de su primera novela, la ya mencionada Javier Mariño (1943), que, ambientada autobiográficamente en el París de 1936, narra el debate religioso, amoroso y político de su protagonista. La saga/fuga de J.B. ofrece una propuesta exigente, pero gratificante, de imaginación e ironía. El título anuncia ya su estructura musical de variaciones y también su condición de saga o leyenda mítica de Castroforte del Baralla y de sus héroes, todos los cuales comparten las iniciales J.B. con el proteico narrador José Bastida.

Esta novela no constituyó una sorpresa en la trayectoria de su autor. Era el resultado de una evolución de tres decenios, cuya unidad se había visto favorecida por la presencia de un número reducido de elementos sustanciales, y por el carácter eminentemente intelectual, que siempre acompañó su labor creativa de reflexiones teóricas sobre los fundamentos de la literatura, de lo que dan cumplida muestra su libro ya mencionado, El Quijote como juego (1974), su discurso de la Real Academia Española (1977) y, sobre todo, Los cuadernos de un vate vago (1982).

Como novelista, Torrente sobresale por el planteamiento y la resolución profundamente irónicos de sus narraciones. Su ironía se basa en la percepción sistemática de lo maravilloso. De hecho, el dualismo es otra de las características de este autor, que definió El Ferrol de su nacimiento como una ciudad lógica, diseñada a escuadra, en un contorno mágico, el mar abierto a la aventura y el valle de Serantes donde transcurrió su primera infancia, recreada en un libro autobiográfico entreverado de fantasía: Dafne y ensueños (1982). Porque "la lógica puede obedecer a una necesidad intelectual, pero también son necesarios el disparate y el absurdo: son intelectualmente necesarios", leemos en el prólogo a su novela de 1950-51, publicada en 1983, La princesa durmiente va a la escuela. También en el prólogo de Don Juan (1963) confiesa que por temperamento y educación se siente inclinado "al más estrecho realismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario", como le ocurre al escritor Leopoldo Allones que "pasa con toda naturalidad del realismo a la fantasía más desenfrenada, vuelve a la realidad, juega con ella" en Off-side (1969). Nada extraño, pues, que Torrente, guiado por Ortega y Gasset, reconozca su pertenencia a lo que él mismo llama "la tradición anglocervantina" y, en definitiva, proclame un discipulaje "cada vez más consciente y voluntario" hacia Cervantes.

Fragmentos de Apocalipsis (1977) es arquetipo de "metanovela". Su personaje-narrador la define como "un conjunto de palabras en el que estaré yo mismo, hecho palabra también; con las cartas a la vista, quiero decir, con la advertencia reiterada de que es una ficción verbal, y en modo alguno una historia verdadera ni siquiera verídica" de los peregrinos avatares y habitantes de Villasanta de la Estrella, trasunto de la capital jacobea sobre la que Torrente ha escrito Compostela y su ángel (1948) y Santiago de Rosalía de

Castro (1989). Muy próximo a esa "duplicación interior" está otro rasgo cervantino: la ficción del "manuscrito encontrado". Entre otras, dos obras de Torrente obedecen al recurso: Quizá nos lleve el viento al infinito (1984) y La rosa de los vientos (1985).

Este último título manifiesta además otro de los principios unificadores en la trayectoria de su autor. Es aquel dualismo ya aludido, pero aplicado ahora a la personalidad humana. La multiplicidad del "yo" es, en efecto, uno de sus temas repetidos, que en Quizá nos lleve el viento al infinito encuentra forma de expresión en el molde de la novela de intriga, en Yo no soy yo, evidentemente (1987) recoge la problemática de la metaficción, y en Filomeno a mi pesar (1988) se encarna en el caso singular de un señorito, hijo de gallego y portuguesa, que pasea su indefinición personal por la Europa convulsa del segundo tercio de este siglo amparándose en su doble nombre de Ademar de Alemcastre y Filomeno Freijomil. En esta novela brilla también otro aspecto fundamental en la obra de Torrente, la presencia de la mujer.

Hay, por último, otras dos constantes interdependientes: la Historia y sus tergiversaciones y la manipulación de los mitos en un sentido irónico y humanizador. En cuanto a la primera, la "nostalgia de la Historia", que ha tenido su última muestra en Crónica del rey pasmado (1989), es notable la reiteración del tema napoleónico, presente asimismo en una de las novelas cortas de Las sombras recobradas (1979). Su mejor plasmación está en La isla de los jacintos cortados (1980), perfecta síntesis de novela lírica -el fracaso de una seducción amorosa por medio de la palabra- y novela fantástica, el relato de cómo Napoleón no existió realmente, sino que fue inventado por Metternich, Nelson y Chateaubriand en una isla del Mediterráneo con el propósito de dotar de un líder a la Francia acéfala del Directorio.

El primer escrito desmitificador de Torrente, el cuento <<Gerineldo>>, data de 1944. En 1950 tal planteamiento da ya de sí una obra considerable, Ifigenia. En cierto modo también El golpe de estado de Guadalupe Limón (1946), de imprecisa ambientación en la Hispanoamérica de la Independencia, pertenece a esta tendencia desmitificadora, en concreto a la variante que plantea la relación del hombre con su propio mito que el autor desarrolló teatralmente en El retorno de Ulises (1946).

La primera vocación de Gonzalo Torrente Ballester fue la dramática, interrumpida en 1950, aunque no totalmente, por dedicarse un año más tarde a la crítica periodística teatral durante más de una década. Todos los rasgos apuntados como definidores de su universo literario aparecen ya en esta fase eminentemente teatral (1937-50) de su formación, con piezas nunca representadas como El casamiento engañoso (1939), Lope de Aguirre (1941), República Barataria (1941), la ya citada El retorno de Ulises (1946) y Atardecer de Longwood (1950). En 1982 el autor reunió toda esta labor en dos volúmenes de Teatro, que contienen además unos interesantes <<Diarios de trabajo (1942-1947)>>.

Con todo, sus primeros intentos narrativos tampoco fueron satisfactorios para quien modestamente se ha reconocido como "un artista nada prematuro, un sastre que aprendió a costa del paño". No obstante, antes del clamoroso y tardío éxito de la novela de 1972, ya había alcanzado el reconocimiento del premio de la Fundación <<Juan March>> para su novela El señor llega (1957), primera de la trilogía Los gozos y las sombras, continuada por Donde da la vuelta el aire (1960) y La Pascua triste (1962). En la mejor tradición realista, esta saga aporta una magistral narración de ambiente y de personajes. Pueblanueva del Conde

es una imaginaria villa de la Galicia costera en la que, en los tormentosos años de la República, se debate la vigencia del antiguo régimen señorial, simbólicamente representado por el "pazo", y el nuevo horizonte de la sociedad industrializada, cuyo representante es el despótico ingeniero y propietario de los artilleros Cayetano Salgado. En 1991 se publicó la novela Las islas extraordinarias. En Torre del aire (1992), César Antonio Molina recogió los artículos que publicó entre 1975 y 1979 en el diario Informaciones.(1)

Sin embargo, un aspecto destacadísimo en la personalidad de Gonzalo Torrente Ballester debe tenerse en cuenta a la hora de estudiar el personaje del mismo: su militancia comprometido en la Falange española. Y para estudiar este aspecto en la vida de nuestro escritor, hemos recurrido otra vez al estudio de Julio Rodríguez Puértolas, La literatura fascista española. (2).

En efecto, Torrente es uno de los grandes teóricos del teatro fascista español durante la guerra civil. Testigo de ello es su gran texto verdaderamente teórico, << Razón y ser de la dramática futura >> (Jerarquía, núm. 2, octubre 1937; pp. 61-80). Se trata de dilucidar el "drama que se ha de elaborar en el mañana luminoso" y que "con tres elementos ha de ser creado: tradición, orden, estilo" (p. 61). La tragedia necesita de "un hombre excepcional, héroe o protagonista, de voluntad disparatada hacia metas inaccesibles" (p. 62). Discute Torrente Ballester el viejo problema de las tres unidades aristotélicas, y de nuevo se ocupa del héroe "como protagonista trágico" y de "la masa como coro de la tragedia" (p. 66). Ahora bien -y aquí surge también con claridad el pensamiento fascista: En cuanto a la Masa, lo primero y más urgente es que deje de serlo. La Masa, como tal, no tiene cabida ni en un estado clásico ni en clásica tragedia. En el estado, porque "forma" en ejército, estamento o

gremio; en la tragedia, porque deviene, irremediabilmente, <<Coro>>.

Sobre los temas, afirma Torrente que un Teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica, para otra vez, como nos dice Esquilo, hacer tragedias con "migajas del festín de Homero" (p. 73).

Siguiendo a Ernesto Giménez Caballero -a quien cita- acepta Torrente que la esencia del teatro es el Misterio, lo mágico, lo religioso (p. 73). Y algo más:

Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña.

Ahí, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia, que acaso, estéticamente, pueda ser denominada "Misterio Decorativo" (p. 74).

El Teatro de la Nueva España "no será para nada", pero será, al estilo falangista, un acto de "servicio" (p. 75). Por ello, y pensando en el acto fundacional de Falange Española en el Teatro de la Comedia (octubre de 1933), sigue diciendo Torrente Ballester:

Procuraremos hacer del Teatro de mañana la Literatura del Imperio. Claro que no es necesario, como no es necesaria la ceremonia pontifical para el Sacrificio de la Misa. Pero, ¿no estaría mejor nuestro "29 de octubre" si en él, como Liturgia o Ceremonia se representase una Tragedia que todavía está por hacer? Y no es nada nuevo este carácter litúrgico del Teatro. Piénsese en Calderón y en sus Autos y en el Corpus-Cristi; piénsese en la Edad Media y en sus Misterios y Moralidades. Piénsese en la Misa...

Porque para Torrente las cosas están claras: el teatro de la Nueva España Nacional-

Sindicalista será un gran teatro, pues, "las grandes épocas teatrales han coincidido siempre con períodos de política vertical" (p. 79).

El propio Torrente escribió durante la guerra civil varios textos para teatro; sin embargo, entre su teoría y su práctica las coincidencias no son excesivas, como lo deja notar Puértolas en su mencionada obra.

I-3. Gonzalo Torrente Ballester y la crítica teatral.

Gonzalo Torrente Ballester es una de las figuras más destacadas de la crítica teatral española de la postguerra. Sus crónicas teatrales, por lo que a nuestro trabajo se refiere, principiaron en ARRIBA el día 19 de junio de 1941, con su artículo titulado << Sir John Falstaff hablando castellano >>. Le siguieron otros muchos entre los cuales destacamos << En torno al problema teatral >>, << Teatro elemental de la pedantería >>, << Notas para la historia de una generación: los que tenemos treinta años >>, << Poesía y mecánica en el teatro español contemporáneo >> y << Epístola al poeta Machado sobre la función de la crítica teatral >> (3).

Al mismo tiempo, Torrente hizo de suplente, aunque episódicamente, al titular de la crítica teatral diaria en las páginas del mismo periódico, antes de relevar a Manuel Díez-Crespo en el año 1951. Profesión que ejercerá durante más de diez años, sustituido a veces, en caso de impedimento, por Rodríguez de Castellanos (R. de C.), José de Juanés (J. de J.) o Farruco Freira (F.F.). El último comentario de obra dramática de Torrente en ARRIBA es Al final de la cuerda, comedia policíaca de Alfonso Paso, estrenada en el Infanta Isabel el 23 de abril de 1962, coincidiendo con los estrenos del Sábado de Gloria. Se despidió a

hurtadillas el que desde hace mucho tiempo se daba a valorar todo cuanto al arte escénico se relacionaba.

Como ya dijimos antes, el teatro ha sido la primera vocación de Torrente. Mucho escribió sobre él, y sus opiniones cubrieron casi todo lo que al tema se refirió, como lo pueden demostrar los numerosos artículos que se publicaron en las páginas literarias del periódico.

Como muchos, le preocupó demasiado el estado alarmante del teatro español de los últimos tiempos. Y opinando sobre esta crisis, Torrente destaca, entre otras razones, dos factores principales que por mucho pueden ser culpables en esta situación dramática y que tienen nombres propios: "protagonista" y "principio de carácter". Tratándose del primero, a nuestro crítico le parece que:

"Cuando el protagonista de una comedia carece de razón de existencia; cuando la acción que provoca o ejecuta podría haber correspondido a otro cualquiera; cuando no es más que cómico, o, menos que esto, un pretexto para que determinado acto luzca sus habilidades, en cualquiera de estos casos, por muy protagonista que sea, carece de esencialidad. Es un hombre sin hueso, un hombre todo lengua."(4)

Y a propósito del principio de carácter:

"Toda la dramaturgia occidental se hizo al principio del carácter. Pero el hombre, concebido como "carácter", ha dado de sí como limón exprimido: nada nuevo le puede pasar. Para que haya nuevos argumentos es necesario, previamente, que sobre las tablas aparezca el hombre nuevo que los haga posibles. Y entonces no sólo los argumentos, sino la estructura y la mecánica

teatrales sufrirán una total transformación. Y cambiará el matiz dialógico, y hasta la crítica, que si quiere ser seria y eficiente habrá de abandonar sus latiguillos y recetas habituales.

Y aunque los argumentos sean parecidos, el hombre que los hace les prestará insospechada novedad." (5)

Torrente considera el teatro como un fenómeno colectivo en que colaboran poetas y espectadores; no es actividad individual de un escritor.

"Cuando existe un acuerdo total -dice-, es posible el teatro popular de buena ley; cuando cunde el desacuerdo, quédese el poeta con sus dramas incomprensibles, y el público con sus melodramas sentimentales" (6).

Sacando conclusiones sobre sus reflexiones acerca de la crisis teatral, Torrente parece tener una visión muy tenebrista de la situación teatral:

"atribuir la crisis a menguada habilidad mímica o falta de númenes poéticos es andarse por las ramas, porque el mal es mucho más profundo, y más delgado su remedio. El teatro es un fenómeno cultural, mitad social y mitad literario. Es, de todas las artes, aquella que con la arquitectura requiere mayor concordancia popular. Para que el buen teatro sea posible -el buen teatro de representar, no el destinado a la lectura o a las minorías selectas- es necesario que responda a una apetencia del público, pero también que esta apetencia sea alta en su valor. Los públicos tienen el teatro que necesitan..., y el que se merecen. El público gusta siempre verse proyectado en escena como es o como cree que es, en lo más profundo o en lo más superficial de su ser. Y si lo representado no responde a un modo de ser, de estar o de anhelar colectivo,

el drama, cualquiera que sea su excelencia, es rechazado. La calidad del teatro depende de la calidad espiritual del público, de su delicadeza o profundidad vital"(7).

Las valoraciones que hace Gonzalo Torrente Ballester sobre los estrenos y las reposiciones del momento - tanto sobre teatro moderno nacional o extranjero, como clásico nacional y universal- despierta siempre mucho interés al lector, por sus análisis profundas en todos los aspectos: la obra está vista a la lupa, en su forma y en su fondo, acto tras acto; cuadro por cuadro; personaje por personaje; las actuaciones de los actores; el trabajo realizado por el director escénico y sus colaboradores; la fidelidad en la traducción hecha de las obras extranjeras; la reacción del público respecto a la pieza estrenada, etc. Torrente Ballester, podemos decir, tiene una visión global sobre la obra, en todos sus alturas, y el lector se siente a veces como si estuviera presenciando el estreno de la obra en cuestión. Esto es lo que hace toda la importancia de sus críticas.

A través de sus comentarios se nota que a Torrente todo le puede interesar del teatro menos lo que él mismo llama el "teatro de tesis"; aunque es lógico, no excluye las ideas del teatro y admite incluso las ideologías, siempre que - lo reconoce él mismo en sus << Juicios de urgencia sobre comedias y autores contemporáneos >> de su libro Teatro Español Contemporáneo- "el autor tenga el talento suficiente para emulsionarlas y hacerlas vivas en los personajes. Y cuando se trata de pensamientos valiosos por sí mismos, me siento capaz de dimitir de mis principios, siquiera sea transitoriamente, y admitir la pieza, no por el arte puesto en ella, sino por la calidad de su contenido." (8)

Cabe tal vez recordar que todos estos comentarios y críticas hechas en los periódicos cuando Torrente ejercía esta profesión de periodista, fueron recogidos y recopilados más tarde por su autor en una obra crítica, la que ya hemos citado, Teatro Español Contemporáneo. A mi juicio, y según lo que pude averiguar, confrontando muchos textos de la obra arriba mencionada con los originales del periódico, o, si se quiere, confrontando los textos de Torrente-periodista con los de Torrente-escritor, sacamos la conclusión de que nuestro crítico ha respetado a la letra el texto primitivo de sus comentarios periodísticos.

NOTAS.

- (1) Remito a Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, pp. 1622-1624.
- (2) Julio Rodríguez Puértolas. Literatura fascista española. Tomo I. Ed. Akal, S.A., Madrid, 1981, p. 61.
- (3) Estos artículos se publicaron en ARRIBA entre el 19-VI-41 y el 30-VI-41.
- (4) ARRIBA, 2-VII-41.
- (5) *Ibidem*.
- (6) *Ibidem*, 20-VII-41.
- (7) *Ibidem*, 24-VII-41.
- (8) Gonzalo Torrente Ballester. Teatro Español Contemporáneo. Ed. Guadarrama, S.A., Madrid, 1957, p. 543.

CAPÍTULO SECUNDO

EL TEATRO MODERNO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS CINCUENTA Y PRINCIPIOS DE LOS SESENTA.

Esta época ve la aparición de jóvenes autores que triunfan en los escenarios de Madrid, algunos de ellos ya empezaron a darse a conocer: Antonio Buero Vallejo, Víctor Ruiz Iriarte, Horacio Ruiz de la Fuente, José López Rubio, Alvaro de Laiglesia, Carlos Llopis, etc.

Autores veteranos ya consagrados escriben poco, aunque lo hagan bien y sus obras conocen mucho éxito, más de público que de crítica a veces: Jacinto Benavente, José María Pemán, Miguel Mihura, Joaquín Calvo Sotelo, Tono, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Julia Maura, etc. La nota negra de este capítulo es la desaparición del maestro Jacinto Benavente, dejando así huérfano y sin consolar al mundo teatral.

Autores noveles llegan con mucha fortuna unos, y menos otros, al escenario madrileño: Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José Antonio Giménez Arnáu, Edgar Neville, Luis Delgado Benavente, etc.

Pero, a pesar de todo, y según opina la crítica, el teatro español moderno no produce lo necesario para abastecer la inquietud -o la afición -que el mismo ha despertado. Es una infinidad las obras de noveles reconocidos y clasificados que no logran estrenar.

II-1. Despedida de una gloria: Jacinto Benavente.

El miércoles 14 de julio de 1954, el mundo de las Letras contemporáneas perdía en Jacinto Benavente uno de sus personajes más prestigiosos y España uno de sus hijos más valiosos, figura de referencia por excelencia en la Literatura moderna y contemporánea.

Murió el insigne Premio Nóbel a consecuencias de una corta enfermedad, cuando estaba a punto de cumplir los 89 años. Sus restos fueron inhumados en el cementerio de Galapagar, el jueves 15 de julio.

En un artículo publicado en el periódico al día siguiente de su fallecimiento, Gonzalo Torrente Ballester le rinde homenaje, recordando el éxito que caracteriza la mayor parte de la producción artística del malogrado dramaturgo:

"Las 180 piezas de su repertorio representan tres títulos anuales. En este aspecto, la figura de Benavente es ejemplar. Quienes hemos asistido a sus últimos estrenos le hemos visto recibir los aplausos y avanzar hacia el público con el mismo entusiasmo que en sus primeras salidas. Vivió enteramente entregado al teatro, y como la mayor parte de los dramaturgos, guardaba una frustrada vocación de actor a la que sirvió indirectamente." (1)

Siguiendo en la misma línea, añade nuestro crítico:

"Representa un caso único en la moderna historia de las letras y de los literatos españoles. Aquí, donde cada uno es la voz que clama en el desierto, don Jacinto Benavente gozó de auténtica gloria, de auténtica popularidad. Cualquiera que fuese el valor de sus últimas comedias, era un hermoso espectáculo ver cómo el público

aplaudía al viejo menudo y sonriente por lo que representaba y por lo que era. Don Jacinto Benavente nos demostró, una vez más que el español sabe admirar, no sólo a los toreros, sino también a los escritores. Aunque quizá, desde Lope de Vega, ningún escritor haya sacado de quicio al español medio como Benavente." (2)

Jacinto Benavente se despidió de nosotros con una decena de estrenos, uno de ellos a título póstumo: Mater Imperatriz (comedia, 1951); Tú una vez y el diablo diez (comedia, 1951); La vida en verso (comedia, 1951); El lebrón del cielo (comedia, 1952); Ha llegado Don Juan (comedia, 1952); Servir (comedia, 1953); El alfiler en la boca (comedia, 1953); Alma prisionera (drama, 1953); Caperucita asusta al lobo (comedia, 1953); El marido de bronce (comedia, 1954) y la comedia póstuma, Por salvar su amor (1954).

Mater Imperatriz, comedia en tres actos, fue estrenada el 30 de enero de 1951 en el teatro de la Comedia. Se cuenta como comedia dramática. Quiere decir esto, que se llega a un final feliz a través de situaciones dolorosas, difíciles, sin el descaro de la risa. Como quien dice, un drama que al final se arrepiente de sí mismo y acude al fondo de bondad que hay en todos los hombres para que todo acabe bien.

"La comedia está resuelta en tres actos; el primero, predominante narrativo; el segundo, el mejor, enlaza casi sin interrupción tres escenas importantes, surgidas naturalmente unas de otras; adolece de un comienzo retórico y apoyado en elementos extraños al drama mismo. El tercero, descriptivo en su primera mitad, llega lentamente a la solución... Parece el primero peor construído, el menos hábil. Hay dos entradas de personajes completamente forzadas, dos parlamentos, uno en que la protagonista -judía- elogiaba a

Cristo, y otro en que se hacía referencia a la cortesía española con los fugitivos judíos, no fueron aplaudidos; se aplaudió, en cambio, un mutis de Josefina Almarche, y unos lugares comunes, elegantemente dichos, sobre la mujer norteamericana, completamente gratuitos por cierto. En los momentos culminantes del segundo acto, el desarrollo lineal del tema se interrumpe con reflexiones de apariencia filosófica, esas generalidades y galimatías a que siempre fue tan aficionado su autor y que son de las cosas que más hay que perdonar en su teatro. En este segundo acto se aplaudió un mutis de Pedro Hurtado. Por último: los momentos finales carecen de sobriedad, y las dos últimas palabras de Lola Membrives - exactamente: "en hebreo"- son de efecto contraproducente, de efecto casi cómico. La efusión sentimental llega a ser fatigosa."(3)

En definitiva la obra no conoció una acogida favorable de crítica, tampoco de público: El público no aplaudió la obra todo lo que era de esperar precisamente por esa insistencia en lo judío por las relacionadas a hechos recientes -a veces molestas-." (4)

Tú una vez y el diablo diez fue estrenada, escuchada y aplaudida con cariño en el teatro Infanta Isabel, la noche del 27 de marzo del mismo año. El tema son las íntimas congojas de una dama de quien se dice que es algo así como la campeona local de la virtud femenina, provocadas por el amor inesperado de un caballero. La comedia no fue, contrariamente al público, del gusto del crítico:

"Como se trata de íntimas congojas, es decir de transformaciones y cambios operados en el interior de la protagonista, queda dicho también que es un tema propiamente dramático, sino más bien novelesco. Las operaciones psicológicas convienen a la novela, pero sólo caben en el teatro cuando determinan una traducción al exterior en actos bien visibles y audibles..."

Pero al mantener el problema dentro de lo puramente espiritual, el autor se ve obligado al recurso de unos llamados "intermedios" de los que se nos advierte que acontecen en el pensamiento de la protagonista: el cual, así, toma corporeidad y comunica al espectador lo que es en realidad un verdadero soliloquio. El procedimiento no es certero ni oportuno, ni siquiera moderno....

No es corriente ni correcto que un caballero, ni siquiera un caballero moderno habituado a "quemar las etapas" se atreve a decir a una dama lo que el personaje <<Tolín>> dice a la protagonista en el segundo acto. Para llegar a esas frases, a esas insinuaciones, hacen falta más convivencia y mayor confianza, que no constan en los datos de la comedia, cuyas virtudes dialogadas y literarias -para ser justos en todo- están a la altura de la fama de su autor." (5)

La vida en verso, estrenada en el Infanta Isabel la noche del 10 de noviembre del mismo año que las anteriores, conoció idéntica fortuna que Tú una vez...: acogida favorable del público y censura del crítico. Torrente no reconoció a través de esta comedia a su autor:

"... se habló de la carestía de la vida, se hicieron varias citas acreditativas de la erudición del autor, y en alguna ocasión se echó de ver por una escena (segundo acto), por otra parte absolutamente innecesaria para el desarrollo de la comedia, que el autor tiene conocimientos profundos y reales del arte de escribir teatro. Pero fue esta la única ocasión. Nada del resto -trama, desarrollo de la misma, tipos, pensamientos, etc. - tiene nada que ver con un dramaturgo de primera clase, aunque todo ello pertenezca, sin duda, al señor Benavente, pues lleva claramente impreso su sello peculiar. ¡Qué lastima! ¡Con lo mucho que admiramos a nuestro Premio Nóbel si se decidiera a escribir con el sentido de la responsabilidad que debe a su nombre y a su gloria." (6)

El lebré del cielo, comedia en tres actos, divididos en seis cuadros, fue estrenada en el teatro Calderón el 25 de abril del año siguiente. La obra obtuvo franco éxito, y aun el crítico apostó que fuera comedia de larga duración en los carteles.

¿Su argumento?

"Un empleado de Banca es acusado de desfalco y condenado a varios años de presidio. Es inocente, pero esta circunstancia tarda en descubrirse. Cuando, por fin, se reconoce su inocencia, ha convertido a la fe su incredulidad o, al menos, su indiferencia anterior. Salido del presidio, recibe una herencia importante, que desea compartir con una prima suya excluida de la sucesión a causa de su vida irregular. Esta prima vive con un hombre casado, infelices ambos por el carácter celoso, irascible, del amante. Juan de Dios, el ex presidiario, hace a Casilda, la prima, objeto inmediato de su cuidado, hasta convertirla. Pero la situación sentimental de ella puede más que la esperanza en el remedio, y huye de Juan de Dios cuando éste, para protegerla contra su amante, le había propuesto el matrimonio. La huída, sin embargo, no es al pecado, puesto que Casilda, enferma, muere inmediatamente de llegar a casa de su amante. Juan de Dios la sigue y la halla muerta. El amante, Andrés, tras una reacción furiosa y de haber oído la voz sobrenatural de Casilda, se convierte también." (7)

Sobre la forma de la obra, el crítico ve la trama conducir al desenlace previsto con la acostumbrada habilidad técnica. Es decir. "eliminando la acción y ofreciendo sólo sus resultados, con predominio casi constante de elementos narrativos". Las preferencias de Torrente van hacia el primer acto:

"La psicología de los personajes y su carácter, sobre todo en el primer acto (donde nada sobre, salvo unas cuantas generalidades morales), están perfectamente trazados, y sus

reacciones son humanas casi siempre, y con esta restricción apunto los momentos en que la doctrina sustituye al sentimiento en que éste no está suficientemente expresado. O lo está con deficiencia estética, de acuerdo con un gusto literario que ya no conmueve." (8)

En cuanto a la tesis de la comedia, el crítico discrepa con el autor, sobre todo cuando Juan de Dios propone el matrimonio a su prima. La respuesta del virtuoso señor, "Estoy enamorado de tu alma", no le parece a Torrente la adecuada, porque, según sus palabras, "jamás ninguna forma de amor cristiano hace de "un alma" su objeto, sino de "una persona". Si caridad, la respuesta debiera adoptar otra fórmula; si amor humano, debiera ser: "Estoy enamorado de ti" (9).

Fuera de esto, el crítico considera acertada la propuesta de matrimonio, tanto dramática como ideológicamente. "Para una mujer tan pegada a la tierra como Casilda, es el puente de plata".

El estreno de Ha llegado don Juan, comedia en dos actos y un epílogo, en el Infanta Isabel (17-IX-52) conoció una acogida aceptable. El público aplaudió el primer acto, con más insistencia el segundo y no tanto el epílogo, si bien a la aparición del señor Benavente le hizo objeto de una calurosa ovación.

Toda la comedia se apoya en un pensamiento muy conocido del señor Benavente, aquél que se expuso por primera vez en Señora Ama: a todas las mujeres les envanecen las aventuras del marido.

"Solía Benavente -comenta Torrente- apoyar esta idea en ciertas doctrinas freudianas, y con tales autoridades es difícil discutir. El plano en que se mueven los personajes es tan exclusivamente social, sus ideas son tan recortadamente morales y mostrencas, que por fuerza

habremos de convenir en que el pensamiento no es desatinado. Si por la mayor parte de los hombres la magnitud viril se mide por el número de conquistas femeninas, no es extraño que las mujeres piensen o sientan otro tanto, aunque no sea más que por contagio. Como sucede así siempre en el teatro benaventino, se expone una situación que supone una deficiencia humana, pero no se le ofrece salida ni remedio. Falta la pareja en contrapunto que no haya padecido la influencia de don Juan, que se baste a sí misma, bien por intensidad de su amor humano, bien porque su vida se asiente tranquilamente en un sentimiento compartido de caridad cristiana. También es cierto que la presencia de esa pareja hubiera estorbado al tono frívolo de la comedieta. Don Jacinto Benavente ha satirizado repetidas veces la institución matrimonial, cuya crisis profunda comprendió, pero por cuyo remedio no hizo nunca nada." (10).

¿Calificación de la comedia?

"El primer acto es pasable; el segundo excelente. Sobre el epílogo no me atrevo a decidir. Toda la obra está llevada con extraordinaria habilidad, y debe destacar su construcción sobria, sin una sola escena de relleno, hasta el punto de dejar en el espectador - singularmente el primer acto- impresión de brevedad".

La comedia Servir fue estrenada el 22 de enero de 1953 en el María Guerrero, y fue muy aplaudida por el público.

Siendo los temas sociales los que privan, don Jacinto, siempre sensible al tiempo y a sus angustias, ha elegido, como uno de los motivos de su nueva comedia, el problema del < < servicio > > .

Más interesante parece ser El alfiler en la boca, comedia estrenada con apoteósico éxito de público y de crítica en el teatro Infanta Isabel, el 13 de febrero del mismo año 53.

Se trata de una comedia construída con arreglo a técnica habitual de su autor: una acción central, una o dos secundarias y un juego de escenas bien trabadas en que los personajes secundarios tienen ocasión de mostrarse cómo son y de resolver sus personales conflictos mientras el principal se desenvuelve con más parsimonia.

¿Qué opina el crítico sobre la obra?

"De las dos parejas complementarias de la comedia, están muy bien trazadas las dos figuras femeninas, así como la del viejo juerguista, y un poco desvaída la del pintor abstracto. También la figura principal femenina es más relevante que la de su marido. La del protagonista queda perfectamente clara con lo que dice y con lo que dicen de él. Un diálogo brillante, siempre ingenioso, agilísimo, con algunas concesiones -innecesarias- a la galería en el tercer acto, y una buena distribución de las escenas fundamentales, llevadas con gran habilidad, sobre todo la del acto segundo...

La representación ha sido un éxito. Con él no sólo el autor, sino el público y los críticos, nos hemos quitado una espina. Por lo que a mí respecta, he aplaudido al autor y a la comedia, amén de los intérpretes. El señor Benavente salió a saludar en medio de grandes ovaciones al final de los actos segundo y tercero" (11).

Un mes apenas después de su estreno, El alfiler en la boca llegó a las cincuenta representaciones, y el 7 de abril ya se representó cien veces:

"A salón lleno se celebró en el Infanta Isabel las cien representaciones de la comedia de Benavente. El público aplaudió con calor la interpretación, y siguió con gran interés el desarrollo de la obra"(12).

Alma prisionera fue un estreno triunfal, según el decir de la crítica. Se estrenó en la noche del 26 de febrero del 53 en el Álvarez Quintero, en medio de muchos aplausos.

La crítica ve en este drama de don Jacinto "una pieza insólita entre las de su autor, por dos razones: por la localización del tema, y por el modo general de concluir la acción. No, en cambio, por el tema en sí, que tiene precedentes en la obra benaventina, y que no es, a fin de cuentas, sino una transposición de los términos de La Malquerida. Allí es el marido de la madre el enamorado de la hijastra; aquí es la madre, la enamorada del marido de su hija" (13).

¿Dónde transcurre la acción del drama?

"En Méjico D.F., cuando la ciudad de Méjico no era todavía distrito federal, sino cabeza de virreinato. Pudiera, sin embargo, suceder en Castilla y en el siglo XIX o en nuestros días. La localización permite al señor Benavente imaginar una protagonista mezclada de sangre india, y por eso, apasionada e idólatra; le permite dar al protagonista masculino una salida romántica de descubridor y hacer del marido engañado un viejo encomendero de perfil valleinclanesco. Nada de esto, sin embargo, es fundamental. Su eliminación hubiera supuesto solamente la falta de ocasión para tocar el tópico religioso patriótico. Y hubiera estorbado, eso sí, la realidad del terrible parlamento que el marido engañado dice en el acto tercero, porque sólo en un virreinato lejano y semifudal se puede castigar a una mujer adúltera atándola a un caballo o a varios caballos...(14).

La virtud de Alma prisionera -subraya Torrente -reside en su composición, su estilo:

"No recuerdo ahora ninguna comedia benaventina con la que compararla; pero es, por ejemplo, todo lo contrario de La noche del Sábado. Si este drama define el estilo general del teatro benaventino; si el modo habitual de componer sus obras persiste desde entonces hasta

El alfiler en la boca, Almas prisioneras representa un ensayo del modo opuesto de composición. No hay escenas de ambientación ni de relleno. No hay personajes complementarios ni portavoces del autor. No hay, apenas, divagación filosófica. No hay exposición rectilínea y presente. Se inicia apenas levantado el telón, en un prólogo magistral, y así continúa, escueta, hasta el final. Muy brevemente y sin algodón en rama" (15).

Otra comedia conoció mucho éxito. Es Caperucita asusta al lobo, comedia en tres actos y un epílogo, estrenada en el Infanta Isabel el 23 de setiembre de 1953. El 6 de noviembre ya la obra llegó a las cien representaciones, "con el mismo ritmo de éxito con que arrancó desde el día de su estreno" (16).

La última obra cuyo estreno presencié don Jacinto Benavente, El marido de bronce (I. Isabel, 23-XI-54), es, según opinó la crítica, "la mejor obra estrenada por su autor en estos últimos años". Se aplaudieron los finales de los tres actos. El señor Benavente, con la compañía, recibió los aplausos. Veamos como la obra fue analizada y valorada por el observador-crítico:

"El primer acierto es la acción de tema -la fama del marido atenazando la libertad de la viuda-. No frecuente, pero sí real, y viejo, por lo menos, desde Ulises y Penélope. Tratado en un amplio espacio, con personajes coturno, hubiera dado lugar a un tremendo drama; reducido su ámbito al de Moraleda, el resultado es una excelente comedia con visos de farsa. En El marido de bronce están presentes todas las características del estilo benaventino, y a la vista todos sus habituales procedimientos, pero movido el conjunto con gran agilidad y gracia. Dentro de la ingeniosidad típica de nuestro autor, la de el marido de

bronce es más fina, si cabe, que de costumbre, y sin perder relación con los personajes y el tema. Los tipos, si conocidos, están bien trazados, algunos con gran acierto, y en cada uno de los tres actos pueden señalarse escenas realizadas con mucho garbo y eficacia, de gran teatralidad. Por último -y es de alabar -la tendencia del señor Benavente al pensamiento abstracto o a las consideraciones generales se contiene felizmente hasta el final de la comedia, y su aparición es tan breve que apenas resulta perceptible. En una palabra, El marido de bronce es una comedia de madurez, no tan intrascendente como parece, tan entretenida como divertida; sencilla de construcción, pero no por eso fácil. Una pequeña obra maestra" (17).

La última obra de la era benaventina es su obra póstuma, la comedia en tres actos y un intermedio titulada Por salvar su amor. Fue estrenada en el Calderón el día 3 de noviembre del mismo año de la desaparición de su autor. Al final de la representación, hubo una larga ovación que el público, puesto de pie, tributó al autor y a su memoria. Fue la obra la mejor comedia que Irene López Heredia y María Guerrero interpretaron con su mejor arte.

"El tema comienza como un cuento de niños: el matrimonio que vive pobre, pero feliz, y la llegada del amigo rico que resuelve la situación. Pero esto no es más que el comienzo. Luego, el desarrollo es menos infantil, y en el desenlace después de jugar un poco con el <<amor>> y el <<querer>>, se llega a la conclusión de que la protagonista ha amado hasta la culpa. Pero este desenlace -nos lo advirtió el autor en un intermedio dicho con mesura y gracia por José María del Val-, por feliz, es el más convencional, el menos humano de todos los posibles" (18).

Así el público aficionado al arte dramático asistió al último estreno del Premio Nóbel. Y con esta comedia, Benavente se despidió de la Literatura y de los calurosos coliseos

madrileños en que ha pasado los mejores -y tal vez, también los peores- momentos de su vida de gran comediógrafo. Reputaciones como la suya sólo la conocieron y gozaron algunos políticos, algunos toreros, comentó la crítica al día siguiente de la muerte del insigne dramaturgo. Todos los críticos que se atrevieron a hacer objeciones a su obra dramática gozaron de la más absoluta impopularidad.

II-2. Veteranos ya consagrados.

En este capítulo volveremos a dar con dramaturgos cuyas obras están ya conocidas por el público madrileño. Son entre otros José María Pemán, Miguel Mihura, Joaquín Calvo Sotelo, Antonio de Lara, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Julia Maura... Estrenaron muchas comedias de desigual éxito, pero de mucho mérito en su mayoría.

II-2.1. José María Pemán.

Son unas quince obras la producción dramática pemaniana en lo que va de la época en cuestión, obras en las cuales el autor sigue combinando la pieza de tesis con la pieza de crítica de costumbres. Todas ellas, por lo general, han tenido gran éxito de público. Son cronológicamente: Por el camino de la vida (1951); Entre el sí y el no (1951); Callados como muertos (1952); Todo el amor (1952); Paño de lágrimas (1952); En las manos del hijo (1953); Edipo (1954); La divina pelea (1954); Vivir apenas (1955); Tiestes (1956); Felipe II, las soledades del Rey (1957); El viento sobre la tierra (1957); Los tres etcéteras de don Simón (1958) y La coqueta y don Simón (1960).

Y como lo dejaba notar un día Torrente en sus crónicas:

"los estrenos de Pemán tienen siempre una cosa buena: el 80% de la clientela femenina lo componen las señoras y las señoritas más guapas y elegantes de Madrid. Como ellas van al teatro por la obra de Pemán, y no por otra cosa, hay que agradecer a don José María Pemán esa envidiable facultad de congregar lindas mujeres alrededor de su palabra. Si esto sucede, es, sin duda, porque en la palabra de Pemán encuentran ellas amplios motivos de satisfacción... ¿Qué mejor homenaje puede querer el autor? Y si ellas lo ofrecen espontáneamente..." (19).

Por el camino de la vida fue estrenada en el teatro I. Isabel el 4 de mayo del 51, con muchos aplausos de público.

Por lo que al problema planteado en la comedia se refiere, los tiros del crítico van a la elección de personajes, que el señor Pemán quiso artistas, y que concibió, tal vez adrede, como "seres inconsistentes y radicalmente falsos", según palabras de los mismos personajes de la comedia que advierten su falsedad. A este propósito, Torrente admite que los personajes se planteen así, siempre y cuando el problema de la comedia insista sobre su falsedad y sea ella el objeto de la solución que, en este caso, pudo coincidir con la del otro problema: el del adulterio, o, más bien, amontonamiento. "Por lo que a este mismo se refiere, necesito andar con cautela -advierte Torrente-, ya que el señor Pemán anunció que la comedia tiene el << nihil obstat >>; sin embargo, si no recuerdo mal, el hecho de existir un matrimonio anterior, aunque sea civil, impide el posterior matrimonio canónico, y la Iglesia no reconoce validez al divorcio obtenido del primer matrimonio; eso es lo que me parece, aunque no estoy muy seguro: mi ignorancia es casi tan grande como la de sor Felicidad; pero en el caso de que sea así, la rebuscada solución de la comedia no es tal, y estoy viendo a los protagonistas

añadir un cuadro en que los vemos andar a la procura de un << privilegio paulino >> (20).

Sin salir del análisis del problema, añade nuestro crítico: "... se me ocurre que el Dios invocado repetidas veces en la comedia más es el Dios abstracto que puede concebir un pagano, que el Dios Vivo, Padre de Jesucristo. La mención de Jesús se hace una sola vez, que yo recuerde, y no sé hasta qué punto la conversión de la protagonista es al Cristianismo, o a un teísmo bastante vago en el que cupiera el sacramento de la Penitencia. El tema de la comedia es, desde el final del segundo acto, la lucha de la pasión contra la fe; pero, ¿contra qué fe? ¿De veras lo que anda por el alma de Helia es verdadera fe cristiana? En todo caso, una fe muy tibia y capaz de aceptar todos los compromisos mundanos que le permitan realizar su pasión. Si el señor Pemán quiso hacer una comedia esencialmente católica, debió haber llevado sus conclusiones hasta el extremo, con toda su radicalidad, quiero decir con toda su religiosidad católica. La simpática simpatía del señor Pemán por la vida -que comparto- es indudablemente la causa de ésta y otras flaquezas dialécticas. Salimos con la impresión de que cualquier truco hubiera bastado para la decisión final de la protagonista" (21).

Pasando al segundo orden de objeciones, cree el crítico Torrente que la comedia tiene tres finales, artísticamente distribuidos en cada acto:

"El suicidio de la protagonista cierra el primero, y nada nos autoriza a creer que no ha muerto, salvo la certeza de que la comedia tiene tres actos y que no es usual la desaparición de la primera actriz al remate del primero. ¿No cree el señor Pemán que debiéramos saber que la protagonista se habría salvado? Pero el segundo acto termina con una determinación definitiva, que los espectadores recibimos como tal, puesto que no se nos dan elementos suficientes para tenerla por hija de las circunstancias. Luchamos, pues, durante el segundo entreacto contra la lógica de lo visto y la certeza de lo sabido, es decir, que la

comedia tiene un acto más. En el tercero, por último, se sueltan nuevos cabos que quieren atarse al final, y para atarlos se acudió a tres o cuatro convenciones de no muy buena calidad...

Sucede también que lo verdaderamente dramático de la comedia, el "cambio" de la protagonista acontece entre el segundo y el tercer acto, y que nosotros asistimos a las consecuencias. Y sucede también que ese cambio, y casi todo el contenido de la comedia, consiste en procesos de conciencia, tan poco teatrales en sí, que obligan a largas conversaciones de enorme monotonía, sin que las galanuras literarias que el señor Pemán prediga ayuden a su digestión. Afortunadamente, además del citado ángel con tocas, hay otra fuera de escena, a cuyas órdenes los personajes entran en los momentos más oportunos, rompiendo esas pausas, esos silencios, que Lope de Vega rechazaba en absoluto... (22).

El resto son plácemes al ingenio, a la habilidad técnica, a la perspicacia dialéctica del señor Pemán... La representación "mucho mejor por parte de las actrices que de los actores. Y el público aplaudió, el telón se levantó repetidas veces al final de cada acto".

Entre el sí y el no conoció una acogida aceptable. Fue estrenada en la Comedia el 3 de octubre del 51.

"Está la comedia montada sobre tres o cuatro pilares:

a- Celia y Nico son novios por correspondencia, esto es, sin conocerse.

b- Celia, al enviar a Nico su retrato, se ha equivocado y ha metido en el sobre, a causa de un fortuito apagón de la luz (primera vez que interviene en el teatro la irregular situación hidroeléctrica), ha metido en el sobre el de su prima Pinuca, que es monísima y singularmente atractiva, y, al mismo tiempo, insistiendo en el error, ha enviado el suyo a un

fabricante de muebles, en vez de la fotografía de un secreter con cajoncitos.

c- Nico se enamora de la efigie de Pinuca y del alma de Celia, que le escribe unas cartas de antología.

d- el fabricante de muebles no comunica a Celia el error en el envío y renuncia a la fabricación del secreter, pero se lo dice seis meses después, precisamente el día en que Nico llega de Cuba, con todo dispuesto para casarse.

e- Cuando Celia descubre la terrible situación de Nico, enamorado de dos pedazos de mujer imposibles de reunir en una sola, decide que Nico comparta con ambas el noviazgo, a ver si se decide por los atractivos físicos de la una o por los espirituales de la otra.

Resulta difícil aceptar, uno a uno o todos juntos, el antedicho sistema de cimientos; unos por manoseados (a,b, c); otros por artísticamente inválidos (d), y el último porque sería necesario crear primero un tipo de mujer de cuya conducta pueda esperar lógicamente semejante decisión. Ahora bien: yo estoy dispuesto a aceptarlos y pasar por alto su fragilidad, porque con mucho menos se han escrito deliciosas comedias" (23).

Sin embargo la obra fue censurada parcialmente por la crítica, pues, según observa Torrente, el señor Pemán comete un par de importantes errores dramáticos, a saber:

"el carácter de Celia se nos describe por algunos de los otros personajes, y el de Nico lo descubre el propio interesado; los incidentes argumentales se desarrollan a través de escenas conocidísimas, cuya precisión es fácil a poca imaginación que se tenga, y los tipos que intervienen en ellos son igualmente convencionales y conocidos. Por último: todo el tercer acto, penosísimo, es gratuito y está montado al aire, y su arranque, así como la situación fundamental, dependen de un truco tan gastado como la llegada de un anónimo"(24).

El próximo éxito de Pemán fue Callados como muertos, comedia en tres actos, estrenada el 8 de febrero del 52 en el Lara. Conoció mucho éxito y el público lo reconoció así, aplaudiendo al final de los tres actos. Según la relación crítica, se trata de "una comedia sencilla y correcta, de un diálogo ágil, vivaz y en ciertos momentos -cuando la situación lo requiere- ingenioso o levantado. En su conjunto, la comedia es rápida y esquemática. Con más sosiego, con mayor capacidad de atención en el público, un tema como el que Pemán desarrolla hubiera lógicamente exigido diálogos largos, quizá minuciosos... No hay escenas de relleno... Los momentos dramáticos están bien logrados, resueltos con sobriedad".

¿El tema?

"Un diplomático español, Martín, a quien la guerra coge en zona roja, es salvado por una mujer, María, de la que se enamora, y finalmente, su esposa. María ha sido <<izquierdista>> y ha tenido otro amante; Martín lo sabe. La existencia de María, sus relaciones con Martín, son un estorbo en la carrera de éste, sobrellevada con paciencia, elegancia y comprensión, no sin que ella, consciente de la situación, intente en determinado momento desaparecer. Un cambio de Gobierno trae a la Subsecretaría de Relaciones Exteriores a un amigo de Martín. Considerando que la situación del protagonista se ha legalizado, y que María, por su educación y cultura, puede ser dignamente <<ministra>> en cualquier parte, Martín es destinado a una Legación en Suramérica. Allá, en Puerto Grande del Sur, existen grupos de refugiados españoles con influencia sobre la vida política del país. El día en que Martín iza la bandera española en la Legación se arma un bochinche popular, y alguien, mezclado con la masa vociferante, dispara sobre uno de los emigrados que pretende despedazar la bandera española. El agresor es Jaime, antiguo amante de María; el agredido es Meléndez, que estuvo enamorado de ella; de modo que el conflicto,

aparentemente político, tiene raíces de intimidad. Jaime se refugia en la Legación; Martín le socorre, contra la opinión de María. Los sublevados derriban el Gobierno y se constituyen en Poder, rompiendo las relaciones con España. Martín, pues, ha de salir del país. Lo hace, llevándose a Jaime consigo, contra toda conveniencia. Esto da lugar a una campaña difamatoria, de carácter personal, que repercute inmediatamente en la vida profesional de Martín, quien, nada más llegado a Madrid, se ve obligado a pedir la excedencia de su carrera". (25)

Sobre este argumento está montada la ideología del drama pemánico.

Teatro social es Todo el amor, comedia dramática en tres actos, estrenada en el Lara el 24 de setiembre del mismo año que la precedente. En este estreno, entre el público "gritaron <<bravos>> estentóreos, aplaudieron con frenesí, hasta lloraron". Con lo que queda dicho que Todo el amor tuvo un gran éxito. La relación de Torrente no fue discrepante. Vió en este drama "aciertos reales, una versificación brillante y florida, y una habilidad teatral" de su autor.

Otro estreno, otro triunfo para el señor Pemán: Paño de lágrimas, comedia en tres actos, estrenada en el Infanta Isabel el 22 de octubre del mismo año 1952. La comedia tuvo un franco éxito. El público aplaudió, con más entusiasmo al final de los actos segundo y tercero. La crítica también fue positiva, sin embargo observó algunas objeciones en cuanto a la ideología que cierra la comedia, ocasión para el crítico de desarrollar opiniones sobre su concepción de la "Monarquía" y de la "República", de la "virtud" y de la "forma":

"El señor Pemán ha escrito una comedia peligrosamente próxima al republicanismo.

Pero... no quiero decir que haya escrito una comedia política, sino que me refiero a la sustancia ideológica y moral que contiene la comedia. Pertenece a los años anteriores a la Revolución Francesa, con la cual coincide, o, si nos trasladamos a la cronología espiritual española, a los tiempos en que don Benito Pérez Galdós exaltaba las virtudes burgueses de los ingenieros frente a la decrepitud de la aristocracia.

Y para explicarme, tengo que referirme a uno de los más bellos libros del señor Pemán, a aquel en que defiende epistolarmente a la Monarquía... La tesis de aquel libro era que la superioridad de la Monarquía reside en sus cualidades formales; la Monarquía es una forma de gobierno; la República es un gobierno sin forma. Todos sabemos que la justificación de la República reside en la virtud; el republicano es virtuoso. Pero la Monarquía vale por su forma, aunque sus detentadores no sean virtuosos. ¿Es o no es así? Si transponemos este aserto, de las formas de gobierno a las sociales, ¿no hay también un mundo superior de formas, frente a un mundo de "virtudes morales", y no es este último el que sirvió de apoyo histórico al republicanismo en todas sus aspiraciones? Ahora bien; en Paño de lágrimas se hace la apología de la virtud contra la forma; se presenta, alrededor de un conflicto amoroso, una aristocracia que todavía domina las formas, pero que está moralmente podrida, y, frente a ella, un joven ingeniero industrial, cursi como él solo, pero excelente muchacho, trabajador y honrado. No lo dice el señor Pemán, pero adivinamos que se hizo la carrera a pulso, trabajando en las horas libres para pagar los estudios.

El caso conmovedor del ingeniero, tan enamorado de la hija del marqués, conmueve a Tía Tere, que es una aristócrata pasada al bando de la virtud y muy poco respetuosa de las formas, o, por lo menos, de las grandes formas; ella respeta las suyas propias, pero espiritualmente es una <<déclassée>> aunque sea buena como el pan, salada y más

casamentera de lo que aconseja la dignidad" (26).

En cuanto a la obra en sí, Paño de lágrimas, según Torrente, toca con una mano el teatro costumbrista de los Quintero, y con la otra la sátira social benaventina, aunque el procedimiento constructivo, el diálogo, la marcha general de la comedia no tenga nada que ver con los saineteros sevillanos ni con el satírico madrileño:

"En el diálogo, el señor Pemán ha puesto su habitual galanura literaria, reforzada con buenas dosis de gracia andaluza, pero sin andalucismo: por fortuna la comedia carece de color local. La construcción es sobria, sin más lunares que algunas intervenciones innecesarias de Gertrudis, la criada, y el último tercio del tercer acto, algo forzado y rápido en las conclusiones. Tanto éste como el segundo tienen dos escenas, centrales y fuertes, bien llevadas, colocadas en su sitio, a las que se llega por caminos holgados; cierto que los personajes coinciden sospechosamente en el mismo lugar y en la hora oportuna; pero es la protagonista la que los convoca, y como esto está muy dentro de su carácter, la justificación es legítima. En cuanto a los tipos, el protagonista, Tía Tere, tiene vida, y uno de los secundarios, Tío Patricio, pudo haber tenido mucha más gracia de la que tiene: está bien visto, pero es sólo un esquema... El marqués, su hija, el novio de la hija y el ingeniero industrial pierden el perfil y son como personajes corales o, más bien, funcionales, con su puntita de convención en todos ellos" (27).

En las manos del hijo, comedia en tres actos, estrenada en el Lara el 6 de noviembre de 1953. El público, según parece, no hizo objeciones de ninguna clase. Lloraron casi todas las mujeres. Todos aplaudieron al final de todos los actos y volvieron a aplaudir cuando salió el señor Pemán al palco escénico.

Sin embargo objeciones hubo de parte del crítico, y se refieren al <<fondo>>:

"Como fondo, lo hallé un poco revuelto... Hay muchos elementos en la comedia, unos de pasión, otros de ideas. Lo que a mí me parece es que no están bien graduados, su jerarquía no está reconocida ni respetada, su posición en el conjunto no es la debida. Por eso, la impresión inmediata es la de confusión" (28).

¿La tesis en la comedia?

Torrente sostiene que las comedias de tesis no pueden hacerse con personajes vivos, porque, según afirma, "los personajes se comen a la tesis":

"Así, estos problemas alrededor de un par de matrimonios no realizados, aunque consumados, están vistos, no desde <<el catolicismo>>, sino desde unos corazones católicos, españoles y andaluces...

El catolicismo es una cosa y los católicos somos otra: en el mejor de los casos, seres empeñados en alcanzar una coincidencia bastante difícil. En los personajes de Pemán predomina lo andaluz y lo español sobre lo católico. Sólo al final, el personaje <<José Luis>> -sacerdote- logra abstraer su condición social y ser solamente sacerdote; pero le sucede tarde. Unos días antes, y la marcha de la comedia hubiera sido distinta" (29).

Mucho más exitoso será el estreno de la próxima obra de Pemán: Edipo, tragedia en verso, en el Español, el 15 de enero de 1954. Esta es la tercera vez que Pemán escoge como materia dramática temas helénicos, después de Electra y Antígona. El público y la crítica le tributaron una acogida muy favorable.

"La actitud de Pemán ante este nuevo tema, este tentador Edipo, cuya desventura hace aún temblar las plumas y los labios, fue de entera honestidad, de puro afán poético. El

resultado ha sido, sin duda, lo mejor que hasta ahora ha escrito Pemán para el teatro: una obra llena de nobleza, con momentos grandiosos: la obra de un escritor maduro que es, además, académico, y cuyo espíritu da la mejor de sus mitades al entusiasmo y devoción mediterránea -quiero decir pagana- ha dado al mundo.

Pemán ha tomado el mito de Edipo y ha conseguido en su desarrollo las etapas marcadas por Sófocles. Sin embargo, difiere fundamentalmente la intervención de Yocasta, cuya voluntad, opuesta a los designios divinos, se subraya con toda su grandeza; y difiere también en lo que pudiéramos llamar <<gradación de las noticias>>, ya que la pieza consiste fundamentalmente en una serie de conocimientos parciales de los oráculos que pesan sobre Edipo. Terminado el primer acto, creí defecto de la obra la revelación parcial de Yocasta, cuando podría haber sido total. De todas suertes, este procedimiento me parece, no lo más artificioso sino lo único que, entre todos los elementos de la tragedia, puede parecer de esta condición. Pemán queda fiel al principio de unidad y concentración; la forma, irreprochablemente clásica. Merecen también aplausos la distribución de los sucesos, el momento en que se sitúa la anagnórisis; la forma versificada de una gran limpieza y modernidad, a la que podríamos señalar a fuerza de exigencias, dos o tres ocasiones en que involuntariamente, se producen rimas consonantes, y reprochar acaso el sacrificio de la caracterización verbal a los valores retóricos. Por último, es laudable la claridad de todos los conceptos y de toda la acción, de modo que nada queda oscuro o difícilmente inteligible. Un público popular, alejado del mito, puede entender y apasionarse por este Edipo" (30).

Pemán tuvo también la fortuna de hallar para su tragedia un intérprete principal de gran calidad, un gran actor casi hecho: Francisco Rabal, "cuyo parlamento del segundo acto arrancó a los espectadores una larga ovación".

La divina pelea, otra comedia muy aplaudida y reída de Pemán fue estrenada en el Alcázar el 28 de setiembre del mismo año 54. Así lo acogió Torrente:

"Hay una clase de teatro en que se recogen, o intentan recogerse, las inquietudes del día. Hay otra vertida a lo permanente. Una tercera, intermedia, se atiene a lo que, no siendo fundamental, acontece en todo tipo de tiempo. Los hombres y las mujeres se entienden y no se entienden; los padres, antes de envejecer, atraviesan la edad de las grandes pasiones; los hijos reclaman su autonomía y viven con arreglo a modos que los maduros no comprenden del todo, aunque, a veces, alguno intente ensayarse. A los maduros las costumbres nuevas les parecen escandalosas. Los casados desconfían; las casadas coquetean, etc... Esto, puesto en solfa de tragedia, puede dar ocasión a una gran obra dramática. Orquestado en tono menor, con buenas intenciones y su poquito de sátira, se queda en ese tipo de comedia que hay en todo tiempo y en cada veinte años repite los mismos temas. La de Pemán lo mismo podía haberse escrito hace treinta que dentro de cuarenta. Su virtud es el diálogo. Dividida en dos actos, el segundo es un poco largo. La intención evidente es trazar un amplio cuadro de costumbres burgueses: lo hace con un ritmo sosegado. Pediríamos más movimiento. Me complazco en registrar, junto a muchas ingeniosidades y frases atinadas, dos estupendos chistes. Me gustaría, además, alguna preocupación de novedad formal y temática: a Pemán le va bien lo clásico, que es la condensación, la intensidad, la sobriedad. Conseguido, reducir la extensión de los dos actos a lo estrictamente necesario sería una agradable forma de novedad" (31).

Con Vivir apenas, comedia en tres actos estrenada en el Reina Victoria el 9 de setiembre de 1955, Torrente piensa que el señor Pemán, esta vez se ha esforzado menos de

lo que es su costumbre en la fabricación de sus comedias. No obstante, la pieza gustó y el público aplaudió mucho al final del segundo acto, al final del primero y al terminar la comedia.

Aquí "se intenta demostrar que toda mujer que no sea como aquella marquesa Euladia, que daba a un tiempo mismo para dos rivales, puesta en el trance de elegir entre dos pretendientes, escritores ambos, elige siempre al de menos talento y mejor sastre, y renuncia al genio, que descuida el favor del público y el color de sus corbatas.

Como el tema lo permite, el señor Pemán aprovecha toda ocasión para espolvorear sobre el espectador unas gotas de ironía fácil, de chispas menudas, de poesía redondita y dulce, para que el espectador las saboree como si fuesen bolas de anís. Como el señor Pemán amasa estas bolas de anís mejor que nadie, como una parte del público acude a las comedias del señor Pemán esperando el regalo, en este aspecto la comedia cumple su cometido a las mil maravillas" (32).

En cuanto al texto de la tragedia, y a la tragedia misma de Tiestes (tragedia en verso estrenada en el Español el 6 de octubre del 56), conviene hacer distingos. Según subrayó la crítica, "la concepción es acertada; la construcción, excelente y los escollos que el señor Pemán tuvo que salvar para que la historia entera de la venganza de Atreo pudiera ser teatral, sin escamotear ninguno de sus momentos esenciales, fueron evitados con maestría y fortuna" (33).

Asegura en su autocrítica el ilustre autor de El Divino Impaciente que su propósito ha sido el de enfrentar dos psicologías. "De ellas, una, la de Atreo, está perfectamente lograda; no así la de su hermano Tiestes, que, pese a la condición de protagonista, pasa a un segundo

término, y sólo se alumbra un poco en la segunda mitad de la segunda parte. La columna que sostiene el edificio dramático es Atreo, y, acaso por esta razón, la interpretación de Andrés Mejuto hace empalidecer la de José María Seone. Tenía que ser así. Lo fuerte eclipsa a lo blando necesariamente.

Queda un segundo aspecto, el del ropaje verbal de la tragedia. Pemán ha dado rienda suelta a su condición de poeta lírico, y el lirismo se le ha desbocado, de modo que la expresión necesaria va envuelta en un verdadero bosque de retórica...

El estilo retórico usado en Tiestes por Pemán no corresponde a nuestra sensibilidad; no es, como debe ser la retórica, un sistema de portillos abiertos para que se pueda penetrar en el tuétano de la poesía, sino más bien un sistema de mamparos que nos impiden acceder a la sustancia lírica y dramática. No es retórica que ayude, sino retórica que estorba.

El tono medio de la interpretación fue bueno. Todos fueron muy aplaudidos al final del segundo acto" (34).

Felipe II, las soledades del Rey, poema histórico cuya representación ha durado casi tres horas en el Patio de los Reyes de El Escorial (14 de agosto de 1957), fue un espectáculo importantísimo. El público aplaudió varios momentos espectaculares, y el crítico lo encuentra muy justo al hacerlo.

El texto de Pemán, que él titula poema dramático, se divide en dos partes.

"La primera halla unidad en el episodio del príncipe don Carlos; la segunda, en el Antonio Pérez. Son los dos puntos negros en la historia personal de Felipe II, las historias traídas y llevadas, las discutidas y discutibles. Pemán -escritor comprometido- tomó partido, en ambas, por el Rey. La primera parece mejor, la más conseguida teatralmente, la más clara

y rectilínea. En la segunda, asistimos al espectáculo de un Rey Prudente que comete la imprudencia de poner su firma al pie de una cuartilla en blanco, de un Rey discreto que se deja cazar por Antonio Pérez. Hay una contradicción entre el Felipe II de la primera parte, que se pasa de listo y se las sabe todas, y el de la segunda, que no da muestras de gran inteligencia. La segunda parte del poema es una defensa de Felipe II no como Rey, sino como hombre. Y la defensa consiste en presentar al señor de la tierra arrepentido y contrito delante de Dios. Esto nos reconcilia con el cristiano, pero no con el Rey, que no se acredita de buen político. Felipe II llegó a un momento en que cometía graves torpezas de indiscutible repercusión en la política nacional e internacional.

Hay un excelente diálogo, una concepción noble, una evidente calidad literaria" (35).

La obra que no tuvo suerte ninguna es El viento sobre la tierra, drama en tres actos estrenada en el Lara el 10 de enero del 57. De la pieza, el crítico dijo:

"Por mucho que se hablara de grandes acontecimientos, lo que se veía en escena era de escasa envergadura. Muchas virtudes del drama prendían al público, pero su falta de profundidad -incluso de profundidad humana- impidió que se conmoviese. El tercer acto, particularmente convencional y desdichado en su concepción, acabó de enfriar a los espectadores" (36).

Lo contrario diríamos de Los tres etcéteras de don Simón, farsa en tres actos, estrenada en el Recoletos el 7 de marzo de 1958. En esta farsa, Pemán quiso, con toda seguridad, bromar un poco y divertir un poco. Lo consiguió también. La farsa estuvo muy bien interpretada y fue sinceramente un gran éxito. Lo que permitiría a don José María

Pemán reconciliarse un poco con la crítica tras su fracaso en El viento sobre la tierra.

"Los tres etcéteras..." es una farsa, casi un vodevil, en que se aprovecha cierta situación cómica creada por la orden de un ilustre personaje histórico, pero que Pemán traslada de ambiente y sitúa en la Andalucía serrana de Jaén, allá por los años de Don José I, Bonaparte. Como la situación es cómica, toda posibilidad dramática queda eliminada. Pero, ¿es esto posible en una España invadida, con un gobernador afrancesado y un auténtico guerrillero en escena? Pemán ha tenido la audacia de comprenderlo, y ha hallado en la comicidad ocasión para mostrar una faceta poco popular de la francesada: aquella que defendió siempre don Eugenio d'Ors. Los franceses, pese a sus barrabasadas, venían a civilizarnos. Lo intolerable fueron los procedimientos.

La farsa rezuma por todos los resquicios sentido común e ironía ingeniosamente enjaretados contra varios acreditados convencionalismos nacionales, entre ellos la versión calderoniana del honor. Y en compensación desborda alegría, una alegría sensual, muy a lo Arcipreste de Hita (que era un afrancesado), que todo lo perdona y todo lo comprende - o al revés.

Los tres etcéteras de don Simón, además de enormemente liberal, es bastante verde, de esa manera sana que es nuestra mejor literatura" (37).

La última obra de Pemán que veremos en lo que a la época se refiere es La coqueta y don Simón, otra farsa, en tres actos, estrenada en el teatro Goya el 27 de enero de 1960 con muchos aplausos. El público rió las abundantes ingeniosidades del diálogo. Parece, según dicen, mejor hecha que la anterior:

"Está perfectamente construída y calculada. El diálogo es ingeniosísima, y no incurre

en ciertas impropiedades de Los tres etcéteras de don Simón... El conjunto es una comedia formalmente más lograda. Su condición de farsa, de puro juego, autoriza leves inverosimilitudes, que, al ser divertidas, son fácilmente disculpables. La comedia, aunque contenga una visión histórica, no quiere ser historia, sino farsa" (38).

Pero ¿qué significa realmente esta farsa? ¿Tiene alguna relación este Don Simón con el de la farsa anterior?

"Este don Simón que reaparece en la obra de Pemán es aquel, liberal y afrancesado, y que conocimos a propósito de sus Tres etcéteras... Su vitola no es familiar, y como en la primera obra su destino no queda muy claro (había graves sospechas de que lo fusilase cualquier guerrillero), nos alegra verle vivo y coleando, en el Madrid fernandino. Para dar a su presencia cierta verosimilitud, Pemán ha inventado una trama divertida y unos personajes nuevos. Es casi seguro que mucha gente no le perdonará su benevolencia con este simpático ilustrado (que seguramente fue masón, aunque Pemán no lo diga); me temo que don José María Pemán será severamente interpelado por esa parte de su clientela para la cual el modo mejor de resolver los conflictos históricos fueron las horcas de la plaza de la Cebada. La amnistía que Pemán concedió a su afrancesado, no tiene más consecuencia que el ejercicio profesional de criticar un estreno. Y eso, cuando no aburre, cuando no desespera, es siempre descansado... Don Simón sigue significando un modo, nuevo en Pemán, de jugar la Historia de España, precisamente en unos de sus momentos más problemáticos y apasionantes. Si la rectificación se hubiera producido hace treinta años, habría resultado una comedia en verso y en serio; hoy, lo que resulta es una comedia en prosa y en broma. La madurez trae consigo comprensión y sentido de humor. Y Pemán que nunca dejó de ejercerlo con lo que pudiéramos llamar <<materia dramática privada>>, lo ejerce ahora con material histórico. Hay

momentos en que se acerca mucho al <<ruedo ibérico>>, si bien Pemán no ha llegado, y quizá no llegue nunca, a la actitud de Valle-Inclán. El <<ruedo ibérico>> de Pemán tira a lo frívolo y amable; el espíritu con que concibió La coqueta y don Simón hace como si ignorase la historia española del siglo XIX, y por eso no se irrita" (39).

Con esta obra concluimos con la producción dramática de Pemán y sus estrenos en los coliseos madrileños desde finales de la guerra civil. Lo que no le podemos negar, es el triunfo de la mayoría de sus comedias que conocieron gran éxito tanto de público como de crítica, aunque, como ya lo hemos referido, a veces la censura no le haya perdonado sus tropiezos... En muchas de estas obras que hemos tenido que estudiar desde el punto de vista del crítico, brilla el ingenio gaditano del autor, su inteligente sentido del humor, un humor lleno de finura, de gracia y de sales, su desparpajo y su capacidad de construir un enredo sin trascendencia, pero lleno de aciertos expresivos y de aguda observación. Como lo señala Ruiz Ramón:

"esta tendencia hacia lo que el propio autor llama <<farsa castiza: teatro puro: diálogo, enredo y buen humor- de tanta prosapia española>> comienza muy temprano en la carrera teatral de Pemán, con Julieta y Romeo (1935), a la que seguirán, cronológicamente entreveradas con su teatro histórico y su teatro de tesis, numerosos títulos, que culminan en ejemplos más recientes como Los tres etcéteras de don Simón(40).

II-2.2. Miguel Mihura.

Miguel Mihura tiene dos maneras de escribir teatro, afirma Gonzalo Torrente Ballester en un artículo que publicó ARRIBA al día siguiente del estreno de Mi adorado Juan, comedia

del mismo autor:

"una que le es propia y otra que lo es menos. Cuando sigue su vena, da en el clavo; cuando se aparta, yerra y después vienen los líos. El talento de Mihura es el humor, quiero decir, el sentimiento frenado por la gracia. Que el estilo de sus chistes o de sus personajes le adscriba a esta escuela o a la otra, es lo de menos. Que su talento brille más cuando roza lo absurdo que cuando desciende a la normalidad, no estorba, a condición de que roce lo absurdo. Que sus comedias no estén construídas con la tabla de logaritmos en la mano, se le puede perdonar, entre otras razones, porque sin gracia y sin sentimiento, la tabla de logaritmos no sirve de nada" (41).

La primera obra que estrena Mihura en esta época es El caso de la señora estupenda (Alcázar, 6-II-53), comedia en que suelen ver los críticos de Mihura una ruptura con su teatro anterior. Después siguen A media luz los tres (1953), El caso del señor vestido de violeta (1954), La Canasta (1955), Mi adorado Juan (1956), Carlota (1957), Melocotón en almíbar (1958) y El chalet de madame Renard (1961).

Como decíamos antes, El caso de la señora estupenda parece significar un cambio de estilo en Mihura.

Para Guerrero Zamora, las posibilidades nuevas de la farsa, descubiertas y desarrolladas en las obras anteriores, se agotan en El caso de la mujer asesinadita. Después, piensa Guerrero Zamora, "doblegándose a un ambiente de su propia ternura hacia las cosas y los seres, instalándose definitivamente en la comedia, Mihura... ha producido una serie de obras en las que aquellas características que le definieron sólo han sido derivadas...

entreverándose en el curso de acciones realistas" (42).

Para Monleón, El caso de la señora estúpida "es una especie de alta comedia cómica". Y el error principal del dramaturgo es haber dado un tratamiento mesurado a una situación desmesurada: "a través de la claridad expresiva de la coherencia casi naturalista de los aparentemente absurdos, adonde se llega es a mostrar la falsedad radical de la comedia" (43).

Según Torrente Ballester: "El caso de la señora estúpida no es una comedia perfecta por falta de valentía para ser fiel a sí mismo. Es, en último término, un problema de estilo que Mihura no se decide a afrontar; prefiere quedarse a medio camino, y de ahí ese carácter vacilante, indeciso, que se acusa en la comedia. El caso de la señora estúpida, despojado de indudable y divertidísimos aciertos de diálogo, es una trama entre policíaca y de espionaje, en la que no se han querido eliminar las escenas serias y sentimentales. Existe una evidente contradicción entre el estilo del tema y el de los diálogos. Cuando la sustancia de éstos penetra hasta el tuétano de la comedia y Mihura se dedica a desarrollar un argumento de modo que lo absurdo abarque algo más que unas cuantas escenas y constituya la esencia misma de la obra, entonces será, nuestro gran autor cómico" (44).

A media luz los tres, comedia en tres actos y un epílogo, estrenada en el teatro de la Comedia el 25 de noviembre de 1953, fue un gran éxito de público. Con esta comedia, Mihura circunscribe, según expresión de Ruiz Ramón, "el alcance y la significación de su humor a la circunstancia pequeñoburguesa española, y comienza el proceso de sustitución de lo humorístico por lo satírico, proceso, sin embargo, discontinuo e intermitente" (45).

Al día siguiente de su estreno Torrente escribía a propósito de esta obra:

"Si tuviera que objetar algo a la nueva comedia de Mihura, sería su longitud. Dura veinte minutos más de lo necesario... Todo lo demás es divertido, ingenioso, ágil e intencionado. De los tres actos, prefiero el tercero que, teniendo las mismas cualidades de los otros añade ternura. De los personajes, no me atrevo a preferir, porque todos ellos están muy bien trazados. Hizo mucha gracia el <<amigo>> y fueron aplaudidos tipos e intérpretes, en una escena del segundo acto. Lo fueron también en el tercero con aplausos de propina para tres o cuatro frases excepcionalmente afortunadas" (46).

El caso del señor vestido de violeta, comedia en tres actos, estrenada en la Comedia el 17 de abril de 1954 fue muy aplaudida por el público que llenaba el teatro. Según Torrente, la jornada en su conjunto tuvo mucho de triunfal.

El caso del señor vestido de violeta había sido una vuelta, al menos formal, al mundo de las farsas. Mihura satiriza la tontería, el esnobismo y la vanidad, eligiendo como arquetipo a un pseudointelectual, torero de profesión, al que adoran como a un ídolo los y las papanatas de la alta sociedad. Y Torrente ve en la comedia "un retroceso en la carrera teatral de su autor; retroceso y no fracaso, porque es evidente que esto último no lo ha sido. Mihura nos ha hecho cierta vez una promesa: se llama Tres sombreros de copa. Lo que allí prometía se realizó en parte en El caso de la señora estupenda; lo realizó en el tercer acto de A media luz los tres. Consiste en cierta mezcla de humor y ternura, de un humor especial -el suyo- que lleva la ternura dentro, incorporada. Pueden haberle fallado dotes constructivas, pero su personal humor no le falló jamás, hasta la pasada noche. Hay, sí, en El señor vestido de violeta abundante comicidad, chistes y frases excelentes, pero nada más. La concepción de los tipos desde el torero al doctor pertenece a una estética de hace treinta años, la inventada

por Muñoz Seca" (47).

Obra decepcionante ha sido La canasta, comedia en tres actos, estrenada en el Infanta Isabel, el 1 de diciembre de 1955:

"Por muy buena que quiera ponerse, no hay manera de decir, con honestidad, que Mihura ha escrito una buena comedia. Se puede elogiar el diálogo, generalmente afortunado; se puede decir que la segunda mitad del primer acto promete una comedia divertida y que en los otros dos hay algunos elementos aislados de cierto valor teatral; pero el conjunto es deslavazado, y si una línea lo ha presidido, se aparta en su desarrollo de los caminos que conducen al final previsto, para enredarse en mil incidentes innecesarios y no muy divertidos. En una palabra, la comedia está sin construir, o acaso construída con desgana, sin fe ni esperanza" (48).

Mi adorado Juan, comedia en cuatro cuadros, estrenada el 11 de enero de 1956, es una invitación al vivir libre, al margen de la sociedad ordenada, eficiente y organizada. Este estreno tuvo más fortuna que los anteriores. El público aplaudió mucho al final de los cuadros de que consta la obra. Mihura y todos los intérpretes saludaron, < <nemine discrepante> >. Así la comentó Torrente:

"En Mi adorado Juan hay un personaje absurdo, que se ha rodeado de unos cuantos tipos de idéntica catadura, y que tiene la especial virtud de convencer a casi todo el mundo de que pase el Rubicón. La verdad es que tiene razón que le sobra, porque la absurdidad de estos tipos consiste simplemente en vivir de acuerdo consigo mismos y en no hacer daño a nadie. El milagro mayor de este Juan adorado de todo el mundo es que casi convierte en absurda a la mujer de quien está enamorado... Reconozco que hay gente mala, pero, a veces,

se encuentran tipos como este Juan tan admirado, y si no los hay, conviene inventarlos y creer que existen fuera del teatro" (49).

La obra no ha sido más que una invitación al sueño.

Carlota, comedia policíaca, estrenada en el Infanta Isabel el 12 de abril de 1957, tuvo buena acogida de crítica y de público. Obra, autor e intérpretes fueron muy aplaudidos.

"La suerte de Carlota, la protagonista de esta comedia policíaca no es muy buena: la matan al principio de la comedia, no sabemos quién la mata, y un detective se encarga de averiguarlo. El detective es simpático; su simpatía resplandece en un ambiente siniestro, en la sala siniestra de una casa siniestra, que es donde vive la víctima y donde se comete el crimen. Hay también un siniestro jorobado, un ama de llaves resueltamente antipática, un policía sentimental y un marido.

Con estos elementos, fácilmente podría Mihura haber escrito una parodia del género amarillo. El comienzo de la comedia es paródico, pero sólo durante poco tiempo. Después, la comedia se pone seria, y la comicidad se limita a breves apariciones de frase y situación. Mihura ha escrito -y estrenado- una comedia policíaca en serio" (49).

¿Cuál es el argumento de la comedia?

La acción de la obra transcurre en Londres, "un Londres envuelto en el consabido puré de guisantes, un Londres anticuado, de 1907, fecha en que se cometían todavía bellísimos asesinatos, y en que muchos <<policemen>> se acordaban todavía de la escueta y atrabiliaria figura de Sherlock Holmes verificando sorprendentes deducciones. Mihura lo recordado también -con leves perfiles de caricatura- en su detective Hilton. Este Londres está perfectamente retratado en la comedia, no la totalidad de Londres, naturalmente,

sino algo que afecta a su totalidad: lo que ahora llamamos <<clima>>, clima dramático. Aquella habitación, aquellos personajes, aquel crimen, son londinenses por derecho propio, con ser muy importante, no es lo mejor de la comedia. Hay un argumento meticoloso y bien pensado, y hay un desarrollo admirable con arreglo a una técnica poco usada por Mihura, pero que sirve a las mil maravillas. La construcción de la comedia es impecable. Todo está en su lugar, nada sobra y nada falta. El sistema de efectos típicamente policíacos se mezcla con los efectos teatrales. Nadie sospecha, ni puede sospechar, hasta el momento justo, quién es el asesino. La escena final es estupenda" (50).

Melocotón en almíbar, comedia en un prólogo y dos actos, fue estrenada en el Infanta Isabel el 20 de noviembre de 1958, y fue calificada por la crítica como una comedia "excelente", una "graciosa" comedia. Se aplaudieron frases, se aplaudieron situaciones parciales y se rió constantemente.

"El título -comenta Torrente- sorprende un poco, pero nos enteramos en seguida que más bien corresponde a una supuesta película de esas en que se presentan robos perfectos, que los personajes de la comedia han imitado. Pero la perfección del robo, a lo que se desprende de algo que en la comedia dicen, no parece ser tanta que la Policía no ande encima de los ladrones. Esto, sin embargo, es de poca monta, porque el tema de Melocotón en almíbar es la presencia de una monja, una especie de Padre Brown inconsciente, cuya intervención provoca una situación divertidísima. Mihura sigue uno de los caminos posibles que parten de la situación; lo sigue con su habitual habilidad teatral y con su no menos habitual talento cómico" (51).

La última obra de Mihura por lo que a nuestro trabajo se refiere es El chalet de madame Renard, << función >> en tres actos, un solo decorado, siete personajes visibles y uno invisible, estrenada el 24 de noviembre en el mismo teatro Infanta Isabel. El estreno fue un éxito, impecablemente dirigido por Arturo Serrano, con una interpretación acertada de la compañía titular del Infanta Isabel.

El chalet de madame Renard da la sensación de que Miguel Mihura empieza a prescindir, quizá definitivamente, de ciertas cualidades suyas acreditadas en obras anteriores, para quedarse y, digamos, especializarse con aquellas otras, que han determinado sus últimos éxitos.

" Humor, pero frenado, limitado a lo fácilmente inteligible, y ternura, son las coordenadas de su último estreno, como lo fueron de Maribel y la extraña familia. Pero si allí existía un primer acto en que la creación humorística sobrepasaba lo conocido del autor, en El chalet de madame Renard el humor se atenúa y acomoda a la verosimilitud, siempre relativa, de la comedia corriente, y se concede margen más amplio a lo estrictamente sentimental. Y todo esto en torno a una situación divertida que por sí sola se presta a la comicidad. Aprobamos enteramente el primer acto y el comienzo del segundo. Nos parece que en éste la fantasía se ha frenado y que el autor no ha querido meterse en líos. El más flojo es el tercero, pues aunque la situación se renueva con la aparición de otros personajes, creemos que uno de ellos, el de la viuda millonaria, no está utilizado en todas sus posibilidades, quedando en mero personaje de relleno. Comedia, pues, correcta, entretenida y graciosa, cuyo desarrollo no da lo que el primer acto hace esperar al espectador. Esto no obstante, hay que alabar un diálogo ágil, salpicado de ingeniosidades de la mejor ley, algunas verdaderamente certeras y agudas, y una construcción que, a partir de cierto momento, se

distiende y prolonga innecesariamente. Los tres tipos principales, así como los secundarios, están perfectamente trazados, y acaba humorizado lo que empezó por humorística convención" (52).

Con estos últimos estrenos Mihura, el más importante dramaturgo del teatro de humor español contemporáneo, "ha comenzado a renunciar al humor grave, hondo, necesario que constituye la más original y valiosa veta de su dramaturgia, para dar cada vez mayor cabida al ingenio y a la comicidad más fáciles y menos radicales, fuente de ambigüedades que constituye la tónica normal del actual teatro español, el que triunfa en los escenarios" (53).

II-2.3. Joaquín Calvo Sotelo.

Más de una decena de obras estrenará Joaquín Calvo Sotelo en este espacio que nos ocupa: dramas de tesis como Criminal de guerra (1951) María Antonieta (1952), El jefe (1953), La muralla (1954) y La ciudad sin Dios (1957); comedias donde humor, ternura y humanismo se alían felizmente con la buena construcción teatral, como Damián (1952), Milagro en la Plaza del Progreso (1953), Una muchachita en Valladolid (1957), La herencia (1957), No (1959) y Dinero (1961); farsas donde se mezclan lo disparatado y lo inverosímil como Garrote vil al director de un Banco (1958) y La República de Mónaco (1959).

Criminal de guerra se estrenó en el Lara el 19 de febrero de 1951 con gran éxito. Triunfo que compartieron autor, actores y dirección escénica a cargo de Rafael Rivelles.

La ideología de la obra gira alrededor del caso de un supuesto <<criminal de guerra>>, el general Hoffmann, quien, juzgado y condenado a morir en la horca, se suicida

en la prisión antes de que la sentencia pueda ser cumplida, y precisamente en el momento en que el defensor acaba de encontrar los documentos que prueban su inculpabilidad.

El general Hoffmann ha recibido el veneno de manos de un coronel norteamericano, quien es miembro de la familia del general radicada en los Estados Unidos y enamorado de Elisabeth Hoffmann, pariente suya e hija del general. Por el delito que esto supone el coronel es degradado y condenado a unos años de prisión.

"Un primer acto en que se describe el ambiente y la situación de la familia Hoffmann frente a los vencedores y en que se inician un par de acciones secundarias; un segundo acto en que, confirmada la sentencia y perdida toda esperanza, aparece el defensor con las pruebas de la inocencia, pero tardíamente, y un tercer acto, dividido en dos cuadros, en el que el coronel declara su culpabilidad (primer cuadro) y se resuelven la acción principal y las secundarias (segundo cuadro).

El primer acto, excesivo de entradas y salidas de personajes, es el mejor de la obra. Lo fundamental de él está perfectamente justificado. Los diversos tipos y sus reacciones se dibujan con destreza, y la línea argumental, en su arranque, bien llevada y llena de promesas, aunque una mayor concentración la beneficiaría" (54)

Sin embargo hay objeciones de la crítica que se refieren al acto segundo, "que es fundamentalmente compás de espera de su escena final, cuando debiera ser como una serie de escalones en que la emoción creciente la preparase. Contiene además un error de construcción que invalida la comedia como obra de arte y la convierte en melodrama: ese hallazgo de los papeles que prueban la inocencia del condenado a muerte carece de antecedentes, es gratuito y totalmente innecesario; no está en los supuestos dramáticos, y aunque no niego que puede acontecer algo así en la realidad, un drama debe ser, ante todo,

un intento de perfeccionar la realidad, convirtiendo en necesario lo contingente. Sólo una elevada tensión poética puede hacernos olvidar un desliz así, y esa tensión y esa poesía no existen. A partir de este momento la comedia desciende en interés y su último acto se entrega a la exposición de doctrina entre jurídica y moral, metiendo entre los personajes una figura de capellán católico que no viene a cuento. Por otra parte, ya no es el drama el criminal de guerra, sino del cómplice del suicidio: es una obra distinta. La escena final, ese terrible parlamento del coronel Williams, consiste en "decir" francamente lo que el público debería pensar en vista de actos elocuentes y significativos; es un párrafo de... ¿diremos propaganda? Noble, sí -ya se advirtió-; pero fuera de lugar. El drama debe contener hechos humanos, no sermones" (55).

En cuanto al drama siguiente, María Antonieta, estrenado en el María Guerrero el 10 de enero de 1952, fue un fracaso del autor. El público aplaudió sin unanimidad al final de la representación. A Torrente le parece que el señor Calvo Sotelo está totalmente equivocado; ha cometido muchos errores en su obra recién estrenada:

"El primero y fundamental, la elección de una demente como protagonista de su drama, porque el interés poético que los dementes pueden suscitar sólo se consigue dotándoles de auténtica grandeza, como Don Quijote o el Rey Lear. Cuando esto no sucede, la presencia del loco es deprimente y entristecedora.

El segundo, la falta de originalidad en la historia misma de la loca y en el episodio de que procede o en que cuaja su locura: el recuerdo del Enrique IV pirandelliano estaba presente en la sala del María Guerrero, pero sucede que Pirandello, con su pseudoloco, escribió una de las piezas dramáticas más importantes del siglo, jerarquía que no alcanzará

fácilmente esta trivial María Antonieta.

El tercero consiste en el enfoque estilístico: la grandeza poética no se consigue, literalmente, mediante la acumulación de adjetivos, de modo que no se pronuncie un solo sustantivo sin su correspondiente escolta; escribiendo así, el resultado no es jamás la elocuencia sino la grandilocuencia.

En cuarto lugar, se abusa de las reminiscencias de piezas teatrales, novelas o películas conocidas, desde el Quijote a Sucedió mañana, y episodios de indudable efecto, como el hallazgo de la carta de Fersen en un armario vienen cargados de recuerdos que los invalidan a la hora del juicio.

En quinto lugar, la construcción está equivocada, y abundan las escenas gratuitas, que si al autor sirven para exponer sus especiales puntos de vista, ingeniosísimos, <<de omne re scibile>>, al espectador le fatigan por lo que representan de retraso en el desarrollo de la fábula.

En sexto lugar, el personaje central masculino es irremediablemente cursi, y esto impide al espectador interesarse por sus amores, aventuras y desventuras.

En séptimo lugar, el diálogo es duro, lo que favorece las equivocaciones interpretativas, las dificultades constantes de dicción.

En octavo lugar, este mismo lenguaje es impropio de hombres modernos, como quieren representarse, por su rebuscamiento, con la excepción del personaje interpretado por Gaspar Campos, cínico que se salva de la mencionada trivialidad, que podía salvar la comedia, y que trae por las buenas a la escena, sin que sepa por qué, para no hacer ni decir nada de lo que debía decir y hacer.

En décimo y último lugar, la intervención del protagonista en la escena del cadalso

es ridículo, como casi todo el cuadro a que pertenece" (56).

Este decálogo de equivocaciones -según afirma el crítico - podría ampliarse casuísticamente, pero Torrente se contenta con dos escollos: le extraña que entre los dos caballeros que dicen ser los mejores amigos el uno del otro, en vez de llamarse <<Pepe>>, se llamen continuamente <<vizconde>>; "si eso sucede en zonas sociales que desconozco -advierte el mismo crítico-, es del peor gusto, y no hay por qué ponerlo en el teatro, salvo si la pieza tiene intención satírica. Finalmente, los comentarios sobre el vino de champán, me recordaban cierto verso de Rubén, muy conocido..." (57).

Según Torrente, María Antonieta pudo ser un drama, si no grandioso, a lo menos conmovedor; queda en penoso intento de hacer un teatro que se salga de lo corriente. Desgraciadamente fue una sucesión de equivocaciones, cosa que hay que lamentar.

Si el público no pudo reír, si la crítica no pudo aprobar de manera positiva el estreno de María Antonieta, a lo menos, con Damián no pasó lo mismo. Estrenada en la Comedia el 14 de mayo de 1952, la comedia dramática de Calvo Sotelo hizo reír a los espectadores "dos veces". Tiene la obra un buen diálogo y deseo de mostrar ingenio, logrado o no. Sin embargo, la crítica piensa que el tema de Damián, tal y como lo concibió y desarrolló el señor Calvo Sotelo, no es teatral: es novelesco o cinematográfico. Y el intento de explicar el curso de una conciencia tampoco es teatral.

El jefe, cuya tesis básica es la necesidad de leyes para que una sociedad subsista, es un drama un tanto cinematográfico, con bastantes episodios de <<teatro de aventuras>>.

Fue estrenada en el María Guerrero el 5 de marzo de 1953, y los aplausos que la acogieron no fueron "entusiastas ni vehementes". No obstante, la crítica la ve superior en virtudes a algunas obras anteriores de su autor.

¿Historia de la obra?

"Un grupo de presidiarios huídos llega a una isla alejada de la costa, y, mientras no aparece ocasión de escapar, la necesidad impone una autoridad, una ley y un jefe. Hay por el medio un episodio sentimental, al que se concede más importancia de la debida, y un segundo episodio, del que se deriva una segunda tesis, no prevista por el autor, pero que el público, o parte del público, advirtió inmediatamente: hay en la isla un hombre, habitante de ella, que se ha escondido y que pretende huir y alcanzar la costa para denunciar el escondrijo de los fugitivos y librar de su autoridad o de su ley a los habitantes de la isla: el jefe lo mata; le dicen que es un asesinato; él responde que es una ejecución: sus palabras textuales hablan de << pasarlo por las armas >>" (58).

¿Ha meditado muy bien el autor las consecuencias ideológicas que pudieran derivarse de este episodio? El jefe que ejecuta representa un estado de fuerza; el hombre que intenta huir representa un estado de justicia. ¿Qué definición es la adecuada: asesinato o ejecución?

"Teatralmente, El jefe tiene algunos momentos expositivos y centrales. Decae en el tercer acto, y de una manera absoluta, en el final, cuyo proceso se escamotea al público para explicarlo luego con un par de frases.

Sobran escenas de ambiente, sobran << impasses >>. Ganaría mucho la obra si se concentrase su acción en tres actos, con supresión del episodio aludido, cosa perfectamente factible sin gran violencia. La conversión de la << anarquía >> en << orden >> debe situarse en el segundo acto y no en el primero. Conceder primacía al episodio sentimental es

un error de enfoque: la rebelión del personaje <<Tommy>> puede y debe apoyarse en el carácter del personaje, y no en una rivalidad amorosa con asesinato. La acumulación de episodios distiende la acción y la perjudica, resultando una estructura más cinematográfica que teatral. De todas suertes, las virtudes estrictamente dramáticas de la obra la hacen superior a otras estrenadas por su autor" (59).

El 18 de noviembre del mismo año fue estrenada en el Infanta Isabel Milagro en la Plaza del Progreso. Con esta comedia, el señor Calvo Sotelo se ha apuntado el éxito más legítimo que nunca, como se lo reconoce la crítica.

"Milagro en la Plaza del Progreso es una comedia sin pretensiones excesivas, o quizá con la única pretensión de ser buena, que es, a fin de cuentas, la que vale. Está dentro de una línea claramente arrichesca, que no es mal camino, y se le pueden señalar algunos errores de construcción y diálogo, están sobradamente compensados por los aciertos de situación, por la abundancia de frases felices, por la ternura, por el dibujo de los tipos y algunas escenas que por sí solas valen lo que toda una comedia. Prefiero de los tres actos el segundo, que me parece el mejor construido, el que se desarrolla con más lógica y, probablemente, el más teatral. La comedia arranca muy bien, baja luego y vuelve a bajar al principio del tercer acto. Pero no quiero insistir en las imperfecciones, ya que la duración de los aplausos al final de los tres actos me parece indicar que también el público las pasó por alto. Como, por otra parte, la interpretación fue buena" (60).

Como en Criminal de guerra y El jefe, en La muralla y La ciudad sin Dios, Calvo Sotelo expone unas ideas, una ideología, noble en sí, de cuño humanista, para quien no hay

mayor ni mejor valor en el hombre que su propia humanidad, aquellos que lo constituyen en hombre. Como lo nota Ruiz Ramón:

"Ese valor humano del hombre, cualquiera que sea su circunstancia, nos es propuesto por presencia -porque el protagonista lo encarna- o por ausencia -porque el protagonista encarna su antivalor. Pero al realizar la transposición dramática de esas ideas mediante un conflicto en el que unos caracteres entran en colisión, dos peligros amagan siempre, solapada o declaradamente, en estos dramas de Calvo Sotelo, impidiéndoles su perfección o, a lo menos, disminuyendo su universalidad, verdad y trascendencia. Estos peligros son -a nuestro juicio, claro- la tendencia a lo melodramático o no necesario dramática y estéticamente, y lo que yo llamaría la voluntad de actualismo, en el sentido periodístico del término" (61).

La muralla, drama en dos actos, fue estrenada con extraordinario éxito, el 6 de octubre de 1954. Calvo Sotelo le llama <<radiografía del clima de nuestro tiempo>>. Torrente ve en esta obra una comedia laudable por muchos conceptos. Veamos la obra y sus virtudes:

"Se plantea y resuelve un problema moral: la restitución de una riqueza mal adquirida. A la lista de precedentes enumerados por el autor podrían añadirse algunos más, sin que esto significase nada importante. Lo que tiene valor es la limpieza y vigor con que el problema está presentado y la valentía moral de la solución. Es indudable que a lo largo del último cuadro el público temió la aparición del truco, de lo inesperado -o bien de la fórmula de compromiso-. El autor se atrevió a lo más arduo, y esta es la razón principal de su éxito. Con lo cual la comedia adquiere una elevada ejemplaridad. Doble, además, en sus alcances, puesto que al mismo tiempo que señala un camino, pone en la picota a determinados tipos, más abundantes de lo que a primera vista pudiera parecer. No son, es lo cierto, personajes de

expresión.

Pero hay en la comedia algo más que un problema moral bien planteado y bien resuelto: hay una comedia. Sus problemas específicos, quiero decir formales, son de otro género. Vaya por delante que el diálogo es superior al de otras producciones del mismo autor, y que en él los elementos cómicos, de gran éxito, están perfectamente dosificados, y su aplicación en momentos culminantes ponen de manifiesto innegable maestría. No se agotan aquí las virtudes formales, siendo -a mi juicio- superiores los cuadros segundo y tercero a los otros dos; cada uno de ellos encierra una escena, si sencilla en los elementos que manejan (escenas de sólo dos personajes), difíciles en su desarrollo: las mejores, sin embargo, de toda la obra, como el público reconoció con sus aplausos. No hay escenas ni personajes de relleno, no hay tipos episódicos. La figura del sacerdote gallego, breve en su intervención, y la de la suegra, fundamental, están perfectamente dibujadas; van las restantes desde el esbozo al retrato, alguno tan poco fácil como el de la esposa vacilante y cobarde. Lo único discutible es la solución teatral, y no es raro que así sea, cuando, según es público, el propio autor entró en colisión consigo mismo y vaciló antes de resolverse. A mi juicio, la elegida es la más fácil: la muerte del protagonista al final de la obra, lo facilita, teatralmente, todo, y deja en el ánimo del espectador una cierta repulsa hacia los otros personajes. Pero, si fácil, no es la única legítima. Por lo pronto, esta muerte deja pendiente un nuevo problema: el de la responsabilidad moral de quienes, realmente, han matado al protagonista. ¿Como actúan, qué piensan después de caído el telón? Tampoco sería ilegítimo que, entre todos, convencieran al protagonista y le hicieran volverse atrás en su determinación; sería humano, aunque no tan paladinamente ejemplar. Finalmente, cabe una solución más: que el protagonista viva y lleve a la práctica su propósito, aunque esto exigiera un cuadro más. Confieso que esta última

solución me hubiera gustado, porque hubiera obligado al autor a adelantar el orden de los sucesos, dar más consistencia al primer cuadro y plantear al principio de la comedia lo que anuncia al caer el telón por primera vez" (62).

El peso de la interpretación recayó sobre Amparo Martí y Rafael Rivelles, cuyo labor elogió sin restricción alguna la crítica. El público aplaudió mucho; con más intensidad al final del tercer cuadro y con entusiasmo al terminar la comedia. Joaquín Calvo Sotelo ofreció los aplausos a la memoria de don Jacinto Benavente...

En cuanto a Ciudad sin Dios, <<leyenda dramática>>, estrenada en el Marfa Guerrero, el 11 de enero de 1957, es, según Ruiz Ramón, "una nueva versión del tema -ya tratado por Lope de Vega o por Rotrou, para citar antecedentes clásicos -de San Ginés, comediante. A lo que hay que añadir, en seguida, que es una versión muy poco feliz, cuyos defectos -también señalados por Torrente Ballester -citamos: "deficiencia constructiva, escasa elevación poética y debilidad dialéctica" (63).

¿El tema?

Es religioso - la conversión de un hombre ateo que simula, por encargo, creer en Dios. Este tema exigía, según el crítico Ruiz Ramón, "un mayor cuidado y más honda meditación por parte del autor, que se limita a una ingenua, superficial y efectista teatralización" (64).

Para Gonzalo Torrente Ballester, Ciudad sin Dios es teatralmente una obra mal hecha.... y queda insinuado que el señor Calvo Sotelo no estuvo a la altura de su tema; un Calvo Sotelo a la caza de temas de actualidad o de efecto... que aparecen, por necesidad intelectual profunda, entrañablemente enraizados a una visión del hombre y del mundo.

Cuatro meses después fue estrenada en el Teatro de la Comedia Una muchachita de Valladolid (10-IV-57), comedia en seis cuadros. Fue calificada como una comedia regular:

"En esta comedia, un asunto de cierta gravedad internacional está a punto de resolverse en una alcoba que no figura en escena. Las relaciones de la alcoba y la diplomacia estaban vigentes en los tiempos felices del Congreso de Viena, pero, de entonces acá, las cosas han cambiado tanto que podría escribirse una larga elegía sobre la decadencia de las alcobas como instrumentos de política internacional. Concretamente, no se sabe de ninguna concesión petrolífera que se haya logrado por ese procedimiento -y es una verdadera pena. Esto, no obstante, los espectadores estaríamos dispuestos a aceptarlo si el autor diera a su tema realidad suficiente, si lo alejase, no sólo en el espacio, sino en el tiempo; si acciones y palabras fuesen capaces de crear una vigorosa ilusión de realidad; pero no sólo no sucede así, sino que cualquier conato de ilusión se rompe sistemáticamente por las alusiones constantes a la realidad concreta y al equivalente peninsular de mister Eden. Item más, desfilan por escena varios personajes cuya referencia a la misma realidad concreta no se abandona a un solo instante: diplomáticos, cancilleres sudamericanos, señoritas de Valladolid. Pero ni los diplomáticos, ni los cancilleres, ni los demás, tienen nada que ver con la realidad: son eminentemente convencionales, como el país en que se desarrolla la acción. Y, ya se sabe: estos países convencionales tienen la desventaja de parecerse a todos y de levantar ronchas...

Lo mejor de la obra es el diálogo; hay en él algunas ingeniosidades meritorias y un chiste político verdaderamente afortunado" (65).

A finales del año 1957 fue estrenada en el Alcázar otra comedia, esta vez con gran éxito, La herencia (27-XII-57). De esta comedia que consta de tres actos, dijo Torrente Ballester:

"... de los tres actos, hay que alabar el segundo, que, dentro de la estética y de los procedimientos habituales del autor, es más que bueno. Es un acto llevado con buen pulso, directo, valiente, sobrio y eficaz. No es así el primero en que la necesidad de exponer antecedentes obliga a un par de escenas muertas, y en que la presencia inesperada de un personaje se justifica con un recurso ingenuo; del mismo modo, el proceso que conduce a la situación fundamental tampoco es muy legítimo, aunque sea muy hábil. Finalmente, el tercer acto pierde vigor. Pasa lo que tenía que pasar, pero tenemos la sensación de que el desarrollo lógico del desenlace se escamotea para buscar el final feliz y para que la tesis resplandezca. Es el inconveniente de las tesis: que fuerzan los hechos y deforman a los personajes. Los cuales están bien concebidos, al menos los principales; lo están en ese segundo acto que, si hubiera contagiado de su calidad a los otros dos, sería el segundo acto de la mejor comedia de Calvo Sotelo" (65).

En Garrote vil al director de un Banco, <<divertimiento>> que se estrenó en el Goya el 10 de octubre de 1958, el propósito confesado por el autor fue divertir, nada más que divertir. Fue muy aplaudido su primer acto; se repitieron los aplausos en un apagón del segundo, y con menos intensidad al terminar la representación. ¿Consiguió el señor Calvo Sotelo su propósito en esta comedia en que se representa un juicio en broma? Torrente parece responder por la negativa:

"... el juicio suele abrumar con la enorme masa de la narración sobre la acción.

Cuando existe una tensión dramática real, el espectador soporta lo narrativo. Pero cuando esta tensión ha sido aflojado, primero, por la comicidad, y segundo, por la desrealización (en el caso presente se trata de un sueño), la narración se hace menos soportable... Hay de todo en el <<divertimiento>>, menos poesía, y la falta de poesía es lo que lo hace poco divertido" (66).

Con el estreno de Nô (21-I-59), en el Reina Victoria, Torrente Ballester saluda la virtud de Calvo Sotelo, que es la valentía en la elección de un tema muy de actualidad y que, sin embargo, quizá no se haya abordado hasta ahora tan de cara: la limitación de la natalidad, cuestión que preocupa mucho a los moralistas y sociólogos. Al señor Calvo Sotelo le agrada plantear los problemas morales y procura resolverlos dentro de la más perfecta ortodoxia en esta comedia en dos actos (el primero dividido en dos cuadros) y un epílogo. Lo que supone otro tanto a su favor. Hubo muchas ovaciones al final de la representación.

Y ¿qué decir de la factura teatral de la comedia? Hay, reconoce el crítico, aciertos y baches:

"Son demasiado largas y triviales las primeras escenas del acto inicial, aunque el ambiente esté buscado para lograr el contraste con la primera escena fuerte: la del anuncio de la ruptura de la boda. A partir de este momento el clima de la obra se centra y es francamente bueno -teatralmente- el segundo cuadro del primer acto, así como casi todo el segundo. El epílogo se resiente del defecto apuntado de la excesiva dialéctica" (67).

Desgraciadamente, las dos últimas obras del señor Calvo Sotelo no tuvieron buena acogida, ni de público, ni de crítica.

La República de Mónaco, farsa en dos partes y un epílogo, estrenada en la Comedia el 1 de abril de 1959, no tuvo éxito. Fue "levemente aplaudida por los menos, siseada por los más y silenciada por el resto". En el público "predominó el aburrimiento más que la irritación". Varios espectadores abandonaron la sala antes de terminar la función. La segunda, Dinero, comedia en dos partes, estrenada en el Alcázar el 20 de enero de 1961, recibió aplausos y ligerísimas protestas del público.

En el entreacto de La República de Moánco, algunos espectadores manifestaron su irritación " por el poco respeto con que el autor se refiere a hechos que los pueblos suelen sentir con dolor, y no faltó algún monárquico ofendido de ver cómo una prostituta jubilada se erigía en única defensora de la institución real. Esto afecta ala intención política de la obra...

No obstante, conviene advertir que la sátira intentada es perfectamente reversible; que hay tantos resentidos entre las gentes de orden como entre los revolucionarios y que no estaría mal que alguien se saliese con una comedia en que se pusiese en solfa aquel dístico antiguo:

*<< C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
prétend, de l'art des vers, atteindre la hauteur >> ,*

ampliando al arte en general, y a todo lo que se refiere a la vida del espíritu, el restringido concepto del retórico. Nadie monopoliza el resentimiento ni la cursilería, y el grupo, la clase, la profesión o el estamento que estén libres de pecado, que tiren la primera piedra" (68).

En cuanto a Dinero, Torrente ve en ella "un peligrosísimo defecto de construcción: los cuadros segundo, tercero, cuarto y quinto son totalmente inútiles, o, al menos, inutilizan las palabras del protagonista en el sexto cuadro, al contar a su hija lo que acabamos de ver. El buen melodrama no consiste en pasar revista a los motivos en que cada amigo se refugia

para no dar el dinero, sino en centrar el problema en el conflicto del protagonista al tener que recurrir, para salvar la felicidad de su hija, al amante de su mujer. Esto, visto y no supuesto, sería de más efecto" (69).

Tampoco en esta comedia ha tenido mucha fortuna el señor Calvo Sotelo en el diálogo, que el observador ve cargado de reflexiones generales, que - según opina el mismo crítico- "debe hacerse el espectador, pero que no deben dárselas". Torrente censura también expresiones que, según él, no debe usar un académico de la Lengua como el señor Calvo Sotelo, expresiones como << gesto heroico >>, en vez de << acción heroica >>" (70).

Recordemos para terminar que el 5 de febrero de 1960 Joaquín Calvo Sotelo estrenó en el teatro de la Comedia Cartas credenciales, comedia en dos partes, divididas en seis cuadros. El estreno conoció mucho éxito de público.

II-2.4. "Tono".

Antonio de Lara, "Tono", estrenó cinco obras en lo que al período en cuestión se refiere, entre las cuales dos en colaboración con Jorge Llopis: Tita Rufa (1951), La viuda es sueño (1952), Federica de Bramante (1953), La verdad desnudita (1955) y Eva, Adán y Pepe (1958).

Las obras que se escribieron en colaboración con Jorge Llopis son La viuda es sueño y Federica de Bramante. La primera, << función >> en tres actos, fue estrenada en el Infanta Isabel el 3 de diciembre de 1952 y fue calificada de muy divertida. "La idea de la comedia es muy graciosa, el diálogo ágil y divertido, y aligerando un par de escenas del segundo acto y otras del tercero, quedaría con las dimensiones justas. El público que asistió al estreno rió

continuamente, aunque con la misma intensidad en todas las ocasiones. Aplaudió un chiste y los tres finales de acto" (71).

En cuanto a la segunda obra de los dos autores, Federica de Bramante <<función>> estrenada en el Infanta Beatriz el 22 de diciembre de 1953, tiene, al decir de la crítica, gracia que le sobra y arquitectura que le falta:

"Con un poco más de arquitectura sería una comedia extraordinaria. En el segundo acto hay algo que se parece a un orden escénico, y es el mejor. El primero y el tercero son puro capricho, y aunque conservan el acierto verbal, se les nota la falta de armazón. Lo mejor, sin duda, la serie ininterrumpida de aciertos cómicos paródicos y caricaturescos. Si en el género hay algo que tenga contacto con la estética, o con algo parecido, habrá que referir esta comedia de Tono y Llopis a Muñoz Seca y a su Don Mendo. Está en la misma línea, y el procedimiento es el mismo. En lo cual, si se quiere, podemos cifrar los elogios y las censuras que puedan y deban hacerse a la función de Tono. Ahora bien: si es cierto que el público ha reído hasta la fatiga y el llanto, ¿no es bastante?" (72).

Vienen ahora las <<funciones>> firmadas Tono. Tita Rufa fue estrenada en el Reina Victoria, el 2 de marzo de 1953. Esta comedia, estrenada por Guadalupe Muñoz Sampedro, parece haber sido escrita, según expresión de Torrente Ballester "en un momento de distracción", por lo mala que es. "La reputación de Tono fue hasta ahora de hombre ingenioso en su diálogo, limpio en sus procedimientos teatrales y capaz de originalidad. Estas virtudes, o no aparecen para nada en Tita Rufa, o existen en dosis mínimas. El primer acto, el mejor de la obra, con su buena docena de chistes afortunados, es como un paraguas de seda al que le faltase el varillaje, no hay lugar, sin embargo, a la protesta, porque esta carencia de línea argumental ya la había anunciado el autor y no

podemos llamarnos a engaño. Pero lo gracioso del caso es que ese argumento, apenas apuntado en el primer acto, existe en los restantes, y es deleznable. Baja el diálogo en calidad, las situaciones son manoseadas y los trucos carecen de gracia y de sorpresa. El tercer acto riza el rizo de la mala fortuna, hasta el punto de estropear uno de los mejores chistes de la comedia, aquel en que la doncella del parador pregunta a los presentes si se les ha caído un cadáver" (73).

Con buena interpretación, el público aplaudió con esperanza y cariño los dos primeros actos; mucho menos el tercero, del que se esperaba la salvación de la comedia.

La verdad desnuda estrenada en el Reina Victoria el 10 de marzo de 1955, no es lo bastante disparatada ni tampoco lo bastante realista para poder tomarla en broma o en serio, respectivamente.

"Se mantiene en una zona de indecisión perjudicial, como todo lo que queda siempre entre Pinto y Valdemoro, porque siendo disparatada podría hacerse caso omiso de la falta de estructura, pero no siéndolo, la ausencia de un argumento bien trabado salta a la vista. El tema no es original, y esto tampoco sería un defecto si sacase a su desarrollo aspectos originales. El diálogo tiene gracia, a veces más, a veces menos, pero no puede decirse que sea un deslumbrante juego de artificio. Las situaciones no se las explica uno, porque, ¿a qué viene el problema del matrimonio y el divorcio porque los personajes son franceses y están en Francia, o viceversa?... En fin, se salvan de la comedia ciertos momentos del tercer acto y ciertas virtudes de interpretación, y ¿cómo no?, un lindo traje de la señora Murati. Ella y Paco Miñoz consumen la mayor parte del tiempo escénico, con García Ortega" (74).

La última comedia de Tono de este espacio temporal, Eva, Adán y Pepe, fue estrenada en el Lara el 13 de mayo de 1958, y fue muy aplaudida.

¿El argumento de la comedia?

"Adán es una especie de indiferente. Eva y Pepe, una pareja que va de viaje y que no se entera del éxodo universal hacia otros planetas. Se encuentran en un hotel, únicos habitantes de la Tierra. Eva y Pepe no pueden tener hijos, y hay que garantizar la continuación de la especie. A Pepe, el único procedimiento a mano no le parece bien... Es natural. Pero acaba por sacrificarse, si bien lo bastante tarde para que el regreso de la gente a la Tierra deshabitada haga inútil el sacrificio. Eva lo siente mucho" (75)

En esta comedia se admira otra vez la gran habilidad teatral de Tono, que, "sin acudir a ningún truco ilegítimo, ha llegado a tres actos de duración normal", y se admira también "la delicadeza con que ha tratado, con que ha pasado por encima de un tema que podía ser escabroso". La crítica también reconoce la gracia y la agilidad de su diálogo, el acierto de sus caricaturas y la habilidad con que estira y saca toda la punta posible a una situación inalterada.

Y para terminar, cabe tal vez mencionar la adaptación al español de la comedia francesa de Barillet y Gredy titulada Minouche, estrenada por Tono en el Recoletos con mucho éxito.

II-2.5. Juan Ignacio Luca de Tena.

A partir del año 1951 Juan Ignacio Luca de Tena estrenó respectivamente El cóndor sin alas (1951), Míster Morrison (1952), Don José, Pepe y Pepito (1952), ¿Dónde vas,

Alfonso XII? (1952), La otra vida del capitán Contreras (1959) y ¿Dónde vas, triste de ti (1959).

Recordemos que en 1949 Luca de Tena, con su comedia La escalera rota, fue premiado con el Premio Nacional de Teatro. En 1951, vuelve a repetir y ganar otro premio, el <<Fuenteovejuna>> de Agustín Pujol, con el drama El cóndor sin alas, <<tríptico histórico en tres actos>>, estrenada en el Lara el 14 de septiembre del mismo año. Obra de tesis es El cóndor sin alas, tesis fijada de antemano por el patrocinador del premio. La obra, como escribe Gonzalo Torrente Ballester con su habitual agudeza, "tiene ese defecto fundamental: demuestra precisamente lo contrario de lo que el autor se propone". Lo más grave, sin embargo, es su "condición de melodrama con traidor y división del mundo dramático en buenos y malos", según palabras de Ruiz Ramón. Y comentando el estreno escribe Torrente:

"Melodrama es el tríptico histórico, que tiene de histórico lo que la voluntad del autor haya querido poner en él, y ni un ápice más. La guerra española no obedeció en modo alguno a líos entre condes intransigentes, ingenieros de humilde origen (nietos clarísimos del buen Felipe Debray, que hacía llorar a nuestras abuelas), cocheros que se convierten en diputados socialistas y sirvientes apasionados que acaban en asesinos; si acaso, esto es anécdota, no historia. En cuanto a lo del melodrama, lo es El cóndor sin alas desde el principio hasta el final" (76).

En 1952, Luca de Tena sigue con sus éxitos y gana otro premio, el Nacional de Teatro otra vez, con su comedia Don José, Pepe y Pepito. Pero antes había ya estrenado una farsa en tres actos en el Infanta Isabel, Míster Morrison (22-II-52), "comedia movida y divertida, correctamente dialogada, y cuya construcción difiere bastante de lo usual, ... puesto

que a un tema general saca variaciones cada una de las cuales podría constituir por si sola una comedia" (77).

La obra fue muy aplaudida.

Don José, Pepe y Pepito fue estrenada en el Lara el 7 de noviembre de 1952. Es una comedia donde los representantes de tres generaciones se enfrentan, sin mayores consecuencias, por causa de una dama norteamericana por la que el abuelo, padre e hijo están interesados. En este estreno Torrente censura el comportamiento del muchacho, el beso que le da a la dama al final del segundo acto delante de su padre, y cuando ella acaba de brindarle un amor maternal. Los adolescentes suelen reaccionar de otro modo, generalmente disparatado; pero si un niño de diecisiete años se atreve a besar como Pepito besa, a la mujer que su padre ama, hay que echarse a temblar por su salud moral, y quizá mental, y el padre, en vez de amonstarlo como es costumbre, debe pensar en soluciones más radicales" (78).

Con sus dos últimas obras por lo que a nuestro trabajo se refiere, ¿Dónde vas, Alfonso XII?, << estampas románticas >> y ¿Dónde vas, triste de ti?, << comedia histórica >>, Luca de Tena cosecha, de nuevo, un gran éxito, "un éxito tan halagüeño como considerable", según palabras de Torrente. Según su autor, lo que en la primera fue era "pequeña historia", en la segunda es "historia pura y simple" (78). En ambas piezas, observa Ruiz Ramón, "lo escenificado es la anécdota, no la historia. El repertorio de anécdotas y episodios escenificados, relativos a Alfonso XII -amor y boda con María de las Mercedes y muerte de ésta, en la primera parte, viudez, matrimonio con María Cristina y muerte del rey, en la segunda parte- están seleccionados por el dramaturgo para destacar los rasgos más simpáticos del personaje. Una y otra parte son, seguramente, un grato espectáculo para monárquicos,

pero sólo un espectáculo superficial para quienes nada signifique la monarquía" (79).

Comentando el estreno de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Torrente la sitúa en el repertorio del teatro histórico de su autor. El mérito de Luca de Tena es que ante todo, "ha tenido el buen gusto de no inventar demasiado, de dejar paso a lo verdadero, incluso a lo textual, cuando la situación lo haría posible. Esta preferencia por lo comprobado o lo comprobable le lleva a elegir entre el mucho material de que podía disponer lo que suele llamarse, a la francesa, <<pequeña historia>>, y es, a veces, la pura anécdota" (80).

El estreno conoció apoteósico éxito. "Fue aplaudido al final de los cuadros, al final de los actos, en frases aisladas, y los intérpretes lo fueron del mismo modo, así como el <<montaje>> y todos los elementos teatrales que concurrieron al triunfo".

¿Dónde vas, triste de ti?, estrenada en el Goya el 28 de septiembre de 1959 fue también aplaudida al final de todos los cuadros y de las dos partes en que la obra se divide.

"Es la dramatización del anecdotario de Alfonso XII de Borbón, con una vaga unidad biográfica por una parte, y por la otra, el deseo de presentar, en versión teatral, algo del juego político de aquel reinado, con Cánovas y Sagasta de protagonistas. La elección de las anécdotas es afortunada. Indudablemente, presentan el aspecto más simpático del simpático y desgraciado Monarca, y hay que reconocer que el señor Luca de Tena ha sido sobrio, porque muchas otras del mismo matiz hubiera podido acumular.

La visión histórica concede la mayor proporción dramática a la persona del Rey. No se atenúan los defectos y libertades, y esto ya es algo, pues tiempo hubo en que El Rey se divierte se prohibió porque el Rey se divertía. Hay, sin embargo, en la Restauración, aspectos de gran importancia que esa versión, preferentemente biográfica, se calla; aspectos como la

industrialización de algunas comarcas españolas que la Restauración puede contar y de hecho cuenta, como bazas a favor. Es un elemento histórico al que se podía haber hecho referencia. Y no sólo a éste, y acaso también a algunos no tan favorables. Con ello no hubiera padecido la figura del Rey, que reinó pero no gobernó. En fin el autor prefirió atenerse a lo personal, a lo político y a lo teatral -la principal virtud de la comedia es su teatralidad-, insistiendo en aspectos sentimentales de gran efecto sobre el público, como la canción de las niñas en el primer cuadro. El método del señor Luca de Tena puede aplicarse, sin graves deformaciones, a figuras populares como la de Alfonso XII, cuyo reinado fue mucho más que esto, pero también fue esto. También la comedia es algo más que una comedia: hay ocasiones en que lo espectacular adquiere absoluta primacía. El cuadro del baile, vistoso, conseguidísimo, no añade nada " (81).

_____ Seis meses antes de ¿Dónde vas, triste de ti?, el señor Luca de Tena estrenaba en el Lara La otra vida del capitán Contreras, comedia en tres actos. La comedia fue muy del gusto del público, y la acogida de la crítica tampoco fue desfavorable. Cabe también mencionar la adaptación al español, por el mismo autor, de la comedia italiana de Aldo Nicolai, titulada La isla soñada, y representada en el Eslava el día 6 de mayo de 1960, con muchos aplausos.

Juan Ignacio Luca de Tena tiene también en su haber muchas adaptaciones de piezas extranjeras. Entre ellas se destacan La isla soñada, comedia escrita en italiano por Aldo Nicolai (1960); El fiscal y la acusada, comedia en tres actos, de Alfredo Sutro (1951); La venganza, comedia de << moros y cristianos >>, escrita en francés por Lucien Bernard (1955); etc...

II-2.6. Claudio de la Torre.

Claudio de la Torre es un fino escritor de pluma varia, asomado ora a la novela, ora al teatro, con notables éxitos en su haber. "Son sus características la honestidad, el saber, la finura. Su diálogo es pulcro, sus procedimientos legítimos"- según testimonio de Torrente (82).

Después de su triunfo con su obra ya mencionada en un capítulo anterior, El río que nace en junio, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura 1950, Claudio de la Torre vuelve a estrenar otra comedia de éxito, La Cortesana, en 1952, y fue galardonado con el Premio Ciudad de Barcelona. Seis años más tarde, estrenará lo que será su última obra por lo que a nuestra labor se refiere, La caña de pescar (1958), "comedia de enredo en la que su autor se las ingenia para hacer escénicamente verosímil un sueño adivinatorio y en la que reparte en frases, y sobre todo en el carácter de la protagonista, ciertos toques de lirismo" (83).

"La caña de pescar - comenta Torrente- es una comedia de enredo, si bien la materia enredada no es la habitual en esta clase de comedias, sino materia más sutil y poética, la fantasía de una mujer, que, al coincidir con una situación real, entra en un conflicto con ella, la transforma, llega a despojarla de su vulgaridad cotidiana y levanta hasta esa zona en que la realidad se iguala al sueño. Sería obvio destacar, a esas alturas, cualidades que la copiosa obra teatral de Claudio de la Torre da por descontadas: la fineza del diálogo, el perfil exacto de los personajes, la destreza con que la trama está planteada y desarrollada y el hábil manejo de los elementos con que juega" (84).

La caña de pescar fue estrenada en el María Guerrero, el 31 de octubre de 1958.

Como ya dijimos, seis años antes se estrenó La Cortesana, comedia dramática, en el Calderón el 13 de junio de 1952. La obra fue muy aplaudida y la crítica tampoco fue discrepante.

"El escritor- cualquiera- puede tomar su material de la vida, del pensamiento o de la literatura; Claudio de la Torre ha elegido para esta comedia el tercero de los caminos. Los personajes son literarios, desde la protagonista, ilustre por su progenie novelesca y dramática, hasta los varones que la rodean; todos incluido el patán enamorado y esclavo. Margarita Gautier preside desde su cementerio parisiense... la psicología de esta otra cortesana y el desarrollo de sus sentimientos. Lo que acontece luego pertenece a ese pasado tan lejano en que el dramatismo de los acontecimientos estaba imitado por el cuadrilátero de una alcoba... Claudio de la Torre ha querido trasladarnos al pasado, y se ha valido de los mismos medios que si, en vez de ser el París finisecular, fuese la Roma de los césares o el África de Salambó. Quizá se deba a esa insistencia en reconstruir lo accidental de una época, con su sentimentalismo y su vitriolo, lo que nos impide "entrar" en la comedia e incorporarnos los sentimientos de la protagonista...

En el primer acto de la comedia hay una escena demasiado larga; el segundo es más sobrio y eficaz, y el tercero mantiene el interés hasta el final. Parece que el propósito fundamental de Claudio de la Torre fue trazar el retrato de una cortesana; lo ha conseguido, y la supresión de algunos detalles teatralmente excesivos favorecería a la dama" (85).

Claudio de la Torre se responsabilizó también la dirección escénica de muchas obras extranjeras, vertidas al castellano, como por ejemplo La desconcertante señora Sheba, comedia de John Patrick, versión española de Javier Regás (1959) o La casa de té de la luna de agosto, comedia del mismo John Patrick (1958).

II-2.7. Julia Maura (1910).

Julia Maura, nieta del famoso político conservador Antonio Maura e hija del duque de Maura, es una escritora que pertenece a la escuela benaventina, esto es cultivó la comedia sentimental-costumbrista, la pequeña comedia de tesis. Su obra estrenada el 24 de enero de 1951, Siempre, es una "comedia de tesis" en tres actos. Y, según ella misma confesó:

" Es el desarrollo de dos historias paralelas acontecidas a una distancia de setenta años; dos parejas formadas por seres de distinta mentalidad, a los que, sin embargo, pasan cosas iguales o parecidas: se enamoran y terminan su amor de mala manera, no por causas intrínsecas, sino por ambos amores florecen mala ocasión, en ocasión de guerra".

Fue reputada de regular la obra, teniendo ésta "aciertos parciales, un propósito ambicioso de construcción y un diálogo cuya agilidad natural va recargada de reflexiones inoportunas". Esto fue la opinión del crítico sobre el estreno:

"El primer acto presenta a las parejas, y una de ellas, la actual, despierta inmediatamente nuestra antipatía: son unos jovencitos cumplidamente superficiales, que no dicen más que majaderías sobre el amor y otras cosas bastante serias, y que, en vista de esto, se vienen a vivir junto a una casa solitaria a jugar a que no pase nada. También dicen que el tiempo no existe, cuando en 1939, fecha en que se sitúa la acción, lo que estaba ya de moda era decir que lo único real es el tiempo.

La segunda pareja nos agrada más. El destino de esa muchachita aparecida en medio de la noche, fugitiva de la guerra, nos conmueve, y aunque presintamos su amor por el joven oficial herido, asistimos a sus etapas con interés. Esta segunda pareja dice cosas menos filosóficas: pertenece a otra época.

Sin embargo, el destino amenaza en forma de hulano alemán. Para que el destino se

cumpla, es menester que la chica quede sola, que la puerta quede abierta, que el hulano haya avanzado varias horas delante de su Cuerpo de Ejército, que se tropiece a su víctima en la escalera, que la criada haya salido antes. ¡Qué lástima! El melodrama tiene la virtud contraria al drama. Hubiérase cumplido la desventura de Lucy antes de entrar en escena, cosa perfectamente verosímil, y la cosa hubiera marchado mejor. Pero así, no solamente desciende súbitamente de calidad, sino que a partir de este momento todo lo que sucede a esta pareja es resueltamente inverosímil y nada conmovedor. La ley del drama es la necesidad; nada de lo que acontece a Ariane a partir de la entrada del hulano es necesario.

En cuanto a la otra pareja, es su parte femenina, Lucy, la que lo echa todo a perder; su negativa ante la explosión amorosa de su amigo, en circunstancias dramáticas, no está en su carácter; puede decirle: No. Puede decirle: No me gustas. Lo que no puede es decirle que no por razones religiosas, de las que no tenemos antecedente y que no pueden suponerse por la conducta anterior y las palabras de Lucy. De nada vale que Elvira Noriega eche talento a la interpretación: Lucy es cada vez más antipática; es una coqueta sin entrañas: Parece que es esto lo que después le sucede: Lo tiene bien merecido.

Con estos elementos, sin esa preocupación por la moral que falsea el carácter de Lucy, sin ese desacierto melodramático de la violación de Ariane, pudo haber hecho la señora Maura una deliciosa comedia" (86).

Con El mañana no está escrito, comedia en dos actos, dividido cada uno en dos escenas, estrenada en el Lara el 12 de septiembre de 1952, Julia Maura ha escrito un drama de éxito, que el público aplaudió al final de cuadros y actos, y la autora salió en los cuatro

ocasiones a recibir el homenaje de los presentes. Según la opinión de la crítica, aquí el diálogo es superior a otras comedias de la misma autora, y su habilidad para escenas de relleno y los tipos episódicos, evidente.

¿Cuáles son las ideas que defiende Julia Maura en El mañana no está escrito?

"Julia Maura emplea aquí una dialéctica muy enrevesada, que coloca las razones en boca de los personajes antipáticos y las sinrazones las carga a la cuenta de los simpáticos: Unos combaten con ideas, otros con sentimientos. Como no existe un terreno común, el guiriguay es de aúpa, casi tan grande como el error jurídico que sostiene, a guisa de cimentación, todo el desarrollo de la trama... Un bastardo no legitimado, aunque reconocido, no puede heredar un título de marqués, según la legislación española (y sólo puede legitimarse por consiguiente matrimonio de los padres, que en la comedia no acontece). Una dama, hija y hermana de marqueses, no es por ello marquesa; y si lo es por derecho propio, no lo pierde porque aparezca el heredero bastardo de su hermano. Unos bienes mantenidos proindiviso durante largos años no pasan íntegros al heredero bastardo del hermano, sino que, o se atiende el reparto al testamento del abuelo, si lo hay, o se reparten entre el nuevo heredero y su tía, la señora marquesa, caso de no haber testamento. Como estos matices legales no se precisan, todo el fundamento de la trama aparece oscuro y en el aire, como un banco de neblina. Las consecuencias sentimentales que derivan de esta situación tienen que ser falsas. Pero aunque así no fuera, su desarrollo es notablemente caprichoso, hasta límites increíbles. Las cosas pasan traídas por la voluntad de la autora; y algunas de ellas son lo bastante graves para engendrar perplejidad. Es la impresión inevitable que deja toda obra de tesis" (87).

II-2.8. Otros nombres.

Hay otros autores que merecen mencionar aquí por su labor destacada. Tienen nombres propios: Enrique Suárez de Deza, Pilar Millán Astray, Vicente Aleixandre, Agustín de Figueroa...

Enrique Suárez de Deza estrenó el 17 de abril de 1952 en la Comedia un reportaje dramático titulado F.B.. Tuvo la obra un éxito apoteósico. El autor fue llamado a la escena, hubo de hablar y su discurso fue interrumpido por las ovaciones y los <<bravos>>. Sin embargo el público no había aplaudido unánimemente al final de los dos primeros actos... Y al crítico, no le gustó la obra y discrepó de los que aplaudieron. Esto fue su opinión:

" F.B. es un intento de llevar al teatro la técnica del cine, los recursos del cine. ¿Logrado? Sí, pero con lentitud y abuso. Existe en el señor Suárez de Deza una indudable habilidad; pero la habilidad, la técnica, no son el arte, aunque haya quien piensa lo contrario. En este caso la habilidad consiste en el zurcido de los distintos retazos de que la obra se compone, pero que no le pertenecen. La idea central, muchos de sus episodios, estamos hartos de verlos en el cine y en el teatro. Recuérdelo el lector, recuérdelo los que aplaudieron. Esa idea del muerto que no puede salvarse hasta haber realizado ciertos actos buenos, de generosidad, virtud o sacrificio, informa, ante todo, multitud de leyendas y, después, bastantes obras literarias, todas ellas superiores a F.B.. Quiero hacer constar que la falta de originalidad no me parece un defecto, siempre que esté compensado con otras virtudes. Lo malo es que estas virtudes no existen. Porque F.B. está escrita vulgarmente, incurre a cada paso en el tópico moral, literario y filosófico; abunda en palabrería que quiere ser retórica y carece de poesía..." (88).

Pilar Millán Astray estrenó el 18 de enero de 1951 una comedia de buen éxito: La infeliz burguesa. La comedia resuelta en tres actos, "está escrita con soltura, dialogada con ligereza y construída hábilmente, combinando las escenas cómicas con las sentimentales." Pero, ¿de qué se trata en La infeliz burguesa?

"Manola es una burguesa millonaria casada con un aristócrata cuya familia la detesta, al mismo tiempo que explota su bondad. El marido la engaña, cosa que sabemos inmediatamente por boca de un amigo locuaz, pero que la protagonista ignora hasta el final del segundo acto, por obra de una sirvienta resentida. Rompe con el marido pero al final, la magnanimidad de Manola, su gran amor, perdona, incluyendo en el jubileo, no sólo al marido, sino a sus familiares, que también resultan ser buenas personas. Y todos contentos" (89).

La obra encierra una tesis social nada nueva, y cuya vigencia parece, por fortuna, haberse agotado ya:

"Contraoponer una aristocracia viciosa a una burguesía virtuosa viene haciéndose desde los tiempos de Pamela, y gracias a semejante convicción francesa. Seguramente que Pilar Millán Astray de haber averiguado la coincidencia de su pensamiento moral con el de Robespierre, lo hubiera rechazado" (90).

El mismo año de 1951, Vicente Aleixandre estrenó en el Infanta Beatriz una comedia en tres actos, Es más fácil soñar. La obra fue muy aplaudida, pero este éxito se debe, según la crítica, en muy buena parte a la excelente interpretación, en la que sobresalieron Catalina Bárcena, Irene Caba, Antonio Prieto, Elena Cozar, Encarnita Paso, Ricardo Arévalo... La nota crítica fue desfavorable:

"El señor Aleixandre, sin duda a causa de su juventud, no ha aprendido todavía lecciones de rigor. Él encontró un par de temas que andaban por ahí en desuso, olvidados; le parecieron utilizables y construyó un primer acto topiquero que, sin embargo, en sus últimas palabras encierra una promesa. Bueno, piensa uno; a ver si la cumple. Pero el segundo acto trae consigo la amarga hiel del desengaño, no para la provinciana de las hormonas solamente, sino ante todo para el espectador. Es como si un músico anunciase un tema en la obertura y luego se saliese por peteneras. Porque el proyecto de envenenamiento, que es en lo que consiste la promesa, está luego soslayado, se queda en alusiones, y, lo que es peor, en alusiones serias. Habiendo planteado la comedia en pura broma, se empeña en que los personajes se humanicen y sean personas de verdad. Pero, ¿a qué se debe esta falta de valentía de la mayor parte de nuestros comediógrafos jóvenes? ¿A qué diablo de prejuicios obedece esta falta de fidelidad a sus propios supuestos? Porque si una comedia comienza en pura farsa, dejándola que ella sola camine hacia el final sin abandonar los caminos de la farsa; pero esto de arrepentirse y pretender que tomemos en serio al cura casamentero, y a la soltera de las hormonas, y a los parientes envenenadores, y a la criada impertinente, no. Y, lo que es peor, no hay derecho a que unos personajes intenten redimirse y hacerse humanos, mientras que otros permanecen en su ser grotesco de cartón piedra. Cierta teatro predicador y palabrero está destruyendo, una vez más, cualquier tímida posibilidad, cualquier intento de los más jóvenes.

Y la técnica de ese teatro, ese truco de presentar no acciones, sino consecuencias de acciones (me refiero, en este caso y por ejemplo, al beso que da el personaje Mara; beso del que se habla, pero que no hemos visto por ningún lado), acabará reduciendo el movimiento escénico a la conversación de unas cuantas personas sentadas en un tresillo y un par de sillas

adicionales. Más acción presente y menos acción supuesta. El escenario es para que pasen cosas en él, no para que se comenten" (91).

La crítica del estreno de la comedia de Agustín de Figueroa, Ausencia, parece ser más matizada que la del señor Aleixandre. Fue estrenada en el Benavente, el 23 de febrero de 1951, y fue bien recibida por el público que aplaudió obra, autor e intérpretes.

El tema de la comedia, son las transformaciones acontecidas en la vida y conducta de tres hermanas -Margarita, Ana y Luisa- durante la ausencia de los hombres de su vida - Víctor, Labry y Signoret-, provocada por la guerra. ¿Cómo le pareció a Torrente la comedia estrenada por Agustín de Figueroa?

" Luisa canoniza en su corazón a Signoret, muerto en el frente, a quien en la comedia califican de menteoato; Ana vuelve al amor de Labry, con quien estaba a punto de divorciarse, y Margarita, la protagonista, sumisa durante muchos años a la voluntad de su marido, cuando éste desaparece y se cree viuda cambia de tal manera que aquella mujer insignificante adquiere una personalidad, por lo menos, brillante y dinámica, aunque no muy firme.

El marido de Margarita no era precisamente un caballero simpático. Sus manías referentes al decorado del salón y disposición de los muebles podían pecar de académicas, pero aquel gran cuadro que presidía el conjunto le daba cierta nobleza. Cuando su mujer se descubre a sí misma y se convierte en un genio de la decoración, el gran cuadro desaparece y el conjunto del salón resulta muy revuelto, inconsciente, sin tono. El alma nueva de Margarita se parece bastante a su salón. Y un día vuelve el marido -¿cuando comprenderá Ulises que su deber consiste en quedarse, en perderse, en no meterse en líos?- No se entiende

con Margarita porque él no ha cambiado, porque sigue siendo el mismo caballero antipático y de gustos académicos. Al caer el telón al final del primer cuadro del tercer acto, tenemos la impresión de que aquello no tiene remedio. Pero Labry da buenos consejos a su cuñado, él los sigue, se acomoda a la situación y el trance amargo de la despedida final se convierte en el principio de la reconciliación. Ahora bien; Víctor ha renunciado a sí mismo. El dramaturgo no lo dice, pero yo sospecho que ha envejecido un poco y que le atrae la juventud de su mujer con mucha más fuerza que le repele su inconsistencia.

Tres actos, el segundo dividido en dos cuadros. En el primero, la inminencia de la guerra no se dosifica bastante, y pese a las dos alusiones, nos coge un poco de sorpresa. Por lo demás, el juego escénico es ágil, los personajes están bien dibujados, y el diálogo abunda en ingeniosidades. Al segundo acto le sobra totalmente la escena inicial: sospechamos ya el cambio, pero relatárnoslo dos personajes secundarios se reduce al mínimo el elemento sorprendente. La escena de la llegada del marido y su diálogo con la secretaria de la esposa transformada baja un poco el tono de la obra, sacrificado a un efecto fácil en virtud del cual la figura del marido se nos hace mucho más antipática. La llegada, en el tercero, del abogado especialista en divorcios, si graciosa, no está suficientemente justificada. Es, en cambio, un acierto la escena del segundo cuadro, en que el personaje Labry parece volver a las andadas. Lo que sigue, próximo a la farsa, rebaja la calidad de la comedia" (92).

NOTAS.

(1) ARRIBA, 15-VII-54.

(2) *Ibidem.*

(3) *Ibidem*, 31-I-51.

(4) *Ibidem.*

(5) *Ibidem*, 28-III-51.

(6) .. 10-XI-51.

(7) .. 26-IV-52.

(8) *Ibidem.*

(9) *Ibidem.*

(10) *Ibidem*, 18-IX-52.

(11) .. 14-II-53.

(12).. 11-III-53.

(13) .. 27-II-53.

(14) *Ibidem.*

(15) *Ibidem.*

(16) *Ibidem*, 7-XI-53.

(17) .. 24-IV-54.

(18) .. 4-XI-54.

(19) .. 7-XI-53.

(20) .. 5-V-51.

(21) *Ibidem.*

(22) *Ibidem.*

- (23) *Ibidem*, 4-X-51.
- (24) ARRIBA, 4-X-51.
- (25) *Ibidem*, 9-II-52.
- (26) .. 23-X-52.
- (27) *Ibidem*.
- (28) *Ibidem*, 7-XI-53.
- (29) *Ibidem*.
- (30) *Ibidem*, 16-I-54.
- (31) .. 29-IX-54.
- (32) .. 10-IX-55.
- (33) .. 6-X-56.
- (34) *Ibidem*.
- (35) *Ibidem*, 15-VIII-57.
- (36) .. 11-I-57.
- (37) .. 8-III-58.
- (38) .. 28-I-60.
- (39) *Ibidem*.
- (40) Francisco Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español. Siglo XX. Ed. Cátedra, S.A., 1986, Madrid, pp. 303-304.
- (41) ARRIBA, 12-I-56.
- (42) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 331.
- (43) *Ibidem*.
- (44) ARRIBA, 7-II-53.

- (45) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 332.
- (46) ARRIBA, 26-XI-53.
- (47) ARRIBA, 18-IV-54.
- (48) *Ibidem*, 2-XII-55.
- (49) .. 13-IV-57.
- (50) *Ibidem*.
- (51) *Ibidem*, 21-XI-58.
- (52) .. 25-XI-61.
- (53) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 335.
- (54) ARRIBA, 20-II-51.
- (55) *Ibidem*.
- (56) *Ibidem*, 11-I-52.
- (57) *Ibidem*.
- (58) *Ibidem*, 6-III-53.
- (59) *Ibidem*.
- (60) *Ibidem*, 19-XI-53.
- (61) Ruiz Ramón. *Op. cit.* pp. 309-310.
- (62) ARRIBA, 7-X-54.
- (63) .. 12-I-57.
- (64) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 311.
- (65) ARRIBA, 11-IV-57.
- (66) .. 11-X-58.
- (67) .. 22-I-59.

(68) .. 2-IV-59.

(69) .. 21-I-61.

(70) *Ibidem.*

(71) ARRIBA, 4-XII-52.

(72) .. 23-XII-53.

(73) .. 3-III-51.

(74) .. 11-III-55.

(75) .. 14-V-58.

(76) .. 15-IX-51.

(77) .. 23-II-52.

(78) En Teatro español, 1959-60, Madrid, Aguilar, 1961, p. 7.

(79) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 305.

(80) ARRIBA, 21-II-57.

(81) .. 29-IX-59.

(82) .. 14-VI-52.

(83) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 306.

(84) ARRIBA, 1-XI-58.

(85) .. 14-VI-52.

(86) .. 25-I-51.

(87) .. 13-IX-52.

(88) .. 18-IV-52.

(89) .. 19-I-51.

(90) *Ibidem.*

(91) *Ibidem*, 1-II-51.

(92) .. 24-II-51.

II-3. Jóvenes triunfadores.

Autores jóvenes que en los años cuarenta ya se dieron a conocer siguen triunfando con obras celebradísimas en las salas madrileñas. Entre ellos, más destacan, con mayor o menor fortuna, Antonio Buero Vallejo, Víctor Ruiz Iriarte, Horacio de la Fuente, José López Rubio Alvaro de Laiglesia, Carlos Llopis, etc...

II-3.1. Antonio Buero Vallejo.

De enero 1952 a diciembre 1961 Buero Vallejo ha estrenado nueve obras: La tejedora de sueños (1951), La señal que se espera (1952), Madrugada (1953), Irene o el tesoro (1954), Hoy es fiesta (1956), Un soñador para un pueblo (1958), Las cartas boca abajo (1957) y Las Meninas (1960). Todas estas obras de Buero Vallejo recibieron buena acogida de público todas, y casi igual de crítica.

Con La tejedora de sueños, La señal que se espera y Irene o el tesoro, Buero Vallejo escribe una serie de dramas que guardan entre sí cierta relación de identidad, o al menos, de semejanza en el significado y en la forma del conflicto. Se afirma en ellas o, mejor se propone en ellas con mayor o menor ambigüedad la presencia del misterio como dimensión de la existencia humana y la necesidad de la fe, la esperanza y el amor -vaciadas las tres de toda significación teológica concreta- para transformar el mundo y realizar lo humano en el hombre (1).

La tejedora de sueños, drama en tres actos, fue estrenada en el Español el 11 de enero de 1952, y fue reputada como el drama más ambicioso de su temporada, y el que se acerca

más, en sus resultados, a las pretensiones del autor. Según Gonzalo Torrente Ballester, este drama "pertenece, por su naturaleza, a un tipo superior de obras dramáticas, nobles en la factura y en el empeño, a que no estamos muy acostumbrados" (2).

Y ¿de qué se nos trata en la obra? ¿Cómo la crítica la acogió y la valoró?

"... El drama de Buero Vallejo tiene dos motivos fundamentales: el problema amoroso de Penélope y el modo que tiene Ulises de enmascarar su regreso. Infidelidad el primero para el sentir de Ulises; cobardía el segundo para el sentir de Penélope.

El tema amoroso tiene su climax en una escena del segundo acto, la mejor de la obra, en que María Jesús Valdés y el autor fueron aplaudidos; la segunda lo tiene en el tercer acto, en una escena de no tan acabada perfección, antes bien, fluctuante y a ratos confusa. Penélope se define gradualmente desde sus primeras intervenciones; Ulises, incógnito para los personajes del drama, lo es también para los espectadores que nada saben de su carácter hasta el final, y esto que saben no es definitivo, pues queda en el aire una indecisión acerca de los motivos de su conducta, que pueden ser el honor, los celos o la guarda de su propio prestigio histórico. Y aunque lo que sabemos de Penélope es más y está más claramente expresado, la << última ratio >> de su vida y de sus actos permanece igualmente inédita...

... De los tres actos, es el segundo el mejor. El tercero es largo, confuso, cargado de innecesaria ideología, y, a la postre, inútil. La distribución del material dramático está bien hecha, pero no bien ensamblada: la emoción se quiebra continuamente, viéndose obligado el espectador a recomenzar un camino varias veces, saltando por ciertas fisuras de frialdad que desvirtúan el efecto... Sin embargo, estas deficiencias o errores están compensados con momentos eficacísimos, de gran valor literario e incluso poético, y que, en general, el diálogo es apropiado y feliz" (3).

Menor fortuna tuvo La señal que se espera, estrenada en el Infanta Isabel el 21 de mayo de 1952. Fue reputada como "una obra de errores" por la crítica; tampoco fue del gusto del público que aplaudió los primeros actos, y se manifestó indeciso y poco silencioso durante el tercero.

La señal que se espera es una exaltación de la fe. Tiene, sin duda, una calidad estética. Pero le falta a la comedia humor. Torrente considera que todo el tercer acto de la obra constituye un error gigantesco, inexplicable en quien ha visto los dos anteriores con indudable y efectista habilidad:

"Es un error el juego de las cartas, que no se justifican por las palabras de uno de los personajes, especie de filósofo benaventino, algo traído por los pelos, sobre las <<coincidencias>>; es un error la sucesión inacabable de escenas gratuitas con las que se pretende, sin necesidad, atar todos los cabos, hasta la exasperación del espectador; es un error la solución <<rosa>>, con niña y todo, dada al conflicto central, y no por <<rosa>>, sino por manida, tópica, presentida y temida; y lo es, finalmente, no por inesperado, puesto que se apunta o deja entrever en el primer acto, sino por innecesario, el cariz <<económico>> del conflicto, que rebaja la calidad moral del tema... Este tercer acto debe ser rápidamente reformado, y aun totalmente rehecho" (4).

Si en toda carrera dramática hay siempre equivocación, pues, La señal que se espera es la primera equivocación de Buero Vallejo. Esperemos que de esta comedia aprenderá Buero algunas de las cosas que no debe hacer para que no se desvanezcan las esperanzas que muchos de los aficionados al arte escénico han depositado en él y en su obra.

Irene o el tesoro fue estrenada en el María Guerrero el 14 de diciembre de 1954. Es una comedia que ha gustado muchísimo. La crítica la reputa como una <<gran comedia>>, y Torrente destaca puntos que hacen su grandeza. Aquí tenemos los más relevantes de ellos:

I)- Es una comedia construída al milímetro, calculada en sus efectos, ponderada, medida y estudiada con meticulosidad que no deja un resquicio para el descuido. Queda dicho, pues, que hay en ella un argumento lógico y bien trabado, y una admirable economía teatral.

II)- El <<material humano>> es el mismo que en Historia de una escalera, tan elogiado; el mismo clima, la misma dura y vulgar realidad, aunque traspasada aquí por un resplandor de ternura.

III)- La intervención de lo maravilloso -un duendecillo- viene justificada por la figura de la protagonista, que, desde el principio, acaricia y merece en sus palabras el recuerdo de un niño frustrado. Si algún reproche, sin embargo, hay que hacer a Buero Vallejo, es no atrever a marcar claramente la <<realidad de lo maravilloso>>. Considero, por otra parte, legítima esta mezcla de la realidad cotidiana con la inesperada fantasía.

IV)- La presencia, los actos, las palabras del duende dan al drama toda la poesía que a las comedias anteriores no logró Buero insuflar al menos con la misma evidencia.

V)- El diálogo es fluido, directo, apropiado; y cuando se necesita, elevado.

VI)- Los tipos están arrancados de la realidad misma, vertidos a la comedia en sus líneas fundamentales" (5).

Antes de Irene o el tesoro, Buero Vallejo había estrenado en el Alcázar, el 9 de diciembre de 1953 Madrugada, << episodio dramático >>. El estreno de esta obra conoció también mucho éxito de público y de crítica. Se trata de una obra lograda:

"El diálogo es de gran calidad. El trazado firme de los perfiles psicológicos y morales de sus personajes, el mantener en todo momento una moralidad en las reacciones de cada uno, todo esto lo ha conseguido Buero Vallejo" (6).

Según Francisco Ruiz Ramón, Madrugada y Las cartas boca abajo (obra que veremos adelante) son obras de "investigación cuyo término es el descubrimiento de la verdad, investigación que conlleva también un proceso de desenmascaramiento y, en su término, el comienzo de una purificación moral" (7).

Para Gonzalo Torrente Ballester, Madrugada "pertenece, al menos en apariencia, al género policíaco, por la técnica con que la acción está llevada, su concentración, su limitación a un espacio y un tiempo reales, y algunos aspectos de la acción misma pertenecen por derecho propio a la literatura << amarilla >>. Pero, al igual que otras piezas de esta naturaleza, hay algo en sus personajes y en los motivos morales de su conducta que la elevan..., no porque los personajes obren por motivos sublimes, sino porque el todo el sistema de motivaciones se centra en el plano moral" (8).

Sin embargo, lo que más hace el mérito de la comedia, es "su alta calidad: "... el juego a cartas vistas, el no engañar al público, el decirnos desde el primer momento lo que pasa... Esta honradez de procedimiento proporciona a Madrugada una de las bases más firmes de su efecto, y este efecto, al no operar sobre ningún truco, es más legítimo. Hay una cierta sensación indefinible que parece la respuesta sensitiva, más que sentimental, a eso que ahora llaman << clima >> y que está perfectamente logrado desde las primeras escenas. Por el

clima se saca el ovillo de la filiación de esta comedia, que se acerca más al teatro inglés, a una clase de teatro inglés actual, que a lo usado aquí... y este teatro inglés con el que pudiera hallarse parentesco es de la mejor calidad" (9).

Obra de éxito es también Hoy es fiesta, estrenada en el María Guerrero, el 20 de septiembre de en 1956, es, en cierto modo, un sainete, y no con intención peyorativa, antes al contrario. No es obra de caracteres, sino de tipos y situaciones. Como todas las obras de Buero Vallejo, está calculada al milímetro.

No obstante, este drama, "tan calculado, tan milimetrado, tiene un defecto de construcción que hace peligroso el segundo acto: hay una acción interna que tarda en aflorar, balizada por dos o tres frases, dos o tres actitudes que, al final, se comprenden, pero que antes del final resultan, acaso, insuficientes" (10).

Según Torrente Ballester, "Buero Vallejo, propablemente, ocultó esta acción por no anticipar el efecto sorpresa del tercer acto; pero no creo que unos toques más explícitos lo hubieran estropeado; no es el argumento y sus sorpresas, sino el modo poético y artístico de estar desarrollado, lo que da valor a una obra. Prueba de ello es que, acaecida la sorpresa, aclarado el nudo de la acción, el público escucha con silencio mayor. A este mismo se debe que los aplausos del tercer acto hayan sido los que acompañan a un verdadero éxito, no así los de los anteriores actos" (11).

Si Madrugada fue un alarde, ¿qué será de Las cartas boca abajo?

Digamos de antemano que este drama de Antonio Buero Vallejo fue un gran éxito, otro gran éxito en la carrera de su autor. Estrenada en el Reina Victoria el 5 de noviembre

de 1957, la crítica la considera como "el triunfo del arte y de la autenticidad, una obra de larga duración en los carteles". El día del estreno, según parece, al terminar el segundo acto de Las cartas boca abajo, el público aplaudió frenéticamente y reclamó la presencia del autor. Se había aplaudido el primer cuadro, sin entregarse por entero a la obra. El tercer cuadro fue también aplaudido, así como una escena en que culminó el arte interpretativo de Manuel Díaz González, y se repitieron los aplausos, con entusiasmo, al final.

Gonzalo Torrente Ballester escribe en sus comentarios teatrales de estrenos que "indiscutiblemente, Buero Vallejo ha alcanzado un éxito auténtico... Tuvo también la fortuna de que el trabajo de los actos fuese irreprochable, sin más lunares que algunas frases pronunciadas en voz baja". Y un poco más adelante añade:

"La ambición teatral de Buero Vallejo, su empecinamiento en apuntar alto y no desalentarse, tenía que llegar una noche como ésta, de todos esperada y deseada. Quien escribió Historia de una escalera y En la ardiente oscuridad y tantas obras de calidad guardaba necesariamente bajo el brazo este manuscrito, no sólo grande, sino significativo" (12).

Así que, si Madrugada fue un alarde, Las cartas... no llega a serlo por que no lo necesita. "La primorosa construcción no está tan a la vista: se advierte sólo si nos paramos a meditar sobre el perfecto enlace de unas escenas con otras, la oportunidad de las entradas y salidas, la dosificación del tiempo dramático. Pero toda esta habilidad sirve a veces para que la pieza oculte -también- sus cartas, o la ausencia de juego. Aquí, por el contrario, pone de relieve la sustancia dramática, reducida a puro tuétano, sin demoras ocasiones, sin soluciones de continuidad, sin tránsitos forzados, sin rellenos. Este servicio del puro hacer es el mérito formal más relevante de Las cartas boca abajo" (13).

Un soñador para un pueblo, <<drama histórico>> en dos partes, fue estrenada el 18 de diciembre de 1958 en el Español. Fue también acogida con "muchos aplausos en momentos significativos y largas ovaciones al terminar la obra". Torrente saluda la perfección formal de este drama histórico, "la espléndida unidad arquitectónica a que supo reducir el autor un puñado de anécdotas y otro puñado de datos, la perfección de caracteres, la teatralidad del conjunto; ... la hondura, claridad y acierto de su visión históricamente de uno de los episodios, de una de las figuras políticas menos entendidos y peor interpretados de nuestra Historia. Esquilache y el motín de Esquilache: la culminación y el fracaso de la obra de los Ilustrados, las horas novelescas de la pequeña historia madrileña en que se fragua nuestro tristísimo siglo XIX" (14).

Como diría el otro, "last but not least". Buero Vallejo parece bien tener el viento en popa. Sigue el vals de sus éxitos, y Las Meninas no es de los menos. <<Fantasía velazqueña>>, como la llama su autor, Las Meninas fue estrenada en el Español el 9 de diciembre de 1960. Estreno de gran éxito, el público interrumpió dos veces con aplausos la primera parte, y muchas, hasta la inconveniencia, la segunda. Aplaudió a los actores y al texto de la obra. Al final, tras una enorme ovación, Buero Vallejo fue obligado a dirigir la palabra al público.

La obra fue reputada "obra de arte" y "llena de verdad" por Torrente, por ser lo mejor que ha escrito Buero Vallejo. "El diálogo es dúctil, blando y fácil, sembrado de aciertos expresivos y pensamientos agudos y teatralmente eficaces".

¿Qué es esta <<fantasía velazqueña>> llamada Las Meninas?

"Yo -dice Torrente Ballester- la llamaría <<hipótesis dramática>>, por cuanto nada de lo que en ella sucede ha sucedido verdaderamente, pero pudo suceder. Sabemos que

Velázquez que fue hombre combatido, y que el Rey Felipe IV le protegió y defendió. Buero Vallejo ha imaginado una trama en la que Velázquez aparece combatido y acusado, y en que el Rey, quizá a pesar suyo, le defiende y protege. La trama tiene su origen en La Venus del espejo, y de su solución depende que Las Meninas se pinten o no. Pero en esta trama, que pudo limitarse a mero episodio cortesano, Buero Vallejo ha implicado muchas cosas. Ante todo un "ambiente" espiritual y una "situación" histórica. La indudable lentitud de la primera parte obedece a que, por ser expositiva, necesita de un gran espacio teatral para informarnos de dónde estamos y de cómo son aquellas gentes, y de cómo viven. Pintura nada halagüeña, puesto que se trata del período de mayor decadencia moral de España, este tristísimo siglo en que el Destino, con su habitual sentido de humor, quiso que coexistieran los más grandes imbéciles y los mayores malvados con esa docena de genios del arte y de la poesía que constituyen, hoy por hoy, nuestro tesoro más seguro.

En este ambiente, en esta situación, Velázquez inventa el impresionismo. Pero la pintura de Velázquez, amén de hazaña estética, parece suponer un juicio, o quizá una idea, de España, y ésta parece ser la pista que siguió Buero para la reconstrucción de su ser moral, para su concepción de Velázquez como pintor revolucionario y de quien muchas de las palabras que hace decir a Velázquez tiene remota resonancia" (15).

II-3.2. Víctor Ruiz Iriarte.

Son diez las obras de Víctor Ruiz Iriarte que han subido a los escenarios madrileños entre enero del 52 y diciembre del 61. Son las siguientes: Juego de niños (1952), Cuando ella es la otra (1952), La soltera rebelde (1952), El pobrecito embustero (1953), El café de las flores (1953), La cena de los tres reyes (1954), Usted no es peligrosa (1954), Esta noche es

la víspera (1958), Tengo un millón (1960) y Elena, te quiero (1960). En su mayoría, su producción recibió aceptable acogida por ambas partes, entiéndase público y crítica.

Juego de niños fue estrenada en el Reina Victoria el 8 de enero de 1952. La comedia tuvo un franco éxito, y fue muy aplaudida. El telón se levantó muchas veces, y el autor saludó sin que nadie discrepase en medio del triunfo. El público salió complacido, y los expertos aseguraron a la comedia una larga vida.

"Viendo la comedia de Víctor Ruiz Iriarte, recordaba involuntaria, insistentemente aquella figura real, humana, de una niña moviéndose entre muñecos. Y lo recordaba porque en la comedia de Ruiz Iriarte se repite el suceso, aunque aquí no se mueven entre muñecos. Son humanos y de manera conmovedora, al menos en el segundo acto de la pieza, los personajes << Cándida >> y << Marcelo >>. No lo es, ni aun cuando debiera serlo por decoro, el personaje << Ricardo >>, el marido, y tampoco lo son esos dos hijos y esa sobrina, cuya convencionalidad apenas si puede disimularse con eficaces ingeniosidades, algunas de ellas de gran oportunidad y finura.

Esa escena del segundo acto es, quizá la mejor de todas las escritas por Ruiz Iriarte, y si tiene un defecto, estoy dispuesto a pasarlo por alto en honor a sus muchos méritos" (16).

Cuando ella es la otra, comedia en tres actos, fue estrenada en el Infanta Isabel el 12 de abril del mismo año 1952. Esta comedia es menos buena que la anterior, aunque el público la aplaudiera y que el crítico Torrente dijera "congratularse sinceramente del triunfo de su autor".

La crítica reconoce la comedia como una obra "excelente, sobre todo en su diálogo

brillante, chispeante, en que las ingeniosidades se aprietan hasta no dejar descanso ni lugar para lo cotidiano, lo vulgar y lo puramente funcional" (17).

Sin embargo, se observaron algunos defectos y objeciones:

"Era innecesario que Víctor Ruiz Iriarte nos advirtiese que la coincidencia de situaciones entre su comedia y una de las últimas estrenada por Jacinto Benavente era pura casualidad y que una y otra se fraguaban al mismo tiempo. Se trata de situaciones que "están en el aire", que pertenecen a la moda, y por tanto, no puede extrañarnos la coincidencia. Pero a la comedia de Benavente, como a la de Ruiz Iriarte, les sucede que la situación fundamental da exclusivamente para un acto y que su prolongación es forzada. Por otra parte, una de las raíces de lo cómico estriba en lo inesperado, sorprendente y, sin embargo, lógico, de acuerdo con su planteamiento. No niego que las situaciones secundarias de Cuando ella es la otra sean, efectivamente, lógicas, pero no son ya inesperadas ni sorprendentes, porque repiten la principal.

A riesgo de parecer monótono -¿cómo no, si uno maneja arriba de tres o cuatro ideas?-, repetiré que uno de los resortes fundamentales del arte dramático es el cambio, y en esta pieza ese cambio no se produce o afecta a un solo personaje, y cuando se extiende o parece extenderse a los demás, es tarde... La situación planteada en el primer acto todavía colea en el comienzo del tercero. Item más, el propósito de la protagonista, la verdadera razón de su conducta es tan clara en el primer acto que huelga la explicación que se da en el segundo. Por último, la prolongación de la escena final, como concesión al arte de los intérpretes, es una equivocación. La escena llega a ser pesada. Lo sabemos ya todo, todo" (18).

La soltera rebelde fue estrenada en el Reina Victoria, el 19 de setiembre de 1952.

"Es una comedia agradable, ingeniosa, salpicada de buenos efectos cómicos, con un primer acto al que le sobra la mitad de una escena -entre la primera y la segunda salida de Casaravilla-; con un segundo acto al que le sobra otra escena- el acto acaba cuando Tina Gascó apaga la luz-, y un tercer acto que empieza justamente en la mitad y que no acaba de manera convincente. Ocho figuras -cuatro y cuatro- agrupadas en contrastes correlativos, una de las cuales, Adelaida, es de clara estirpe wildeana, y otra, Lupe, sabe a personaje de los hermanos Quintero. El diálogo es ágil, y sus abundantes ingeniosidades, las más de ellas reídas por el público, se obtienen mediante un procedimiento común a todos los personajes cómicos, lo que les da cierta uniformidad mecánica que permite presentir, si no las palabras, al menos las acciones. Hay ternura en las escenas amorosas -singularmente al final del primer acto y en el segundo. No tan afortunadas las del tercero, aunque el público haya aplaudido una escena del mismo, quizá por la maestría con que fue interpretada. En todo momento, habilidad y agilidad. Falta concentración a los actos, y las escenas transitorias llegan a cobrar sustantividad innecesaria, hasta el punto de que lo mejor del acto tercero es justamente lo que sobra" (19).

Con el estreno de El pobrecito embustero en el Cómico, el Sábado de Gloria de 1953, la crítica ve en esta farsa un Ruiz Iriarte que parece haber renunciado -por lo menos de momento- a toda empresa teatral que no sea el juego de elementos cómicos y sentimentales que producen la farsa.

"El pobrecito embustero juega con la verdad y la mentira puestas a pelear en torno a un profesor de Instituto provinciano: hombre apocado a quien el deseo de ser un poco feliz conduce a inventar la mentira de su próxima e inevitable muerte. El tema está desarrollado

en tres actos, de los que el primero es francamente bueno. Acusa, en cambio, el segundo, falta de valentía, pues teniendo el autor en sus manos todos los elementos para hacer una escena granguñolesca, prefiere reducir sus términos a puro eco y a puro relato, ofreciéndonos las consecuencias. Vuelve a subir la obra en el tercer acto, hacia su mitad, con una de las mejores escenas de la comedia, para descender en la final, con la llegada de una << estrella de cine >> que ya apareció en el segundo acto y que me parece el mayor error de toda la obra: es una concesión que Ruiz Iriarte no debió hacer jamás.

Un diálogo ingenioso, a ratos divertidos y certero, a ratos (los mejores) de gran ternura; un tipo central muy bien trazado -con pequeñas exageraciones disculpables- y dos tipos de mujer dibujados con seguridad. La figura de la alumna, si convencional, graciosa. Desacertado, o, más bien, no logrado, el del muchacho llegado de Méjico. Debo advertir, sin embargo, que todos ellos, y los demás de la comedia, más se inclinan a lo típico que a lo individual" (20).

El café de las flores, comedia en tres actos, estrenada en el Reina Victoria el 9 de octubre de 1953, puede percibirse como el sueño de una noche estival cuyas peripecias acontecen en un café, o mejor, en la terraza de un café, en una terraza con árboles. La comedia fue de buen gusto.

En La cena de los tres reyes, farsa en tres actos estrenada en el Alcázar el 19 de octubre de 1954, juegan dos elementos señalados por el autor en la autocrítica: el risueño romanticismo y la caricatura. La farsa fue aplaudida <<nemine discrepante>> por el público, y la crítica ve en ella una obra en que "todo está teatralmente calculado para su éxito".

De éxito también han sido las dos comedias en tres actos, Usted no es peligrosa y Esta noche es la víspera. La primera, estrenada en el Infanta Isabel el 22 de octubre de 1954, "está bien construída; la situación queda planteada a los cinco minutos de levantarse el telón, y se llega al final previsto a través de un desarrollo cuya última parte -primeras escenas del tercer acto- sorprende y divierte. La escena central del segundo acto, el verdadero riesgo de la comedia, está salvada con habilidad y ternura. Los tipos son graciosos, y el que incorpora Mariano Azaña, un acierto" (21).

En cuanto a la segunda comedia, Esta noche es la víspera, estrenada en el Goya, el 12 de diciembre de 1958, la crítica ve en ella "el punto de arranque de un nuevo ascenso para su autor, ya que en su carrera teatral ha habido un bache evidente. Por lo pronto, la seriedad de su tema, el cuidado de su construcción, el excelente estudio de los tipos, la oportuna dosificación de los elementos cómicos, nos remiten a las mejores obras de su autor, con la novedad de haber renunciado a ciertos recursos fáciles de que se valía últimamente, e incluso a su ya peculiar <<manera>>" (22).

En 1960, estrenó Víctor Ruiz Iriarte sus últimas comedias por lo que a nuestra labor se refiere, con igual éxito con las anteriores. Son Tengo un millón, estrenada en el Lara el 10 de febrero, y Elena, te quiero, comedia musical escrita en colaboración con Vaszary, en el Cómico, el 11 de marzo del mismo año.

II-3.3. Horacio Ruiz de la Fuente.

El paso de Horacio Ruiz de la Fuente por los escenarios madrileños acontece muy de tarde en tarde y siempre en términos extraordinarios. Podrá decirse de este escritor lo que se quiera, menos que es un dramaturgo corriente; podrá censurárle todo, menos la autenticidad

de su vocación teatral.

Siguen las comedias de Horacio de la Fuente sin estrenarse en los Coliseos madrileños. Sin embargo sigue estrenando en sesión de Cámara obras como, por ejemplo, La muñeca muerta, comedia dramática, en dos partes y un solo personaje, representada por el Teatro del Círculo Catalán, el día 13 de diciembre de 1956. Otro estreno de Cámara es El hombre que mató a Nadie, pieza en tres actos, estrenada el 21 de mayo de 1957. En esta obra "Ruiz de la Fuente quiere jugar con el espectador. Hasta un cierto momento del tercer acto ofrece como "realidad" lo que luego resulta ficción. Posiblemente la última parte de la obra sea la más lograda. Sin embargo, aunque el autor se lo haya propuesto con entera conciencia, es innecesaria y decepcionante. Después de dos actos y medio de asistir a las querellas sentimentales de un matrimonio, llegamos a desear que aquello tenga una solución; al darnos cuenta de que todo es ficticio, de que no es más que un "ensayo", nos sentimos decepcionados y con pocas ganas de interesarnos por nuevos personajes" (23).

La única obra que estrenó en una sala de teatro fue La novia, drama en tres actos, estrenada en el Español el 4 de septiembre de 1952. Es una pieza mediocre, una <<virguería>>, como la llama Torrente. Comentando el estreno de esta pieza nada afortunada, el crítico escribía:

"Pertenece a esa clase de obras meritorias, inútiles, trabajosas y que no resuelven nada, como escribir el Quijote en un papel de fumar o andar envuelto en una sábana por la libertad de la India. La novia es una comedia en tres actos con un solo personaje. Los esfuerzos del escritor para que, efectivamente, sea sólo un personaje, son extraordinarios, y para conseguirlo acude a toda clase de recursos, algunos de ellos de indudable habilidad y seguro efecto teatral. Habrá quien piense que una acción así no sucede en la realidad, pero

mi objeción consiste en acusarle de excesivo parecido con la realidad, sobre todo en los actos primero y segundo. En efecto los elementos dramáticos de la realidad van disueltos en la ganga de la vida cotidiana y la tarea fundamental del dramaturgo consiste en abstraerlos y reunirlos en una realidad de naturaleza distinta, la poética, caracterizada, entre otras cosas, por su concentración.

El defecto de La novia es ese apoyarse continuamente en pequeñeces para sostener una acción que, reducida a sus términos normales duraría quince minutos. En cuanto al tercer acto, resuelve la situación de modo harto poco convincente, con claros vivos de vulgaridad" (24).

Con lo cual, podemos decir que Ruiz de la Fuente posee innegable habilidad, sentido dramático y humanidad. Pero le falta la palabra y no acierta con los temas tópicos, les saca nuevas chispas.

II-3.4. José López Rubio.

José López Rubio es autor de una decena de estrenos entre el 8 de enero de 1951, con Veinte y cuarenta y el 30 de noviembre de 1961 con Esta noche, tampoco. Entre ambas obras y fechas, estrenó Cena de Navidad (1951), Una madeja de lana azul celeste (1951), El remedio, en la memoria (1952), La venda en los ojos (1954), La otra orilla (1954), Un trono para Cristy (1956), El caballero de Barajas (1955) y Las manos son inocentes (1958).

Además de estos estrenos, José López Rubio tradujo y adaptó a la escena española muchas, muchísimas obras extranjeras, particularmente inglesas, de igual éxito que sus comedias, que en su inmensa mayoría lograron mucho éxito de público y de crítica.

La que la crítica califica como la mejor en la producción dramática hasta la fecha, es La

venda en los ojos, comedia estrenada en el teatro Infanta Isabel el 3 de marzo del 54.

"La venda en los ojos es una comedia admirablemente construída, maravillosamente dialogada, donde las situaciones se suceden lisa y llanamente, sin violencia, casi sin transición; donde los tipos más parecen recreados con júbilo que creados con esfuerzo; donde todo da esa impresión de difícil facilidad que sólo se alcanza en la plenitud de unas facultades... Todos los elementos de la comedia, absolutamente todos, están manejados con una maestría, con una soltura, con una gracia y una eficacia que justifican el escape, la evasión o la fuga... La venda en los ojos puede servir en las clases de Literatura como modelo de comedia bien hecha" (25).

El público rió constantemente y aplaudió varias frases ingeniosas y varios mutis. Al final de los tres actos, repitió los aplausos. Señalemos que esta deliciosa comedia llegó a las cincuenta representaciones ya a los veinticinco días de estrenarse.

Un trono para Cristy, comedia en tres actos, fue estrenada en el Infanta Isabel, el 14 de setiembre de 1956. Comedia que fue muy reída y aplaudida por el público.

"Es una comedia rosa, aunque, bien mirado, pudiera no serlo; pero, según las últimas noticias de la Prensa, y algo que se vió en el cine, el género <<rosa>> también se da en la realidad y >>acontece>> a veces que una chica americana puede convertirse en princesa reinante...

Todo en la comedia, la construcción, la marcha de los acontecimientos y el perfil de los personajes está muy logrado, sin salirse, claro está, de la intrascendencia pretendida. El diálogo es de calidad excelente, lleno de ingenio satírico, muy movido y centelleante. Y la originalidad de escribir una comedia rosa sin boda y sin hablar de la felicidad, sino del

destino, también merecen destacarse" (26).

El caballero de Barajas no es una comedia rosa. Es una comedia musical, que puede, según piensa nuestro crítico, ser origen de un renacimiento del género, aunque con características modernas. Fue estrenada con muchos aplausos en el Alcázar, el 23 de setiembre de 1955, y en esta comedia, se nota que su autor "no ha dimitido ni un solo instante de su condición de comediógrafo verdadero, y ha puesto a continuación, con éxito, su sabiduría teatral. Item más, los números musicales se apoyan en canciones de excelente calidad literaria, cómicas o sentimentales, con un sentido y una relación con la trama general de la obra, o una oportunidad bien aprovechada, como la letra del Chotis. Si a esto añadimos que la interpretación de la comedia como tal, por parte de María Alberta y Cía. ha sido buena, el crítico teatral a quien también gustó la música, y lo dice con cierta timidez porque lo musical no pertenece a su coto, no tiene más remedio que declarar, de la mejor gana y con la mayor satisfacción, que El caballero de Barajas le ha divertido, le ha entretenido, y le hace concebir esperanzas sobre el renacimiento, en serio, de un teatro musical español moderno" (27).

El 2 de octubre de 1958, fue estrenada en el María Guerrero la comedia dramática Las manos son inocentes. Durante la representación de esta comedia, el público aplaudió muchas veces y el telón se levantó repetidas veces.

"... Al planear esta comedia, López Rubio ha puesto en juego toda su sabiduría. Voluntariamente limitada en el tiempo, en el lugar y en la acción, es muestra de cómo un tema cualquiera, cargada de antecedentes, puede resolverse sin abrumar al espectador con narraciones constructivas. La comedia consiste en el diálogo de dos personajes, en el diálogo posterior a una acción cuya primera parte ha concluído y cuya segunda parte transcurre fuera

de escena, porque ya la voluntad de los personajes no puede influir en ella. De esta acción nos llegan mensajes y consecuencias. El diálogo cambia según el tenor de las novedades, y la acción presente, que casi no lo es en sentido material, se resuelve según lo que de la acción externa van sabiendo los personajes. Esta acción externa no está, sin embargo, escamoteada. No podría prescindirse de ella en el cine, pero su ausencia es legítima en el teatro, porque los protagonistas ya no pueden influir en su desarrollo. Han obrado mientras les fue posible; ahora esperan.

Habría quien conceda más importancia a la materia dramática de Las manos son inocentes, que a su forma; al problema moral que plantea que a los problemas técnicos que resuelve. Esta comedia de López Rubio está bien hecha, y de manera ejemplar. Por su tema, por sus personajes, puede acaso inaugurar un nuevo modo de hacer teatro su autor" (28).

De calidad también es Esta noche, tampoco, comedia "de corte clásico" según expresión de Torrente, estrenada en la Comedia el 30 de noviembre de 1961. La nota dominante de esta comedia parece ser la comicidad. Comicidad de tema, de personajes, de situaciones y de diálogo.

"Se levanta el telón, vemos a dos sujetos dormidos en un sofá, y nos damos cuenta de lo que nos espera. Conforme la comedia avanza, nos sentimos más seguros en este terreno de la intrascendencia, del puro juego teatral, que, sin embargo, oculta intenciones más amplias y serias. Una de ellas, la más patente, la sátira de cierto mundo real -como advertía López Rubio en la autocrítica-, y, además, operante: un mundo montado al aire, frívolo en sus propósitos, y que, cuando lo hallamos en la realidad, cuando el azar nos mete en él, y cuando nos llegan sus ecos a través de los grandes <<magazines>> especializados en su

propaganda, nos resulta intolerable. Tememos a lo largo de la obra que el autor, excesivamente caritativo, intente salvar a sus personajes: ese clavo ardiente sentimental a que nuestros comediógrafos son tan aficionados al remate de sus farsas; pero el final de López Rubio es de tal manera irónico, que aceptamos de buen grado el destino de la protagonista: Hasta nos parece de perla que se vaya con viento en popa.

Esta noche, tampoco es, pues, una comedia de corte clásico, una sátira de costumbres en que se utilizan todos los procedimientos -sin excluir la exageración y la inverosimilitud- para obtener efectos cómicos de la mejor calidad. Lo mejor de la comedia es el diálogo, ingenioso, chispeante, que nos mantuvo riendo durante dos horas largas; riendo sin que hayamos de avergonzarnos de nuestra risa. Varias frases fueron aplaudidas, y muchas, muchísimas, lo hubieron sido si los aplausos no estorbasen a la vez la audición de la comedia" (29).

Con el estreno de El remedio, en la memoria, se apuntó López Rubio otro éxito. Ocurrió en el Reina Victoria, el 28 de noviembre del 52. Y en esta comedia de López se destaca lo que más agrada en su teatro: su tendencia a la concentración y su fidelidad casi constante a la <<unidad de tiempo>>. Dramaturgo de excelentes cualidades teatrales, dotado dialogador, hábil constructor, López Rubio no hizo con esta comedia más que ofrecer al público algo que de él se esperaba. Y si conviene insistir en las excelencias literarias del teatro de López Rubio, ¿qué podemos decir de esta comedia El remedio, en la memoria?

"Está la comedia bien dialogada y bien construída. Para ser más preciso, lo están los actos dos y tres. El primero se demora en ciertas escenas informativas, y sólo al final se inicia efectivamente el tema. El segundo y tercero no lo abandonan ya. Pudieran aparecer de

relleno las escenas con la chica que pretende ser actriz, pero más tarde vemos su finalidad y las comprendemos como enteramente legítimas. La construcción de estos actos no apunta tanto a lo puramente estético como a lo <<teatral>>, entendido como lo que tiene un efecto inmediato sobre el público, un efecto positivo, también legítimo. En este sentido, el final del segundo acto es un modelo. Su clima se produce dos minutos antes de caer el telón. Lo que se dice después es lo justo, lo necesario. Nada más.

El personaje de <<Gloria>> -la protagonista- está visto, estudiado, comprendido y expresado en acción y en palabras. Lo están en la misma medida los restantes personajes femeninos... que parecen más auténticos".

Sin embargo el crítico discrepa sobre la manera de López Rubio de tratar los personajes masculinos:

"El de <<Gerardo>> no se define hasta el tercer acto, y para eso no del todo; durante los dos primeros es un poco la voz de la conciencia, una especie de <<Pepito Grillo>> del personaje central que sirve para que ella se entienda a sí misma, la entiendan los restantes personajes y la entienda el público... La misma impresión de contornos muestra el segundo personaje masculino, <<Antonio>>. A veces la comedia da la impresión de que la protagonista cobra personalidad a costa de la de los personajes masculinos. Esto podría ser un tema de comedia, pero no lo es de El remedio, en la memoria. Aquí más bien es un defecto" (30).

La sabiduría de López Rubio fue cantada por Torrente en las otras comedias del autor, comedias muy aplaudidas como La otra orilla, estrenada en la Comedia en 4 de noviembre de 1954; Una mujer de lana celeste azul, comedia en cuatro actos, estrenada en el Reina Victoria el 7 de diciembre de 1951; Veinte y cuarenta, comedia en tres actos, estrenada en el

Español el 8 de febrero del mismo año 1951, y, por fin, Cena de navidad, estrenada en la Comedia el 14 de noviembre del mismo año.

Como hemos dicho ya, muchas obras extranjeras fueron traducidas o adaptadas al español por José López Rubio. Entre las muchas que cuenta en su haber, podemos mencionar: Europa y el toro, comedia en dos actos, de Ladislao Fodor (1953); La muerte de un viajante, célebre obra norteamericana, original de Arthur Miller (1952); La plaza de Berkley, comedia inglesa en tres actos, de Balderston y Squire (1952); Crimen perfecto, comedia policíaca de Federico Knott (1954); Liliom, comedia inglesa de F. Molnar (1955); Como buenos hermanos, drama inglés, de Liliam Hellman (1957); Belinda, melodrama del inglés Holmer Harris (1951); Esposa constante, comedia de Somerset Maugham (1952); El último beso de la señora Cheyney, comedia escrita en inglés por Frederick Lonsdale (1952); Sombra querida, comedia francesa de Jacques Deval (1953); El milagro de Ana Sullivan, comedia inglesa de William Gibson (1961), etc...

II-3.5. Alvaro de Laiglesia.

Alvaro de Laiglesia estrenó cuatro comedias, entre las cuales una en colaboración. Son las siguientes: El escándalo del alma desnuda (en colaboración con Janos Vaszary, 1952), Amor sin pasaporte (1953), La sirena sin cola (1954) y El niño está servido (1955).

Alvaro de Laiglesia y Vaszary estrenaron, pues, en el Infanta Isabel, el 1 de febrero de 1952 una comedia en tres actos, El escándalo del alma desnuda. Indudablemente, Janos Vaszary es nombre de acreditada pericia teatral ; Alvaro de Laiglesia, nadie se atrevería a dudar de su habilidad dialógica y de su ingenio. Entre los dos han escrito esta comedia de la que la crítica dice que está bien construída y bien escrita.

"La acción concentrada, la solución en un acto con dos cortes puramente mecánicos, el diálogo, las ingeniosidades y la concepción fundamental de darnos envuelto en cierta comicidad un problema moral bastante grave son otros tantos aciertos".

Sin embargo, hay dos grandes errores destacados por el crítico acerca de la elaboración de esta comedia:

"El señor Vaszary, aunque lleva bastante tiempo en España, no creo que haya asimilado del todo nuestras costumbres teatrales, así las buenas como las malas. Cuento entre estas últimas la duración máxima de dos horas, pasadas las cuales la mejor pieza nos resulta insoportable. En un teatro que exige esta rapidez, se impone la << quema de las etapas >>, y perdónese me el galicismo, que creo que lo es la frase. El ritmo tiene que ser más acelerado que en una comedia planeada para otro público de mayor sosiego. Y no es que el primer error de esta comedia sea su ritmo en general, sino que el tema propiamente dicho empieza tarde; empieza en el último tercio del primer acto, cuando los espectadores se impacientan. El tema es que el señor de la casa hipnotiza, por divertirse y divertir a sus invitados a la criada, y ésta comienza a decir en voz alta los pensamientos más íntimos del hipnotizador, lo cual le sitúa desairadamente frente a sus amigos, primero, y frente a su mujer, más tarde. La situación se prolonga y da lugar a que la comedia, empezada un poco en broma, resbale hacia lo dramático. Esto ya lo sospechamos al final a su mujer, y al terminar, el alma de ésta comienza también a repelernos, porque se impacienta al ver que su marido no se decide a >> suicidar >> a la criada, y se irrita cuando ésta, para tirarse por la ventana, usa como escalera un sillón de buena calidad. Hasta entonces habíamos tenido a la esposa por una criatura más o menos tonta, pero decente. Desde ahora nos parece tan monstruosa moralmente como su marido. O más.

Este segundo acto, el mejor de la obra, pese a su lentitud, está construido con gran habilidad y conducido con alternativas de dramatismo y gracia, sin más errores que las entradas -por lo demás, muy oportunas- de una segunda criada, con su historia y con su tema. Hubiera sido más airoso resolver el acto a cuerpo limpio, con los tres personajes, sin muletas.

La novedad del tercero consiste en traspasar a la esposa el mando sobre la criada-médium. Esto anima un poco la situación; pero viene a ser una repetición de la anterior, y sirve para que volvamos a reírnos un poco y para que perdamos toda simpatía por la esposa. ¿Y el final de todo esto? Nos angustia pensar que los autores no podrán resolverlo, y así es: una escena moralizante, gracioso, pero nada más. Ni la situación externa, ni la interna de los personajes, se resuelve. Estimo que esto es el segundo gran error de la comedia" (31).

El 30 de enero de 1953, el divertido Alvaro de Laiglesia, conocido flagelador de la estupidez burguesa, estrenó una graciosa comedia bastante burguesa, susceptible de pequeñas flagelaciones: Amor sin pasaporte. Fue en el Reina Victoria, delante de un público que mucho rió y aplaudió los chistes de todas las calidades y todos los estilos.

Menos divertida fue La sirena sin cola, <<juguete frívolo>> en tres actos, estrenada el 25 de febrero de 1954 en el Reina Victoria. Fue bastante aplaudida en el primer acto y menos en los demás, pero sin muestras de disconformidad. Eso dijo el crítico del estreno:

"El señor Laiglesia está en su perfecto derecho al defender la frivolidad en el teatro, y no hay nada que objetarle. Ahora bien: para que una comedia frívola sirva de descanso a los fatigados espectadores hace falta que sea divertida. La sirena sin cola no lo es. Escrita sobre conocidísima plantilla, no hay en sus episodios ni en su diálogo nada original, nada que

permita recordar al espectador que está olvidando sus penas. Por lo contrario, se sale del teatro con las penas incrementadas que, cada vez que la señora Murati tiene que casarse con el señor Muñoz, los episodios previos al matrimonio sean indignos de su talento interpretativo. De todas suertes, el primer acto de esta comedia es mejor que los otros dos" (32).

El niño está servido, << juguete frívolo >> en tres actos, fue estrenada en el Reina Victoria, el 20 de enero de 1955. Y como es de costumbre en estos casos, hizo preceder el estreno de una autocrítica. Dice en ella que "pretende hacer reír a la mayoría, y aprovecha la ocasión para añadir que la minoría es triste y aburrida". Y ¿que dijo la crítica de esta comedia?

"El asunto de El niño está servido, exagerado en un sentido distinto, podía servir de base a una comedia verdaderamente divertida. Decir << comicidad >> o << frivolidad >> no significa necesariamente ausencia de todo lo humano. El señor Laiglesia parece ignorar que los personajes deshumanizados no se sostienen más que a fuerza de inteligencia, que es compatible con lo frívolo y lo cómico. Al mismo tiempo, aunque se trabaje con el material más deleznable, se puede intentar una construcción correcta. La de El niño está servido no llega a serlo, porque la comedia acaba con el segundo acto, y el tercero es una prolongación forzada que se justifica manteniendo fuera de escena a un personaje nuevo con un pretexto increíble. Y, ¡cosa rara!, este personaje es el único que en cierto momento despierta nuestro interés, aunque luego también lo defraude. La << tía Amelia >> tiene un momento de humanidad, bastante para hacernos pensar que ahí había un personaje. Fue sacrificado a los más altos principios de la diversión mayoritaria. Con lo que la comedia llega a su final, y cuando ya no hay que añadir, entra un nuevo personaje para justificar el

título de la comedia" (33).

La comedia fue muy reída. Y el público "rió a causa de la media comicidad de la obra, a causa de unos disparates que no son lo bastante disparatados..."

Alvaro de Laiglesia adaptó también a la escena española algunas obras extranjeras entre las cuales podemos mencionar, como ejemplos, Una novia pregunta por usted, comedia de Scolt y Bekeffi (1952) y La viuda de las camelias, comedia del húngaro Janos Vaszary (1954).

II-3.6. Carlos Llopis.

Con Llopis, nos encontramos otra vez con ese teatro de humor muy divertido y lleno de gracia. El señor Llopis, eso ya lo sabemos, tiene instinto certero de las situaciones y tinos, muchísima gracia para los diálogos y la abundancia de ingenio cómico, pero, como lo advierte Gonzalo Torrente Ballester, le falta el sentido de la medida:

"Si un poco más se preocupara del esqueleto de sus comedias, sería el señor Llopis uno de nuestros primeros autores cómicos" (34).

Entre sus obras estrenadas en este espacio de que nos ocupamos, podemos mencionar La vida en un bloc (1953), Nosotros también (1954), El amor tiene su aquel (1955) y En cualquier Puerta del Sol (1956).

La vida en un bloc, comedia en tres actos, fue estrenada en la Comedia, el 9 de enero de 1953. La comedia tuvo franco éxito, y el público la aplaudió mucho.

Como en obras anteriores, Carlos Llopis, con esta comedia, se muestra ante a todo,

excelente dialogador y hombre agudo, cuyos chistes se ríen siempre y se aplauden muchas veces. La trama de la comedia es así:

"Un médico de pueblo, hombre metódico, se enamora de una chica y acuerda casarse con ella; pero como las costumbres del caballero han sido siempre honesta y como desea asegurar la fidelidad de la futura esposa contra posibles tentaciones extramatrimoniales, acuerda, con el consentimiento de ella, correrla en Madrid durante un año y al mismo tiempo adquirir la experiencia que le falta para hacer a la futura esposa enteramente feliz. Pero el plazo del año se reduce a cuatro meses, porque el pendonero a que se entrega en Madrid le resulta fatigoso y aburrido. Se casa antes de lo previsto. Pero al cumplirse el aniversario del matrimonio la vida conyugal y la cónyugue misma le han resultado igualmente tediosos, y en vez de sacar de ello conclusiones filosóficas de matiz desengañado, arregla con los antiguos amigos y amigas de cupichanda un viajecito corto a Madrid" (35).

El tema no es nuevo. Otras veces se resolvió en tres actos. El señor Carlos Llopis ha querido modernizarlo -según opinión de Gonzalo Torrente Ballester-, distribuyéndolo en siete cuadros y dando mayor extensión a los episodios, contando acaso con la maestría de los intérpretes. Contando también con su ingenio. El resultado, o balance es como sigue:

"Un primer cuadro excelente; bien de ambiente y tipos, salvo la aparición final de la novia, que debió de acontecer bastante antes, y muy largo el quinto: todo su contenido podía encerrarse en la mitad de tiempo. Es, pues, comedia en declive, que empieza alta y garbosamente, y decae luego. La segunda parte de la obra se sostiene exclusivamente por el diálogo y la interpretación" (36).

El éxito de la obra es sin discutir. Ya el día 27 de febrero, es decir en menos de dos meses de su estreno, llegó La vida en un bloc a las cien representaciones, que con

extraordinario triunfo representaba en el teatro de la Comedia la compañía de Fernando Fernán Gómez y Maruja Asquerino.

Con entusiasmo y sinceridad también fue acogido el estreno de En cualquier Puerta del Sol, en el mismo coliseo que la anterior, el 6 de abril de 1956. No es esta comedia una pieza, sino cinco en una. Cinco historias, cuatro sátiras y una melodramática, cuatro para reír y otra para llorar de risa. ¿Lo que opina el crítico?

"El propósito satírico que anima al señor Llopis es laudable y, a veces, acertado. Otras, no tanto. Chistes aplaudidos, bastantes. Mutis celebrados, cuatro o cinco. Éxito, mucho. Intérpretes, treinta y seis, todos los que había en Madrid y algunos traídos directamente del extranjero. Juicio general: ... gustó la totalidad de la obra. Teatro, lo que se dice teatro, todo... Es curioso cómo a la gente le gusta la prosa clásica, retórica y barroca. Pero, como al mismo tiempo le gustan los modos actuales de hablar y las referencias constantes a la actualidad, el autor lo ha mezclado todo, a ver qué sale. Y salió eso de cualquier Puerta del Sol... " (37).

Dos años antes, estrenó Nosotros también en el Cómico (26-II-54), estreno que el público aplaudió mucho y rió más. Se trata en esta obra de dos comedias reunidas bajo el mismo título de Nosotros también, y de esta duplicidad -advierte Torrente-, nacen todos sus defectos, incluida su excesiva longitud. La primera de las comedias, en dos actos, asainetada y tal, es, según parece, la mejor de las dos.

"Es francamente divertida, y a poco que el señor Llopis hubiera trabajado su argumento y hubiera desarrollado sus posibilidades le bastara para cubrir los tres actos y el tiempo canónico sin necesidad de complicar la vida de Pepa y Pedro con el viaje a París, que

hubiera quedado para ulterior tratamiento" (38).

En cuanto a El amor tiene su aquel, comedia en tres actos, estrenada en la Comedia el 2 de diciembre de 1955, no es nada más que la parodia de Madame Bovary. Actores y autores recibieron los aplausos, largos y nutridos, de un público en que nadie discrepó.

"Aquí, Emma Bovary se llama Andrea, y tiene la originalidad de utilizar, para solución de su adulterio, las bombas de fabricación casera, y también que, al final, acaba por darse cuenta de que su marido vale más que su amante, y se va con él. Que acabe muriendo de mala manera, es sólo un capricho de la Providencia, aquí representada por el autor.

Las criaturas de Llopis se distinguen de las demás en que carecen de humanidad. Se diría que a una parodia no se le puede pedir gran cosa; se le debe pedir gracia y El amor tiene su aquel la encierra por arrobas. Pero, la capacidad de resistencia del espíritu humano ante la parodia tiene limitaciones de tiempo, es decir, que si es demasiado grande, acaba por fatigar. Eso fue lo que sucedió con la parodia que el señor Llopis hizo de Madame Bovary: que conforme pasaban los cuadros y se cometían asesinatos, deseaba que llegasen pronto la frase afortunada, la ingeniosidad o el chiste, para refr un poco y descansar.

El primer cuadro es, sin duda, el mejor de los siete. El diálogo es bueno, y lo que pudiéramos llamar sátiras parciales, aunque inactuales, acertadas" (39).

Otras comedias estrenó Carlos Llopis, con igual éxito las más. Podemos mencionar La cigüeña dijo sí, estrenada en el Cómico el 10 de enero de 1952; El misterioso señor N., estrenada el 23 de enero de 1959; El amor... y una señora, estrenada en el Infanta Isabel el 9 de abril de 1958 y ¿Qué hacemos con los hijos?, estrenada en el Cómico el 2 de octubre de 1959.

También repuso el señor Llopis una obra que conoció mucho éxito de estreno, Oh doctor, en el Alcázar, el 17 de octubre de 1952.

NOTAS

(1) Remito a Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español. Siglo XX. Ed. Cátedra, S.A., 1986, Madrid, p. 347.

(2) ARRIBA, 12-I-52.

(3) *Ibidem*.

(4) *Ibidem*, 22-V-52.

(5) .. 15-XII-54.

(6) .. 10-XII-53.

(7) Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 353.

(8) ARRIBA, 10-XII-53.

(9) *Ibidem*.

(10) .. 21-IX-56.

(11) *Ibidem*.

(12) .. 6-XI-57.

(13) *Ibidem*.

(14) .. 19-XII-58.

(15) .. 10-XII-60.

(16) .. 9-I-52.

(17) .. 13-IV-51.

(18) *Ibidem*.

(19) .. 20-IX-52.

(20) .. 7-IV-53.

(21) .. 23- X-54.

(22) ARRIBA, 13-XII-58.

(23) .. 22-V-57.

(24) .. 5-IX-52.

(25) .. 4-III-54.

(26) .. 15-IX-56.

(27) .. 24-IX-55.

(28) .. 3-X-58.

(29) .. 1-XII-61.

(30) .. 29-XI-52.

(31) .. 2-II-52.

(32) .. 26-II-54.

(33) .. 21-I-55.

(34) .. 27-II-54.

(35) .. 10-I-53.

(36) *Ibidem*.

(37) .. 7-IV-56.

(38) .. 27-XII-54.

(39) .. 3-XII-55.

II-4. Autores noveles.

Los escenarios madrileños se enriquecen con estrenos exitosos de jóvenes escritores que estrenan sus primeras obras de comediógrafos. Entre ellos podemos nombrar a Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José Antonio Giménez Arnáu, Edgar Neville, Luis Delgado Benavente, etc..., y cultivan un teatro más conocido por la denominación de <<teatro público>>, cuyas características Ruiz Ramón, en su obra muchas veces citada aquí, resume en ocho puntos:

I)- Es un teatro que da especial importancia a la <<pieza bien hecha>>: diálogo sólidamente construído, impecable utilización de fórmulas y recetas artesanales en la construcción de la acción, sorpresas calculadas al milímetro para hacer reír, sonreír o estremecer al espectador-lector, palabra dramática atenta a los valores literarios, hábil gradación del interés, enredando y desenredando sabiamente la trama.

II)- Dosificación de la intención crítica, centrada en las costumbres de una clase social única -burguesía alta o media-, sin pasar, generalmente, más allá de prudentes límites y sin atacar a fondo o con violencia ciertos problemas fundamentalmente graves, adoptando, unas veces, el tono elegante de una crónica escandalosa o picante, o una actitud de moralista estribada en los principios abstractos e ideales que deben regir una sociedad bien, o derivando hacia un tipo de <<pieza rosa>> donde todo termina arreglándose para satisfacción del consumidor o, finalmente, rozando lo melodramático con final ejemplar y tranquilizante.

III)- Tendencia al teatro cómico, con comicidad que a nada compromete, pues domina la voluntad, manifestada en buen número de autocríticas, de escribir un teatro de diversión, un teatro superficial, un <<teatro puro>> para pasar bien un par de horas, con un enredo

bien desarrollado, con trucos de construcción, nuevos en ocasiones o sacados del repertorio tradicional de la farsa castiza española, en otras muchas, no olvidando unas gotas de ternura y unas pocas de <<poesía>>.

IV)- Si la tendencia a la comicidad -comicidad inteligente y fina según la califica la crítica teatral- es la dominante mayor, no falta en bastantes autores la tendencia al drama de tesis o drama serio en donde plantear problemas morales, problemas de conciencia e, incluso, aunque en menor medida, problemas sociales, cierto que restringidos a una sola clase y casi siempre en conexión con la moral individual o de grupo. No falta tampoco el drama histórico, o a lo menos inspirado en la historia, utilizado para hacer propaganda de unos valores y principios espirituales o nacionales, considerados de validez general e intemporal, o para tratar de sacar lecciones que sirvan para el presente, o, simplemente, como pretexto para un espectáculo suntuoso por la escenografía o la guardarropía.

V)- En un porcentaje muy elevado de piezas los personajes suelen vivir sin grandes problemas económicos, por lo que la acción suele situarse en interiores bien puestos, donde reina la comodidad y el confort e incluso el lujo en muebles, cortinas y vestidos, sin que falten doncellas, mayordomos y demás ejemplares del servicio doméstico. En ocasiones, el ambiente es francamente aristocrático o internacional, con presencia de rancios nobles según la mejor tradición, o de nobles actuales muy cosmopolitas bien democráticos, bien cínicos y libertinos. Tampoco están ausentes, aunque ello sea más raro, príncipes y princesas. Es decir, en cuanto al lugar escénico se refiere este teatro guarda estrechas relaciones con el espacio teatral de la <<alta comedia>> de fines del XIX, aunque actualizada a tenor de las circunstancias.

VI)- No falta en bastantes autores la utilización de las técnicas cinematográficas para

construir una acción rápida, con súbitos cambios de lugar, e incluso de tiempo, o como medio para encadenar o fundir acciones simultáneas. Del cine proceden también no pocos argumentos, situaciones y técnicas del diálogo.

VII)- El pensamiento o la visión del hombre y de la vida humana que este teatro pretende comunicar, cuando lo pretende, no suele distinguir ni por su profundidad ni por su originalidad ni por su osadía. Generalmente, el sistema de valores ideales en que está fundada esta dramaturgia forma parte de esa tradición que, arrancando de la <<alta comedia>> decimonónica, pasa por Benavente: primacía de los valores espirituales sobre los materiales, apología de la moralidad mediante la mostración de su contrario, defensa de la honradez, de la fidelidad, del amor ordenado mediante la presentación de sus contrarios con valor de antídoto, pero también de simple juego teatral.

VIII)- Pese a su abundancia -varios centenares de piezas en treinta años-, caracteriza a ese teatro una invencible monotonía temática, pues sus autores ejecutan simples variaciones sobre unos pocos temas. Monotonía temática a la que corresponde una no menos monótona repetición de procedimientos formales. De ahí, pese a la indudable diferencia entre sus más destacados autores, ese aire común de familia que se desprende de este <<teatro público>> español. De ahí, por ejemplo, que el viejo tema del adulterio, de la infidelidad masculina o femenina y de los líos de faldas o de pantalones, con la consiguiente psicología del amor pre-matrimonial, matrimonial o extra-matrimonial y el consiguiente juego de ingenio, con frases brillantes unas veces, o con remozada retórica sentimental otras, aparezca con una constancia desesperante, variando sólo los nombres de los personajes o los episodios de la intriga" (1).

II-4.1. Alfonso Sastre (Madrid, 1926).

Tras su primer éxito con Escuadra hacia la muerte (1953), comenzó a abordar el joven dramaturgo español, Alfonso Sastre, el texto político y testimonial, temática que dominaría la mayor parte de su producción: Prólogo patético y El pan de todos (1953), La mordaza (1954), La sangre de Dios (1955), Ana Kleiber (1956), El cuervo (1957), Muerte en el barrio (1958), La cornada (1959), Guillermo Tell tiene los ojos tristes (1960), En la red (1961), Oficio de tinieblas (1962), Medea (1963), Historia de una mañana abandonada (1964), La sangre y la ceniza, o Diálogos de Miguel Servet (1965), La taberna fantástica (1966), estrenada en 1985. Ha realizado las adaptaciones de A puerta cerrada y Los secuestrados de Altona de Sartre; de Los Acreedores, de Strindberg; de Rosas rojas para mí, de S. O'Casey; y de Marat-Sade, de P. Weiss; y guiones de cine, como los de A las cinco de la tarde y Nunca pasa nada, de Bardem, y Amanecer en Puerta Oscura, de Forqué. Autor también de El camarada Marco (1979), Ahora no es de leil (1980), y de los ensayos Drama y sociedad (1956), Anatomía del realismo (1963), Revolución y crítica de la cultura (1970) y Crítica de la imaginación (1978).

Sastre es conocido por su profundo e insobornable amor por el teatro, y está dotado de una inteligencia crítica penetrante y de no comunes capacidades para la polémica.

Los dramas estrenados por nuestro comediógrafo conocieron mucho éxito, muchísimo éxito de público y de crítica. Son La mordaza, El cuervo y En la red.

La mordaza, drama en dos partes, seis cuadros y un epílogo, fue estrenada el 17 de septiembre de 1954 en el Reina Victoria. Fue aplaudida en dos mutis, al final de los seis cuadros y con insistencia al final de las dos partes. Constituyó el primer gran éxito de la

temporada. Como lo subraya Torrente, en su crónica del estreno, "los jóvenes de hoy, la generación que puja y empuja, se ha reconocido en el drama La mordaza y lo ha aplaudido como salido de sus entrañas". Esto es lo más destacado de la opinión crítica:

"El drama de Alfonso Sastre está inspirado, al parecer, en el famoso suceso de Lurs. Acude Sastre en la primera parte de su drama una especie de << fatum >> que << La Madre >> expresa y el protagonista acepta, posteriormente, como explicación: el calor del verano lleva a los hombres al crimen. El calor de una noche estival tantas veces traído a cuento para poner en marcha un episodio amoroso, empuja aquí, primero, al crimen; más tarde, hecho tensión de tormenta, a la terrible y valiente escena en que los hijos acusan a su padre. Es verosímil que así sea en la realidad, pero, como recurso dramático. Yo hubiera preferido que esa escena final de la primera parte fuese la consecuencia de una tensión psicológica y moral en la que no influyese para nada la presión atmosférica.

En la segunda parte asistimos al proceso final que desemboca en la confesión del testigo y en la del propio criminal. Llevada muy de prisa -por sí sola esta parte constituiría un drama-, saltando y apenas esbozando la situación de cada personaje con una escena soberbia en el sexto cuadro, en la que virtualmente termina el drama, y una frase que el protagonista dice y está muy dentro de su manera de ser, pero que alguien del público aplaudió equivocadamente al tomarla pensamiento propio del autor. Por último, un epílogo en el que, resuelto el drama, se abre para los personajes supervivientes una esperanza" (2).

Torrente aprovecha la oportunidad del éxito de este estreno para elogiar al autor de La mordaza:

"Cuando hace tiempo estrenó Sastre Escuadra de la muerte, pedí para él un puesto

importante en el escalafón de dramaturgos españoles. Ahora lo ha alcanzado por derecho propio. Hay muchas cosas valiosas en que elogiar en él: su sentido de lo dramático, su instinto de la economía escénica, su eficaz diálogo -apropiado, sobrio, profundo y significativo-, su admirable capacidad de caracterización, su deseo de construir el drama desde dentro, dándole lo que su desarrollo pide, y esa valentía para afrontar las escenas más peligrosas... Todas estas cualidades hacen de él una importante realidad, no una promesa a la que se le ofrezca una oportunidad" (3).

No obstante, La mordaza no es una obra totalmente exenta de crítica. En ella se nota algo que no es defecto propio de Sastre, algo que nos atreveríamos a considerar como característica generacional, que son muchos los escritores actuales que lo esquivan y que tiene por nombre <<poesía>>, o, para hablar como Torrente, "esta falta de belleza, no de la que resulta de la conjugación de valores puramente formales, sino de esta otra que podemos llamar también poesía..." (4).

Las mismas cualidades y la misma carencia de poesía de La mordaza encontramos en El cuervo, drama en dos actos, estrenada en el María Guerrero, el 31 de octubre de 1957. Es El cuervo un teatro intelectual y no poético, que Alfonso Sastre estrenó con todos los honores. La interpretación fue "lo que un autor joven puede aceptar para su drama" -opina la crítica-. Un escenario bonito y una dirección atinadísima cooperaron a que el drama de Sastre tomase cuerpo. Todo, según parece, marchó sin tropiezas. Y todos fueron aplaudidos con justicia. Según comentó Torrente:

"Cualquiera que sea la opinión que El cuervo nos merezca, hay una cosa evidente y es que el drama tiene calidad suficiente y altura de intención para que se le escuche con

respeto. Alfonso Sastre tiene méritos sobrados para estrenar en el María Guerrero. El cuervo: drama sobrio, bien construído, bien dialogado, con exacta dosificación de los efectos... Es poética la intención, no el resultado. La carencia de poesía es lo que estropea efectos dramáticos muy bien calculados. Por ejemplo: desde la mitad, aproximadamente, del primer acto sabemos que la mujer muerta de quien se viene hablando hará su aparición. Y cuando aparece, su presencia suena a falso. ¿Por qué? Porque las escenas inmediatamente anteriores, las que preparan el efecto, carecen de fuerza poética. Son un razonamiento, un silogismo. Falta a las palabras esa carga eléctrica que nos hace creer en la realidad de las brujas de Macbeth. El autor no logra transportarnos a esa <<realidad>> en que el tiempo es reversible. Y como es esto lo que se propone, el drama se frustra al no conseguirlo.

En cuanto al humor, El cuervo lo carece totalmente. La gente podría reír, pero no es intención del autor que ría" (5).

En la red, drama estrenado en el teatro-club Recoletos el 9 de marzo de 1961, contiene muchas cosas cuya consideración por separado importa.

"El drama es, ante todo, una toma de posición. Existen ciertos hechos. Dentro de estos hechos -dentro de lo que el autor llama <<el hombre clandestino>>-, la condición humana normal se transforma, se deforma, llega incluso al máximo envilecimiento. El agente es el dolor causado por la crueldad al servicio de una ideología, llega a ciertas precisiones históricas, apoyadas en una documentación. Creo que aquí reside el fallo del drama, no en cuanto tal, sino como pieza de ataque: la crueldad no es monopolio de un grupo; es, desventuradamente, una manifestación casi universal. El que esté limpio de tal pecado, que tire la primera piedra. El fallo tendría menos importancia, tendría importancia restringida al

terreno de la controversia, si no condujese el drama a un resbaladizo y un tanto esquemático conflicto entre buenos y malos. Pero lo malo de esta clase de alegatos es su reversibilidad -si se quiere, su ambigüedad-. Al no ser exclusivamente un alegato contra la crueldad humana, sino contra la de ciertos hombres y grupos, bastarían unos pocos retoques del texto y un cambio de indumentaria para que el alegato cambiase de dirección.

Evidentemente, hay muchas más cosas en el drama de Sastre. Y su << drama sobre la condición humana del hombre clandestino >> lo es, en efecto, cualesquiera que sean los motivos de la clandestinidad. Tensión, angustia, desesperación y esperanza, cobardía, desfallecimiento, crisis y también valor: todos los sentimientos que puede experimentar un grupo de hombres escondidos y en peligro, hallan su expresión en los sucesivos momentos dramáticos, sin que falte el desagradable del hombre a quien la tortura ha hecho perder la dignidad y denunciar a sus amigos. Es este un personaje tan alejado de lo convencional, tan humano y verdadero, que quizá por eso sea el único que no despierta simpatía, aunque sí compasión. Cierto es que tal cosa cada vez que un hombre halla realizado en otro lo más bajo a que cada cual puede llegar. Los hombres suelen rechazar su imagen cuando el espejo se la muestra...

Nos hallamos ante un drama de gran sobriedad, reducido a sus elementos necesarios, constantemente tenso y con el poder necesario para comunicar al espectador esta tensión. A este respecto es casi un drama policíaco. La vocación trágica de Sastre elimina por principio toda comicidad, aun la mínima. Aunque en cierto momento los protagonistas sonrían, el espectador no sonrío" (6).

En este drama, En la red, la crítica advierte una modificación importante en el lenguaje teatral de Sastre, un lenguaje verdaderamente teatral, comunicativo: "se atiene a lo

concreto". Torrente considera desde este punto de vista, que es "la más lograda de las obras que se conoce de este autor, aunque no la de más altura. Como experiencia, representa un indudable avance".

II-4.2. Alfonso Paso (1921-1978).

Hijo de Antonio, Alfonso Paso nació y murió en Madrid. Es, según testimonio de Gonzalo Torrente Ballester, "uno de nuestros comediógrafos jóvenes de más talento, y acierta al insertarse en la tradición nacional de la tragicomedia o a lo Carlos Arniches -no porque lo imite, sino porque pertenece indiscutiblemente a esa escuela-, pero yerra al buscar la inspiración en otros modelos, y no porque sean malos o poco aconsejables, sino porque le llevan por caminos inadecuados a sus especiales dotes" (7).

Observador de tipos y costumbres y muy conocedor de la técnica teatral, entre sus muchas obras, de bastante éxito comercial y algunas de ellas llevadas al cine, destacan: Los pobrecitos (1957), que obtuvo el premio Carlos Arniches; Pregunta por Julio César (1960), Aurelia y sus hombres (1961), premio nacional de Teatro; El mejor mozo de España (1962), basada en la vida de Lope de Vega; Sosteniendo el tipo (1962), en la que se acreditó como actor; Neron-Paso (1969), tragedia y Ministro (1975), premio de novela Café Gijón. Colaboró el escritor asiduamente en los periódicos ABC y El Alcázar.

Alfonso Paso es considerado por la crítica como el autor más representativo y destacado del llamado <<teatro público>> que en su tiempo abastecía los escenarios madrileños. Como Alfonso Sastre, el señor Paso empezó sus actividades teatrales muy joven, "movido por el desacuerdo con el ambiente teatral español de posguerra y por la vocación de renovarlo". Dentro de la abundantísima producción teatral de Paso un importante sector al

que su autor llamó teatro <<social>>. No obstante, hay que reconocer que, salvo el propósito de escribir un teatro <<verdaderamente revolucionario>> y <<efectivo>> Paso ha cumplido tres de los objetivos que se propuso al escribir, y que Ruiz Ramón nos resume así:

"Hacer comedias para determinado teatro o compañías con público especial habituado a un género también especial.

Lograr que se me reconozcan un oficio, profesionalidad, mano en la pintura de tipos, creación de situaciones y ejecución de diálogo.

Pasar más allá de las escalofriantes cincuenta representaciones, acercarse lo más posible a las cien, tocarlas en último caso y, como consecuencia, hacer una media económica discreta, que no me aleje de los futuros planes de las empresas..." (8).

Otro importante sector del teatro de Paso está formado por el <<teatro policíaco>>, género muy en boga y muy abundante en el <<teatro público>> de posguerra en España. Su función es la que el propio autor señalaba en una de ellas: hacer pasar un buen rato. ¿Lo conseguirá? De todas formas, su primer estreno, No se dice adiós, sino hasta luego, comedia estrenada en el Infanta Beatriz el 13 de febrero de 1953, fue muy polémico. Hubo un duelo verbal muy amargo entre el señor Paso y el crítico Gonzalo Torrente Ballester. Esto fue la opinión de Torrente sobre la comedia recién estrenada:

"Creo que se debe atender a todo autor novel; pero los noveles pueden ser atendidos de dos maneras: como ellos desean y como les conviene. El señor Paso desearía probablemente que el estreno de su comedia fuese recibido con repique de campanas críticas. Si yo me sumase al apetecido jubileo, no sólo faltaría a lo que creo la verdad, sino que inferiría al novel autor un grave perjuicio..."

La verdad me obliga a reconocer en el señor Paso dotes muy estimables de comediógrafos: sabe lo que se trae entre manos y tiene ingenio. Probablemente tiene también ambición, que es una virtud estupenda. No es tan seguro que tenga verdadera <<inquietud>> y que desee renovar el teatro. Aunque también es posible que ese deseo le haya diferido para más tarde. No se dice adiós, sino hasta luego es una comedia normal en vocación de <<obra de éxito>>. Está escrita con honradez y construída sin andamios ni muletas. Esto no quiere decir que esté -teatralmente- bien escrita ni que esté bien construída. Para teatro le sobra literatura y ¡todo un acto! -el tercero-. Entiendo aquí por literatura lo que suprimido no afectaría a la buena marcha y a la cabal inteligencia de la comedia, y también lo que un lector avezado rechazaría en un libro: esa ganga de adjetivos innecesarios, de frases innecesarias, de innecesaria <<filosofía>>. En cuanto al tercer acto, me atrevo a asegurar que en un principio esta comedia constaba de un solo y que fue ensanchada por voluntad del autor, añadiéndole al final toda una escena inútil. Reducido el tercer acto a dos minutos y reunidos con el resto de la comedia en un solo cuerpo, sin pausas ni entreactos, quedaría una pieza muy estimable. Ni original ni genial, pero estimable" (9).

Tres días después de publicarse la crítica del estreno de No se dice adiós... el propio autor contestó en las mismas columnas del mismo diario, ARRIBA, a Gonzalo Torrente Ballester en estos términos o, según la expresión del mismo Paso, en tres "aclaraciones":

"a- No se dice adiós, sino hasta luego fue pensada, desarrollada y escrita conforme a la extensión que ahora tiene. Si alguien <<se atreve a asegurar>> -lo cual, sin pruebas, es, en efecto, un atrevimiento- que la pieza en un principio constaba de un solo acto, se equivoca.

b- La alusión que el señor Torrente hace a mi <<puntadita>> contra la crítica se debe a un lamentable error que, gracias a Dios, no se produjo en el estreno, y, sin embargo, sí en la segunda representación. Tal frase, brevísima, por cierto, está tachada por mí, voluntariamente, cinco días antes del estreno, por considerarla innecesariamente agresiva, ya que toda la crítica me ha tratado benévola y elogiosamente, a excepción hecha del señor Torrente Ballester. Así, pues, no puedo ser responsable de que al actor que recitó esa frase en varios ensayos se le escapara en una función, cosa, por otra parte, bastante dispensable. Afirmo pues, que la frase en cuestión no consta en el libreto de apuntador de mi comedia y no se pronunció en su estreno ni en el resto de las representaciones, salvando, claro está, la mencionada.

c- Yo no esperaba <<un repique de campanas>> críticas para mi comedia por ser ésta la primera que estreno. Ni mucho menos lo deseaba. Tenía, simple y humildemente, mucho miedo. Todos se han portado conmigo cortés y generosamente, salvo el señor Torrente, del que, por otra parte, admito y medito cualquier advertencia <<crítica>> de las que me dedica. Es, sin embargo, enojoso que un crítico del talento y la personalidad del señor Torrente parta para mis reparos críticos de supuestos, sin base a la realidad, y de juicios <<a priori>> bastante osados, por cierto" (10).

A las tres aclaraciones del señor Paso, Torrente opuso tres "respuestas breves">> :

"a- Si la comedia No se dice adiós, sino hasta luego fue -como asegura su autor- <<pensada, desarrollada y escrita conforme a la extensión que ahora tiene>>, es un error de enfoque, porque la comedia <<no tiene tela>> más que para un acto y porque la naturaleza del tema lo exige. Pruebas: el segundo acto se inicia donde el primero ha

terminado, y como entre el segundo y el tercero no ha pasado nada, salvo la salida de escena de unos personajes, pudiera perfectamente el último acto arrancar de la escena final del segundo. Siendo así, los entreactos quedarían reducidos a pausas convencionales. Ahora bien: si el autor quiere, a modo de prueba, juntar los dos primeros actos en un solo y añadirle el tercero, reducido a dos minutos de duración, verá palpablemente que la comedia así resultante es mejor que la actual.

b- ¿Qué culpa tengo yo de que en actor haya dicho -o se le hayan escapado- palabras poco convenientes? He asistido a la representación del viernes por la tarde, y entonces << las pronunció >>. Si la noche del estreno no estaba en el Infanta Beatriz, fue porque estaba en el Lara, donde también se estrenaba una comedia de un autor conocido. Y no es que haya preferido desdeñosamente el estreno del señor Paso; es que, hasta ahora el señor Calvo Sotelo es más importante, y un profesional de la crítica no puede -como periodista, y por mucha simpatía que sienta hacia los noveles-, no puede, digo, elegir según su inclinación, sino obedecer al director de su periódico. Lo único claro es que la << puntadita >> contra la crítica no se dijo la noche del estreno y se dijo en la representación siguiente.

c- Yo no juzgo << a priori >>, sino precisamente << a posteriori >>, es decir, después de ver las comedias. Si la del señor Paso fue planeada y escrita en tres actos, y a mí me pareció que se trataba de una pieza en un acto, ampliada posteriormente para llenar tiempo canónico (para llenarlo escasamente, porque el viernes 13 de los corrientes entré en el Infanta Beatriz a las siete y cinco y salí a las nueve menos veinticinco, y los entreactos duraron diez minutos cada uno, con visible impaciencia del público), lo único que se prueba es mi poca perspicacia, casi como mi buena voluntad, puesto que, a través de una comedia defectuosa, quise ver una comedia sin defectos.

En cuanto a la <<cortesía y generosidad>> de otras críticas, no las niego; pero sí niego que la mía haya sido descortés. No entra en mis hábitos la grosería, y si el señor Paso me demuestra que he incurrido en ella me apresuraré a pedirle mil perdones. Pero no creo que llegue el caso" (11).

Después de esta obra primeriza y polémica, el señor Paso estrenó Veneno para mi marido, comedia que se representó en el mismo teatro que la anterior, el 30 de diciembre del mismo año. Fue muy reída y aplaudida por el público, influído -según advierte el crítico- "probablemente por el primor de la interpretación". Esta fue la impresión sobre la segunda y menos polémica comedia de Alfonso Paso:

"Las reflexiones sobre la vida y sobre el caso particular de las mujeres miradas y de los hombres mirones pertenecen a un tipo de teatro que admitía enclaves filosóficos y lecciones de economía política a dos veces. Pero la comedia de Alfonso Paso excluye por definición toda clase de enclaves. Hay, a mi juicio, una evidente contradicción entre su plan y desarrollo, que recuerdan a Jardiel Poncela, y el modo de estar escrita, benaventino a ratos, con chistes patrimoniales. Pero la existencia de contradicciones no supone contraste. El contraste existiría si la comedia abundase en expresiones e incluso en explosiones líricas. El contraste es un legítimo procedimiento artístico; la contradicción no lo es tanto. También lo es la exageración, pero cuando se juega por partida doble: como quien dice exageración en la trama, en las situaciones y en la expresión. A Paso le falta la última" (12).

El 6 de marzo de 1957, en el teatro de la Comedia fue estrenada una farsa tragicómica, ¡Lo siento, señor García!. Comedia que fue mucho aplaudida por el público.

"El primer acto de ¡Lo siento, señor García! pertenece a un excelente sainete dramático... Un primer acto lleno de gracia, de humanidad, de emoción, donde las cosas son llevadas al límite justo de elasticidad; donde, detrás de la apariencia, palpita una amarga sátira social...; y un segundo acto descoyuntado, con las exageraciones necesarias para que el público comprenda que aquello no es verdad; también con gracia, es lo cierto: una frase de Mercedes Muñoz Sampedro que fue muy aplaudida, es de lo más ingenioso que se ha oído este año en los escenarios madrileños; pero no la gracia ligada, sostenida del primer acto. Se debe sin embargo reconocer que este segundo acto discutible se sostiene porque los personajes centrales conservan la humanidad y porque el diálogo es bueno" (13).

El estreno de Catalina no es formal, farsa en dos actos, el 18 de marzo de 1958 en el *María Guerrero* fue diversamente acogido por el público. "Unos aplaudieron con entusiasmo, algunos espectadores se abstuvieron de aplaudir, otros sisearon y unos pocos intentaron meter el pie"... ¿Y la opinión del crítico?

"De los cuatro cuadros de que consta Catalina no es formal, los tres primeros son un modelo de habilidad, de construcción, y sólo al cuarto, bastante precipitado en su desarrollo, le sobra la grandilocuencia del final. Los personajes están muy bien vistos; algunos lo están magistralmente, y escenas como la final del primer acto son de mano maestra. Reconozcamos, además, alegría, sentido de humor, ingenio de buena calidad... Y si todo esto existe en Catalina..., si todo esto forma parte de las dotes de Alfonso Paso, ¿por qué empeñarse en estropear el conjunto con licencias tan inadmisibles como poner la palabra <<chacho>> en boca del emperador a todas las Rusias? Esa palabra y otras semejantes y frases del mismo jaez son lo que paralizó las manos de muchos espectadores, lo que movió

a otros al siseo y lo que obliga al crítico en conciencia estropear el éxito de la comedia con estas admoniciones, si es que una crítica admonitoria puede estropear un éxito" (14).

Comedias de mayor fortuna hubo, como por ejemplo Usted puede ser asesino, El cielo dentro de casa, La cornada o Rebelde.

Usted puede ser asesino, comedia en dos actos, fue estrenada en la Comedia el 27 de mayo de 1958, y obtuvo un "éxito resonante", según expresión de la crítica.

"La comedia de Paso hubiera alcanzado trescientas representaciones. Es una comedia policíaca perfectamente pensada, con su asesinato, su intriga, sus cabos bien atados, su desenlace lógico. Y, sobre todo, por obra de unos personajes y de unas situaciones, gracia, mucha gracia; gracia que nace legítimamente, que se sostiene por sí sola, sin necesidad de apoyarse en el retruécano, en el juego verbal ni casi en el chiste...

El público empezó a reír a poco de levantarse el telón y continuaba riendo por la calle del Príncipe. Y durante el intermedio todo el mundo decía: << ¡Qué buen primer acto! Si el segundo no bajase...>>. Y como el segundo no bajó, sino que se mantuvo en el mismo tono y la misma altura, el autor y los intérpretes pudieron apuntarse un éxito resonante" (15).

Con idéntico éxito se estrenó en el Recoletos el juego cómico en dos actos, El cielo dentro de casa, el 13 de diciembre de 1957: "Cuatro personajes, cuatro cuadros, una situación muy traída y llevada (el triángulo) y muchas ganas de hacer, con estos ingredientes, algo que divierta... Y, a propósito de chistes, de alusiones y de ingeniosidades, las hay abundantemente y de la mejor calidad. Los tipos están muy bien trazados" (16).

En cuanto a Rebelde, la crítica la considera como la mejor de las comedias estrenadas por Alfonso Paso, y tuvo un gran éxito, una enorme afluencia de público al teatro de la Comedia donde se estrenó el 8 de febrero de 1962. Esta afluencia se explicó, no sólo por la fama del autor, sino también y sobre todo por la expectación que causó el nombre de Vicente Parra al frente del reparto. Al final de la representación, autor y actores fueron muy aplaudidos por un público "satisfecho y dispuesto a gritar <<¡bravo!>>, como gritó". Veamos ahora la valoración crítica de la obra:

"Rebelde no es una comedia original. Sus muchas piezas vienen acompañadas de clara genealogía literaria, desde el escenario en que se desarrolla la acción, a la figura del protagonista, que es un sueño humano en el que han incurrido muchos escritores, fuera y dentro del teatro. Si el hombre camina convoyado por la utopía y el desengaño, la figura de este <<rebelde>> coincide en sus líneas generales, con la figura utópica que cada cual ha trazado de sí mismo, con ese <<proyecto>> que la vida se ha encargado de destruir. Alfonso Paso nos invita a creer que la utopía de <<Jorge Campos>> no ha sido destruída todavía, y nos gasta la broma de terminar la comedia sin que sus perfiles se alteren lo más mínimo. Pase lo que pase en la comedia, ese final le confiese carácter idealista y optimista. Salimos pensando si nuestro anarquista logrará conservarse como es en las selvas de Guinea, y deseamos que así sea. Pero nos queda alguna duda.

Alrededor del amable <<rebelde>> agrupa Paso, en virtud de un principio de rigurosa simetría dado ya por el escenario, dos familias en perfecta contradicción y en situación semejante. Los personajes que las componen son concebidos y trazados en su tipicidad; su conducta dramática es igualmente típica; los rasgos que los definen los reducen a lo meramente sainetesco. En lo sainetesco se apoya lo que la comedia tiene de sátira social,

así como lo mejor de su comicidad -y hay una escena que es la más graciosa, probablemente, de todo el teatro de Paso. Con estos elementos, y con un diálogo eficazísimo, de gracia y agilidad, construye Paso el trasfondo satírico y moralizante de la obra. Hijos contra padres en una sociedad fastidiosa para todos" (17).

Contra todas las apariencias, La cornada, estrenada en el Lara el 14 de enero de 1960, no es un drama de toreros... sino la relación abstracta dominador-dominado, y la crítica lo reputa de "drama irreprochable".

Otros estrenos de Paso fueron: Papá se enfada por todo, comedia en dos actos (11-II-59); Tus parientes no te olvidan, comedia en dos actos (25-II-59); No hay novedad, doña Adela (Lara, 24-IV-59); La boda de la chica (María guerrero, 8-I-60); Cuidado con las personas formales (Alcázar, 19-I-60); El canto de la cigarra (Recoletos, 28-I-60); Preguntan por Julio César, comedia en dos actos y un prólogo (Goya, 18-II-60); Cosas de papá y mamá, comedia (Infanta Isabel, 8-IV-60); Por ejemplo, enamorarse, farsa musical escrita en colaboración con Montorio (Alcázar, 1-XII-60); El cardo y la malva, comedia (Recoletos, 6-XII-60); Cuatro y Ernesto (Alcázar, 28-IX-60); Retrato de boda, comedia (Comedia, 1-II-60); Cuando tú me necesites, comedia (Lara, 14-IV-61); Las buenas personas (Goya, 21-IX-61); Vamos a contar mentiras (Infanta Beatriz, 29-IX-61); Juegos para marido y mujer (Recoletos, 11-X-61); Como casarse en siete días, comedia en dos actos (Infanta Isabel, 18-I-62); Judith (Lara, 26-III-62) y Al final de la cuerda, comedia policíaca (Infanta Isabel, 23-IV-62).

II-4.3. José Antonio Giménez Arnáu (1912-1985).

Escritor y diplomático, nació Giménez Arnáu en Laredo y murió en Madrid. Ejerció el periodismo y desempeñó los cargos de director general de Comercio exterior y embajador en Nicaragua, Guatemala, Brasil, Portugal e Italia. También fue delegado permanente de España ante los organismos internacionales de la O.N.U. en Ginebra (1964-76). En 1976 fue nombrado director de la Escuela Diplomática. Autor de las novelas: Línea Siegfried (1940), La hija de Jano (1946), adaptada en 1955 al teatro; De pantalón largo, por la que obtuvo el premio nacional de la literatura Miguel de Cervantes (1952); Luna llena (1953); El canto del gallo (1954); La tierra prometida (1958) y El distinguido delegado (1970).

Entre sus obras teatrales figuran: Murió hace quince años, drama que obtuvo el premio Lope de Vega (1953); Clase única, comedia (1955); La cárcel sin puertas, drama (1958); El rey ha muerto, comedia (1960) y Alarma, comedia (1964). En 1979 publicó Memorias de memorias, autobiografía, y en 1981 estrenó la comedia Un hombre y dos retratos (1981).

Murió hace quince años fue estrenada en el Español, el 17 de abril de 1953. Y en menos de un mes, ya se representó su centésima vez en el escenario del mismo teatro Español, por lo cual podemos considerarla como una obra de éxito de público.

El tema es, en sus líneas generales, si no verdadero, al menos verosímil. Giménez Arnau ha elegido para su primera salida al escenario, algo que les duele entrañablemente a los españoles: el niño arrebatado por la revolución, llevado a Rusia, y que regresa a España como miembro activo del partido comunista, pero que por las condiciones de su regreso ha de enfrentarse con unas cuantas cosas importantes de las que hasta entonces había vivido

ignorante, e incluso enemigo: una familia, una tradición, una fe. ¿El comentario del crítico?

"El tema, como se ve, implica una situación polémica de la que es difícil evadirse. La situación de su personaje principal es, por sí misma, polémica y, por lo tanto, dramática. Pero puede el dramaturgo limitarse a la descripción objetiva del personaje y de la situación, o tomar parte a favor o en contra: entonces el drama incluye una tesis, y la dialéctica en que el personaje se ve envuelto es la dialéctica del autor... Una de las cosas que hay que elogiar sin reserva es su nobleza al no convertir en monstruos, caricaturas o abstracciones los enemigos políticos y polémicos que rodean al protagonista. Su pretensión de mantener dentro de la más estricta humanidad a los dos comunistas que en el drama aparecen con algún relieve -antagonista uno, personaje accidental el otro-; más aun, el haber hecho del uno un tipo duramente heroico, y del otro un sujeto noble hasta el sacrificio, indica una limpia honradez de propósito..." (18).

Torrente saluda en la obra la acción lineal sin remansos ni afluentes, la sobriedad de elementos y de personajes, la casi total carencia de <<discursos>> más o menos panfletarios, la busca de diálogo sencillo -no siempre conseguida- y la caracterización por obras, no por definiciones puestas en boca de otros personajes:

"Todo esto se apoya en un línea argumental que ha interesado al público, que lo ha hecho aplaudir, y que en algunos momentos lo ha emocionado".

Hay sin embargo, algunas impericias de novel, que señala el crítico:

"Alguna escena no termina donde debía, sino unos instantes después, con una frase de más que estropea el efecto: se anticipan o anuncian hechos que luego ocurren sin sorpresa. A lo largo del diálogo sobran algunas frases y conviene a otras una redacción más precisa,

o más sencilla. Si bien todo esto sea de poca importancia.

Otra cosa es la naturaleza claramente cinematográfica y narrativa de la obra. Obedece esto, no a los acontecimientos en sí, sino a su disposición y agrupamiento... Es muy difícil a un escritor novel sustraerse al influjo del cine y de las técnicas que de él proceden, y temas como el de Murió hace quince años exigen multiplicidad de escenarios. Pero lo cinematográfico de la obra afecta más a su estructura que a su apariencia. El autor ha pretendido exponer y desarrollar una historia, no aquellos de sus momentos que tienen o deben tener mayor relieve dramático; así, la escasa atención prestada al cambio que se opera en el espíritu del protagonista, o, más bien, a lo que hay de profundo en este cambio. Hay, sí, una polémica interior; pero su expresión es teatral y poéticamente insuficiente. De ahí, quizá, el que los momentos que debieran ser hondamente emotivos no lo sean, y que lo sean, en cambio, otros de menor importancia" (19).

El drama tuvo franco éxito. Fue aplaudido al final de sus dos actos, y tres veces a lo largo de la representación. El señor Giménez Arnáu saludó al público con los intérpretes y el director de escena, Modesto Higuera, y dijo algunas palabras, transfiriendo a sus compañeros los aplausos que recibía. Con esta pieza, Modesto Higuera se presentó oficialmente como director de escena del teatro Español.

La segunda obra estrenada por nuestro joven dramaturgo es Carta a París, comedia en tres actos, en el Alcázar, el 12 de noviembre del mismo año. Murió hace quince años trataba un tema cercano a nosotros; pero en cierto modo, accidental y de valor pasajero. Comparada esta comedia con la anterior de su autor, advierte Torrente una mayor destreza técnica, un propósito claro de eliminar todos los elementos accesorios y reducir el tema a su línea fundamental.

Giménez Arnáu ha tratado en esta pieza, un tema humano de valor permanente. El balance de sus aciertos, según la crítica, supera al de sus errores, algunos de los cuales debe achacarse al deseo tan natural en un autor joven, de renovar técnicas y modos de expresión.

Así podemos resumir la impresión del crítico:

"...Se cuenta la historia mediante la alteración de dos acontecimientos paralelos que finalmente convergen. Ahora bien: yo nunca he sido partidario de presentar reducida a fragmentos una unidad argumental, y me traicionaría a mí mismo si ocultase que es lo que menos me gusta de Carta a París. El procedimiento de <<secuencias>> -en este caso jugadas en contrapunto- es de gran resultado en el cine; casi me atrevo a decir es consustancial al cine, pero no es así en el teatro, aunque, como en este caso, lo exija el tema mismo de la comedia. Vale más, a mi juicio, forzar un poco la naturalidad del desarrollo, sacrificándola a la unidad, que es, a fin de cuentas, unidad de emoción. Y más cuando, como en este caso, no está técnicamente resuelto el problema de las pausas y apagones. Debiendo elogiar la dirección de Luca de Tena en su parte artística, no puedo hacerlo en este punto de las pausas, si bien es cierto que nada tiene que ver con la comedia y que tiene solución.

El primer acto resulta un poco largo y podría abreviarse sin afectar a la sustancia de la obra; quizá conviniese también alterar el orden de los dos últimos cuadros de este acto para que terminase con la decisión del personaje <<Luisa>>, primer momento verdaderamente dramático, que, así, cobraría mayor relieve. Están bien vistos los tipos, aunque no profundice en ellos, y el diálogo es de absoluta propiedad y corrección, aunque, puestos a pedir, yo le pediría mayor tensión poética" (20).

Con Clase única, comedia en seis cuadros, estrenada en el Reina Victoria el 29 de septiembre de 1955, Giménez Arnáu parece haber topado con su primer fracaso como comediógrafo. Más bien parece haber escrito una novela que una obra de teatro. "Las virtudes de la comedia no son, pues, dramáticas; su interés es el de un relato en que los elementos fundamentales se narran, no se desarrollan".

¿Cuál es el argumento de la comedia de Giménez Arnáu? ¿Qué opina el crítico de la obra estrenada?

El autor "ha metido en un barco de clase única a un grupo muy numeroso de personajes. Renunció a convertir la mayor parte de ellos en figuras de coro o elementos de un ambiente y quiso que cada uno vertiese su vida, dramática o ridícula, en breves intervenciones. El propósito es laudable; el resultado, no. Se quiera o no, a los pocos minutos de levantarse el telón, los personajes cobran jerarquía; unos nos interesan más, otros menos y otros nada. Y cada vez que hablan los menos interesantes sentimos que nos roba tiempo de acción de los protagonistas. En este tiempo de acción, cada uno debe desplegar su carácter; pero siendo tantos necesitaría cada uno de ellos la extensión de un drama para que el espectador se enterase de quién era, cómo era y por qué obraba así. Al limitar las intervenciones a momentos yuxtapuestos, cada uno se reduce a un solo motivo, a un solo rasgo, a un <<tic>> insuficiente, y -lo que es peor- nos parece que cada cual obra y se mueve caprichosamente. Item más, esta escasez de tiempo dedicado a los protagonistas, nos obliga a escuchar síntesis biográficas expuestas en forma de cuento; y esto, que al principio sería justificado, en la última parte de la comedia no lo es. Una de las leyes dramáticas menos elásticas se refiere a la construcción: dice el lugar que debe ocupar cada elemento, el

momento en que tal cosa debe decirse o hacerse. Sabemos al final del cuarto cuadro cómo es Clara y lo que le ha pasado; lo sabemos de Guillermo en el quinto cuadro.

Otra ley invulnerable prescribe que los personajes no han de ser explicados sino que el significado, el sentido de cada uno ha de caer por su propio peso, ha de deducirse de su conducta, operación que se brinda siempre al buen sentido del espectador, quien por otra parte no necesita formularlo en palabras, sino sentirlo. El médico de a bordo, no sólo explica los personajes sino que al final, nos aclara cuál es la lección y la tesis de la comedia. Y lo bueno del caso es que aquellos que más nos interesaría conocer, por ejemplo, ese marido empeñado en descubrir las condiciones morales de una pasarela, permanecen inexplicables...

Por último, el espectador sale convencido de que este banco, interrumpido en su viaje, obligado a volver atrás por razones policíacas continúa luego su ruta normalmente por voluntad del autor. Las razones que se dan amén de extrínsecas no son convincentes..." (21).

Menos mal, después de este desafortunado tropiezo de Giménez Arnáu, el público pudo asistir a un estreno de mayor y mejor acierto: La cárcel sin puertas, drama en tres actos, estrenado en el Alcázar el 23 de abril de 1958. La acogida fue francamente buena, advirtió la crítica.

"No cabe duda que el asunto de esta obra del señor Giménez Arnáu tiene nervio dramático y que al terminar su representación hay que reconocer como exacta la calificación dada por el autor. Casi, diríamos hasta que se trata, en fin de cuentas, de una auténtica tragedia ocasionada por el estallido del estado obsesivo creciente en el ánimo del protagonista. Precisamente en ese <<crecendo>> está el principal acierto, tanto en el aspecto del estudio psicológico del personaje como en el mensaje teatral. Resulta justificado el desenlace

y su clima preparatorio, aunque se adivine algo de lo que va a pasar justamente en el momento en que uno de los personajes explica el verdadero alcance del título, deshaciendo el equívoco que el acto anterior había podido sembrar el proyecto de construcción de un edificio que diera la sensación de una auténtica cárcel, pero sin puertas.

Ese instante de la obra marca cabalmente el desnivel existente entre los dos primeros actos y el tercero, en cuyo primer cuadro está la frase pronunciada por el sacerdote que llama cárcel sin puertas a la locura. Afortunadamente, el desnivel es para levantar la obra, que aunque hasta ese instante tiene muchos aciertos de situaciones, frase e intensión sugerente, va apareciendo excesivamente convencional tanto en las reacciones de los personajes como en la mera arquitectura teatral. Para mayor fortuna, el pulso con que está llevado el drama hasta el final deshace un poco esa apariencia de convencionalismo, y al hacer un recuento de todo el planteamiento anterior se explica un poco más las cosas, al menos en el aspecto argumental" (22).

De una manera general, pues, podemos decir que el autor novel Antonio Giménez Arnáu ha empezado con el buen pie en esta difícil carrera de dramaturgo, en un momento en que el teatro español está debatiéndose como un diablo para salir de los baches donde se encuentra metido desde hace ya mucho tiempo. Sin embargo, es una lucha larga y trabajosa, que necesita empeño y sacrificio, y, como todo novel, ha de seguir cultivando el género, mejorando su obra, tomando por su cuenta y con mucha seriedad los críticos objetivos que se le hacen a cada estreno, si realmente tiene ambición literaria y quiere que le cuenten entre los grandes.

II-4.4. Edgar Neville (1889-1967).

Diplomático, escritor y director cinematográfico, Edgar Neville nació y murió en Madrid. A partir de 1920, escribió artículos, cuentos y novelas cortas en periódicos y revistas, y de 1927 a 1931, estuvo en Hollywood para imponerse en las tareas cinematográficas. Obras: La familia de Mínguez (1956) y La piedrecita angular (1957), novelas; Veinte añitos (1954), Prohibido en otoño y Alta fidelidad (1957), La vida en un hilo (1959), Rapto (1960) y La extraña noche de bodas (1963), comedias; Mi España particular, guía gastronómica (1957); La borrasca (1964), versos; El día más largo de monsieur Marcel, relatos (1965) y las películas: Frente de Madrid (1940), Correo de Indias (1943), El marqués de Salamanca (1948), El último caballo (1950), Duende y misterio del flamenco (1952), La ironía (1954), El baile (1959) y Mi calle (1960).

Entre sus últimas obras hay que citar la comedia Adelita, continuación de El baile y Mar a fondo (1964), versos.

Las obras de Edgar Neville han alcanzado éxito estimable de público y de crítica. La mayoría de ellas son <<piezas bonitas con bellos e ingeniosos diálogos>>.

Veinte añitos, comedia en tres actos, fue estrenada en la Comedia el 9 de febrero de 1954, y fue aplaudida "con entusiasmo al final del primer acto, y con menos unanimidad en los otros actos". Ésta fue la impresión crítica de Torrente sobre el estreno de Neville:

"En esta comedia, Edgar Neville ha escrito un primer acto dividido, prometedor, irreprochable; la chica de quien el protagonista anda enamorado es también prometedora: tanto, que el protagonista cae en la tentación y recobra la juventud por un precio módico; pero lo curioso es que también la recobra su mujer.

Hay en esta comedia un diálogo de calidad, salpicado de gracia limpia; este diálogo que, antiteatralmente, se prolonga al final de la comedia... Al segundo acto le faltan acciones, o acción, en singular. Prolonga una situación en una escena casi única perfectamente prevista. Uno se pregunta si para sólo esto han comprado la juventud. Se ve venir, en el tercero, el retorno a la vejez; pero uno espera que los protagonistas la apetezcan por motivos nacidos de su misma situación: eso sería incluso hermoso. Pero sucede que el criado viejo tiene a su anciana mujer enferma, y es eso lo que les empuja a recobrar las canas. A partir de este instante la comedia ha terminado, y todas las restantes intervenciones, todas las hermosas cosas que los personajes se dicen, están, teatralmente, de más" (23).

Años antes (el 26 de setiembre de 1952) estrenaba Neville en la Comedia una comedia en tres actos, El baile, que la crítica consideró como "la primera comedia << europea >> estrenada en Madrid en lo que va de la temporada". La comedia tuvo un franco éxito, sin ninguna reserva. El telón se alzó infinidad de veces... Con lo que su triunfo no cabe ninguna duda. Esto fue la opinión de Torrente:

"A la luz del segundo acto, a la luz del tercero, el primero resulta endeble, bastante francés, sin profundidad, el más ingenioso de todos y el menos humano. Hay, además, una diferencia estilística considerable, evidente. Tuviera la comedia otro primer acto y no vacilaría en proclamarla lo mejor visto en los últimos diez años, sin excluir a nadie. Con ese primer acto, sólo es << de lo mejor >>. Pero, por fortuna, la comedia se crece a partir del segundo acto -cuya primera escena es un poco larga- y culmina en un tercero marginal, habilísimo, verdaderamente ejemplar en este país donde los terceros actos semejan subidas al Monte Calvario; donde los temas se arrastran lánguidamente o se apoyan en muletas

quebradizas.

Por su estructura, los actos segundo y tercero pertenecen a ese estilo constructivo tan común en la comedia inglesa moderna. Lo cual, desde mi punto de vista, no es un defecto" (24).

Adelita, continuación natural de El baile como ya anunciamos, fue estrenada en el mismo coliseo que las precedentes, el 14 de enero de 1955. Comedia cuya interpretación fue un primor, Adelita fue diversamente saludada al final de los tres actos: el primero y el último fueron aplaudidos con más entusiasmo y reiteración que el segundo, en cuyo final se escucharon algunos siseos. Sin embargo la crítica considera la comedia como muy divertida y entretenida, bien dosificados el humor y el sentimiento, con una ejemplar interpretación de Conchita Montes.

"Esta Adelita de que tratamos no es, como en la canción, soldadera de Pancho Villa, ni sus hazañas tienen música, ni llega a irse con otro. Pero si no se va, y la canción sí, es porque ésta, la de la comedia, dispone de una adorable pareja de ángeles tutelares, en forma de viejos salados, que en los momentos difíciles la aconsejan y hasta se mueren, para que los resultados sentimentales de esta determinación, aliada a un viaje por Italia y a una mentirijilla sobre los lepidópteros, eviten la ruptura final entre un pobre chico aficionado al trabajo y una mujer adorable -huelga advertir que es Adelita, la de la comedia- que vive, se mueve, ama y sueña entre la tierra y la luna. Uno de los ángeles tutelares, el abuelo, que responde al suave nombre de Pedrito, habla mucho, expresa con bastante gracia- ideas generales, a veces nos parece estar oyendo a un personaje de Benavente, lo cual no tiene mucho de extraño, ya que el tal don Pedro pertenece por derecho de nacimiento a la generación del 98, es seguro que en su juventud haya aplaudido verbigracia, El collar de estrellas. Esta su afición a

generalizar imprime a sus intervenciones cierta lentitud que se acusa hacia la mitad del segundo acto y en la primera parte del tercero. Quizá por contagio del abuelo, o por fidelidad a la tradición y a la casa -se conocen en seguida las casas donde se habló mucho-, en Adelita predomina la conversación sobre la acción, que no pasa de puro pretexto para decir cosas divertidas, ingeniosas. Hay dos o tres momentos verdaderamente teatrales: el final del segundo acto, el momento en que -en el tercero- el marido de Adelita encuentra un guante gris, las escenas finales del tercer acto y las escenas anteriores en que se abre una puerta al otro mundo.

La presencia de <<La mujer gris>> recuerda a un personaje, también con guantes, del Orfeo, de Cocteau. Una y otra hacen lo mismo; ésta, de modo menos terrible, más humano: se explica uno que <<Julián>> se marche enamorado de ella. Los dos tipos masculinos que aman a Adelita no tienen nada que ver con Cocteau: ya sabemos que las mujeres suelen ser injustas con ellos. Primero, con el mundo cuyas virtudes desconocen; luego, con el otro, cuyos defectos no estiman bastante. El viejo de las ideas generales atina con el consejo: el modo de evitar la catástrofe es recomendar al marido que adquiera los defectos del rival. Esperamos que, pasado el lujo riguroso, tendrán ocasión de hacerlo en su viaje por Italia" (25).

Cambio de ambiente y vuelta a Madrid, con la comedia madrileña, Prohibido en otoño, estrenada en el Lara el 14 de noviembre de 1957. Comedia de una construcción y una trama muy sencillas, con una interpretación excelente, Prohibido en otoño fue acogida con muchos y calurosos aplausos.

"Edgar Neville aborda en esta comedia un ambiente y un tipo de diálogo ausentes

hasta ahora de su teatro. Y ante el temor de que su obra sea tomada por sainete, explica que se trata de una comedia madrileña.

Lo mejor de la comedia es el diálogo. Con nada y diálogo está construída, y el diálogo basta para prender la atención del espectador y retenerle. Hay también cierta inquietud por saber la tesis, o más bien consejo, que se desprende del resultado" (26).

No obstante hubo algunas objeciones destacadas por la crítica, y se refieren a "ciertas reminiscencias que Neville hubiera podido evitar. Por ejemplo, una escena del segundo acto, perfectamente lograda, pero que no deja de ser eco de otra muy conocida; un eco con acento madrileño y referencias al <<¡Ven y ven! >>" (27).

Rapto, comedia en tres actos, fue estrenada en el Alcázar el 1 de abril de 1960. Es una obra regular según podemos observar en la crítica. Es la nueva versión de El viejo y la niña que Neville ha escrito a modo de homenaje al centenario de nicolás Fernández de Moratín.

"El tema del viejo y la niña es de los que gusta tratar de cuando en cuando, porque cada generación trae puntos de vista nuevos, y hoy en día, con tantos adelantos, es bastante verosímil llegar a una solución correcta, aunque a la inversa de la tradicional. En la comedia de Neville gana el viejo -es decir, el maduro: la palabra viejo está cayendo en desuso-, y todos los que ya somos maduros le agradecemos infinitamente su público partidismo, así como los buenos consejos que, en nuestra defensa, se desprenden de la comedia. La cual ha tenido la enorme fortuna de ser irreprochablemente interpretada, con lo que unas veces los defectos se palían o borran, y otras, se ponen de relieve. Así, por ejemplo, si Amparito Baró

no fuese una dama joven extraordinaria, las reiteradas hubieran pasado inadvertidas. Pero Amparo Baró no hay manera de que pase inadvertida, y entonces la gente va y advierte que la escena es totalmente innecesaria. Dicho esto de una comedia de amor y poesía, demuestra que la cantidad de poesía y amor puestos en solfa por el ingenioso y admirado Neville no fueron, esta vez, suficientes, ni siquiera combinados con el también viejo y eterno tema de padre e hijo enamorados de la misma mujer. A mi juicio, lo que le pasó a Neville fue que, a fuerza de querer evitar el conflicto, a fuerza de querer escamotear el drama (aunque la sangre no llegase al río), la materia le quedó corta" (28).

Edgar Neville aseguró también la dirección escénica de obras traducidas al español como, por ejemplo, Ninochtka, comedia francesa traducida por Conchita Montes (1951), Las Pirámides no muerden, comedia inglesa de Patrick Johnson, traducida por la misma Conchita Montes (1951) y adaptó a la escena española una comedia del húngaro Ladislao Fodor, La chimenea y la luna (1954).

II-4.5. Luis Delgado Benavente (1915).

El joven dramaturgo Luis Delgado Benavente nació en Getafe. Ha escrito: Tres ventanas, Jacinta y Media hora antes, tragedia, que obtuvo el premio Lope de Vega, del Ayuntamiento de Madrid, en 1955. Premio Hucha de Oro de 1972 (cuentos), es autor asimismo del libro de narraciones El samovar hiere.

"Sus dramas le dieron cierta notoriedad entre los públicos universitarios de los años cincuenta, especialmente por la aparente novedad de su técnica constructiva, basada en la idea del tiempo reversible, puesta en moda en España por La plaza de Berkeley, de Balderston y

por algunos dramas de Priestley y de Thornton Wilder. Pero esta forma no encontraba en Jacinta ni en Tres ventanas un tema idóneo, pues éste pertenecía en realidad al viejo repertorio del melodrama, rural o ciudadano. Se trataba, en realidad, de un teatro de pretensión intelectual que con nuevo envase servía viejos contenidos" (29).

Jacinta, drama en tres actos, fue estrenado el 15 de febrero de 1955 en la Comedia, por la Compañía de Cámara y Ensayo, cuya misión primera es la de dar paso a obras y autores que, por lo que sea, no hallan cabida en los teatros corrientes.

Jacinta tuvo un éxito rotundo y la crítica vaticina a Delgado Benavente un importante porvenir. Lo que empuja Torrente a rogarle a Delgado Benavente que "olvide por un momento el frenesí de los aplausos que se le tributaron al final de los tres actos, sobre todo al final del tercero; que olvide metódicamente y por un ratito la emoción del triunfo, y piense, no en sus buenas cualidades, no en las virtudes de Jacinta -su fuerza dramática, la valentía de desarrollar un tema espinoso-, sino en dos circunstancias que no me atrevería a llamar defectos. Es la primera el tema: creo con firmeza que el tema en sí es un elemento secundario y de puro andamiaje, cuyo valor depende de la realización. Pero hay temas que sólo desde la altura más gigantesca pueden ser tratados, porque tomados más de cerca y sin las debidas precauciones asépticas contaminan. Cualquier escritor puede tratar un tema grandioso; sólo los más grandes pueden tomar como materia artística las zonas abyectas de la vida humana...

La segunda circunstancia sobre la que el autor debe meditar es su propia técnica. Jacinta invierte el orden temporal de los acontecimientos y coloca al final lo que normalmente iría al principio como causa o prólogo. Es la técnica de sacar el ovillo por el hilo, que, como

puro valor técnico, es de importancia secundaria, carece de novedad y más estorba que favorece la limpia exposición, el desnudo desarrollo de un conflicto que, en consecuencia, resulta fluctuante, pues no sabemos a ciencia cierta si es la duda del hijo o el incesto del padre el verdadero tema del drama" (29).

El 15 de julio de 1955, se le otorgó a Luis Delgado Benavente el Premio Lope de Vega. La Prensa le rindió homenaje en estas palabras:

"El premio Lope de Vega ha recaído este año en uno de los hombres más caracterizados del grupo de autores jóvenes que representan las nuevas tendencias en nuestro teatro. Luis Delgado Benavente escribe un teatro vigoroso en el que se concilian los temas trágicos del teatro clásico con la nobleza de la forma, la cuidada técnica y el aliento poético. Sus dos últimos dramas estrenados, Jacinta y Tres ventanas despertaron interés y pasión en el público y extensa atención de la crítica" (30).

Un año después del triunfo de Jacinta, su autor vuelve al escenario con Media hora antes, otro drama, en tres actos, estrenado en el Español (23-V-56), y fue acogido con nutridos aplausos. Muchos méritos tiene la obra. Sin embargo, hay algunas zonas de sombra en el drama.

¿Sus méritos?

"Media hora es una obra en la que destacan los valores técnicos; en que el autor se propone resolver un problema y lo consigue en la medida de su propósito. Lo ensayado hace años con Tres ventanas (31) -tres acciones simultáneas que concluyen en el mismo momento-, se repite en Media hora, con la novedad de que la trabazón entre las tres acciones es mucho

mayor, hasta el punto de que bien pudiera hablarse de exposición, nudo y desenlace, como en una pieza clásica. En este sentido, Media hora antes parece escrita con el fin de vencer una dificultad, de triunfar sobre un obstáculo. Ahora bien: por debajo de este problema técnico, hay un problema humano, un problema sustancialmente dramático, que se apunta al final del segundo acto, y que se expone con más detalle en el tercero. Cuando cae el telón, el espectador siente que el problema principal dura poco tiempo, que se ha atendido a cosas adjetivas y se ha concedido poco espacio a las sustantivas. Porque lo verdaderamente importante no es la victoria sobre una dificultad formal, sino el drama planteado entre el personaje <<Comandante>> y el personaje <<Pedro>>, que ocupa justamente el tercio central del tercer acto" (32).

Lo que le reprocha el crítico a la obra del señor Delgado Benavente, es que "ninguno de los actos anteriores alcanza la tensión y la hondura del tercero. Ninguno de los tipos que hasta entonces vemos nos interesa como el <<Comandante>> y su antagonista. Y salimos pensando que si el autor hubiera prescindido de lo que Media hora antes tiene de virtuosismo, y hubiera desarrollado, de manera normal, el verdadero conflicto, la obra hubiera sido un drama estupendo" (33).

II-4.6. Otros nombres.

Isabel Suárez de Deza, hermana del ya conocido dramaturgo Enrique Suárez de Deza, estrenó en el María Guerrero, el 31 de enero de 1952, un <<misterio en dos actos, un prólogo y epílogo>>, Buenas noches. El estreno fue acogido con muchos aplausos -los primeros aplausos que la autora recibió de su vida teatral- por el público, con unanimidad, salvo alguna discrepancia ruidosa al final del segundo acto. La opinión de la crítica también

discrepó de los aplausos del público. Torrente opina que Isabel Suárez de Deza "hubiera prescindido de romances y de símbolos, reduciéndola a la escueta realización del drama en su auténtica línea activa, y si no una pieza importante, a lo menos hubiera escrito una pieza considerable. Pero este intento de taracearla, siempre que hay ocasión, de metáforas fáciles, de versos ligeramente trasnochados, lo echa todo a perder." (34).

Con el mayor respeto debido a su autora, la crítica reconoce, sin embargo, todo el mérito de Buenas noches en que la señorita Suárez de Deza manifiesta una intención de novedad y altura plausibles..., en que son reales sus dotes constructivas y su facilidad para dialogar.

Otro novel cuya obra merece nuestra atención y respeto es Jaime de Armiñán, Premio Lope de Vega 1956, que estrenó en el Español una comedia, en tres actos, el 27 de marzo de 1957: Nuestro fantasma. En cierto modo, Jaime de Armiñán es uno de los más afortunados de los jóvenes autores. En 1953 alcanzó el Premio Calderón de la Barca con su comedia Eva sin manzana; en 1956 obtuvo el Premio Lope de Vega con esta que fue estrenada en el Español; otras dos obras suyas, Sinfonía acabada y Amanece a cualquier hora, han sido estrenadas en el teatro de la Comedia, en sesión de Cámara, y en el Kursaal, de San Sebastián, respectivamente.

La obra fue enjuiciada negativamente por la crítica teatral:

"El intento que fue estrenado en el teatro Español no puede ser considerado, desgraciadamente, como la señal de llegada de un nuevo autor. Nuestro fantasma no pasa de ser un conato, una tentativa, de comedia, frustrada en sus elementos esenciales. El autor escribió la comedia entre otras cosas, para convencernos de que los hombres, cuando

pretenden ignorar a la mujer, acaban, sin excepción, enamorándose de la idea de la mujer. Siempre hay una mujer de por medio y cuando no queremos verla con los ojos físicos, la vemos con los alucinados ojos de la imaginación. La idea no es nueva, y está ya bastante manoseada; tampoco es idea a propósito para ser desarrollada al través de seres humanos enraizados en el tiempo en que nos ha tocado vivir.

Su autor sabiéndolo o sin saberlo, se ha apartado de este camino y ha escrito una comedia en la que se mueven personajes de desigual catadura sin otra misión y destino que la de enredar en sus frases algún dicho gracioso o alusivo y obsesionarse con la presencia entre ellos de un fantasma. Para esto ha tenido que acudir al recurso de reunirlos en una casa para hombres solos, especie de <<república>> masculina de la cual están desterradas las mujeres, como los poetas de la de Platón" (35).

Cabe recordar que por parte del público, la buena disposición existía en un gran sector; en otro sector existía una vocación decidida a la repulsa. ¿Será porque en los premios teatrales hay siempre un autor premiado y muchos desestimados?

NOTAS.

(1) *Francisco Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español, Siglo XX, Ed. Cátedra, Madrid, 1986, pp. 298-300.*

(2) ARRIBA, 18-IX-54.

(3) *Ibidem.*

(4) *Ibidem.*

(5) *Ibidem*, 1-XI-57.

(6) .. 10-III-61.

(7) .. 7-III-57.

(8) *Ruiz Ramón. Op. cit., p. 425.*

(9) ARRIBA, 14-II-53.

(10) .. 17-II-53.

(11) *Ibidem.*

(12) *Ibidem*, 31-XII-53.

(13) .. 7-III-57.

(14) .. 19-III-58.

(15) .. 28-V-58.

(16) .. 14-XII-57.

(17) .. 9-II-62.

(18) .. 18-IV-53.

(19) *Ibidem.*

(20) .. 13-XI-53.

(21) .. 30-IX-55.

(22) .. 24-IV-58.

(23) ARRIBA, 10-II-54.

(24) .. 27-IX-52.

(25) .. 15-I-55.

(26) .. 15-XI-57.

(27) *Ibidem.*

(28) .. 2-IV-60.

(29) .. 16-II-55.

(30) .. 15-VII-55.

(31) Tres ventanas fue estrenada en 1952. Desgraciadamente, no hemos podido encontrar la reseña sobre el estreno en las páginas de ARRIBA.

(32) ARRIBA, 24-V-61.

(33) *Ibidem.*

(34) *Ibidem*, 1-II-52.

(35) .. 28-III-57.

CAPÍTULO TERCERO

EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL EN LOS AÑOS CINCUENTA

El teatro clásico español sigue por el mismo y glorioso rumbo de siempre. No hay una obra repuesta que no tenga los mismos éxitos tanto de público como de crítica, como en su primer día de estrenarse. Llámense Don Juan Tenorio, La dama boba, El anzuelo de Fenisa, La malcasada, Entre bobos anda el juego, La Celestina o El alcalde de Zalamea; llámese el autor José Zorrilla, Lope de Vega, Francisco Rojas Zorrilla, Fernando de Rojas o Calderón de la Barca, el resultado es siempre triunfante. Las salas se llenan y el público siempre sale complacido.

La inmortal obra universal de José Zorrilla, Don Juan Tenorio, una de las más grandes aportaciones españolas a la cultura universal, no falla nunca a la tradición de cada temporada. Sus reposiciones -que superan en número a todas las otras obras clásicas de su índole- coincidiendo la mayoría de las veces con el día de los Difuntos, hacen finalmente de ella una obra de Fiesta. Y, desde que se estrenó la obra de Zorrilla en Madrid, en el Teatro Príncipe, aquel 28 de marzo de 1844, con mucho éxito, mucho más de lo que había esperado su autor, hasta su consagración años más tarde, se sigue representando la obra con idéntico triunfo, y se sigue haciendo multitudes de versiones modernas de Don Juan Tenorio.

Entre 1951 y mediados de 1962, no se puede mencionar el número de veces que se repuso esta joya literaria en los coliseos madrileños (1).

Ahora veamos las otras piezas que tenemos seleccionadas sobre el teatro clásico español repuestas en los escenarios madrileños en aquellas temporadas.

Lope, como siempre, se sitúa por encima de todos, con tres obras muy celebradas:

La dama boba, El anzueto de Fenisa y La malcasada.

Se repuso La dama boba en el María Guerrero, el 24 de marzo de 1951, bajo la dirección escénica de Luis Escobar y adaptación muy feliz de Huberto Pérez de la Ossa, "que han acreditado una vez más su talento profesional y su exquisito gusto", y que apuntaron uno de sus grandes triunfos. El público, verdaderamente entusiasmado, aplaudió en todos los finales de acto, alzándose el telón incontables veces... Según la crítica, Dama boba como la estrenada en aquella noche del 51 en el Español, acaso no se haya representado jamás:

"Pura delicia teatral, verdadero juego ingenioso y apasionante concebido por el máximo maestro del movimiento dramático y mejorado -en lo que cabe- con un criterio a la vez respetuoso y selectivo, que supo podar el texto de la inevitable ganga y reducir la serie de escenas yuxtapuestas en que consiste esencialmente nuestro teatro clásico a un conjunto orgánico, en que, unas situaciones traen naturalmente las otras y el conjunto fluye y se desarrolla sin el menor esfuerzo" (2).

La adaptación del original por Huberto Pérez de la Ossa, y la actuación ejemplar de los intérpretes han sido saludadas por Gonzalo Torrente Ballester, que ve en esta versión una comedia alegre, luminosa, que así "requería un escenario en que sus valores hallasen adecuada expresión plástica, resolviendo, al mismo tiempo, los problemas planteados por el movimiento escénico. Vicente y Carlos Cortezo acertaron con un escenario único montado sobre un fondo de tejados y torrecillas madrileñas, sin más interrupción que una breve visión del Prado exigida por el argumento. Sobre este fondo se mueven unas figuras vestidas con

gracia de línea y de color, inspiradas en modelos clásicos a los que se ha aligerado de rigidez. Sus movimientos, algunos tan difíciles como la escena del baile, muestran la maestría de la dirección escénica, en la que ni un solo fallo se ha deslizado.

No sería esto suficiente sin la interpretación. Elvira Noriega ha tenido una de sus mejores noches, y fue aplaudida en varias ocasiones, interrumpiendo la acción. No fue, sin embargo, su actuación de las que destacan sobre un fondo gris, o mediocre, o francamente imperfecto. El equilibrio del conjunto, la perfección de cada uno de los intérpretes en la dirección, en los movimientos, en los gestos, da la medida de lo que debe ser el arte escénico cuando no se sacrifica todo al lucimiento personal de unas primeras figuras... Pero el secreto del manejo eficaz y certero de tantos elementos corresponde a los directores del teatro, Luis Escobar y Pérez de la Ossa..." (3).

El 14 de mayo del mismo año -es decir menos de dos meses después de la triunfal reposición anterior- La dama Boba, versión Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, volvió al escenario del María Guerrero, reposición de la que dijo nuestro crítico Torrente:

"Es verdaderamente satisfactorio comprobar -una vez más, esto es lo cierto- la vitalidad, incluso la actualidad, de algunos clásicos. Es, al mismo tiempo, consolador, aunque nuestro consuelo incluya un ligero matiz, desesperante: porque los clásicos, estos precisamente que pueden representarse con éxito, han perdido su fundamental carácter de ejemplo y guía. ¿Qué será nuestro actual teatro si alguien, con talento y gracia, escribiera comedias como La dama boba? Quiero decir con el mismo espíritu, con idéntica actitud juguetona ante el tema; si se quiere, con la misma superficialidad, pero conservando ese sentido de la diversión espectacular que Lope tuvo tan profundamente y que parece perdido

sin remedio en este meridiano. Pienso que la conservación de estas virtudes evitaría a los críticos ciertos sinsabores que amenazan con perjudicar seriamente la normalidad de sus procesos digestivos.

Todo viene a cuento de la centésima representación de La dama boba, que resulta la comedia más moderna de cuantas se representasen en los teatros madrileños" (4).

El 3 de marzo de 1961 -es decir una década después de la reposición exitosa de La dama boba- el María Guerrero repuso con mucho éxito otra comedia del Fénix español: El anzuelo de Fenisa, inspirada en un cuento de Bocaccio, refundida por Juan Germán Schröder, dirigida por José Luis Alonso e interpretada por Carmen Bernardos, José María Seone, María Luisa Hermosa, Pepita C. Velázquez, José María Cuadrado, Matilde Calvo, Miguel Angel, Andrés Magdaleno, María Luisa Ponte, Antonio Ferrandis, Lola Cardona, Joaquín Molina, Enrique Araoz y Manuel Andrés. Bocetos de figurines y decorados de Rafael Richart, realizados por Manuel López, Encarnación y Peris.

La representación fue considerada por la crítica como un gran acierto y un rotundo éxito:

"El anzuelo de Fenisa, respetuosa y sabiamente refundida por J. G. Schröder, ha sido representada bajo las órdenes de un extraordinario director de escena. Todos los momentos de la representación, desde la oscuridad total del comienzo hasta el cuadro final, a la hora de recoger la abundante cosecha de entusiasmados aplausos, revelan y manifiestan la presencia de una dirección excepcional. José Luis Alonso ha tomado entre sus manos esta comedia de Lope, viva y difícil, sencilla y complicada, y ha puesto a su servicio todos los elementos de la escena; y ello lo ha hecho con el mayor cuidado, con la medida justa, con

el ritmo preciso. El secreto es sencillo, y ahí queda a disposición de quien quiera recogerlo. Lógrese que los actores digan el verso con el énfasis suficiente y con la necesaria naturalidad y fluidez; escójanse unos decorados en los que se concilien la ligereza, la belleza, el ambiente adecuado e incluso la facilidad de manejo para la rápida sucesión de cuadros; seleccionéense unos vestidos que <<vistan>> a los personajes hasta el punto justo, es decir, que no les disfracen, que no les agobien, que no les anulen; tómese la riquísima acción de Lope y désele ritmo; muévase a los personajes con su propio paso; facilítese ese ritmo y ese paso con los recursos técnicos imprescindibles, tan convencionales como sea menester (ese bacón que cae, esa pared que existe y que no existe); déjese que la música del verso de Lope suene en los oídos sin necesidad de subrayar censuras no de cortar los octasílabos; añádase unos sonos del siglo XVII. Déjese que el autor haga el resto" (5).

Nunca dos sin tres, suelen decir. Otra comedia de Lope fue repuesta por la Compañía del Teatro Popular Español en el Goya, el 7 de febrero de 1962. Se trata de La malcasada. Función dirigida por José Gordón, director de la compañía mencionada, y con motivo de la preparación de un viaje a América, y bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Nacional, fue muy aplaudida por el público del Goya.

"La malcasada, de Lope, fue puesta en escena, con acierto de montaje y excelente interpretación. No es cosa de detenerse aquí en comedia tan excelente como conocida; pero no se puede por menos de repetir el elogio que la gracia, el donaire, la invención fertilísima, la elocuencia lírica y la malicia de Lope merecen. Comedia de tema resbaladizo en que no se sabe si es la audacia del poeta o su singular manera de tratar el tema lo más admirable. Puesta en escena hace algunos años por la compañía titular del María Guerrero, la hemos

visto esta vez con regocijo, como si de su estreno se tratase. El genioso don Manuel Machado ordenó las escenas lopescas y les dio, con acierto, la cohesión exigida por la sensibilidad moderna. Vaya en su memoria esta alabanza.

De los intérpretes, todos ellos acertados, debemos destacar los nombres de Hebe Donay, deliciosa dama; de Mary Leyva, de Charo Soriano, Manuel Gallardo, haciendo honor a su nombre; de Jaime Redondo, y los de José Sacristán y Alberto Bové, que compusieron un inimitable dúo de criados" (6).

Después tenemos a Francisco Rojas Zorrilla, a Fernando de Rojas y a Calderón de la Barca, con sus obras respectivas Entre bobos anda el juego, La Celestina y El alcalde de Zalamea.

Entre bobos anda el juego, comedia en tres acto, fue repuesta en el Español el 6 de diciembre de 1951, con una adaptación de José García Nieto y bajo la dirección escénica de Cayetano Luca de Tena. El público gustó de la comedia, rió sus chistes y situaciones cómicas y premió el trabajo interpretativo y la realización escénica con sus nutridos aplausos.

"Entre bobos... es una divertidísima comedia de enredo, con un buen tipo central y algunos ribetes de astracanada. Las raíces de don Pedro Muñoz Seca no andan muy lejos de esta comedia y otras de su clase. Está bien construída (mejor conforme avanza la acción) y medianamente versificada; la caracterización de los personajes, insistiendo en detalles superficiales, pero exacta. Se abusa un poco de las definiciones previas. El desenlace es lógico, pero decepcionante: la única persona que merecía ser feliz es don Lucas (aunque acaso su felicidad consista precisamente en no casarse con Isabel).

Cayetano Luca de Tena ha montado la comedia de modo extraño. Y no porque lo sean los decorados, todos excelentes y alguno, como el primero del tercer acto, excepcional; ni tampoco por los trajes, verdaderamente bellos, sino porque esta serie de aciertos van ligados por un error: esa carroza que aparece entre acto y acto o entre cuadro y cuadro, así como al final de la comedia. Se pretendió con ella, supongo, dar la sensación de movimiento, o mejor, de viaje. Pretensión innecesaria, influencia del cine que no exige la comedia.

Por lo demás, y salvo este pequeño lugar, la representación estuvo a la altura de lo acostumbrado en el Español, y algunos aspectos superó a lo conocido.

La interpretación fue interrumpida con aplausos en tres momentos y al final de todos los actos y cuadros. Dentro del buen tono general destacó Riquelme y desentonó Capilla. Guillermo Marín se creció a partir del segundo acto, y María Jesús Valdés culminó en la escena del descampado, así como Cándida Losada en la de Illescas" (7).

El 9 de mayo de 1957, con motivo de la inauguración del teatro Eslava, terminadas las obras de restauración que su antigua disposición planteaba, se repuso la tragicomedia de Fernando de Rojas, versión de Huberto de la Ossa, interpretada por Irene López Heredia, bajo la dirección escénica de Luis Escobar. El público manifestó franca y jubilosamente su entusiasmo al final de la obra, y los actores fueron aplaudidos y saludaron al final de la segunda parte. La realización ha sido considerada como muy buena; el conjunto de la interpretación ha sido de la mejor calidad.

Recordemos sin embargo, que Felipe Lluch representó La Celestina en le Español, hace cosa de casi dos décadas.

"El trabajo de Huberto Pérez de la Ossa aquí fue, ante todo, de adelgazamiento: en

el texto de La Celestina, junto a la prosa más fresca de todas las letras castellanas, junto a un lenguaje realista y popular, cuya riqueza de vocabulario sólo a la de Shakespeare puede ser comparada, hay abundancia de citas y de consideraciones morales y hasta filosóficas que, en versión teatral, estorbarían. Al mismo tiempo, aunque la crudeza expresiva se mantuvo sin una sola veladura, ciertos trámites de situación fueron abreviados por el qué dirán. El resultado es una pieza teatral de regulares dimensiones, parcialmente orientada hacia el relieve de la protagonista, en que, si la acción no es muy dinámica, las situaciones son eminentemente teatrales, y la fuerza poética y expresiva, inmensa. Muchas cosas hay que ver y considerar en esta Celestina, en que la novela y el teatro españoles tienen su raíz; grande es el arte con que el carácter de la protagonista está descrito; pero es el lenguaje lo que causa al espectador la mayor delicia. Sólo por escuchar perfectamente dicho este lenguaje castellano juvenil y maduro vale la pena de sentarse dos horas largas en una butaca del Eslava" (8).

La última obra clásica repuesta que estudiamos en este capítulo es El alcalde de Zalamea de Calderón, en el Español, el 12 de abril de 1952, en su versión original, interpretada por María Jesús Valdés, bajo la dirección escénica de Cayetano Luca de Tena. El público manifestó su complacencia aplaudiendo los decorados, algunos momentos de la interpretación y, con entusiasmo, el final de los tres actos.

Dos alicientes nos ofreció esta versión íntegra de El alcalde de Zalamea que se presentó en el Español, y que Gonzalo resume así:

"El primero, la integralidad de su texto, el primitivo orden de sus escenas, en una palabra, la presentación del drama según fue concebido por Calderón y representado en su tiempo... A la vista del texto original, sus novedades bastan para compensarnos de la fatiga

de tal relato o de tal reiteración. Importa, sobre todo, subrayar el interés de las escenas en que aparece el personaje <<Don Mendo>>, caricatura a todas luces de lo que posteriormente había de ser el nervio del teatro calderoniano: versión tirando a quijotesca, aunque sin grandeza, de los valores morales resumidos en la palabra <<hidalguía>>. No es cosa aquí de hacer pesquisas o de echarse a imaginar los motivos por los que Calderón, en su casi mocedad, se burló de lo que había de respetar y exaltar en su vejez. Y no es imposible que si alguna vez se averiguan, sean de orden moral o personal, en modo alguno estético.

El segundo aliciente reside en la originalidad interpretativa. Se buscó en ella, a mi ver, una finalidad al carácter de Pedro Crespo mayor de la acostumbrada. Al Pedro Crespo vociferante de la última tradición teatral, al que tantas noches de éxito debieron los maestros de la declamación, ha sustituido un aldeano cauto, nada espectacular, que grita cuando la situación lo hace menester, que apoya sus palabras y sus actos en certera desconfianza campesina. Tiene la desventaja de provocar en menor grado de lo corriente el entusiasmo del público, pero también la ventaja de una mayor concordancia en el texto, de una mayor autenticidad... " (9).

NOTAS.

(1) *Para las reposiciones y diferentes versiones de Don Juan Tenorio, remito a las carteleras a final de capítulos.*

(2) ARRIBA, 25-III-51.

(3) *Ibidem.*

(4) *Ibidem*, 15-V-51.

(5) .. 4-III-51.

(6) .. 8-II-62.

(7) .. 7-XII-51.

(8) .. 10-V-57.

(9) .. 13-IV-52.

CAPÍTULO CUARTO

EL TEATRO EXTRANJERO

Parece el teatro extranjero que ha tenido mayor cabida en los escenarios madrileños en la década de los años 50-60 que en años inmediatamente anteriores. A juzgar por un extenso número de obras traducidas, adaptadas o repuestas en los Teatros de Madrid, no cabe duda que ha triunfado mucho el teatro moderno extranjero en el repertorio español (o, mejor dicho, madrileño).

Viene en primer lugar el teatro europeo (francés, inglés e italiano), seguido del teatro norteamericano.

Entre el teatro francés, destaca el teatro de Jean Anouilh, con obras de éxito como Antígona, Medea (1952), Colombe (1953), El viajero sin equipaje (1953), Eurídice (1954) y Leocadia (1961). Le siguen Jacques Deval con sus obras La mujer de la juventud (1952), Esta noche en Samarcanda (1953), Juegos peligrosos (1956), Su primer beso (1958) y El comprador de horas (1959); Marcel Achard estrenó : Patate (1958) y La idiota (1961); André Roussin: Bobosse (1958) y El marido, la mujer y la muerte (1959); Jean Cocteau: Los padres terribles (1958); Gerard Savory: George & Margaret (1958); Jean Barnard Luc: El complejo de Filemón (1951); Albert Camus: El error (1955); Georges Neveux: Querella contra desconocido (1956); Julien Green: El enemigo (1956); Paul Claudel: El goce humano (1957); Jules Roy: El templario (1957); Maurette y Bolton: Anastasia (1957); Claude Magnier: Blas (1960), La cocina de los ángeles (1953), de Albert Husson.

El teatro inglés está representado por obras como ¿A qué hora volverás, querido? (1951), Esposa constante (1952) y Por encima de la vida (1953), de Somerset Maugham, la última escrita en colaboración con Bolton; Llama un inspector (1951) y Música en la noche (1953), de J. B. Priestley; Sonrisa de Gioconda (1951), de Aldous Huxley; Las Pirámides no muerden (1951), de Patrick Johnson; Cocktail Party de T. S. Eliot; El último beso de la señora Cheyney (1952), de Frederick Lonsdale; Dueto a dos manos (1952), de M. H. Bell; Volpone, el Magnífico (1953), de Ben Jonson; El amor de los cuatro coroneles (1953), de Peter Ustinov; Cuarto de estar (1954), de Graham Greene; Miss Mabel (1954), de Robert C. Sherriff; Juno y el pavo real (1955), de Sean O'Casey; La noche del 16 de enero (1957), de Ayn Rand y Requiem por una mujer (1957), de William Faulkner.

Las obras más representativas del teatro italiano en los coliseos madrileños son: El seductor (1952), Prisión de soledad (1953), Proceso de Jesús (1956) y Inquisición (1961), de Diego Fabri; Enrique IV (1958) y Vestir al desnudo (1961), de Luigi Pirandello; El armarito chino (1951), Buenas noches, Patricia y Dos docenas de rosas, de Aldo Benedetti; Legítima defensa (1953), de Paolo Levi; La torre sobre el gallinero (1954), de Vittorio Alvo; La Requisa (1955), de Curzio Malaparte; Esposa último modelo (1951), de Insausti y Malfatti, etc...

Más lejos de la Península y muy cerca de las letras españolas, el teatro norteamericano vertido al castellano. Entre las obras que desfilaron por los escenarios madrileños, podemos mencionar: Camino real (1958), La gata sobre el tejado de cinc ardiente (1959) y Un tranvía llamado Deseo (1961), de Tennessee Williams; Todos eran mis hijos (1951), La muerte de

un viajante (1952) y Las brujas de Salem (1956), Panorama desde el puente (1958), de Arthur Miller; El deseo bajo los olmos (1954) y Anna Christie (1959), de Eugenio O'Neill; Ocho mujeres (1961), de Robert Thomas; Yo traigo la lluvia (1958), de Richard Nash; Brigada 21, de Sidney Kingsley; El momento de tu vida (1953), de William Saroyan, Té y simpatía (1957), de Robert A. Anderson; Requiem por una mujer (1957), de William Faulkner, etc...

Lo que más salta a la vista es la gran ausencia en el repertorio teatral del teatro clásico extranjero. Ni Shakespeare, que años antes hizo el regocijo de muchos aficionados madrileños, no viene casi a ponerse en toda esta década. Con lo que el teatro moderno ha triunfado mucho en detrimento del clásico.

IV-1. El teatro francés.

El teatro moderno y contemporáneo francés ha tenido en esta década de los cincuenta un éxito rotundo en el repertorio del teatro extranjero en Madrid. Obras celebradísimas y que lograron mucho éxito mundial fueron traducidas y estrenadas en Madrid, con gran afluencia de público y buena acogida -la mayoría de ellas-, de crítica. Los embajadores de este teatro triunfante se llaman Anouilh, Deval, Achard, Cocteau o Roussin...

Jean Anouilh es un maestro. De él, tenemos obras traducidas y representadas con mucho éxito. El teatro de Anouilh, como el de Sartre, como el de Camus, supone una concepción del mundo que es la corriente; más aún, que en los casos mentados es absolutamente personal. El señor Sartre ha tenido el buen acuerdo de pergeñar su sistema y exponerlo magistralmente en forma conceptual, de modo que sus dramas vengan a ser como

ilustraciones o ejemplos de su pensamiento. Pero el señor Anouilh no ha tenido esa precaución. Su pensamiento se transparenta aquí y allá, siempre de modo fragmentario e inconexo. La crítica resulta más difícil y el riesgo de equivocarse es mayor.

La primera obra estrenada a partir de 1952 es Medea, traducida por Antonio de Caro, interpretada por María-Pura Belderrain, bajo la dirección escénica de Antonio de Caro y Rafael Richart. El estreno se verificó en el Teatro de Arte, el 24 de marzo de 1952. Al parecer, el texto castellano de Caro adolece de varios galicismos demasiado evidentes y de algunas traslaciones impropias. Por lo demás, la versión es correcta. Lo son también decorados y figurines. ¿Y, qué dice la crítica de la obra esta de Anouilh?

"Medea... Una pieza más de Anouilh entre sus mujeres perversas, entre sus mujeres atormentadas, entre sus retratos de mujer pintados con violencia y crueldad. Inmensa esfuerzo mala que se levanta, como una roca negra, por encima del mediocre marido y héroe Jasón, conquistador del Vallocino.

Es una bella pieza esta Medea; es, al mismo tiempo, el resultado de la sencillez. Anouilh elige un momento, cima de una historia, y lo desarrolla sin prisa, dosificando el relato de los antecedentes, distribuyéndolos mezclados con el diálogo, como elemento orgánico de ellos, no como forzada exposición. La trama no puede ser más sencilla, más inactiva: Medea habla con la Nodriza; luego, con Creón; después -larga y densa escena-, con Jasón. Los personajes entran allí porque deben estar. Por último, Medea sacrifica a sus víctimas: Creón y Creusa, su hija; los propios hijos de Medea, y ella misma. Pero esta acción simplicísima no es importante, sino las palabras, cargadas de expresividad y de poesía; en algunos momentos, de verdadero acento trágico. Un análisis exigente preguntaría el por qué

de la maldad de Medea: su invocación a los dioses no puede satisfacernos... A Medea, Anouilh la ha dotado de grandeza; pero en los viejos textos griegos, tiene, además, nobleza. Sí. Es posible adivinar perfiles en la figura de Eurípides y, si se me apura, en la de Séneca" (1).

En el teatro Español, el 13 de enero de 1953, fue estrenada la versión española de Colombe, con el título de Colomba, traducida y dirigida por José Luis Alonso. Esta comedia, escrita por un maestro, que sabe al dedillo el teatro francés, y sin necesidad de inventar nada, juega habilidosamente con tipos y situaciones conocidas, sirviendo el juego con sus extraordinarios dones de dialogador.

En Colomba, "todos los personajes de la obra, salvo el de <<Víctor>>, son tipos literarios, archiconvencionales, tratados y maltratados infinidad de veces, que Anouilh nos ofrece ahora fijados en caricatura definitiva. Su coincidencia en una ocasión concreta obedece a la voluntad del autor: no es dato de la realidad. El procedimiento para obtener la caricatura no es tanto la exageración de rasgos como la eliminación de elementos reales: extrayendo la sangre y la carne a los hombres vivos, fijando el resultado en rasgos típicos, se consiguen caricaturas literarias cuyo parecido con la realidad no va más allá de las caricaturas pintadas con el hombre que sirvió de modelo. Decir de Colomba que es la vida me parece una falsedad. Eso es precisamente lo que no es: la vida. Más bien se asemeja a una fotografía <<de apariencia>> hecha con lente deformante. En cierto modo, la estética del esperpento, aunque enfocada la realidad <<desde abajo>> .

Los momentos mejores de la obra son: la escena de <<Madame Chérie>>, del primer acto, y toda la parte central del cuarto; el primero, como sátira de tipos; el segundo, como escena de la mejor calidad dramática" (2).

Después de estrenar Medea y Colomba, cualquier obra de Anouilh interesó al público de Madrid. No cabe duda que Anouilh es un gran dramaturgo. Por lo que sea, el autor de Colomba se ha convertido en un comediógrafo comercial. El 27 de noviembre de 1953, estrenó en Madrid un drama muy aplaudido por el público del Infanta Beatriz. Se trata de Un viajero sin equipaje. Este drama es... "una etapa inicial, un primer escalón, de ese tremendo problema moral que, expresado a su manera, constituye el tuétano dramático de este escritor. Quizá parezca un poco largo y quizá lo sea, pero hay en el segundo acto y en el tercero escenas estupendas, de gran calidad, que acreditan a un gran dramaturgo. Es un acierto la elección del tema -entonces no tan manoseado como ahora, que ya Giroudoux había dramatizado con talento-, pero me parece más acertado todavía la especial versión que del tema da Anouilh. En cambio, el final me parece insatisfactorio, aunque incluya la escena más inocente y alegre de toda la pieza. En conjunto, es un drama que hay que conocer, no sólo por sus cualidades intrínsecas, sino por lo que significa en la historia artística y espiritual de Anouilh" (3).

El teatro de Anouilh, como se puede observar, consiste fundamentalmente en un fantasma femenino rodeado de arquetipos. Varían éstos en cada comedia, pero el fantasma es siempre el mismo, en diversas hipóstasis y con diversa vestidura. Siempre habla bien, siempre dice cosas conmovedoras, a veces profundas, a veces poéticas. Y su palabra nos va desnudando la máscara de los arquetipos, hasta hacernos ver la cochambre que se oculta debajo de la apariencia; aunque a veces no haga falta, porque la cochambre queda a la vista. Suele asimismo suceder que frente al fantasma se levanta otro fantasma, de nombre y apariencia varonil, que ama y encuentra para su amor ciertas dificultades.

"Por esta vez -Eurídice-, aunque sea a través de la muerte, fantasma en fantasmas

convertidos, el amor triunfa. Es una bella idea, tan vieja como el hombre, sin embargo, tiene fe todavía, una fe renovadora por cada uno de los que nacen, por cada generación como si acabara de estrenarla. Pero lo que desea cada uno es que el amor triunfe del lado de acá" (4).

Aparte de esto, el señor Anouilh es un sapientísimo constructor de comedias. Como todos los constructores sapientísimos, tiene a veces sus fallos. Esta Eurídice, versión de Gómez de la Serna estrenada en sesión de Cámara el 10 de mayo del 54, "a la vuelta de su valioso diálogo, de tantas escenas admirables, resulta algo pesada. La virtud de la concentración, de la economía verbal, tan francesa, no la usa el autor en esta pieza. Es largo el primer acto y sobra el cuarto. Con la escena final hubiera bastado, sin tanta prolijidad dialéctica, sin repetir los trucos del personaje <<Padre>>" (5).

Leocadia, en versión original fue interpretada por Dany Robin y estrenada en la Zarzuela el 24 de enero del 61, delante de un público que subrayó con risas el ingenioso diálogo, e interrumpió con aplausos una escena y aplaudió calurosamente al final de las dos partes en que se dividió la obra.

Leocadia, en versión castellana fue estrenada en Madrid hace muchos años, y no está de más recordar la fastuosa interpretación de doña Adela Carboné en el papel de la <<Duquesa>>. Esta interpretación original fue, en su conjunto, calificada de excelente. Dany Robin unió a su belleza, gracilidad y dinamismo, una delicada voz perfectamente matizada. "Por lo que a la interpretación se refiere, salta a la vista el contraste entre los hábitos naturalistas de nuestros actores y la que pudiéramos llamar artificiosidad de los franceses. Artificiosidad, digo, sin el menor ánimo peyorativo, antes bien, como elogio y reconocimiento de la eficacia de una escuela y de un sistema de normas que pueden conducir a la frialdad, nunca a la corrupción. En cuanto al montaje, la localización de la fábula, su

situación en el año 1925, permiten, sin ser infiel al espíritu de la comedia, dar al ambiente, a los decorados, al modo de concebir los tipos, un matiz caricaturesco, un punto de exageración que está indudablemente de acuerdo con la intención de Anouilh al elegir como materia de su comedia un mundo sin vigencia histórica, casi sin vigencia social, si no es en el cajón de los ensueños de una modistilla. Esta alegría permite, por ejemplo, sacar un buen partido a decorados de papel en cuya disposición escénica colaboran los métodos teatrales de hace cuarenta años y de los más modernos" (6).

Notemos, a título informativo, que José Luis Alonso vertió también otra obra de Anouilh que se estrenó con éxito, La alondra. Se estrenó también en el Lara (el 2 de octubre del 53) la conocida <<pièce noire>> del mismo autor, La salvaje, traducida por Félix Ros: "La comedia, fuerte, gustó mucho y arrancó una gran ovación al caer el telón".

La obra de Jacques Deval también gustó mucho al público madrileño. La mujer de tu juventud fue traducida por José Luis Alonso y estrenada en el Infanta Beatriz el 11 de noviembre del 52, y fue muy aplaudida la comedia. De esta pieza, se deducen importantes consejos para los matrimonios. "Reza el primero: si quieres conservar a tu mujer, no colecciones sellos. Y el segundo: si quieres deshacerte de tu marido porque amas a otro, no se te ocurra envenenarlo personalmente, porque lo más seguro es que no te atrevas y lo echas todo a perder. Apurando la exégesis, podríamos hallar una tercera conclusión: si tienes un amigo joven que frecuenta tu casa, no dejes de espíarle, porque así descubrirás que pretende envenenarte en complicidad con tu mujer. De todas suertes, los consejos no son universales ni reversibles. Por ejemplo, puede suceder que el marido dé en coleccionar sellos para que la esposa deje de amarle en el momento de echar el veneno en la taza de té, y entonces se

quede la comedia sin tercer acto. O finalmente, que el marido llegue un minuto antes, cuando la esposa y el amigo hablan del perrito; y entonces no se entere de nada. Las posibilidades son tantas como los consejos, o quizás más..." (7).

¿Algún reparo?

La crítica lamenta la versión lenta del marido, con movimientos retardados; la versión lentísima y bastante claudicante de la esposa, una dirección escénica descaminada...

No tanto podemos decir de la dirección escénica de Luis Escobar en el estreno de Esta noche en Samarcanda, en el Reina Victoria, el 29 de mayo de 1953. La comedia, en tres actos, fue traducida por Luis Escobar y José Montero Alonso. El público aplaudió al final de los tres actos, saludando toda la compañía y los traductores. Esta noche en Samarcanda es una comedia que pudiéramos llamar de enunciado previo. Un personaje dice algo -en este caso, un cuento oriental-, y la comedia lo realiza luego, al modo que se desarrolla un tema musical.

El tema de la comedia es bastante misterioso y trascendente:

"El cuento en que se encierra pudiera servir de base a una teoría de la libertad humana. Es, pues, inútil añadir que puede sostener una tragedia. No lo es Esta noche..., porque sus personajes no son trágicos. Quizá porque los personajes no son más que elementos teatrales que el autor maneja para desarrollar una fábula que pudo alcanzar gran altura poética; pero que, en las manos de Jacques Deval se reduce a pura y entretenida habilidad. Jacques Deval sabe perfectamente su oficio. El modo de manejar sus elementos es irreprochable.

El tercer acto, un poco montado al aire es, sin embargo, el que suscita mayor emoción en el espectador. Es un acto verdaderamente dramático, en tanto que los dos primeros son

dos actos de comedia. Esta diferencia debió haberse acusado en el ritmo de la interpretación, que estimo lenta: es el único reparo que puedo poner a la dirección, por lo demás excelente" (8).

El 18 de mayo del 56, en el Infanta Isabel, fue estrenada otra comedia, también muy aplaudida, Juegos peligrosos, traducida por Antonio Cabo e interpretada por Analía Gadé, bajo la dirección escénica de Juan Carlos Thorry. De la comedia dijo Torrente:

"Si consideramos a esta comedia de Jacques Deval como un pretexto, más o menos divertido, para que se luzcan los actores, si sólo la consideramos como pretexto, toda benevolencia queda explicada. Así las intenciones, no hay inconveniente en reconocer que el primer acto es muy gracioso; el segundo, un poco menos, pero lo bastante para conservar el interés, y el tercero, puro pretexto, sin nada más.

Lo que hay que considerar es el trabajo de este grupo de actores, a los cuales, en conjunto, se debe reconocer algo que muchas veces hemos echado de menos: compenetración, elevada dignidad, ausencia de divismo..." (9).

El Lara estrenó el 3 de abril de 1958 Su primer beso, comedia en tres actos, vertida al castellano por José Luis Alonso e interpretada por Carmen Bernardos. Al público que aplaudió al final de los tres actos, le gustó esta comedia que Jacques Deval estrenó hace ya varios años.

"Es una comedia hábil, con dos actos bien contruídos y un tercer acto de buena calidad, pero que podía considerarse con independencia de los otros dos, ya que el problema principal se resuelve al final del segundo. Diálogo ágil, tipos bien dibujados, ingenio, frivolidad aparente, moralidad en la intención. El niño que no estudia y que gasta a sus

padres bromas pesadas, pero que, por amor a la madre, no sólo se corrige, sino que mete al padre (suavemente) en cintura... Y sin mojigatería, claro: el niño es un hombrecito, y cuando tiene que habérselas con una caucasiana, lo hace como un señor.

Así debían de ser las cosas por el 1620. En la segunda postguerra han cambiado un poco. Algo tuvo que pasar para que los jóvenes como Esteban se conviertan en <<jóvenes amargos>> y para que los conflictos entre padres e hijos tengan más dramático desarrollo y no tan feliz final.

En resumen: que la materia dramática de Su primer beso es superficial, y vista desde nuestra situación peca de frivolidad. No obstante, puede servir de enseñanza a muchos padres. A quien no creo que sirva de mucho es a los hijos de esos padres. Bien es cierto que no es un drama realista, sino de una comedia divertida y moral" (10).

El comprador de horas (<<Romancero>>), comedia adaptada a la escena española por José María Pemán, e interpretada por Miguel Moreno, Vicente Sangiovani, Sebastián Rosvera; dirección y montaje de Adolfo Marsillach, fue estrenada el 9 de octubre de 1959 en el Lara. La labor interpretativa de María Asquerino y de Adolfo Marsillach ha sido muy alabada por la crítica. El público aplaudió calurosamente los dos primeros actos, el tercero fue aplaudido en su final con entusiasmo.

Esta comedia de Deval, que en francés se titula, muy galanamente, Romancero, lleva en español el título <<ut supra>> más afortunado. Cuenta un suceso bastante extraño, y lo cuenta con todas las de la ley, o más exactamente, con todas las del canon para que no quede ningún cabo suelto y no pueda meterle mano ningún perito en ortodoxias.

"Tiene de bueno que la historia se cuenta entera, sin exposición de antecedentes, y

tienen de malo, si esto puede ser malo, que el autor es muy hábil, que el adaptador lo es también y que la prolongada estancia de los protagonistas en escena se quiebra con la introducción de varias escenas adjetivas, como las de la gibosa o la de la prestamista, y algunas otras más adjetivas todavía puramente ambientales, que liman la aspereza a la situación, pero quitan vigor al drama. Como es una comedia destinada al gran público, una de esas comedias de las que casi se puede vaticinar el éxito los términos en la disputa se desarrolla son más bien llanos y paradójicamente, quizá para compensarnos de la llaneza, algunos personajes secundarios y la misma protagonista, hablan a veces un lenguaje levantado, de aparente impropiedad, pero cuya justificación haya que buscar en los efectos secundarios de la gracia que la hazaña del padre Ibarra hace caer copiosamente en el corazón de Rolanda.

No olvidemos, sin embargo, que toda conversión, por su misma naturaleza, puesto que implica cambio, es teatral. ¿Y quién duda de nuestra alegría cuando la pobre chica ha sido vencida y convertida por el impetuoso, por el indiscreto vasco? Los dos cuadros del último acto, más efectivos y efectistas, llegan también más directamente al público: los aplausos que los premieron fueron más calurosos. Hay algunas frases acertadas, y en ellas se ve, como en toda la adaptación, la mano hábil de Pemán, quien, al final, pronunció unas palabras. El señor Deval, asistente al estreno, las escuchó entre los actores y, por ellos, recibió los aplausos. Fueron también aplaudido un mutis de Carmen López Lagar y un efecto escénico tan inesperado como sorprendente: la lluvia en el escenario" (11).

En cuanto a Marcel Achard, sus dos comedias, Patate y La idiota conocieron una acogida muy afortunada. Patate, comedia en tres actos, vertida y adaptada al español por Juan

Ignacio Luca de Tena, interpretada por Conchita Montes y dirigida escénicamente por Conrado Blanco, fue estrenada en el Lara el 6 de marzo de 1958. Se aplaudieron mucho los tres actos.

"Patate es una novedad. Debe de estar bien traducida, porque el diálogo suena bien, tiene ingenio, traduce fiel y exactamente los sentimientos de los personajes. Pero esto no es la única virtud evidente de Patate, ni la más importante. Ante todo es una comedia bien construída, con los elementos necesarios, con unidad de tiempo y acción, y casi de lugar; una comedia de caracteres y de situación -o, mejor, de caracteres en situación-, con un tipo central admirablemente trazado- tipo, por otra parte, nada episódico, puesto que León Rollo, francés de nuestros días, es de siempre... No así el otro carácter importante de la comedia, el de Alexa, que si no cede al de León en la perfección de su trazado, es, en cambio, actual y sólo actual. Lo cual no quiere decir que carezca de humanidad, sino sólo esta humanidad está vinculada a un momento histórico determinado.

Pero esto no importa gran cosa, porque, aunque la acción y la situación giran alrededor de Alexa, el eje de la comedia es León: un hombre en el que la bondad nativa pelea débilmente contra el resentimiento y el complejo de inferioridad que siente ante un amigo, que debía ser el antagonista (y lo es en apariencia), pero que sólo es la causa de que el antagonismo se desarrolle en el corazón del propio protagonista. León es uno de esos seres que no vencerán jamás, aunque tengan la victoria entre las manos, aunque el antagonista haya sido vencido.

La comedia, con un primer acto expositivo muy hábil, culmina en un segundo acto perfecto, que roza el melodrama pero que escapa de él a fuerza de humanidad y de perfección expresiva" (12).

Y La idiota, comedia vertida al castellano por Edgar Neville, fue calificado su estreno como uno de los éxitos más claros de la temporada. La comedia recibió una acogida muy positiva, más positiva aun que la obra anteriormente estrenada en el Lara. Fue muy aplaudida por un público que, complacido, prolongó la ovación final lo suficiente para que, con los intérpretes, tuvieran que salir a escena el director y el traductor. El estreno de La idiota se verificó en el Reina Victoria el 14 de diciembre de 1961. Analizada con desapasionamiento y cuidado, esta comedia de Marcel Achard presenta los ingredientes sólidos de las comedias policíacas, e incluso sus procedimientos técnicos. Y al crítico de interrogarse: "¿qué sucede, pues, para que La idiota no sea, propiamente hablando, una comedia policíaca?", antes de proponernos su opinión:

"Pues que esos ingredientes y esos procedimientos han sido esta vez manejados por un verdadero escritor, quiere esto decir por una persona a quien los personajes interesan más que los hechos. Se dice al principio de la comedia que el crimen de la calle de la Faisanderie es un crimen sin interés; lo sería en efecto si el autor no nos colocase ante una situación -por otra parte vulgar- en la que la supuesta criminal tiene ocasión de desplegar su personalidad y el modo exquisitamente artístico como están los pormenores del crimen y sus personajes secundarios. A todos ellos los ilumina la protagonista con su propia luz. Y, ¿quién es esta protagonista? ¿No es también ella terriblemente vulgar? El milagro del arte -que no tiene por qué ser genial- es despertar nuestro interés, incluso nuestro afecto, por personas que, en la realidad, dejaríamos pasar sin mover un dedo para conocerlas. La verdad es que no hay personajes vulgares; sólo hay autores vulgares que no aciertan a retratarlos.

Añádese a esto la perfección -muy francesa- con que la comedia está construída, y el excelente, ingenioso, a veces cínico diálogo, y la seguridad de trazos con que los personajes

secundarios quedan esbozados. Todo ello nos permite juzgar La idiota como ejemplo de comedia bien hecha. Una comedia clásica, naturalmente, pero llena de interés y humanidad; incluso de ternura" (13).

Otro dramaturgo, André Roussin, estrenó dos comedias de no menor éxito que los de sus compañeros. La primera es Bobosse, comedia en tres actos, adaptada por Alfredo Mata y Jaime Descallars, interpretada por Amparo Soler Leal. Dirección escénica de Adolfo Marsillach. Se estrenó en la Comedia, el 17 de diciembre de 1958, y fue reputada como "una excelente comedia de un género menor, un hábil juego teatral escrito por un hombre con ganas de confundir al público, una obra muy bien construída y muy graciosamente dialogada".

En cuanto a El marido, la mujer y la muerte, comedia en tres actos también, en versión y adaptación de Tono, fue estrenada también en la Comedia el 22 de setiembre del año siguiente. La adaptación fue juzgada como mala y la comedia, llena de picardía y de difícil transposición al castellano:

"Imagínese una chica que llega de París muy bien vestida, pero vestida de tal modo que puede perturbar la respetable modorra carpetovetónica. Como esta operación es de las más peligrosas y de mayor responsabilidad que pueden llevarse a cabo en el país, aunque sea con circulación, y la segunda, reexpedirla al lugar de origen. Pero sucede que aquí no hay chicas (quiero decir comedias, naturalmente) porque los autores indígenas hacen el vago y en los teatros hay demanda. ¿Qué se hace entonces? Pues cambiarla de traje. Dejarla como es, pero vestirla de otro modo. Y para vestirla se busca a un buen modista, a alguien que, sin que la cosa pierda, pueda sustituir la picardía por la comicidad. Tono, por ejemplo, que

siempre tiene gracia. Y Tono, va y le hace el traje a la medida. Y la chica sale al escenario de la Comedia y la gente ríe menos de lo esperado, y al final de los tres actos, los aplausos tienen que atravesar una espesa muralla de siseos. ¿Por qué? Porque lo que no puede hacer Tono es contenerse, medirse, acomodarse al original. Tono tenía que haber sembrado el diálogo de << sus cosas >>. La comedia se prestaba. No lo hizo, o lo hizo con timidez. Sin la picardía original, sin la comicidad de Tono, la comedia se queda en una de esas comedias en cuya representación uno se pasa los tres actos esperando que lo gordo se produzca y lo gordo no se produce" (14).

Jean Cocteau estrenó un drama, Los padres terribles, versión de Arcadio Baquero, interpretado por Pepita Serrader, bajo la dirección artística de Modesto Higuera. Estrenó esta versión el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, el 12 de mayo de 1958.

"Los padres terribles es un excelente, interesante y desagradable drama. Estrenado hace bastantes años, llega, como siempre, tarde a Madrid; lo bastante tarde para que, sin ser una muestra del teatro más actual, pase por serlo. Sin embargo, en ciertos momentos de la representación llegué a pensar que lo que yo tenía por atrasado resultaba prematuro, a pesar de tratarse de una sesión de Cámara, a pesar de lo escogido del público.

Los padres terribles es una comedia bien hecha. A pesar de su apariencia literaria, a pesar de su vinculación al melodrama y al vodevil, a pesar de haber propuesto Cocteau << encadenar lógicamente unas circunstancias ilógicas >>, la pieza no es sustancialmente nada de eso, sino que todo eso se pone en juego para que uno de los papeles, el de << Ivonne >>, pueda desarrollarse a gusto. Ivonne es el eje del drama, es el drama mismo. Lo sería con otras circunstancias, con otra trama, con otro final. Lo sería sin drama, lo sería

si la pieza se hubiera quedado en vodevil. El modo de concebir la figura de Ivonne no obedece a motivos literarios ni estéticos. En la intuición y desarrollo de la figura, han influido razones profundas, que quizá hayan escapado al propio autor. Cocteau pintó ese tipo así porque le salió de las entrañas. Y la razón de que a pesar de todo la comedia no guste en España es la misma por lo que no gusta La casa de Bernarda Alba.

En la comedia se desarrolla un mito: por el procedimiento de sustituir una convención <<típica>> por un personaje singular y concreto, de sustituir <<la madre>> por Ivonne (o por Bernarda). Una y otra son personajes reales. Cuando los tipos y las convenciones se confrontan con la realidad suelen desvanecerse. En la realidad no hay tipos, sin individuos, singularidades humanas. A estas horas <<Ivonne>> será, por muchos espectadores, considerada como <<el tipo de la madre egoísta...>>" (15).

Muy interesante fue la obra de Albert Camus estrenada el 11 de noviembre de 1955, Le malentendu, traducida bajo el título de El error, versión de Guillermo de Torre, interpretada por Maritza Caballero. Escenografía de Eloy Moreno; dirección de González Vergel. Fue la interpretación calificada de muy buena, también la dirección de Vergel, aunque lenta. Todos los demás elementos escenográficos colaboraron muy eficazmente al éxito de la obra que fue aplaudida mucho por el público presente en el estreno, en sesión estrictamente privada. Fue el Pequeño Teatro <<Dido>> el que dio a conocer esta versión, muy pulcra y fiel de Le malentendu.

El error, con El mito de Sísifo, es quizá la más representativa de las obras de su autor, y lo que en ésta se expone, en aquella se pone dramáticamente. Dos cosas vienen aquí

juzgadas por la crítica: un pensamiento filosófico y una obra de arte.

"El error encierra un juicio tajante sobre la realidad y sobre la vida humana y su sentido como realidad suprema. El juicio es desolador: la vida humana -viene a decirse- carece de sentido, es absurda. No viene de ninguna parte ni va a alguna...

El error, como obra dramática, es típicamente francesa: predomina el diálogo sobre la acción; la intensidad se alcanza por la virtud de la palabra cargada de contenido; por la palabra, la situación cobraba relieve y los personajes se definen y caracterizan. Camus es, ante todo, un artista de la palabra como medio de expresión intelectual. El patetismo de las escenas más intensas -dos del tercer acto singularmente- se alcanza tanto por la eficacia poética del verbo como por su contenido intelectual. No hay pasión, sino pensamiento puesto al rojo.

No son, pues, oportunos los modos habituales de juicio. Recuérdese además que el error no es obra realista, cuya lógica pueda ponerse de manifiesto mediante una comparación continuada con la realidad. Parece ser que está inspirada en un suceso real. En cualquier caso, las circunstancias del suceso han sido abandonadas, hasta el punto de ser abstracto y simbólico el carácter del drama. Momentos hay en que parecen humanos sus personajes, conocidos incluso, y con modelos literarios próximos. ¿No son, en momento, Madre e Hija dos versiones de lady Macbeth, la que empuja al crimen y la que sufre la desesperación de haberlo cometido? Una lady Macbeth, es cierto, en que los móviles de la ambición han cambiado mucho, en que el resplandor de la corona se sustituye por la luz del sol y su calor. Patética, de veras, esa muchacha hundida en el crimen sólo por huir a las nieblas que las rodean y vivir en un país donde las arenas de la playa abrasen los pies, más patética, acaso, la necesidad última que tiene de ese amor humano que su madre acaba por negarle.

Los efectos dramáticos están llevados con maestría. Sobre todo, esa figura muda, inventada y puesta allí solamente para decir que no al final. Ese <<no>> es el mayor efecto que es dado obtener a un intelectual. Siempre el <<no>> es más dramático que el <<sí>>, pero también es más fácil. Para que el <<sí>> tuviera el mismo efecto, haría falta, no un intelectual, sino un gran poeta. Albert Camus lo es" (16).

De indiscutible triunfo fue también el estreno de George & Margaret, comedia en tres actos de Gerard Savory, vertida al español por Javier Regás e interpretada por Amparo Soler Leal, bajo la dirección de Adolfo Marsillach. El estreno ocurrió en la Comedia el 24 de octubre de 1958. Fue, como dijimos, un éxito rotundo, y, según palabras de Gonzalo Torrente Ballester, "hace bastante tiempo que no se registra en los teatros de Madrid un éxito como el alcanzado... en la Comedia por George & Margaret y por sus intérpretes. No son las veces que el telón se levanta, sino el modo de levantarse lo que da la verdadera medida del éxito; porque muchas veces es el telón el que tira de los aplausos. Pero esta vez fueron los aplausos los que tiraban del telón, los que lo hacían alzarse y mantenerse levantado. Éxito justo: es una de esas veces en que se está de acuerdo con el público, lo cual, contra lo que se piensa, resulta bastante grato" (17).

Sin embargo, al parecer, George & Margaret no es una comedia genial, ni una comedia extraordinaria, ni nada de eso. "Es una comedia buena y muy divertida. Una comedia *construída con los materiales necesarios, con una gran sencillez, con una gran honradez y con un talento y gracia*" (18).

El estreno de Blas, comedia de Claude Magnier, vertida al español por Ricardo Paseyro e interpretada por Susana Campos, con dirección de Alberto Closas, ha sido un éxito

tan grande, que Alberto Closas se vio precisado al final a dirigir la palabra al público de la Comedia, aquella noche del 18 de noviembre del 60. "Se aplaudieron todas las caídas de telón, se aplaudieron varios mutis y se rió constantemente".

"Blas es una comedia de enredo; más o menos como hubiera podido escribirla Vital Aza, aunque modernizada y con algunos hallazgos cómicos. Lo mejor, el primer acto. Como la gente rió absolutamente todas las situaciones, todos los chistes y todos los descoyuntamientos de la acción; como aceptó sin dificultad la inverosimilitud constante, hay que entenderlo como buena disposición del público para el teatro de Vital Aza modernizado" (19).

Otra obra de éxito es Chéri, de Colette, adaptada por L. Marchand, con versión española de Jaime Vigo. Fue estrenada en el María Guerrero el 16 de noviembre del 60 y, al final de la representación, todos los que en ella tomaron parte, recibieron los aplausos del público muy complacido.

Chéri, como su gemela Gigi, es de esas piezas que parecen llamadas a tener gran éxito de público. Y el conjunto que actúa en el Reina Victoria, con Eugenia Zúffoli y Vicente Parra a la cabeza, y la dirección de Luca de Tena, garantizan el éxito.

¿Qué es Chéri? "Una historia de la <<belle époque>>. Es decir, una historia de una época en que, a todas las posibilidades dramáticas de hombres y mujeres, la gente acomodada, o rica, elegía exclusivamente las sentimentales o las sexuales. Quizá sería mejor decir que la una y la otra, en proporciones diversas. Para nuestra sensibilidad, es acotar demasiado lo dramático. Incluso entonces, existía otra clase de dramas, que tuvieron menos fortuna literaria, o que, al menos, no llegaron a interesar a Colette. La Francia de entonces, y ciertas gentes de todas partes, solían tomar estas cosas en serio. Otras, más cercanas a

nosotros, las tomaron por el lado grotesco. El principio del segundo acto, que Luca de Tena vertió del modo más realista posible, de la tónica justa que debiera presidir la concepción entera de la obra. No comedia sentimental, sino esperpento.

< <Chéri> >, el protagonista, hubiera resultado entonces un gran personaje. En la versión de Colette, nos parece digno de pasar a la vigilancia de un psicoanalista. Su amor por Lea no es más que una versión torcida de un complejo de Edipo.

La comedia está bien hecha, con aciertos teatrales capaces de conmover a quien tenga sensible corazón que llegue a tener simpatía por los protagonistas. La moral está salvada. Hay tipos secundarios muy bien trazados, y lo están también los protagonistas" (20).

Anastasia, la universalmente famosa obra de Maurette y Bolton, traducida por José Luis Alonso e interpretada por Irene López Heredia, bajo la dirección escénica de Luis Escobar, fue estrenada en el Eslava el 9 de julio del 57, y fue calificada por su traductor de "melodrama bien hecho". De esta obra acogida por el público del Eslava con grandes ovaciones, Torrente ha dicho: "El caso de Anastasia Cheikowski es real, y hay quien la supone, efectivamente, hija de Nicolas II. La vida de esta mujer, que todavía existe, puede parecer un melodrama y tiene que ser -Romanoff o no- un drama espantoso. Ante el conjunto de hechos unitarios que constituyen su biografía, el dramaturgo puede escribir lo mismo una tragedia de gran calidad poética que un melodrama bien hecho. Depende al mismo tiempo del talento con que se trate el tema que de los hechos y personas que se seleccionen para expresarlo. A Marcel Maurette le ha seducido más, evidentemente, el aspecto melodramático, y su colaboración con Guy Bolton ha salido esta obra que entretiene y emociona" (21).

El complejo de Filemón, comedia de Jean Bernard-Luc, traducida al castellano por Luis G. de Linares, interpretada por Conchita Montes y su compañía, bajo la dirección de Edgar Neville, fue estrenada en la Comedia el 14 de diciembre de 1951. La interpretación fue juzgada como muy buena, aun superior a la comedia, con la mejor actuación de Conchita Montes en lo que fue de temporada. Correcta la traducción de Linares, delicioso el decorado, acertada y del mejor gusto la dirección escénica.

En el Ateneo se representaron obras como El enemigo, El Templario y El goce humano. Estas representaciones estuvieron justificadas como parte de un programa cuya finalidad no perdió de vista la necesidad de que cierta parte del público estuviera informada de modos y estilos de hacer teatro distintos de los hasta aquí conocidos.

El enemigo drama en tres actos, de Julien Green, vertido al castellano por José Vila Selma e interpretado por María Amparo Soler Leal, bajo la dirección escénica de Adolfo Marsillach, fue estrenada en el Ateneo el 31 de mayo de 1956. Vila Selma hizo una versión llena de dignidad, y el público aplaudió mucho al final de los tres actos.

"El enemigo es un excelente drama, con un buen primer acto, un segundo acto extraordinario y un tercero menos afortunado. Su composición y estructura responden al gusto francés más que al español; es decir, que los personajes hablan todo lo necesario, sin apremios de tiempo y cuidados de <<teatralidad>>, y que la acción, intensísima, va por dentro. Su traducción en palabras apasionadas es de tal fortuna, que nuestro público, el de la cólera -que no aguanta más de una hora sentado- escuchó sin una tos un segundo acto largo y lento sólo porque lo que allí se decía era apasionante y también -¿por qué no?- porque

estaba muy bien dicho. Y uno, como es notorio, se llena de alegría cuando la palabra dramática, la palabra poética- que no es lo mismo que la literatura- triunfa sobre la escena.

Decir, después de esto, que la trama y los personajes están bien trazados y demás habituales zarandajas, suena a vulgaridad.

Ahora bien, hay algo más en El enemigo, de lo que no será lícito desentenderse. El enemigo es una obra católica, describe católicamente un proceso religioso y sostiene (no con mucha evidencia, sino con loable discreción) una tesis católica. Es muy bueno, extraordinario, el segundo acto, porque en él se describe un proceso espiritual; no es tan bueno el último cuadro del tercero porque en él se pretende sacar una conclusión. Lo que en él sucede deja de ser humano, y el terreno del dramaturgo es lo humano" (22).

Beau sang, de Jules Roy, vertida al castellano y dirigida por Trino Martínez Trives bajo el título de El templario, fue estrenada en el Ateneo el 5 de marzo del 57. "Es, hasta cierto momento, un episodio histórico o pseudohistórico; finalmente, se metamorfosea y sus palabras resuenan con ecos de actualidad. El procedimiento es tan usual como legítimo. Pero la comedia -al menos según el texto vertido por Trino Martínez, al parecer en toda su integridad- no pasa de ser comedia correcta, sin grandes alturas, construída con tanta simplicidad que a veces, se aproxima al primitivismo: se trata en realidad de una serie de conversaciones de dos personas montadas sobre una situación y una pequeña historia. Debe de estar muy bien escrita en francés, pero carece de resplandores de poesía o pensamiento. Es una comedia correcta y correctamente traducida e interpretada" (23).

En el Ateneo fue también representada el 29 de enero del 57 L'Échange de Paul

Claudiel, vertida al español por José Vila Selma con el título de El goce humano, e interpretada por Victoria del Castillo, Carmen Lequerica, Jacinto Martín y Jesús Puente.

"...Sin ser de las más importantes de su autor, encierra en grado eminente las cualidades típicas de su teatro: tensión poética y no dramática; desarrollo primitivo de la acción; facilidad convencional en el planteamiento y desenvolvimiento del tema: palabra levantada, certera, honda, todo sostenido, más que por una situación, por un pensamiento al que todos los restantes elementos sirven; y este pensamiento está penetrado de la más sincera y verdadera religiosidad, que no excluye, como en este caso de L'Échange, el reconocimiento de verdades humanas naturales anteriores al Cristianismo" (24).

Georges Neveux estrenó una obra de menor fortuna que las hasta aquí vistas. Se trata de Querella contra desconocido, vertida al español por José Luis Alonso y representada por el Teatro Nacional de Cámara, el 30 de enero del 56. La comedia no fue del gusto del público. Representada ante un público que exige acción, "resulta demasiado narrativa, lenta y, a la postre, por deficiencia de los personajes, desproporcionada".

Según Torrente, el señor Neveux ha tenido en su obra dos ideas: una, la que rige la comedia; otra, la de espigar en la literatura rusa media docena de tipos y sacados a escena como protagonistas de Querella contra desconocido. Sin embargo, "no bastaron para que la comedia gustase al público... Será porque estos tipos extremados y de singular complicación no cuadran al temperamento francés, que los empequeñece, que les quita la grandeza original, y será también porque, a pesar de ser francés, el señor Neveux no ha sabido evitar ciertos escollos de excesivo sentimentalismo, verdaderos naufragios en lo cursi...

Analizadas las razones que cada uno de los protagonistas tiene para presentar la

< < querella > > - para presentarla frente a Dios, tema caro al existencialismo- se imagina uno que, en manos de un escritor potente, pudieran haber originado un drama pavoroso. El del señor Neveux no lo es; no parece drama, y el público lo tomó, en algunos momentos, por comedia, y rió. Y a veces, hizo más que reír. Contribuyó en buena medida la interpretación, falta de vigor, poco ensayada y con algunos errores fundamentales de concepción" (25).

De buen gusto y buena acogida fue también la comedia de Albert Husson, La cocina de los ángeles, traducida por José Luis Alonso y estrenada en el Infanta Beatriz, el 14 de enero del 53. Esta comedia fue Premio < <Tristán Bernard > > del año 1952.

"Los ángeles son tres, y como llovidos del cielo, caen sobre la tienda de Félix Ducatel, donde, a lo largo de una noche de Navidad tropical -estamos en Cayena, conocido presidio-, actúan de Providencia. Huelga decir que los ángeles son, además, presidiarios. Su intervención en los varios asuntos planteados al pobre Ducatel y a su familia es varia: desde inocentes transacciones al por menor hasta un asesinato, pasando por el robo de una gallina para la cena. Una muerte casual y la llegada de un apuesto teniente colma la buena fortuna de esta familia, acogida a tan extraordinaria protección. Consumada la cual sus agentes desaparecen por el tejado, que es el modo habitual de desaparecer los presidiarios. En todo este tiempo han pasado menudas cosas y se han dicho algunas palabras divertidas, y es forzoso reconocer que el asesinato ha transcurido en los términos mas correctos posibles, si bien el especial instrumento usado para el caso no aconseje el estreno de esta comedia en Andalucía. Es tan correcto el asesinato, que casi cuesta trabajo creer que se trata de un asesinato" (26).

Otros autores de consideración literaria estrenaron también en Madrid en esta década

de los años cincuenta: François Mauriac: Amadeo, traducida y adaptada por L. Martínez, F. Pavía y Ph. Guillen ("comedia importante de contenido, desafortunada en la forma teatral y de interpretación deficiente"); Michèle André: El rincón tranquilo, traducida y adaptada por Juan José de Arteché; Molière: Le Misanthrope, "comedia de la que se hizo una excelente versión, que fue muy del gusto del público", por la Cía. francesa del Guild Theatre; Lucien Bernard: La venganza, "comedia de moros y cristianos" adaptada por Juan Ignacio Luca de Tena; Thierry Maulnier: La casa de la noche, drama, versión de María Elena Ramos Mejía; Jean Renier: Orvet, comedia vertida por Mario Antolín y J.F. Llamazares; Claude Magnier: Oscar, vodevil en tres actos, vertido por Ricardo Paseyro, etc...

Resumiendo, pues, se puede decir, de manera general, que el teatro moderno francés representado en Madrid en esta década de los años cincuenta y principios del sesenta conoció una valoración muy positiva, más positiva en comparación con años anteriores ¿Podemos decir lo mismo con el teatro anglosajón?

IV-2. El teatro inglés.

Muchas fueron las obras modernas inglesas que se representaron con mayor o menor grado de fortuna en las salas madrileñas. Hubo muchas traducciones y adaptaciones, la mayoría de ellas con mucho éxito. Entre los dramaturgos más destacados, podemos mencionar a Somerset Maugham y J.B. Priestley.

López Rubio tradujo excelentemente Esposa constante, de Somerset Maughan, interpretada por Tina Gascó y su compañía, escénicamente dirigida por Fernando Granada y estrenada en el Reina Victoria el 31 de marzo del 52. Esta comedia fue calificada por la crítica como "muy aburrida (sobre todo durante la primera mitad del primer acto) e insatisfactoria (en los restantes)". A Torrente, le parece que el ingenio de Maughan, indudable y eficaz en ciertas escenas queda muy por debajo del escritor dublinés, Oscar Wilde, que hacía mucho mejor estas cosas: "Como construcción teatral, Esposa constante manifiesta evidente impericia, pues el mantenimiento de una situación constante fatiga, y uno acaba pidiendo novedades, aunque sean traídas por los pelos. Lo es el final -la absurda solución de la comedia-, y me atrevo que haya sido <<arreglado>> para dar una satisfacción moral a los espectadores. Muy poco convincente, por cierto. La única satisfacción fue la incorporación del personaje central por Tina Gascó, muy por encima de sus últimas actuaciones, y de Casaravilla, hábil en un papel deslucido, al que pudo sacar todo el partido posible" (27).-

Más afortunado ha sido el estreno de ¿A qué hora volverás, querido?, en el Fontalba, el 4 de octubre del 51. De buena fue calificada la interpretación, y correcta la versión de Montero Alonso. El público, por las muestras, gustó de la obra y de los intérpretes, y aplaudió al final de los tres actos. Torrente vio en esta obra "un teatro de calidad diversa y éxito seguro, muy dentro de la tradición inglesa...; un buen producto industrial, y en este sentido, puede proponerse como modelo a los productores nacionales".

Esta comedia que vertió Montero Alonso y estrenó Pepita Serrador con su compañía, no es mejor ni peor que otras del mismo autor; "bien construída, bien escrita, intrascendente, aburrida y moralizante. Las tribulaciones matrimoniales de Penélope no llegan a ser

conmovedoras, pero son, a ratos, divertidas: sólo a ratos. Su marido, el doctor O'Farrel, para irlandés tiene poca imaginación, pero en momento culminante del segundo acto reacciona con cierta originalidad que compensa de su anterior majadería. La señora Fergusson, ángulo C del triángulo, retiene a su amante durante varios meses, y uno no se explica cómo, salvo si convenimos en que el doctor O'Farrel es poco exigente en materia de cualidades espirituales. En una palabra: esta versión del triángulo consabido repite otras versiones con escasas variantes, y las variantes no son tan seductoras que consignan apasionarnos por la ulterior fortuna de los ángulos A, B y C. ¿Qué más nos da que Penélope reconquiste o no a su marido? En cierto modo, da pena verla, tan mona, volviendo al amor de un hombre tan tonto. Pero las mujeres, en aspecto, son incorregibles

De la comedia se desprenden varias moralejas, cuyo conocimiento, sin embargo, no recomendamos a las damas en situación semejante a la de Penélope, por considerarlas inútiles. El predicador de la comedia y portavoz del autor (que, como se sabe, es solterón empedernido) es un tipo parcialmente bien observado, pero que llega a cansar. Hayn otro tipo secundario, el tío David, espécimen de <<snob>> inglés, que en manos de otro autor hubiera resultado delicioso. Los restantes personajes, incluidos los de relleno, son anodinos" (28).

La última de Somerset Maughan fue Por encima de la vida, que escribió en colaboración con Bolton, traducida por Félix de Bulnes, interpretada por Antonio Albert y Cía, bajo dirección escénica de Pepita Serrador. Fue estrenada en el Lara el 16 de septiembre del 53 delante de un público que rió mucho, aplaudió mucho y tenía todo el aire de haberlo pasado bien. El público no hizo, pues, ninguna objeción a la comedia. Punto de vista que no coincidió con el del crítico:

"Entre Maughan y Bolton han pergeñado, con los elementos más viejos del teatro una fabulita cómico-dramática, con momentos de ingenio que poco a poco van desapareciendo para dejar paso a cierta vulgaridad teatral desesperante... Por encima de la vida se anuncia como <<autorizada para mayores>>: debe de ser a causa de ciertos líos matrimoniales de los protagonistas. Y es bien sabido que esta clase de líos sólo pueden ser conocidos por personajes que han alcanzado la mayor edad moral..." (29).

J.B.Priestley parece haber tenido más fortuna que Maughan en sus dos comedias Llama un inspector y Música en la noche. Dos obras de éxito. De la última, dijo el crítico, al día siguiente de su estreno: "¿Por qué Llama un inspector no fue estrenada hace un mes? Nos hubiera evitado -al público y a los críticos- dos inolvidables noches de pesadumbre". En efecto, se estrenó An inspector calls, esta comedia de Priestley traducida por Félix Ros con el título arriba mencionado, y representada en el Español el 25 de mayo del 51. Estreno que fue muy aplaudido por el público al final de los tres actos, y con verdadero entusiasmo al terminar el drama.

"La obra encierra virtudes suficientes para hacernos olvidar los antecedentes o quizá para que los consideremos como etapas de un proceso de perfección.

Sorprende la singular destreza con que Llama un inspector está construída: tres actos que son en realidad uno solo, en apretada unidad de acción, de tiempo y de lugar, sin una sola pausa táctica, sin una sola escena de relleno, diciendo lo necesario y nada más, trabando la acción y la narración en perfecta unidad orgánica. ¡Como que esta técnica usada por Priestley procede de un género sobremanera exigente: la novela policíaca! ¿Qué son el primero y el segundo acto, sino un sistema de preguntas y respuestas, una <<encuesta>> ,

tríptica pero realizada con un asombroso sentido de la composición, con un tino extraordinario en la distribución de los efectos? La singularidad de la comedia reside, no obstante, en su tercer acto, en que la perfección formal culmina y en que todo el sentido moral de la obra halla expresión y resumen.

El contenido, que no es, a mi sentir, el discurso social-moralizante del supuesto inspector antes de retirarse, sino ese momento en que, convencidos los personajes de que han sido víctimas de una impostura, pretenden volver a la normalidad de sus vidas, a la <<cotidianeidad>>, por la razón profundamente humana de que la conciencia del pecado es insoportable; por la necesidad imperiosa de agarrarse a cualquier clavo ardiente para escapar a su acusación. Esa <<vida auténtica>> de que se habla tanto ahora, por obra del existencialismo y de otras escuelas, resulta biológicamente insoportable, la criatura humana no está por su naturaleza constituida para mantenerse en tensión dramática a lo largo de toda una existencia; por eso recae inmediatamente en lo trivial y se inventan trampas morales; por eso también, en esta pieza, son los dos jóvenes, físicamente más fuertes, los que se resisten a engañarse, los que aceptan en su totalidad las consecuencias de la visita del inspector y de su encuesta -cuyos efectos, para decirlo de una vez, no han sido otros que remover hasta el dolor la conciencia moral de los restantes personajes.

Hay, por debajo de todo esto, una tesis, pero es lo menos importante de la obra, aunque tiene la virtud de servirle de fundamento y no ser en ella un pergote teórico más o menos sublime" (30).

La segunda comedia de Priestley fue Música en la noche, estrenada en el María Guerrero el 26 de marzo del 53. Conoció esta obra acogida muy positiva por parte del público como de la crítica. Torrente la comentó así: "La especial naturaleza del material

humano usado por Priestley en Música en la noche -recuerdos, imágenes, deseos, temores- es la razón de las dificultades formales de esta comedia. Los tres tiempos de un concierto para violín y piano, al par que justifican la división en actos, imponen al material una arquitectura mínima y, al mismo tiempo, dotan a cada momento dramático de su tonalidad; y así, lo que recuerdan, sueñan o temen los protagonistas será triste o alegre, rápido o lento, según el ritmo y el sentimiento de la música. En este sentido Música en la noche está perfectamente construída. Sin embargo, la expresión dramática del mundo interior, su traducción en figuras distintas del que lo vive, lleva consigo una intrínseca dificultad que sólo puede salvarse aceptando una convención -por muchas que sean sus variantes, es siempre la misma-. El cinematógrafo dispone para el caso de medios superiores al teatro, y siendo la convención mínima, son mayores las posibilidades de inteligencia. Sin embargo, el público acepta fácilmente la convención cuando la presencia de figuras imaginarias o símbolos internos constituyen un episodio de la trama dramática. La comedia de Priestley tiene la novedad de que su núcleo está constituído por elementos imaginativos -algo así como el 80% del tiempo teatral-, y que la convención, al repetirse en cada acto, pierde novedad y puede conducir a la fatiga. Por otra parte, el movimiento, el progreso de la acción (si puede hablarse de acción) es más musical que teatral. Todos los asistentes al concierto piensan y sueñan mientras escuchan el concierto; el espectador ve lo que sueñan y piensan, y ni el contenido espiritual de uno o algunos de ellos predomina sobre los demás, ni apenas su desarrollo tiene una trama y conduce a un fin. Parece al final, que este grupo de vidas humanas ha resuelto sus conflictos, pero sólo lo parece: está en el pensamiento -y en el estilo- del autor que el resultado quede un poco en el aire, a pesar de que la sonata ha concluído con acordes definitivos.

La finalidad del dramaturgo más parece la de mostrar al desnudo unas cuantas interioridades reunidas por el semiazar de una invitación mundana, que la de presentar las etapas de un argumento en marcha: de ahí la estructura perfectamente monológica de la expresión personal. Se puede discutir si ese propósito es propiamente dramático, pero es indiscutible que lo que Priestley hizo está perfectamente hecho. Todas estas vidas son auténticas, incluso las que consisten esencialmente en una falsedad o en una equivocación. Y, como es habitual en Priestley, de un contenido moral se asciende a esa región en que lo metafísico ya no es tal, sino teología. El momento en que los personajes se sienten culpables necesitan ser perdonados y no saben a quién pedir perdón, es de profunda y desoladora grandeza. Sin perder su humanidad concreta, su nombre propio, todos y cada uno de ellos adquieren en un momento dado elevada condición simbólica. Por esto, y por la fisonomía total de la comedia, pudiéramos conceptuarla como verdadero auto religioso vertido a formas y preocupaciones muy actuales" (31).

La comedia de Frederick Lonsdale, El último beso de la señora Cheyney, vertida por López Rubio y dirigida por Fernanda Granada, obtuvo gran éxito de público. Fue estrenada en el Reina Victoria el 6 de mayo del 52. El público aplaudió, después de haber reído. El telón se alzó muchas veces, y a falta de autor, los actores recibieron los aplausos, con lo cual no hay duda de que fueron todos para ellos.

Torrente califica a F. Lonsdale como "epígono de Oscar Wilde, sin su brillantez, pero con un gran sentido constructivo. Su diálogo es ágil, rico en ingeniosidades más o menos fáciles, nada profundo, pero divertido. El último beso de la señora Cheyney responde a estas características generales. Entretenida, intrascendente y bastante honrada. Si su comienzo es

muy visto, su tercer acto, puede constar como modelo de construcción en comedias de este género. La trama está desarrollada con soltura y lógica, y aunque al final la comedia deriva hacia la farsa, como es algo presentido y esperado, no desagrada. En cuanto al final, si deseado, llega por medios razonables. Y no acontece que el espectador habituado adivine la escena siguiente, el final del acto, incluso las palabras que él y ella van a decirse. Tengamos El último beso... como excelente muestra de teatro industrial, perfectamente traducida, incluso afortunadamente interpretada. Lo cual no es nuevo en López Rubio" (32).

De miss M. H. Bell tenemos Dueto a dos manos, un melodrama poético, vertido por Luis Prendes y estrenado en el Infanta Beatriz el 17 de octubre del 52. La crítica fue favorable; lo mismo que la impresión del público estrenista.

"El tema de Dueto... es, sin duda, un gran tema: muy inglés, sí, y también muy norteamericano si Edgar Allan Poe tiene algo de norteamericano además de la partida de nacimiento. Poético, porque la poesía cuenta entre sus posibilidades, aunque no en su realización. El tema, fundamental, es éste: a un poeta, Stephen, le injertan en arriesgada operación quirúrgica las manos de otro hombre, y estas manos postizas traen a Stephen la personalidad y el destino del propietario de las manos. La traen, la suman a la suya y en algún momento desaloja el verdadero ser del poeta para sustituirlo por el otro. Es inevitable que la fantasía se dispare ante un tema así. Por tal razón el público aplaudió con entusiasmo y esperanza cuando quedó claramente planteado, es decir, al final del segundo cuadro -son cinco-. Las esperanzas, sin embargo, no se cumplieron enteramente, porque miss M. H. Bell prefirió llevar los tres cuadros restantes por caminos de menor elevación, dejando su pieza en buen melodrama, cuando pudo haber sido un drama excelente. Otro diálogo de mayor

tensión, otro desarrollo que -eso no importa- condujera al mismo final y la pieza sería bastante estremecedora, próxima a otras piezas inglesas que han explorado poéticamente los territorios del misterio.

El melodrama está bien construido -salvo cierta confusión en el tercer cuadro-, tiene los personajes justos, el diálogo es sobrio y mantiene el interés casi hasta el final: un interés, claro está, de naturaleza melodramática" (33).

En el teatro Español, el 5 de febrero del 53, los espectadores pudieron presenciar el estreno de la adaptación de la célebre comedia de Ben Jonson, Volpone, el Magnífico, por Tomás Borrás.

Esta extraordinaria comedia de Jonson ha sido adaptada a la escena española por lo menos tres veces con anterioridad a la presente. Una, por Artemio Precioso y Rafael Sánchez-Guerra; otra, por Luis Araquistain; la tercera, por Benjamín Jarnés.

Se trata, pues, de un tema conocido de la gente que va al teatro, y toda la novedad reside en la adaptación de Tomás Borrás. Borrás, al parecer, no ha escrito una traducción literal, sino una adaptación del texto.

"De la comedia en sí, habiéndola calificado de extraordinaria, poco más se puede decir. Todo en ella es valioso y puede actualizarse, salvo su composición. La tarea del adaptador consiste, ante todo, en seleccionar y reconstruir con lo elegido una nueva arquitectura. Importa también el lenguaje de la versión, porque Ben Jonson, además de gran dramaturgo, fue un delicado poeta lírico.

Tomás Borrás redujo a dos los cinco actos originales, valiéndose de una especial disposición escénica, muy acertada, que sólo con dos apagones permite representar las escenas

sustanciales sin pérdida de la continuidad. Acaso hubiera sido preferible, sin embargo, la agrupación de los hechos en tres momentos. La fidelidad del desarrollo de Volpone... inglés se mantiene, salvo en algunos aspectos de los que encuentro desacertados el disfraz del protagonista en el segundo acto, y esa salida final que da a su castigo. Ben Jonson lo disfrazó de alguacil, que es algo muy concreto, y no de <<conciencia>> o de quien se hace pasar por tal, e hizo que los jueces metieran a <<Volpone>> en la cárcel, encadenado, después de haberle dejado sin una perra gorda. Pero es indudable que Borrás, simpatizando con el héroe, prefirió la confiscación y el destierro, con la esperanza de que el pillastre repitiese sus andanzas en Nápoles y Roma" (34).

La comedia fue seguida con mucho interés por un público que aplaudió mucho al final de los dos actos.

Relacionado con el sexo es el tema que plantea Cuarto de estar, de Graham Greene. Obra vertida al castellano por Agustín de Zárate, interpretada por Carmen Seco, y bajo la dirección artística de Alfredo Marquerie, fue estrenada en el María Guerrero el 12 de enero del 54. Cuarto de estar es un drama importante en que se plantea católicamente un tema humano: un tema de adulterio...

"El drama está formalmente resuelto de la manera más sencilla, sin que se le puedan hacer más reparos que la longitud excesiva de una escena en el último acto, necesaria, sin embargo, por razones doctrinales. Se puede añadir que el planteamiento del problema está llevado con valentía y que la solución -suicidio de la protagonista- no constituye, en modo alguno, una tesis, sino la simple exposición de un hecho humano. Es muy difícil, para quien

no tiene autoridad, definir sobre la oportunidad de esta solución.

Del drama entero de Graham Greene se pueden y deben decir muchas cosas. No estaría de más recordar la andadura lenta del teatro europeo, frente a nuestro dinamismo escénico, ni tampoco explicar que determinado modo pausado de reaccionar acontece en los personajes de Cuarto de estar no por católicos sino por ingleses. Del mismo modo, el estilo contrario de los españoles obedece a nuestra condición de tales, y no al contenido de nuestra fe.

De la versión ésta representada en el María Guerrero, me dio la impresión de coñac: tal es la poca fortuna de la traducción. Un diálogo vigoroso, fuerte, aparece blando y desmayado. La fuerza dramática se conserva en el acto tercero, pero es porque los hechos son tan intensos que resisten cualquier dosis de agua.

La comedia interesó por el modo de presentar el problema, y emocionó al final del segundo acto y durante todo el tercero. La mediocre calidad del texto, la pobreza verbal, disminuyeron la emoción en buena parte. El resto corresponde al modo como, en general, fue dicho. Por encima de todo, Cuarto de estar sigue siendo el drama más importante de la temporada..." (35).

De adulterio también se va a tratar en la comedia de Eliot que podemos calificar de aceptable. Traducida del inglés por José Méndez Herrera e interpretada por Carmen Seco y, bajo la dirección escénica de Luis Escobar y Pérez de la Ossa: Coctail Party, estrenada en el María Guerrero el 28 de febrero del 52 delante de un público que la escuchó "respetuosamente" y aplaudió al final de los tres actos.

T. S. Eliot no es un "dramaturgo profesional", sino más bien un escritor, un pensador,

un poeta. Viene al drama porque lo considera el modo de expresión adecuado a su tema. Como carece de prejuicios técnicos, se mueve dentro de las posibilidades dramáticas con absoluta libertad, pero, al mismo tiempo, con absoluto respeto para las convenciones que la naturaleza del arte dramático impone. No obstante, "le falta el hábito de lo teatral, y eso se advierte en sus obras".

La condición angloeuropea de Eliot, lo mismo que la condición de anglocatólico, se traen a cuenta porque tienen mucho que ver con la comedia. Europeísmo y religiosidad son ingredientes de absoluta evidencia, los cuales, no obstante, conviene destacar y hacer patentes, porque en ellos se origina la cualidad de mayor excelencia de Coctail Party: ese admirable intento de trasponer a un plano de elevación moral y religiosa un vulgarísimo tema de adulterio.

"Resuelve la pieza en tres actos. Pero, al mismo tiempo, escinde el primero en tres cuadros, porque lo exige el desarrollo temporal de la acción -la cual no sufre violencia alguna. Este primer acto es preferentemente activo; los restantes son más bien reflexivos. Predomina en ello el diálogo, y en el segundo la acción desaparece casi en absoluto (lo cual no impide que sea el mejor de la pieza; que sea uno de los mejores actos de drama que recuerdo). La versión moral y teológica del tema traslada el movimiento a las conciencias: el segundo acto está constituido por dos confesiones, y en el tercero se exponen sus consecuencias. La caracterización de los protagonistas -dos mujeres y un hombre- se consigue mediante la exposición de su contextura psicológica, de su personalidad, aunque no limitada a la mera psicología, sino vertida a la realidad moral y metafísica.

En el primer acto conocemos sus actos externos; en el segundo vemos su constitución de dentro afuera, los entendemos y se nos aclaran los motivos de su conducta. El paso de un

plano a otro se verifica en virtud de la actuación de un personaje -un médico-, cuya finalidad consiste precisamente en esto: en hacer conscientes a los protagonistas de esa dimensión profunda de sus personas que ellos mismos ignoran. La operación es precisamente el nudo del drama, y de ella depende su solución. La cual, sin embargo, no se opera hasta las últimas escenas, cuando el sacrificio de una de las mujeres, su <<martirio>>, levanta unas cuantas existencias hasta la comprensión religiosa de sí mismas" (36).

Peter Ustinov (ruso de alma informe e inglés por el diálogo ingenioso) escribió en inglés una comedia que conoció en algunos países europeos un éxito enorme. Se trata de El amor de los cuatro coroneles. Llegó a Madrid y fue estrenada en 1953 delante de un público que le premió con un trueno de aplausos. Además del ingenio del autor, colaboraron en este éxito la buena labor del traductor, Luis Baeza, y sobre todo el gran esfuerzo del director, Alfredo Marquerie que ha montado esta comedia que tanto entusiasmo ha proporcionado. Entre traductor y director de escena se ha aligerado el texto considerablemente.

"Está muy divertido el primer acto, y de las cuatro farsas en que cada uno de los cuatro coroneles expresa su <<yo secreto>> -como dice uno de los personajes en frase poco afortunada-, parodias de otros tantos estilos teatrales, la segunda y la tercera parecen las mejores. Tiene un pie forzado la obra que la obliga a pausas poco concordes con nuestra manera de ver el desarrollo de una acción teatral: inevitables escenas de <<comentarios>>, indispensables para dar tiempo a los actos de que se cambien de ropa. Y tiene también una manera de no conducir a nada, o de conducir a algo bastante vago que se parece mucho a nada, con lo que tampoco está de acuerdo nuestra afición meridional a lo concreto" (37).

Con el estreno de Juno y el pavo real, drama del escritor irlandés Sean O'Casey, traducido y dirigido por Modesto Higuera, y presentada por el Teatro Nacional de Cámara, el 3 de mayo del 55, los espectadores madrileños pudieron ver con toda claridad a lo que queda reducida treinta años después de su estreno, una obra que << sirvió >> en su tiempo a unos fines que se parecen mucho a los que más tarde postulaban los partidarios de un arte social, de un arte testimonial y de todo eso que se pedía. Juno... sirvió a O'Casey para decir a sus compatriotas: he aquí lo que sois, he aquí lo que hacéis. Y para decírselo los retrató.

"... O'Casey consiguió, al parecer, que sus compatriotas se viesen en el espejo que se les ofrecía, y es posible que también haya conseguido la supresión de sus defectos. Personalmente, me parece que la comedia está bien construída -aunque con un ritmo lento para nuestra sensibilidad- y que, si no retratos típicos, al menos los individuos Boyle y Dayky y la señora Boyle están muy bien trazados".

Algunos reparos críticos: deficiencia en la interpretación de los momentos patéticos.

"Ante todo, lejanía del tiempo, del espacio y de los sucesos a que la obra hace referencia. Todo el soporte de los hechos humanos que en Juno y el pavo real acontecen carecen de universalidad, no porque no pueda alcanzarla, sino porque no convenía al propósito del dramaturgo, más atento al << allí >> y al << entonces >>, a esa localización casi periodística que esta clase de teatro exige, que a su posible significación universal. Traída al << aquí >> y al << ahora >>, la obra pierde interés" (38).

Para quien quiere estudiar la psicología del pueblo irlandés en los tiempos de la independencia y de las guerras civiles, Juno... tiene un valor documental y antológico.

La interpretación fue juzgada como buena en los momentos realistas y cómicos, floja en los patéticos, y la obra fue aplaudida al final de la representación.

Hubo otras obras estrenadas y que fueron recibidas con menor calor y entusiasmo que las otras. Sin embargo, no fueron por eso rechazadas por el público, tampoco censuradas por la crítica. Entre ellas, por ejemplo:

Miss Mabel, comedia de Robert C. Sherriff, estrenada en el Infanta Isabel el 7 de octubre de 1954.

La noche del 16 de enero, << acción judicial >> escrita en inglés por Ayn Rand y vertida al español por Félix Ros. Interpretación de María Caballero. Dirección a cargo de Huberto Pérez de la Ossa, estrenada el 6 de agosto del 57 en la Comedia.

Dos obras fueron censuradas por la crítica por su deficiencia teatral: Sonrisa de Gioconda, de Aldous Huxley y Las Pirámides no muerden, de Patrick Johnson.

Sonrisa de Gioconda fue estrenada por << El Candil >> el 27 de enero de 1951. "En una palabra, la comedia, como tal obra teatral, está mal hecha, y sus valores literarios no son lo bastante elevados para compensar el defecto de construcción" (39).

Las Pirámides no muerden fue estrenada en el teatro de la Comedia, el 29 de mayo del 51. "Obra de pura diversión, tirando a frívola, en la que todo camina por la superficie, con tendencia a la caricatura..." (40).

Otros autores anglosajones que estrenaron en Madrid: Lillian Hellman: Como buenos hermanos, drama, versión de José López Rubio; John Patrick: La casa de té de la luna de agosto, comedia; Terence Rattigan: El príncipe durmiente, comedia, versión de Diego Hurtado; Bich y Wright: El hombre que vestía de perro, comedia, adaptación de José Gordon; y también muchas obras policíacas de Agatha Christie...

El teatro moderno inglés ha conocido, pues, en general una buena acogida en las salas madrileñas en lo que a los años cincuenta se refiere. Sin embargo, al juzgarle más cerca, parece el teatro galo relegarlo en un segundo término, tanto por el número de obras presentadas como por el fervor y entusiasmo que proporcionó a los espectadores.

IV-3. El teatro italiano.

El teatro italiano ocupa el tercer lugar en el repertorio de obras europeas estrenadas en Madrid en esta época. Diego Fabri estrenó cuatro obras muy aplaudidas, Prisión de soledad, El seductor, Proceso de Jesús e Inquisición.

El seductor, comedia traducida por Julio Gómez de la Serna y presentada por el grupo teatral << Teatro de Ensayo >>, fue estrenada el 12 de marzo del 52. Intervinieron en la representación Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintilla, Asunción Sancho y Maruja Asquerino. Excelente en general. El público aplaudió la obra calurosamente, así como los intérpretes.

"El seductor, comedia de gran agilidad y comicidad indudable, tiene, además del de su contenido, un gran interés técnico, representado por la revalorización del monólogo. Dividida en varios cuadros breves, los intermedios corren a cargo del protagonista, que monologa cara al público exponiendo su pensamiento sobre el problema de la comedia, es decir, sobre su propio problema. Como la conducta del protagonista depende de su modo de pensar, el conocimiento de éste es indispensable para la cabal comprensión de la obra. En realidad, la parte activa no es más que la consecuencia, la puesta en marcha de la otra parte,

la reflexiva. Escritores con gran humor, los monólogos no pesan ni resuelan chocantes, antes bien, acabamos por comprender que constituyen la manera normal de expresarse el personaje. Pero al mismo tiempo llegamos a la conclusión de que, realizada la exposición del pensamiento a través de diálogos y acción, la comedia se vería recargada de escenas y personajes inútiles. Este procedimiento, del mayor interés como síntoma de utilización de un artificio eminentemente teatral y estúpidamente abandonado, permite reducir la comedia a sus elementos esenciales, dotarla de sobriedad y movilidad. Por otra parte, la capacidad poética y caracterizadora de Fabri es grande, y los cuatro personajes -un hombre y tres mujeres- están trazados con pulso firme, profundidad psicológica y fina comicidad" (41).

La segunda obra estrenada por Diego Fabri, Prisión de soledad (Inquisizione), el 2 de junio del 53 en el Infanta Beatriz, fue, según el juicio de la crítica, indiscutiblemente lo más importante que se ha visto aquella temporada en los teatros de madrileños; pero esto, así considerarlo, no sería mucho. Podemos decir que se trata de una pieza realmente excepcional. Fue la obra traducida por Enrique Rincón, e interpretada por María Amparo Soler Leal y Cía., bajo la dirección escénica de Huberto Pérez de la Ossa.

"Prisión de soledad" está maravillosamente construída, con los elementos indispensables, con los personajes necesarios, con las palabras y las escenas justas. Transcurre en un día y casi en un solo escenario. Todo lo que allí acontece está presidido por un criterio estricto de finalidad y concentración. Los personajes se definen -admirablemente- a través de las escenas y de las palabras fundamentales. El tema se desarrolla gradualmente, sin descansos y sin desfallecimiento, de modo implacablemente rectilíneo. Todos sus momentos salen unos

de otros, son orgánicamente necesarios...

Estos tres actos nos presentan a unos personajes aquejados de problemas reales y profundos, que se plantean y resuelven católicamente, sin que el catolicismo estorbe, tuerza o falsifique una sola vez su autenticidad humana. Añádase a todo esto una interpretación impecable, en que cuatro actores de temperamento y figura tan distintos como los de María Amparo Soler Leal, Salvador Soler Mari, Miguel Angel y Juan J. Menéndez aciertan en el tono de voz, en el gesto, en el <<aire>>, en el tipo de movimiento que los personajes requieren..." (42).

El tercer estreno de Fabri es Proceso de Jesús, drama vertido y adaptado al español por Giuliana Arioli, y estrenado en el Español el 20 de enero del 56. La interpretación fue juzgada como buena, lo mismo podemos decir de la dirección escénica del señor Tamayo.

"Proceso de Jesús es un melodrama a lo divino, imaginado y escrito por un poeta de inconsciente mentalidad <<modernista>>. Consta de dos partes completamente distintas. En la primera, un grupo de judíos reproduce, en esquema, el proceso de Jesús, con el fin de averiguar si fue juzgado o no injustamente. En la segunda, dictado el fallo, se discute, con intervención del público, si Jesús era o no Hijo de Dios, si su Divinidad es o no necesaria para las gentes. La marcha general de la obra responde a los tan conocidos <<procesos>> teatrales, con visible influencia pirandelliana, y un buen diálogo, pulcramente vertido al español por Giuliano Arioli.

Todo el valor dramático del Proceso... reside en la controversia, en la dialéctica esgrimida por unos y otros, si bien el contenido de esta disputa sea, a su vez, cuestión al menos disputable.

El primer acto es el mejor. Lento sí, y pesadamente narrativo; pero, al menos, se

intenta en él esbozar la psicología de los personajes que rodean a Jesús y que intervienen en su proceso, se buscan motivos humanos de su conducta...

En el segundo desciende el interés primero, a causa de una inoportuna inclusión de un nuevo tema dramático, el conflicto particular de dos de los judíos que actúan de jueces del proceso; segundo, porque la nueva dialéctica carece de todo valor que no sea el puramente sentimental.

En resumen, Proceso de Jesús es una obra teatral decepcionante, con valores parciales con aciertos de detalle, y estimable, acaso, como pieza apologética, pero no muy segura en sus efectos, ya que el público capaz de dejarse convencer por ella lo será fácilmente por cualquier otra que, con idéntico procedimiento, defienda todo lo contrario" (43).

La última obra representada por Fabri fue Inquisición, drama en tres actos, traducido por la misma Giuliana Arioli e interpretada por Rosenda Monteros, bajo la dirección de González Vergel. El estreno se verificó en el Eslava el 28 de febrero del 61 y fue recibido por calurosos aplausos. Hace casi una década Inquisición fue representada una sola vez en el teatro Infanta Beatriz por Amparo Soler.

"...Es un drama católico. No un drama en que se plantea, con apariencias de catolicismo, un problema moral que puede resolver moralmente en cualquier clima, sino un drama en que la sustancia misma del conflicto es religiosa, católica, y en que la solución también lo es.

...Fabri ha acertado en muchas cosas: el lugar de la acción y los personajes, principalmente. Hay un clima externo, muy bien logrado por el decorado de Burgos, y un clima espiritual en que lo más evidente es la presencia diabólica, y no allí donde a primera

vista parece estar, la persona de la protagonista, sino en los dos personajes que se mueven a su alrededor. El conflicto está llevado con especial valentía y al mismo tiempo, con rigor psicológico, que es lo más difícil de alcanzar cuando se manejan estos materiales. Dificultad que Fabri no resuelve totalmente, ya que en el tercer acto, el menos logrado de los tres, el proceso psicológico es demasiado rápido, y hace pensar, no en una colaboración de la Gracia con la Naturaleza, sino en una precipitación" (44).

Fue también estrenada con éxito La Requisa, pieza en tres actos de Curzio Malaparte, adaptada por Piedad de Salas e interpretada por Elvira Palmés, en el teatro <<Las Carboneras>>, el 30 de junio del 55. Con una versión calificada de "impecable, con tino y elevación", la obra fue aplaudida mucho al final de sus tres actos, lo mismo que a los intérpretes, a la "atinada dirección" y a la "gentileza de doña Piedad de Salas".

"La Requisa, breve, sobria, esencial, encierra valores dramáticos de primer orden y está construída como puede hacerlo un profesional de la pluma que tiene del arte literario una visión no especializada. Por su tema cae dentro de ese teatro <<de testimonio>> que, si no es el único legítimo, es por lo menos el favorecido por un público que desea ver explicada la razón de su angustia. El modo como Malaparte se encara a su tema, el modo como lo desarrolla, la calidad humana de sus personajes, le hacen salvar fácilmente el escollo más peligroso del teatro testimonial y, sin perder este carácter, darle significación poética intensa" (45).

Paolo Levi estrenó, el 11 de septiembre del 53, en el Infanta Beatriz, un drama: Legítima defensa, traducido al castellano por José Luis Alonso, bajo la dirección artística de Huberto Pérez de la Ossa. Fue este drama anteriormente dado a conocer en Madrid, en sesión

privada, por el Instituto Italiano de Cultura.

"La obra contiene un par de ideas importantes, de posible fertilidad dramática. su final, inesperado, y sin embargo lógico, es muy teatral y se presta a la exégesis: de él puede sacarse, si se quiere, una noción de destino libremente elegido, o una noción de libre arbitrio que se parece mucho a la fatalidad. Pero, quizá, lo más conforme en el espíritu del autor sea quedarse con la noción de libertad corriente y moliente, con la noción de libertad cristiana.

Legítima defensa es un drama narrativo; es una película puesta en escena, recurriendo a los procedimientos más en uso entre los cinematográficos. Si en esto estriba su mayor mérito, también consiste en esto su mayor defecto. Según este modo de llevar las cosas, todos los temas son dramáticos. No hay apenas un argumento que no pueda narrarse a medias y representarse a ratos" (46).

Los señores Insausti y Malfatti estrenaron en el Fontalba, el 8 de noviembre del 51, una comedia que dio mucho a reír al público: Esposa último modelo. Estos autores quisieron, seguramente, al escribir esta comedia, "recoger lo más eficaz e importante del arte cómico europeo y se echaron a buscar raíces; pero, por las muestras, les falló el instinto de orientación o cualquiera de esas dotes que caracterizan a los baquianos de la pampa como los más finos venteadores del mundo, porque el resultado del esfuerzo verificado por Insausti y Malfatti fue que, en efecto, Esposa último modelo tiene mucho que ver con el teatro cómico europeo, pero con el peor. Le pasa lo mismo que al silogismo según la definición aristotélica: puestas ciertas cosas, se siguen unas terceras, sólo porque las primeras han sido puestas. Pero esto sin la menor sorpresa, sin que el espectador marre en sus previsiones una sola vez... La comedia está escrita en español bonarense... y resultan divertidos esos giros,

algunos muy expresivos y todos ellos conocidos en la versión del tango" (47).

El 15 de junio de 1954, Vittorio Alvo estrenó en la Comedia una obra que, cinco años antes, representó el actor Fernando Fernán Gómez, en el Instituto Italiano de Cultura, y que fue recibida entonces con aplauso unánime. Se trata de La torre sobre el gallinero, pieza traducida y adaptada por Piedad Salas y Herminia Penna.

"La torre... es una pieza sencilla, intensamente poética, de ternura franciscana, llena de humor y humanidad, construída con sencillez y escrita en un estilo que coincide con el llamado <<neorrealismo>> en más de un detalle. Si su idea central no es nueva, si no lo son muchos de sus elementos, su actualización y, sobre todo, la intensidad dramática que la comedia alcanza en ciertos momentos, la elevan por encima del teatro corriente.

Es inevitable que el espectador advierta la presencia de una tesis, pero es justo reconocer que ninguno de los personajes, ninguna de las escenas, se violentan lo más mínimo para expresarla: sale ella sola de los hechos mismos, y si, por casualidad, alguien no la advierte, la comedia no pierde ni gana, porque la tesis es uno de esos lugares comunes morales que por sí solos no significan nada, si no se apoyan en una obra de arte. No es el pensamiento, sino lo que de poesía y arte hay en esta comedia, lo que le confiere su valor; es la humanidad de sus tipos, la realidad de sus reacciones y, sobre todo, la grandeza de su protagonista" (48).

Si hay una obra en que autor y adaptador/traductor fueron censurados, es El armarito chino, de Aldo Benedetti, estrenada en el Lara el 8 de junio del 51. Sin embargo, el público aplaudió mucho la obra, sobre todo al final del segundo acto. ¿Y por qué Torrente censuró

la obra y su traductor-adaptador? Aquí tenemos su comentario:

"El señor Benedetti, visto que su historia bien urdida de las cartas encerradas en el armario chino no daba más de sí, inventó una historia complementaria y carente de interés, algo así como un remiendo o pegote, para llenar un tercer acto innecesario. ¡Qué lástima! Porque el segundo de la comedia es francamente divertido, y el primero, especie de <<comida de las fieras>> a lo burlesco, nos sitúa hábilmente en el conflicto, sin que las muletas demasiado visibles lleguen a ser molestas. La traducción, o adaptación del señor Gutiérrez Roig debe de ser... la responsable de algunas expresiones de mal gusto que estropean la limpieza del diálogo, sólo por el afán de remachar el matiz cómico, como si el desarrollo normal de frases y situaciones no bastase... También algunos errores de bulto, como el uso de la palabra <<interfecto>> con sentido equivocado (significa <<muerto violentamente>> y no <<sospechoso de un delito>> o <<presunto delincuente>>), hay que cargárselo al adaptador, que debiera repartir su tiempo sobrante en ejercicios de buen gusto literario y visitas más frecuentes al Diccionario de la lengua española. ¿Sabe el señor Gutiérrez que no se dice <<vuelves en sí>>, sino <<vuelves en ti>>? ¡Elemental, mi querido Watson!" (49).

Aldo Benedetti estrenó también Buenas noches, Patricia, comedia adaptada por A. Lozano, y Dos docenas de rosas, otra comedia, versión de Lozano Borroy.

Se volvió a reponer Enrique IV y se estrenó Vestir al desnudo, ambas de Luigi Pirandello. Enrique IV, vertida al español por Tomás Borrás, interpretada por Irene López Heredia y bajo la dirección escénica de José Tamayo, fue repuesta en el Español el 25 de

abril del 58. La interpretación fue considerada como muy acertada. "Tamayo jugó con éxito una baza en que todas las cartas eran triunfos; ganó al final y ofreció a Lemos la cumbre de la ovación". Y comentando la obra en sí añade Torrente: "Enrique IV no ha sido superado por ninguna obra posterior. No es lo que se dice de una obra bien hecha, sino algo mucho más importante. Y es, al mismo tiempo, una muestra más de cómo puede llegarse a la más eficaz intensidad dramática con el juego hábil de elementos estrictamente intelectuales. Enrique IV es una tesis en forma de tragedia..." (50).

Vestir al desnudo comedia traducida por Ildefonso Grande, interpretada por Amparo Soler Leal, bajo la dirección de José Marfá de Quinto, fue repuesta por el Grupo de Teatro Realista, en el Recoletos, el 25 de enero del 61, iniciando dicho grupo su vida escénica. La reposición de este drama del gran dramaturgo siciliano que fue Pirandello, fue como un homenaje en el veinticinco aniversario de su muerte. "Las novedades traídas por el G.T.R. y la dirección escénica de J.M. de Quinto son, ante todo, la sencillez, casi la modestia, del montaje, cuya absoluta eficacia es, sin embargo, indudable. Luego, la supresión de los entreactos, gracias a la cual hemos salido del Recoletos a una hora decente. El estilo escénico de Quinto era ya conocido, y ahora le vemos insistir en la línea trazada, más que de verismo, de verdad teatral y humana" (51).

Torrente, en su comentario, no se propuso juzgar la comedia de Pirandello. Sin embargo debió reconocerle su mérito: "...El conflicto entre la personalidad y la persona no ha sido resuelto, porque la sociedad no ha encontrado el modo de que una y otra coincidan y no entren en dolorosa colisión. El vestido que la pobre suicida intenta vestirse a la hora de la muerte, la mentira en que quiere envolverla, siguen siendo necesarios para andar por el

mundo. Y en Vestir al desnudo, halla esta verdad su expresión más intensa y perfecta" (52).

Otro autor y estreno: Fabrizio Sarazani: Historia de un hombre casado, comedia vertida por Julián Cortés-Cavamillas.

IV-4. El teatro norteamericano.

Parece, que aquí en España, lo americano gusta mucho. El teatro no es de lo menos. Muchas obras famosas y de autores respetados fueron traducidas y otras adaptadas a la escena española con mucha fortuna. Sólo basta con mencionar nombres como los de Tennessee Williams, Arthur Miller o Eugene O'Neill, para que tengamos una idea de lo que puede significar el teatro norteamericano presente en los coliseos madrileños. Hablando precisamente de este teatro, viene muy a cuento el comentario hecho por Gonzalo Torrente Ballester al respecto:

"El teatro norteamericano anda todavía por los años anteriores a Molière: no ha llegado a ese momento en que por necesidad íntima busca forma, equilibrio y medida. Se salvan, por su fuerza, algunas piezas de O'Neill, por su poesía, algo de T. Wilder. El resto, muchas veces con excelente materia dramática, se pierde, se desparrama. Y cuando quiere jugar a la vanguardia, olvida que sólo se puede jugar cuando se tiene detrás a Racine"

(ARRIBA, I2-III-53, p. 12).

Y antes de lanzarme a las obras propiamente norteamericanas, me gustaría hacer referencia a un drama entre americano, francés y español, por su origen americano, su

adaptación teatral francesa y su versión española. Se trata de Requiem por una mujer, de William Faulkner, en adaptación teatral de Albert Camus, y versión castellana de José López Rubio. Fue triunfalmente estrenado en el Español el 19 de diciembre de 1957. Es Requiem por una mujer una obra importante, no una obra perfecta -advirtió Torrente, que así la acogió:

"Este Requiem por una mujer es la adaptación tan discutida de Albert Camus, quien, como se sabe, ha introducido en el teatro de Faulkner algunas variaciones fundamentales... y lo más afectado por estas variaciones es el desenlace. Faulkner deja incierto el destino de la protagonista; Camus, acertadamente, lo asegura. La solución de Camus implica el perdón, en la tierra, de Temple Drake: acaso Faulkner no se haya decidido nunca por esa clase de perdón, y de ahí sus protestas.

El Requiem por una mujer, como obra teatral, permanece indecisa entre lo informe y la forma dramática. Predomina en ella la narración y el tercer cuadro, el más importante argumentalmente, abruma por el exceso de masa narrativa.

En el Requiem por una mujer hay un importante material dramático y un pensamiento detrás, una inquietud honda por el destino humano. En su último cuadro se esboza una teología del dolor perfectamente cristiana; pero sólo se esboza, sin desarrollo dramático. Lo que está claro en cambio, es otra tesis que apunta a la necesidad de confesar el mal para librarse de él. Ambas ideas están dialécticamente trabadas, no dramáticamente.

En el drama hay un solo personaje y un solo conflicto: Temple Drake; y un personaje apuntado, su marido. Los restantes son meras << funciones >>, meros interlocutores, cuya intervención, a veces, acontece como simple alternativa para evitar la monotonía del relato.

Las escenas fundamentales de los cuadros primero y segundo no alcanzan la tensión

debida. Hay un buen lenguaje teatral que, para Camus, resuelve el problema idóneo de la tragedia moderna.

La versión de López de Rubio, que conserva ese lenguaje nos permite reconocer que en cierto teatro español moderno hay la menor cantidad posible de literatura" (53).

Tennessee Williams estrenó comedias como La gata sobre el tejado de cinc ardiente, Camino real y Un tranvía llamado deseo.

El teatro de T. Williams ofrece dos vertientes, si no contradictorias, al menos diferentes. Corresponden a la primera obras como Verano y humo, Camino real, muy distintas entre sí, pero coincidentes en la intención poética. Y comprende la segunda, amén de la discutida, La gata sobre el tejado de cinc ardiente, el no menos discutido Tranvía llamado Deseo y, al parecer, otra obra del dramaturgo, La rosa tatuada, comedia a la mitad del camino, vacilante entre la poesía y la sexualidad.

La crítica suele hablar mucho de la habilidad teatral de Tennessee Williams, su destreza artesana, su manejo de cualquier técnica y hasta de cualquier receta. Es un consumado hombre de teatro, y uno se explica que es uno de los dramaturgos de mayores liquidaciones del mundo -según dicen.

Hablando ahora de sus obras estrenadas en Madrid, la primera fue Camino real, "fantasía dramática en tres actos", traducida al castellano por Diego Hurtado e interpretada por Mario Alex, bajo la dirección escénica de Modesto Higuera, fue estrenada por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo el 17 de febrero del 58.

La crítica considera esta obra del señor Williams como un éxito y una novedad:

"Camino real fue estrenada con temor, escuchada con atención y aplaudida con entusiasmo. En su conjunto, la representación puede considerarse como un éxito en primer lugar por el número de elementos manejados por Modesto Higuera (el director escénico) y por el partido que supo sacarles; en segundo lugar, porque quedó claro que es esta clase de piezas la que interesa al público de un teatro de cámara; gusten o no, su presencia en el escenario está siempre justificada. En un teatro de cámara deben representar obras que por su materia o por su forma constituyan una novedad. Camino real lo es, desde luego" (54).

Pero, ¿qué es Camino real? ¿Un disparate interesante? Según Torrente Ballester, "el adjetivo no conviene al sustantivo, y si en efecto es un disparate, su valor radica en algo más que en su interés. Por lo pronto, Camino real tiene verdadera fuerza poética. Uno no ve muy claramente la razón de las cosas que pasan; no la ve porque la razón de estas cosas no está en las cosas mismas, sino en su condición simbólica, y es el trasfondo simbólico el que las justifica, no la mecánica teatral, ni la psicología humana. Camino real es la versión moderna de un auto alegórico y simbólico, al modo de Calderón, no con la teología como sustento, sino con alimentos de otra clase. Pero el procedimiento se parece, y la naturaleza honda del drama también. Camino real encierra una tesis, bastante oscura probablemente, de la que algunos fragmentos resplandecen con viva luz. El honor, la caridad, la libertad, el deber, son valores exaltados y defendidos, muchas veces con materias innobles" (55).

La gata sobre el tejado de cinc ardiente, traducida por Antonio de Cabo y Luis Sáez e interpretada por Aurora Bautista, bajo la dirección artística de José Luis Alonso, fue estrenada en el Eslava el 30 de septiembre del 59. "Obra de público" según la calificación de la crítica, La gata... fue premiada con grandes aplausos en el Teatro Eslava. "Mueve

grandes masas dramáticas, grandes pasiones. Y habla tan claro que el público se siente como la olla exprés a la que abren la válvula"- escribe Torrente al respecto.

Y, ¿qué es La gata sobre el tejado de cinc ardiente?

"Es una obra bien hecha. Está construída con maestría; es sobria, intensa, directa... Va al bulto, o al grano sin pasarse en barras. Su lenguaje teatral es de gran eficacia. Y la de sus recursos llega al melodramatismo, lo cual ruego que no se tome como censura. Hay unos tipos bien vistos y bien trazados, y hay un problema. Este problema no es nuevo en absoluto. ¿Cómo va a serlo el de la mujer que pretende recobrar el amor de su marido? La novedad está en el modo de expresarlo, en la renuncia a toda convención pudorosa. Estas cosas, antes, se trababan en el salón; Tennessee Williams las lleva, literalmente, a la alcoba, y para que no pueda salir de ella, atribuye al marido una cojera que lo inutiliza. Y, por si esto fuera poco, embarca a la esposa en una sesión truncada de <<striptease>>. Más bien en una doble sesión, pues la protagonista no sólo se despoja el cuerpo, sino también el alma. Los demás personajes la imitan sólo en lo del alma. Y no hay que asustarse de lo que queda al descubierto: pocos mortales, de despojarse así, quedarían más favorecidos. Todos somos pecadores. Habrá que discutir la conveniencia, la oportunidad, la moralidad de esta franqueza, aunque hoy es ya indiscutible que la sinceridad rabiosa figura entre las exigencias radicales del tiempo en que vivimos. El señor Williams quiere ser sincero y poner las cosas como son y en su punto..." (56).

Un tranvía llamado Deseo, comedia traducida por Méndez Herrera e interpretada por Ana del Arco, bajo la dirección escénica de González Vergel, fue estrenada en el Reina Victoria el 18 de enero del 61. Estreno de una traducción "primorosa", y de una

interpretación "irreprochable", Tranvía... fue aplaudido por un público que "tardó en <<entrar>> en la obra". Pieza representativa entre las de su autor, narra los últimos episodios de un triste caso de ninfomanía que termina en locura... ¿Opinión de la crítica?

"El tranvía llamado Deseo pertenece a esa clase de teatro que hemos dado en llamar <<narrativo>>, y que consiste fundamentalmente en presentar los sucesivos episodios de una misma situación. Los episodios, en este caso, son once. La teatralidad de cada uno de ellos es indiscutible. La propiedad del diálogo, el perfil de los tipos principales, corresponden al indiscutible talento del autor, que no en vano es el dramaturgo que más gana del mundo" (57).

Otro dramaturgo, que no tanto gana en fortuna, pero sí en fama, es Arthur Miller, autor de obras como Todos eran mis hijos, La muerte de un viajante, Las brujas de Salem y Panorama desde el puente.

El drama Todos eran mis hijos, con traducción de Vicente Balart, interpretada por Carola Fernán Gómez, María Dolores Pradera, escenografía de Gaspar Campos y dirección de José Gordón, fue estrenada por La Carátula el 2 de noviembre del 51. Gonzalo Torrente Ballester sitúa la obra como representativa de "la corriente teatral más importante de su tiempo de los Estados Unidos", y elogia en ella "el planteamiento desnudo, crudo, de los problemas, y su referencia estricta al territorio de la moral, hábilmente situados en nuestros tiempos, con hombres y mujeres del día" (58).

¿Cuál es el tema de Todos eran mis hijos? No es un tema nuevo y podríamos expresarlo en pocas palabras: "un hombre que comete un delito para beneficiarse y beneficiar a sus hijos, de quienes espera una contextura moral semejante a la suya, pero la guerra, en

la que los hijos toman parte, los transforma, y su conducta supone una repulsa radical, una condenación del padre, que hábilmente ha logrado evitar las consecuencias judiciales de su delito" (59).

Valorando la obra, escribe Torrente: "De los tres actos, el primero es bueno, y el segundo, mejor, llevados ambos con habilidad y honestidad. No hay escenas de relleno, y los personajes se defienden por sus actos y palabras, manifestando haber sido concebidos de una manera humana y honda. En el tercer acto, la calidad general del drama, que ha bordeado peligrosamente lo melodramático desciende; le falta elocuencia; la solución es, para nuestro modo de ver y de sentir la vida moral, absurda, y artísticamente comete Miller el error de estropear una interesante figura de muchacha invalidando toda su conducta pasada -me refiere a su conducta teatral- con la presentación de una carta que lo echa a perder, aunque sirva para el desenlace. Esta carta inesperada conduce el drama a una conclusión cómoda y hábil, pero insuficiente e ilegítima poéticamente. La tensión, creciente en los actos anteriores, desciende hasta provocar la más absoluta repulsa" (60).

Obra de indiscutible éxito de cartelera fue La muerte de un viajante, otro drama de Miller, adaptado por José López Rubio y dirigida la representación escénica por José Tamayo, y estrenada en la Comedia el 14 de enero del año siguiente. Sobrepasó las cien representaciones; y con este motivo, se celebró en la Comedia una sesión literaria en homenaje del autor, sesión que corrió a cargo de Pedro de Miranda, director del Meridiano de la Literatura Hispánica, entidad organizadora del homenaje. En nombre de los autores, habló Buero Vallejo.

"El interés de La muerte de un viajante es sociológico, escasamente artístico y en

modo alguno poético. Nos presenta, a retazos, episodios significativos de la vida de Willy Loman, viajante de comercio norteamericano, que a los sesenta años se considera fracasado, se vuelve un poco loco y se suicida.

El fracaso de Willi Loman tiene dos caras, como Jano. La una es su fracaso profesional, económico: llega a los sesenta años y no sólo no es rico, sino que su trabajo se lo remuneran como en los tiempos de aprendizaje. La otra es el fracaso de su paternidad, porque sus hijos le salen ranas.

El interés sociológico de esta pieza consiste en que existen muchos millones de Willy Loman... Parece que allá la gente trabaja denodadamente para ahorrar unos miles de dólares y comprar a los sesenta años un rancho en el que pasar los últimos días de su vida; pero, al llegar a esa edad, se mueren del corazón, y los que no mueren, o se suicidan como William Loman, o no saben qué hacer con sus largas horas vacías. Si esto es así, harán bien en revisar los fundamentos de una civilización que produce hombres de tal especie, y los que todavía hemos caído en semejante desventura, haremos mejor en prevenirnos contra ella, defendiendo nuestra pobreza, nuestra humildad y nuestro ocio.

El otro aspecto del fracaso de Willy Loman son sus hijos. A cualquier padre puede sucederle que los hijos le salgan golfos o zascandiles; esto no es nuevo... Pero lo que le sucede a Willy Loman le está bien. Sus pobres hijos han recibido una educación disparatada, y se les ha enseñado que el hombre ha venido al mundo para enriquecerse de la manera que sea. Uno de los personajes de la comedia dice a Biff, el hijo mayor: "Aprende a no pelear noblemente cuando tu enemigo es más fuerte", o algo así. Willy, pretendiendo entender al mismo hijo -años más tarde-, exclama: "Biff no se ha encontrado a sí mismo". Lo primero me parece una vileza; lo segundo, un estupidez. La verdad es que tío Fred, el personaje que

dice la primera frase, es un hombre vil, y Willy, autor de la segunda, un estúpido. No hay, pues, sorpresa. Pero Willy no puede quejarse de su hijo. A los hijos hay que enseñarles el amor al prójimo, el sentido del honor, educarles en la dignidad y en la honestidad, hablarles de Dios y de la esperanza, mostrarles que la vida, en su brevedad, tiene un alto valor y un sentido elevado, independientes del éxito en los negocios. Pero si se les dice que se encuentren a sí mismos, el resultado tiene que ser deplorable, para el pobre Willy y para sus tristes retoños, con casa propia, con empleo, con nevera, con cocina de gas. El pobre Biff, ese hijo descarriado, huyendo a Texas, vagabundeando de rancho en rancho, obedece a un oscuro impulso de libertad, que es, al mismo tiempo, protesta contra su padre y contra la civilización que lo crió. Walt William supo algo de eso" (61).

Y para hablar de arte, La muerte de un viajante pretende resolver dos problemas insolubles: "la simultaneidad de las acciones y la actualización del pasado. El intento es noble, respetable e inútil, o, por lo menos, así lo parece... La muerte... es confusa y caótica: es una obra amorfa... Artísticamente, la pieza es una obra altamente convencional. Debe además mucho al cine: más de lo que el teatro puede recibir del cine, más de lo que, por su naturaleza, puede admitir" (62).

Cuatro años después, el 20 de diciembre del 56, fue estrenada en el Español, Las brujas de Salem, drama vertido al español por Diego Hurtado e interpretado por José Bruguera, bajo la dirección escénica de José Tamayo. La obra, según parece, fue muy aplaudida, aunque al final hubo algunas discrepancias, nacidas de la desmayada interpretación del último cuadro.

"Las brujas de Salem recoge con bastante fidelidad histórica y absoluta verdad poética

lo acontecido en un pueblo de las antiguas colonias inglesas en América del Norte... El que examina los hechos atentamente, el que los describe con sentido de la responsabilidad, como Miller hace, advierte en seguida cómo, bajo las apariencias más brillantes, son las pasiones humanas elementales las que provocan, mueven y conducen una acción terrible y trágica.

El eje del drama lo constituyen, de una parte, Abigail William; de la otra el gobernador Danfor. Sus pasiones son de naturaleza distinta, igualmente efectivas, una y otra inherentes a la condición humana. De ahí su actualidad. Del mismo modo, el otro eje, el que constituyen, apasionados de la verdad, Juan Proctor y el pastor Beverly, tiene vigencia eterna, en la vida, en la historia y en el teatro. Los restantes personajes -perfectamente delineados en su contorno psicológico- se esfuman un poco ante estos cuatro verdaderos protagonistas, si bien cada uno de ellos tiene su momento en el drama" (63).

Con el estreno de Panorama desde el puente, hubo muchos aplausos, hubo una verdadera apoteosis de aplausos en el Lara donde se estrenó el 19 de setiembre del 58. El drama fue traducido por José López Rubio y dirigida la representación por Pedro López Lagar. La crítica la reputa de "una excelente pieza". ¿Qué es Panorama desde el puente?

"... Nos cuenta una historia acontecida en Nueva York, entre gentes de sangre italiana, unos que ya han nacido en los EE.UU. y otros que acaban de llegar de Sicilia. La obra tiene, naturalmente, un aspecto social, que, por fortuna, es esencial. Su tema no es nuevo. Tampoco lo son sus personajes. Y la técnica empieza a no serlo -escenas sueltas, enlazadas por una narración" (64).

¿Por qué, pues, gusta Panorama...?

"Por su autenticidad. Lo corriente es que en la escena de los teatros hablen y actúen

personas bastante sofisticadas, y que sus problemas, a veces delicados y complejos, dependen en medida excesiva de circunstancias de lugar y tiempo. Acaso Miller crea que la materia de su obra sólo es posible entre los representantes del <<latinpeople>>, entre esos que, aunque hablan inglés y visten <<blue jeans>>, tienen las raíces de su alma al otro lado del Atlántico; pero la verdad es que, aunque Miller no lo crea así, el núcleo de su drama puede darse entre gente de cualquier país y de cualquier condición, siempre que no estén sofisticadas. El portavoz de Miller parece desear, al fin de la comedia, que la gente deje de ser así. Equivale a pedir que deje de ser humana.

El drama está construído con gran habilidad y muy bien dialogado. Arthur Miller sabe ver la esencia de lo individual y concreto, y verlo dramáticamente. Sabe también no andar por las ramas, e ir directo al asunto. En la acción dramática no se desperdicia un solo minuto. No sobra nada" (65).

O'Neill estrenó en este periodo dos obras: Anna Christie y El deseo bajo los olmos.

Anna Christie, drama traducido por León Miras e interpretado por Nuria Espert, bajo la dirección de Armando Moreno, fue estrenado el 29 de octubre del 59. Su estreno fue aplaudido con entusiasmo por el público del Infanta Isabel. De este drama, la crítica ha dicho: "Eugene O'Neill ha escrito en Anna Christie una comedia dramática llena de sencillez, con una construcción lineal y carente de trucos. La obra conserva las virtudes necesarias para interesar y conmover" (66).

En cuanto a El deseo bajo los olmos fue estrenada en sesión de cámara, el 3 de febrero del 54. El Teatro de Cámara que dirigen Carmen Troitiño y José Luis Alonso

aseguraron el éxito de la representación, con muchos aplausos al final de los tres actos y de algunos cuadros, al terminar la función.

"El deseo... es, en su integridad, sin duda, la pieza más poética de O'Neill, y en esto y en la grandeza un poco gigantiforme de su personaje Cabot reside su valor.

El tema es una versión del viejo mito de Fedra, Hipólito y Teseo, vivido por personajes simples y terribles, por unas cuantas personas dominadas por pasiones elementales, codicia, injuria, cuya potencia se multiplica por el vigor saludable de los sujetos. Puritanismo y primitivismo son los dos ejes de estas almas esquemáticas, Efraím y Eben Cabot. La tercera del drama, Abbi, es mucho menos: le falta la Biblia. No es más que una mujer hermosa.

Despojado de su poesía -tal en la versión esta-, reducido el drama a su pura línea argumental, interesa menos. Los admirables valores formales de la tragedia europea faltan en absoluto aquí, en la tierra de O'Neill. Y estos hombres quedan, a fuerza de elementales, bastante lejos de nosotros, que no podemos serlo ni sentir la elementalidad ni como un modelo ni como una nostalgia.

Nuestra vida moral se apoya sobre una personalidad demasiado hecha para que los pecados de Abbi, esta mezcla de Fedra, Medea y Scarlett O'Hara, puedan hallar en nuestro corazón un eco perdurable, un eco que permanezca cuando el encanto de las palabras de O'Neill se haya desvanecido. No importarían los excesos formales del gran autor americano si sus hombres fueran más profundos. Pero ni siquiera lo es Efraím Cabot, el gigantesco" (67).

Otros dramaturgos estadounidenses estrenaron obras no menos interesantes, algunas de gran éxito de público, como Yo traigo la lluvia, comedia de Richard Nash, traducida y adaptada por Th. Ullman y A. Plañiol e interpretada por Pastora Peña. Esta comedia fue

estrenada el 25 de abril del 58 en el Cómico. Contribuyeron al éxito "un escenario muy apropiado de Emilio Burgos y la inteligente dirección de José Luis Alonso".

¿Qué es, pues, Yo traigo la lluvia? Torrente la clasifica como "una comedia agradable, simpática, humana e intrascendente: justo lo que pide a uno el cuerpo después de Pirandello. Dentro de su sencillez hay un intento de dibujar caracteres y de ponerlos en conflicto; hay un personaje encantador, una muchacha desgraciada, un momento de crisis y un final satisfactorio.

En el diálogo abundan los aciertos cómicos, y la trama está desarrollada con lógica, sin más roces que un momento forzado que el público advirtió y convirtió en momento peligroso, pronto salvado por un rápido y eficaz recurso teatral. Después de una vacilación, la chica prefiere la poesía de lo cotidiano. Concebida por Saroyan, hubiera elegido la otra clase de poesía" (68).

Del aludido William Saroyan -Premio Pulitzer- el T.E.U de la Facultad de Letras estrenó una comedia suya el 11 de marzo del 53. Se trata de El momento de tu vida. La comedia fue considerada como "insatisfactoria" por la crítica.

"Todos los tipos que entran, salen o están, son humanamente interesantes; pero el dramaturgo, ni aquí ni en Nueva York dispone de tiempo suficiente para dedicarles. Tiene que reducirlos a un tic, y el resultado es insatisfactorio. No se puede meter en un escenario, sea éste un bar, a un puñado de gentes y dejarlas vivir. Pese a la voluntad del dramaturgo, tres personajes acaban llamando su atención y robándole el tiempo que necesita para los demás. Pero tampoco ese tiempo basta. Hace falta todo el tiempo de una comedia para describir el momento de la vida de cualquiera: el de Joe, Tom y Kitty, como el del bailarín

o el de Kit Karson. Sesenta personajes de novela pueden llenar las páginas necesarias; veinticuatro personajes de comedia jamás podrán conseguirlo. Los de novela pueden moverse con naturalidad; pero el movimiento en la comedia siempre resulta artificioso. Lo es que estos veinticuatro personajes tengan <<el momento de su vida>> en el mismo lugar y en el mismo tiempo. El novelista puede ser justo en sus sesenta personajes al darles la importancia que tienen; el dramaturgo, al preferir algunos sobre los demás, es injusto. Saroyan lo es, a pesar suyo. Su comedia no satisface estéticamente. Por esto y porque resulta vieja" (69).

Robert Thomas, autor de Trampa para un hombre solo, de grato recuerdo para los aficionados al género policíaco, estrenó en el Infanta Isabel, el 20 de setiembre del 61, Ocho mujeres. Su éxito con la primera, en el extranjero, seguramente le llevó a repetir la suerte. Ocho mujeres tuvo mucho éxito fuera de España -según parece-, y lo tuvo también en Madrid, puesto que el público "aplaudió largamente, y el telón se levantó muchas veces al final de la obra" (70).

Este éxito se explica, en buena parte, por "la perfección interpretativa, a cargo de ocho actrices excelentes: Cándida Losada, Consuelo Companys, María Francés, María Luisa Ponte, Tota Alba, Mercedes Barranco, Ana María Vidal y Paula Martel" (71).

La escenografía fue obra de Víctor María Cortezo. Tradujo la obra, "tan perfectamente como siempre", José Luis Alonso, y dirigió José Osuna...

En Ocho mujeres, "Robert Thomas maneja con habilidad diversos recursos, cómicos y melodramáticos, sabe hacer reír con una situación espeluznante, y provocar el terror y el <<suspense>> con el batir de una puerta. En este sentido ha jugado con nosotros y nos ha llevado a dónde ha querido. El ambiente, las figuras, son interesantes y muy adecuadas.

Y por debajo de las exageraciones e inverosimilitudes, que nunca faltan, se percibe cierta verdad en la situación general, en el drama de este hombre, que no sale a escena, y que ha vivido asediado por ocho mujeres, cada cual con su conflicto" (72).

Otra comedia de fama universal fue estrenada en el Cómico el 22 de abril de 1957 con gran éxito de público. Se trata de Té y simpatía, de Robert A. Anderson. Esta obra se estuvo representando con gran éxito en esos sitios donde se conferían patentes de actualidad y excelencia a las obras teatrales.

Plantea la obra un grave problema moral, muy actual en su tiempo:

"Toda la trama de la comedia gira en torno a la infundada acusación de homosexualidad que se hace a un mozo estudiante de un colegio norteamericano. Época, la actual; costumbres, las del círculo más o menos puritano que tiene Boston como capital y modelo."

¿Hay derecho a tratar estas cosas en el teatro? -se pregunta el comentarista, antes de dar su opinión a continuación:

"Creo que sí. Más que derecho, necesidad. La realidad exige su incorporación al arte. Al artista se le puede y debe exigir delicadeza, pero jamás el público cierra los ojos sobre lo que le rodea. En este caso, Anderson ha tratado, más que con delicadeza, con castidad. Este es el primer tanto a favor de Té y simpatía.

El segundo acto se refiere a la habilidad teatral con que está construida, al buen tino en el trazado de los personajes principales -los otros, poco más son un coro indiferenciado de estudiantes-, en la claridad del diálogo. Sin olvidar, naturalmente, su ritmo no es el de nuestro teatro.

De todos los tipos que en ella aparecen, el más interesante, sin duda, es el de la señora Reynolds, la protagonista. Hay en su conducta algo que puede discutirse. Sus especiales relaciones con el estudiante Tom Lee constituyen un caso-límite, un caso perfectamente excepcional, tanto por su naturaleza como por sus circunstancias, y sólo con normas excepcionales debe ser juzgado. Pero, humanamente, la actitud de la señora Reynolds, su decisión final, es tan conmovedora como simpática" (73).

Y finalmente, Sidney Kingsley estrenó una comedia traducida por Montero Alonso y bien interpretada por Manolo Dicenta, Brigada 21. La obra gustó mucho, y el público la aplaudió debidamente.

Pero, ¿qué clase de obra es Brigada 21? Menos que "una obra estrictamente policíaca", Torrente la considera como un "excelente reportaje teatral".

"Una comisaría de Policía neoyorquina; los tipos que pasan por ella; tres o cuatro historias de diverso matiz enlazadas por la coincidencia en el lugar; tipos para componer el ambiente. Todo estaría muy bien -dentro del género, naturalmente -si la acción fuese un poco más rápida, si se concediese menos atención al ambiente, si la palabra <<aborto>> no sonase, y el delito <<aborto>> no fuese el móvil de la acción principal. Sin la influencia de cierto teatro, la comedia se hubiese llevado por otros cauces. Un crimen así lo hubieran rechazado los clásicos del género, que nunca se preocuparon del aspecto <<social>> de sus acciones. La finalidad fundamental de la obra policíaca excluye toda preocupación extraña a sí misma, al delito considerado como problema intelectual y a su solución".

Por este motivo, la obra parece mejor un excelente reportaje teatral que una pieza policíaca. Y así considerado, "nos permite saber qué cosas pasan en una Comisaría, qué tipos se dan en la Policía y con qué gentes tienen que habérselas en todo momento".

IV-5. Otros teatros.

Si otro teatro tuviera algún interés que mereciera destacar, sería sobre todo el teatro alemán con obras que tuvieron éxito de público como, por ejemplo, Aimée, de Heinz Coubier y El cántaro roto, de Enrique von Kleist. Otras de no igual fortuna: La leyenda de un vida, de Stefan Zweig y Matrimonio a dosis, de L. Lenz y R. A. Roberts.

Aimée, comedia escrita en alemán por Heinz Coubier, vertida al español por Catalina Martínez Serra y Manuel Collado, interpretada por Josita Hernán, fue estrenada en la Comedia el 5 de marzo del 56. "Buena dirección escénica" de Fred Schoer. "Muy buena" la interpretación. Intérpretes, director y comedia fueron unánimemente aplaudidos.

"Aimée es una diversión en forma de comedia, construída con los elementos mínimos, que tiene del siglo XVIII, además del tema, el espíritu. Repartida en dos actos, con unidad de tiempo y acción, su tema es el manejo que se trae una mujer con dos hombres que la aman y un criado devoto de las convenciones. Una sola situación, a la que el humor travieso de la protagonista da toda la variedad posible; un diálogo muy ingenioso; el interés, mantenido no tanto por lo que va a suceder como por lo que está sucediendo; todos los trucos lícitos en la comedia, y un momento afortunadísimo -el duelo- en el segundo acto, cómico de la mejor ley, lleno de pequeñas sorpresas y de inesperadas situaciones secundarias. Por último, un final feliz. Teatro de siempre, tratado con moderno sentido de la economía, con sobriedad de medios, con gracia entre francesa y sajona" (74).

"¡Una comedia ejemplar!" Así reputó la crítica la comedia de Enrique von Kleist, El cántaro roto, vertida al castellano por Manuel Manzanares, adaptada e interpretada por Manuel Callado y estrenada en el María Guerrero el 29 de diciembre del 53.

"Es de extrañar que El cántaro roto sea considerada como una de las cimas de la tardía comedia alemana. Por muy ingenuo que parezca hoy su tema, el arte con que está construída y dialogada, su admirable desarrollo, la perfección de los tipos, la gracia de sus situaciones, la ligereza de su andadura, pertenecen a lo más delicado y elegante del teatro clásico universal. Es un descanso divertido en la vida intensa y trágica de Enrique von Kleist, dramaturgo, al parecer, nunca representado en España hasta la ocasión presente. Y no estaría mal que este Cántaro roto fuese presentado alguna vez a un público más amplio, que pudiera, al menos, escuchar una comedia bien hecha, si otra cosa no le interese. El hecho de estar resuelto la obra en un solo acto, la habilidad con que se concentra la acción, la honestidad de sus escenas, la viveza con que enlaza unas con otras, hacen de El cántaro roto una comedia ejemplar" (75).

Stefan von Zweig estrenó su comedia, La leyenda de una vida, traducida al castellano por Catalina Martínez Sierra e interpretada por Catalina Bárcena, dirección escénica de Manolo Collado. La función se verificó en el Infanta Isabel, el 1 de setiembre del 54 y ha sido patrocinada por el embajador de Alemania en España.

"La comedia de Zweig tiene un gran tema. O, más bien, varios temas de interés, que se entremezclan y desenvuelven para dejar, al final, uno solo, que no es, el más importante. Apasiona la situación sentimental del hijo escritor, en quien no ve nadie sino la sombra, la prolongación del padre. Apasiona algo menos el conflicto planteado entre las dos mujeres

que, en vida del escritor famoso, se repartieron, si no su amor, su compañía. El primer acto, el más teatral de la obra, parece apuntar con preferencia al primer tema, que en el segundo pasa a un plano inferior, y que, en el tercero, casi desaparece. La obra está desarrollada en honrada limpieza, aunque carezca del movimiento escénico que tanto agrada por estas latitudes. Es rica en valores literarios; los tipos están muy bien estudiados, y alguno de ellos, como el secretario entregado a la gloria del escritor, merecería mayor atención. De los tres actos, el central, lento de por sí, fue llevado con lentitud: convendría imponerle un ritmo más vivo" (76).

Si hay una obra valorada de manera casi totalmente negativa, será la comedia escrita en colaboración entre L. Lenz y R. A. Roberts, Matrimonio a dosis, adaptada a la escena española por Manuel Collado y estrenada en el María Guerrero el 5 de setiembre del 52. La comedia fue juzgada como "falta de novedad y carente de diversión" por la crítica.

"La pareja Bergat, protagonista de Matrimonio a dosis se separa y se junta. Cuando, en el prólogo, la señora Bergat abandona a su marido, sabemos ya que en el primer acto aparecerá convertida en una gran señora, y hasta presentimos la << mujer de la calle >> del segundo acto, simplemente porque el marido ha indicado que prefiere cualquier mujer, princesa o pindonga, antes que la pequeñoburguesa que le ha tocado en suerte. Y el abandono de un hijo por la madre en manos del padre (acto segundo) nos dice de antemano cuáles serán los motivos de la reconciliación. Por este camino no hay novedad.

Queda la oportunidad de un diálogo gracioso... Matrimonio a dosis está escrita en Alemania, no en Inglaterra, y los alemanes no han cantado nunca, entre sus admirables virtudes, la del humor ligero y gracioso. Tienen el talento de la profundidad, no el de la

bagatela, tan importante para navegar por el mundo y escribir buenas comedias. De aquí resulta que el diálogo tampoco es suficiente, y los tres o cuatro chistes buenos que hemos leído, me atrevo a asegurar que pertenecen a la cosecha del adaptador. En resumen: para que nada falte, esta comedia trivial acaba por brindarnos, en boca de la esposa, y como despedida, un párrafo del más puro estilo benaventino. Sugiero que la acumulación de tópicos resulta excesiva" (77).

Con el teatro griego y con una adaptación de la clásica tragedia de Sófocles, Edipo Rey, de manos de José Luis Aguirre, interpretada por Maruchi Fresno, con dirección escénica del mismo Aguirre ponemos punto final a este apartado del teatro extranjero.

La representación fue a cargo del Teatro Experimental del Ateneo, el 2 de mayo del 52. La interpretación de esta obra universal tuvo mucho éxito y fue calurosamente aplaudida. De esta afortunada función dijo Gonzalo Torrente Ballester, muy complacido como los demás espectadores, pero con su habitual sentido crítico:

"Representaciones como Edipo Rey, las necesitamos por dignidad intelectual y porque si estos temas eternos y tremendos no se dan a conocer en sus versiones clásicas, tan limpias, poéticas y grandiosas, corremos el riesgo de verlos o leerlos rehechos -o refritos- por cualquier alma sucia de estas que se llevan ahora. Constituye el incesto, si se quiere, un tema límite dentro de nuestra obligación de conocerlo, considerarlo y estimarlo: aunque un <<cuatro>> estigmatizador nos amanece y acaso, acaso, anatematice. ¡Loado sea Dios! Si el criterio aludido se hiciera universal y obligatorio quedarían las letras reducidas a la temática rosa y el público condenado a la estupidización más absoluta.

Por fortuna, hemos visto Edipo rey. Con entrada libre y gratuita. Con muchísimo

público. No ha sido una representación irreprochable, pero sí estimable y laudable. Ha faltado la última perfección del movimiento escénico, y, en la dicción, ese desgarró de la voz en que se expresa la tensión trágica más alta. En cuanto a la versión literaria, sería oportuno que algún poeta humanista, pero de gusto actual, repasara los adjetivos y algunas formas de construcción sintáctica con demasiado sabor decimonónico. Es imposible alcanzar la perfección poética del texto griego; pero no lo es dotar a las palabras castellanas de mayor actualidad, ya que carecemos de la versión clásica insustituible" (78).

De manera general, el teatro moderno extranjero gustó mucho al público madrileño y encontró en la crítica una acogida mayoritariamente favorable.

NOTAS.

(1) ARRIBA, 25-III-52.

(2) *Ibidem*, 14-I-53.

(3) .. 28-XI-53.

(4) .. 11-V-54.

(5) *Ibidem*.

(6) *Ibidem*, 25-I-61.

(7) .. 12-XI-52.

(8) .. 30-V-53.

(9) .. 19-V-56.

(10) .. 4-VI-58.

(11) .. 10-X-59.

(12) .. 7-III-58.

(13) .. 15-XII-61.

(14) .. 23-IX-59.

(15) .. 13-V-58.

(16) .. 12-XI-55.

(17) .. 25-X-58.

(18) *Ibidem*.

(19) *Ibidem*, 19-XI-60.

(20) .. 17-XI-60.

(21) .. 10-VII-57.

- (22) .. 1-VI-56.
- (23) ARRIBA, 6-III-57.
- (24) *Ibidem*, 30-I-57.
- (25) .. 31-I-56.
- (26) .. 15-I-53.
- (27) .. 1-IV-52.
- (28) .. 5-X-51.
- (29) .. 17-IX-53.
- (30) .. 26-V-51.
- (31) .. 27-III-53.
- (32) .. 7-V-52.
- (33) .. 18-X-52.
- (34) .. 6-II-53.
- (35) .. 13-I-54.
- (36) .. 29-II-52.
- (37) .. *Noviembre 1953.*
- (38) .. 4-V-55.
- (39) .. 28-I-51.
- (40) .. 30-V-51.
- (41) .. 13-III-52.
- (42) .. 3-VI-53.
- (43) .. 21-I-56.
- (44) ARRIBA, 1-III-61.

(45) *Ibidem*, 1-VII-55.

(46) .. 12-IX-53.

(47) .. 9-XI-51.

(48) .. 16-VI-54.

(49) .. 9-VI-51.

(50) .. 25-IV-58.

(51) .. 26-I-61.

(52) *Ibidem*.

(53) .. 20-XII-57.

(54) .. 18-II-58.

(55) *Ibidem*.

(56) .. 1-X-59.

(57) .. 19-I-61.

(58) .. 3-XI-51.

(59) *Ibidem*.

(60) *Ibidem*.

(61) .. 15-I-52.

(62) *Ibidem*.

(63) .. 21-XII-56.

(64) .. 20-IX-58.

(65) *Ibidem*.

(66) .. 30-X-59.

(67) .. 4-II-54.

(68) ARRIBA, 26-IV-58.

(69) *Ibidem*, 12-III-53.

(70) .. 21-IX-61.

(71) *Ibidem*.

(72) *Ibidem*.

(73) .. 23-IV-57.

(74) .. 6-III-56.

(75) .. 30-XII-53.

(76) .. 2-IX-54.

(77) .. 6-IX-52.

(78) .. 3-V-52.

CONCLUSIÓN.

Entre enero de 1951 y abril de 1962, el teatro español ha recorrido mucho camino. Nuestro eminente periodista-crítico ha presenciado cientos y cientos de obras de diferentes autores y distintos gustos, estrenadas en los coliseos madrileños. Ninguna duda de que el estado del teatro ha mejorado sensiblemente. Prueba de ello, son muchas las obras que recibieron buena crítica de prensa y acogida apoteósica de público. Lo que, positivamente, influyó sobre el habitual tono muy duro y discrepante de la crítica: de catastrofista en los años cuarenta y parte de los cincuenta, pasó más tarde a moderada y aun a veces elogíaca. La esperanza y la ilusión que despertaron obras y autores ya consagrados, el interés que surgió de la pluma de jóvenes dramaturgos en busca de fama literaria, que brotaron en la década anterior, se confirmaron y se afianzaron aún más a lo largo de la década siguiente y principios de los sesenta.

El maestro Benavente se despidió de su público con sus últimas comedias, celebradísimas y de indiscutible éxito. Enrique Jardiel Poncela y José María Pemán estrenaron obras que cosecharon los mejores aplausos en su historia. Otros dramaturgos, ayer todavía inmaduros y de poca relevancia en la historia del teatro, forjaron el destino, con mucha fortuna, y acabaron por ser referencias innegables en las letras españolas contemporáneas. Estrenaron obras de mucha consideración literaria y artística, y de franco éxito de público. ¿Hace falta mencionar nombres como el de Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio, Alvaro de Laiglesia, Carlos Llopis...?

Veteranos de los escenarios como Joaquín Calvo Sotelo o Juan Ignacio Luca de Tena

o Tono el humorista triunfaron como nunca antes. Sin embargo, la gran novedad, habrá que buscarla en obras de jóvenes dramaturgos, con su teatro testimonial y comprometido, llámese este << teatro público >> o lo que sea: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Antonio Giménez Arnáu, etc...

Antonio Buero Vallejo no defraudó. El gran interés que despertó su primera obra, Historia de una escalera, se mantuvo y aun se reforzó con obras estrenadas a lo largo de los años cincuenta, como, por ejemplo, La tejedora de sueños, Irene o el tesoro o Madrugada, todas acogidas con frenéticos aplausos y crítica muy positiva.

Alfonso Sastre, "animado por una fuerte voluntad de innovación del teatro español en todos los niveles de su estructura", fue la gran revelación de los años cincuenta -como lo fue Antonio Buero Vallejo la década anterior-, con sus obras de gran trascendencia teatral y de mucho éxito, de público como de crítica: entre otras, podemos citar La mordaza, El cuervo o En la red.

En cuanto a Alfonso Paso, "epígono y renovador de la comedia burguesa y del teatro de humor", hizo pasos gigantescos en el teatro, y dominó en buena medida los escenarios madrileños, llegando a estrenar casi un centenar de obras entre su primera comedia en 1953, la muy polémica No se dice adiós, sino hasta luego, hasta la última que presencié Torrente como crítico titular, el 23 de abril de 1962, Al final de la cuerda. ¿Es menester recordar que en 1957 le otorgaron a Paso su primer premio, el Nacional de Teatro?

Los estrenos de Antonio Giménez Arnáu, Murió hace quince años y Carta a París nos dejaron recuerdos no fáciles de borrar, por su calidad y su éxito.

Otros autores, de menos calibre y fortuna, noveles reconocidos y clasificados, no

lograron estrenar en Madrid y tuvieron que resignarse y esperar...

Mientras tanto, los estrenos siguen atrayendo público como nunca antes; un público que, hoy como nunca, queda pegado fiel y orgullosamente a su arte predilecto. Así hemos visto como obras no destinadas inicialmente al teatro, pero de fuerte contenido dramático, atraen a los teatrófilos, a pesar de sus deficiencias técnicas. Y cómo determinadas obras clásicas, españolas sobre todo, conservan íntegro su atractivo. Esto nos confirma, una vez más, que lo que muere es lo accidental y que allí donde el verdadero drama o la verdadera comedia han alcanzado expresión teatral de una vez la han alcanzado para siempre. Así es como siempre, Lope, Calderón, Zorrilla, por sólo citar éstos, llenan hasta la actualidad los coliseos.

Llenan también los coliseos, representaciones de obras de autores extranjeros, sea en versión original o en adaptación a la escena española. Y en lo que a las traducciones se refiere, cabe señalar la gran labor artística realizada por José Luis Alonso y José López Rubio: lograron verter al español, con mucho éxito, centenares de obras extranjeras: europeas y norteamericanas. Así triunfaron en Madrid obras de autores como Jean Anouilh, Marcel Achard, Jean Cocteau, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, J.B. Priestley, Diego Fabri, etc...

Indudablemente, el teatro de los años cincuenta ofrece más perspectivas y parece alejarnos cada vez más de aquellos inolvidables estrenos de la inmediata postguerra. ¡Por fortuna!

CARTELERA.**1- ALCÁZAR.**

- Reposición de La casa de Troya, adaptación por Linares Rivas de la famosa novela de Pérez Lugín (2-VIII-51).
- Reposición de ¡Oh doctor!, de Carlos Llopis (18-X-52).
- Estreno de Una novia pregunta por usted, comedia de Solt y Bekeffi, adaptada por Alvaro de Laiglesia (7-XI-52).
- Estreno de El caso de la señora estupenda, comedia en tres actos, de Miguel Mihura (7-II-53).
- Estreno de Europa y el toro, comedia en tres actos, de Ladislao Fodor, traducida por José López Rubio e interpretada por Ricardo Calvo, dirección artística de Cayetano Luca de Tena (11-IX-53).
- Estreno de Carta a París, comedia en tres actos de José Antonio Giménez Arnáu (13-XI-53).
- Estreno de Madrugada, episodio dramático de Antonio Buero Vallejo (10-XII-53).
- Reposición de Madrugada, de Buero Vallejo (11-IX-54).
- Estreno de La divina pelea, comedia de José María Pemán (29-IX-54).
- Estreno de La cena de los tres reyes, farsa en tres actos, de Víctor Ruiz Iriarte (20-X-54).
- Estreno de El caballero de Barajas, comedia musical, de José López Rubio (24-IX-55).
- Estreno de El cosaco y el Rajá, revista de Adolfo Torrado, con música de los

maestros Montorio y Algueró (9-II-57).

- Estreno de Balalaika, opereta en dos actos de Erik Marschwitz, George Pasford y Bernard Grün, adaptada por J. I. Luca de Tena (11-X-57).
- Estreno de La herencia, comedia en tres actos de Joaquín Calvo Sotelo (28-XII-57).
- Estreno de La cárcel sin puertas, drama en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, de José Antonio Giménez Arnáu (24-IV-58).
- Estreno de Cuidado con las personas formales, juguete cómico de Alfonso Paso (20-I-60).
- Estreno de Rapto, comedia en tres actos, de Edgar Neville (2-IV-60).
- Estreno de Por ejemplo enamorarse, farsa musical de Alfonso Paso y el maestro Montorio (2-XII-60).
- Estreno de Cuatro y Ernesto, comedia de Alfonso Paso (29-IX-60).
- Estreno de Dinero, comedia en dos partes, de Joaquín Calvo Sotelo (21-I-60).
- Estreno de El niño de su mamá, comedia de Alfonso Paso (24-II-61).

2-ÁLVAREZ QUINTERO.

- Estreno de Almas prisioneras, drama de Jacinto Benavente (27-I-53).
- Reposición de Malvaloca, comedia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (25-IV-53).
- Estreno de Amor a tanto por ciento, de la señorita Blanca Flores y Angel Soler (28-IV-53).

3-BENAVENTE.

- Estreno de Ausencia, comedia en tres actos, de Agustín de Figueroa (24-II-51).
- Estreno de Los maridos mandan... pero menos, juguete cómico de Luis Fernández Sevilla y Luis Tejedor (31-III-51).

4-CALDERÓN.

- Estreno de El lebril del cielo, comedia en tres actos, divididos en seis cuadros, de Jacinto Benavente (26-IV-52).
- Estreno de La cortesana, comedia dramática, de Claudio de la Torre (14-VI-52).
- Estreno de Por salvar su amor, comedia póstuma de Jacinto Benavente (4-XI-54).

5-COMEDIA.

- Reposición de Tierra baja, de Guimerá (26-I-51).
- Estreno de Mater Imperatriz, comedia dramática de Jacinto Benavente (31-I-51).
- Estreno de Ninotchka, comedia; adaptación de la obra francesa por Conchita Montes, bajo la dirección de Edgar Neville (25-III-51).
- Estreno de Amor bajo cero, obra humorística en tres actos y cuatro cuadros, de los autores franceses Reed y Jacques Deval, traducida por José Luis Alonso (27-IV-51).
- Estreno de Las Pirámides no muerden, comedia escrita en inglés por P. Johnson, traducida por Conchita Montes; dirección escénica de Edgar Neville (30-V-51).
- Estreno de Entre el sí y el no, comedia en tres actos de José María Pemán (4-X-51).

- Estreno de Cena de Navidad, comedia de José López Rubio (10-XI-51).
- Estreno de El complejo de Filemón, comedia escrita en francés por Jean Bernard Luc y traducida al castellano por Luis G. de Linares (15-XII-51).
- Estreno de La muerte de un viajante, célebre obra norteamericana, de Millar, que ha sido traducida por José López Rubio. Obtuvo en Norteamérica el premio Pulitzer (11-I-52).
- Estreno de Damián, comedia dramática de Joaquín Calvo Sotelo (15-V-52).
- Estreno de El baile, comedia en tres actos, de Edgar Neville (27-IX-52).
- Estreno de La vida en un bloc, comedia de Carlos Llopis (10-I- 53).
- Estreno de A media luz los tres, comedia de Miguel Mihura (26-XI- 53).
- Estreno de Veinte añitos, comedia en tres actos de Edgar Neville (10-II-54).
- Estreno de Queridos amigos, adaptación de un vodevil francés por Conchita Montes (11-III-54).
- Estreno de El caso del señor vestido de violeta, comedia en tres actos de Miguel Mihura (18-IV-54).
- Estreno de La torre sobre el gallinero, comedia de Vittorio Alvo (16-V-54).
- Estreno de Marramiau, adaptación al español de una comedia de Ladislao Fodor, titulada La chimenea y la luna, por Edgar Neville (16-X-54).
- Estreno de La otra orilla, comedia en tres actos de López Rubio (5-XI-54).
- Estreno de Adelita, comedia en tres actos de Edgar Neville (15-I-55).
- Estreno de Jacinta, drama en tres actos, de Luis Delgado Benavente (16-II-55).
- Estreno por el T. P. de Ifigenia, drama escrito por José María Rincón e interpretado por Pilar Fernández Labrador (29-III-55).

- Estreno de Si llevara agua, drama en tres actos de Carmen Troitiño, Premio << Jacinto Benavente >> (11-VI-55).
- Estreno de Asmodeo, pieza en tres actos, de Francisco Mauriac, traducida y adaptada por L. Martínez, F. Pavía y Ph. Guillen (30-IV-55).
- Estreno de El embargo, comedia en tres actos de Martín Marje (4-IX-55).
- Estreno de El amor tiene su aquel, comedia en tres actos de Carlos Llopis (3-XII-55).
- Estreno de Mi adorado Juan, comedia en cuatro cuadros, de Miguel Mihura (12-I-56).
- Estreno de Aimée, comedia escrita en alemán por Heinz Courbier, vertida al español por Catalina Martínez Sierra y Manuel Collado, interpretada por Josita Hernán (6-III-56).
- Estreno de En cualquier Puerta del Sol, comedia de Carlos Llopis (7-IV-56).
- Estreno de Multiplicando por cero, drama en dos actos, por Juan G. Basté (16-I-57).
- Estreno de ¡Lo siento señor García!, farsa tragicómica de Alfonso Paso (7-III-57).
- Estreno de Una muchachita de Valladolid, comedia de Joaquín Calvo Sotelo (11-IV-57).
- Estreno de La perrera, comedia dramática en tres actos, de José Jesús Martínez (16-IV-57).
- Estreno de La noche del 16 de enero, "acción judicial" escrita en inglés por Ayn Rand y vertida al español por Félix Ros (7-VIII- 57).
- Estreno de Buenas noches, Bettina, comedia de Garinei y Giovanini, adaptación de Alfonso Paso (1-II-58).

- Estreno de Usted puede ser asesino, comedia en dos actos, de Alfonso Paso (28-V-58).
- Estreno de Los tres pequeños, farsa en dos actos, de Alfonso Paso (9-X-58).
- Estreno de George & Margaret, comedia en tres actos, de Gérard Savory, vertida al español por Javier Regás e interpretada por Amparo Soler Leal. Dirección escénica de Adolfo Marsillach (25-X-58).
- Estreno de Bobosse, comedia en tres actos, de André Roussin, adaptada por Alfredo Marta y Jaime Descallars (18-XII-58).
- Estreno de La República de Mónaco, farsa en dos partes y un epílogo, escrita por Joaquín Calvo Sotelo (2-IV-59).
- Estreno de El marido, la mujer y la muerte, comedia en tres actos, de André Roussin, en versión y adaptación de Tono (23-IX-59).
- Estreno de Cartas credenciales, comedia en dos partes, divididas en seis cuadros, de Joaquín Calvo Sotelo (6-II-60).
- Estreno de Blas, comedia escrita en francés por Claude Magnier, vertida al español por Ricardo Paseyro (19-XI-60).
- Estreno de Retrato de boda, comedia en tres actos, de Alfonso Paso (2-II-61).
- Estreno de Lecciones de matrimonio, comedia en dos partes, traducida al castellano por Conchita Montes (23-II-61).
- Estreno de Esta noche tampoco, comedia de José López Rubio (1-XII-61).
- Estreno de Rebelde, comedia de Alfonso Paso (9-II-62).

6-CÓMICO.

- Estreno de Las de Aúpa, comedia de Adolfo Torrado (7-IV-51).
- Centésima representación de Las de Aúpa, de Adolfo Torrado (17-V-51).
- Reposición de Jaimito se casa, comedia de Alfonso Paso (7-VI-51).
- Reestreno de la tragedia grotesca ¡Que viene mi marido!, de Carlos Arniches, en homenaje del autor (28-VII-51).
- Estreno de Ayer será mañana, comedia en tres actos de Soriano de Andía (1-IX-51).
- Estreno de La cigüeña dijo sí, comedia de Carlos Llopis (11-I-52).
- Estreno de Su primera aventura, comedia de Preston Sturges, interpretada por Lili Murati (25-IV-52).
- Estreno de El más acá del más allá, comedia en dos actos y cuatro cuadros de Carlos Llopis (26-XI-52).
- Estreno de El pobrecito embustero, farsa de Víctor Ruiz Iriarte (7-IV-53).
- Estreno de La mosca de Oteló, comedia burlesca de Alfayate y Serrano de Andía (29-V-53).
- Estreno de Quince días millonario, comedia en dos actos y cuatro cuadros, de Adolfo Torrado (17-IX-53).
- Estreno de Nosotros también, dos comedias reunidas bajo el mismo título, de Carlos Llopis (27-II-54).
- Reposición de Usted tiene ojos de mujer fatal, comedia de Jardiel Poncela (10-VII-54).
- Estreno de No es tan fiero el león..., comedia en dos actos, de Tejedor y Alfayate (4-IX-54).

- Estreno de La viuda de las camelias, comedia del húngaro Janos Vaszary, traducida y adaptada por Alvaro de Laiglesia (8-XII-54).
- Estreno de Marino tiene que ser, farsa cómica en tres actos de Luis Fernandez Sevilla (12-II-55).
- Estreno de Amor en septiembre, comedia en tres actos de Rafael C. Bertrán (2-IX-55).
- Estreno de Padres que tenéis hijos, comedia de Pepe Alfayate (29-XI-56).
- Estreno de Té y simpatía, comedia de Robert A. Anderson, vertida al español por V. Fernández Asis (23-IV-57).
- Estreno de Un marido es algo, comedia de Juan Vaszary y Joaquín Pérez Madrigal (29-VIII-57).
- Estreno de Un yanqui de Madrid, comedia en dos actos, de Luis Fernández de Sevilla y Tejedor (28-II-58).
- Estreno de Cuñada viene de cuña, comedia en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Tejedor (28-II-58).
- Estreno de Yo traigo la lluvia, comedia de Richard Nash, traducida y adaptada por Th. Ullman y A. Plañiol e interpretada por Pastora Peña. Dirección escénica de José Luis Alonso (26-IV-58).
- Estreno de ¿Qué hacemos con los hijos?, tragicomedia de Carlos Llopis (3-X-59).
- Estreno de Elena, te quiero, comedia musical de Vaszary y Ruiz Iriarte, música del maestro Parada (12-III-60).
- Estreno de Dos noches de boda, comedia de Tejedor y Alfayate (5-XI-60).

- Estreno de La doncella es peligrosa, comedia en tres actos, de Serge Veber, adaptada libremente a la escena española por Luis Tejedor (27-I-61).
- Estreno de El rincón tranquilo, comedia de Michel André, traducida y adaptada por Juan José de Artechu (9-III-61).

7-ESPAÑOL.

- Estreno de Veinte y cuarenta, comedia en tres actos de José López Rubio (9-II-51).
- Estreno de La noche nunca acaba, fantasía dramática de Faustino González Aller y Armando Ocano, Premio <<Lope de Vega>> de 1950 (6-IV-51).
- Reposición de Historias de una escalera, comedia de Antonio Buero Vallejo (11-IV-51).
- Estreno de Como era en un principio, comedia de José y Jorge de la Cueva (12-V-51).
- Estreno de An inspector calls, de J. B. Priestley, traducida por Félix Ros con el título de Llama un inspector, pieza en tres actos (26-V-51).
- Estreno de Entre bobos anda el juego, comedia en tres actos de Francisco Rojas Zorrilla (7-XII-51).
- Estreno de La tejedora de sueños, drama de Antonio Buero Vallejo (12-I-52).
- Reposición de El Alcalde de Zalamea, drama de Calderón de la Barca en su versión original. Dirección escénica de Cayetano Luca de Tena (13-IV-52).
- Sesión de Cámara: representación de La voz humana, de Jean Cocteau; Compás, de Claudio de la Torre; Cuando llegue el día, de Joaquín Calvo Sotelo (18-VI-52).

- Estreno de La novia, drama en tres actos de Horacio Ruiz de la Fuente (5-IX-52).
- Representación por el T.E.U. de Madrid de Tres sombreros de copa, comedia de Miguel Mihura (25-XI-52).
- Estreno de Colombe, comedia de Jean Anouilh, traducida y dirigida por José Luis Alonso, por el Teatro de Cámara (14-I-53).
- Estreno de Volpone, el Magnífico, comedia de Ben Jonson, adaptada a la escena española por Tomás Borrás (6-II-53).
- Estreno de La Sacristía, comedia dramática en tres actos, de Clemencia Laborda (11-IV-53).
- Estreno de Murió hace quince años, comedia dramática de José Antonio Giménez Arnáu, Premio <<Lope de Vega>> 1953 (18-IV-53).
- Representación del Tenorio, versión de José María Seoane, Rafael Gil Marcos, Miguel Angel, Manuel Kayser, José Capilla... Dirección de Modesto Higuera (30-X-53).
- Estreno de El sombrero de paja de Italia, comedia de los dramaturgos franceses Labiche y Michel, traducida por Fernando de Igoa (12 XII-53).
- Estreno de Edipo, tragedia en verso de José María Pemán (16-I-54).
- Estreno de Eva sin manzana, Premio <<Calderón de la Barca>>, escrita por Jaime Armiñán (29-V-54).
- Estreno de La alondra, pieza en un acto de Jean Anouilh, vertida al castellano por José Alonso e interpretada por Adolfo Marsillach (11-XII-54).
- Reposición de El pleito matrimonial del cuerpo y el alma, auto sacramental de Calderón de la Barca, adaptada por Nicolás González Ruiz e interpretada por

Asunción Sancho (1-IV-55).

- Estreno de El hogar invadido, comedia dramática en tres actos, Premio <<Lope de Vega>> 1954, de Julio Trenchas (14-IV-55).
- Reposición de Don Juan Tenorio, de Zorrilla (29-X-55).
- Estreno de Proceso de Jesús, drama escrito en italiano por Diego Fabri, vertido y adaptado al español por Giuliana Arioli e interpretado por José Codoñer. Dirección escénica de José Tamayo (21-I-56).
- Reestreno de Los intereses creados, de Jacinto Benavente (11-IV-56).
- Estreno de Media hora antes, drama en tres actos de Luis Delgado Benavente, Premio <<Lope de Vega>> 1955 (24-V-56).
- Estreno de Tiestes, tragedia en verso, en un prólogo y dos partes de José María Pemán (6-X-56).
- Estreno de Las brujas de Salem, drama de Arthur Miller, vertido al español por Diego Hurtado e interpretado por José Bruguera. Dirección escénica de José Tamayo (21 XII-56).
- Estreno de Nuestro fantasma, comedia en tres actos, de Jaime Armiñán, Premio <<lope de Vega>> 1956 (28-III-57).
- Estreno de El diario de Ana Frank, drama en dos partes, de Frances Goodrich y Albert Hackett, vertido al español por José Luis Alonso (23-IV-57).
- Estreno de Requiem por una mujer, drama de William Faulkner, en adaptación teatral de Albert Camus, y versión castellana de José López Rubio (20-XII-57).
- Reposición de Enrique IV, de Luigi Pirandello, vertida al español por Tomás Borrás e interpretada por Irene López Heredia. Dirección escénica de José Tamayo

(25-IV-58).

- Estreno de Un soñador para el pueblo, drama histórico en dos partes de Antonio Buero Vallejo (19-XII-58).
- Reposición de Los encantos de la culpa, auto de Calderón, refundido por José María Pemán, interpretado por Carlos Lemos, dirección de José Tamayo (29-III-59).
- Reposición de Don Juan Tenorio, de Zorrilla (30-X-59).
- Estreno de Las Meninas, "fantasía velazqueña", de Antonio Buero Vallejo (10-XII-60).
- Estreno de Esa melodía nuestra, comedia en dos partes, de Eduardo Criado, obra seleccionada en el concurso << Tirso de Molina >>, del Instituto de Cultura Hispánica (21-II-61).
- Estreno de La piel de nuestros dientes (The skin of our teeth), de Thornton Wilder, interpretado por James Broderick. Escenarios de Paul Morrinson (8-III-61).
- Estreno de Un hombre y una mujer, comedia de Luis Escobar (30-XI-61).

8-ESLAVA.

- Inauguración del Teatro Eslava con La Celestina, tragicomedia de Fernando de Rojas, versión de Huberto Pérez de la Ossa, interpretado por Irene López Heredia. Dirección Escénica de Luis Escobar (10-V-57).
- Estreno de Anastasia, pieza en tres actos, de Maurette y Bolton, traducida por José Luis Alonso e interpretada por Irene López Heredia (10-VII-57).
- Estreno de El zoo de cristal, comedia de Tennessee Williams, adaptada a la escena española por José Gordón y José María Fernanda Ladrón de Guevara. Dirección de

Luis Escobar (11-VII-58).

- Reposición de Los extremeños se tocan, comedia de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández (3-VII-59).
- Estreno de La gata sobre el tejado de cinc ardiente, comedia de Tennessee Williams, traducida por Antonio de Cabo y Luis Sáez e interpretada por Aurora Bautista. Dirección escénica de José Luis Alonso (1-X-59).
- Estreno de Un sombrero lleno de lluvia, comedia de Michael Gazzo, versión española de José Gordón y Antonio Gobernado (25-II-60).
- Reposición de La zapatera prodigiosa, "farsa violenta", de Federico García Lorca (23-III-60).
- Estreno de La isla soñada, comedia escrita en italiano por Aldo Nicolai y adaptada libremente al español por Juan Ignacio Luca de Tena (6-V-60).
- Estreno de Casa de muñecas, drama de Ibsen, llevado por el joven director argentino Juan de Prat Gay (20-I-61).
- Estreno de Inquisición, drama en tres partes, de Diego Fabri, traducida por Giuliana Arioli e interpretada por Rosenda Monteros. Dirección de González Vergel (1-III-61).

9-FONTALBA.

- Estreno de Las cuatro copas, revista en dos actos de Leandro Navarro e Ignacio F. Iquino, música del maestro Algueró (27-V-51).
- Estreno de ¿A qué hora volverás, querido?, comedia en tres actos, escrita en inglés por Somerset Maughan, adaptada a la escena española por Montero Alonso

(5-X-51).

- Estreno de Esposa último modelo, comedia de Insausti y Malfatti (9-XII-51).
- Estreno de Cita de ángeles, comedia en tres actos, de Monteagudo y Santare (16-XII-51).
- Estreno de Brigada 21, comedia de Sidney Kingsley, traducida por Montero Alonso (22-III-52).

10-INFANTA BEATRIZ.

- Estreno de La infeliz burguesa, comedia en tres actos, de Pilar Millán Astray (19-I-51).
- Estreno de Es más fácil soñar, comedia en tres actos, de Aleixandre (1-II-51).
- Estreno de Alas doce, en Pasapoga, comedia en tres actos de Antonio Garavito (2- III-51).
- Representación de Mi chica, comedia de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, por la Sociedad Cultural del I.N.E. (Instituto Nacional de la Estadística) (5-IV-51).
- Reposición de la comedia de Muñoz Seca, La caraba, por la compañía del teatro (2-V-51).
- Reposición de la conocida obra de Pedro Muñoz Seca, La pluma verde, por la compañía de Luis B. Arroyo (6-IV-51).
- Reposición de Los campanilleros, comedia de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández (18-V-51).
- Reposición de la comedia de Luca de Tena y de La Cuesta, titulada Dos mujeres

a las nueve (24-V-51).

- Estreno de El inventor de la luna, comedia rezada en español, de Elías Amézaga (14-VI-51).
- Estreno de El tren expreso, escenificación de un poema de Campoamor, por Diego San José (13-X-51).
- Reposición de La tela, comedia de Muñoz Seca y Pérez Fernández (3-II-52).
- Reposición de la comedia de Fernández Sevilla y Carreno, Los marqueses de Matute (25-III-52).
- Estreno de El despertador de un sueño, "comedia para pasar el rato", escrita por García Sicilla y Pedro Sánchez Neyra (13-IV-52).
- Estreno de La estatua fue antes Pichurri, comedia en dos actos, de González-Aller y Ocano (30-IX-52).
- Estreno de Dueto a dos manos, melodrama poético de miss M.H. Bell, vertido al español por Luis Prendes (18-X-52).
- Estreno de La mujer de tu juventud, comedia de Jacques Deval, traducida por José Luis Alonso (12-XI-52).
- Reestreno de Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura (20-XII-52).
- Estreno de La cocina de los ángeles, comedia escrita en inglés por Albert Husson, traducida por José Luis Alonso (15-I-53).
- Estreno de No se dice adiós, sino hasta luego, comedia de humor, de Alfonso Paso (13-II-53).
- Estreno de Menta, comedia en tres actos de Faustino González Aller (26-II-53).
- Estreno de Prisión de soledad, drama de Diego Fabri, traducida por Enrique Rincón.

- Dirección escénica de Huberto Pérez de la Ossa (3-VI-53).
- Estreno de Legítima defensa, drama escrito en italiano por Paolo Levi, traducida por José Luis Alonso. Dirección Escénica de Huberto Pérez de la Ossa (12-IX-53).
 - Estreno de Bajo el huracán, comedia policíaca del dramaturgo inglés Martín Vale, traducida por Fernando de Igoa (2-X-53).
 - Estreno de El rival de sí mismo, comedia en tres actos de Francisco Bonmati de Codecido (6-XI-53).
 - Estreno de El viajero sin equipaje, comedia de Jean Anouilh (28-XI-53).
 - Estreno de Federica de Bramante, función de Tono y Llopis (Jorge) (23-XII-53).
 - Estreno de Con derecho a fantasma, adaptación de una comedia de Eduardo de Filippo por Jaime de Armiñán (13-XI-58).
 - Estreno de El sistema Ribadier, << vaudevil >>, de Feydeau y Hennequin (24- XII-60).
 - Estreno de La felicidad no lleva impuesto de lujo, comedia de Juan José Alonso Millán (1-VI-61).
 - Estreno de Vamos a contar mentiras, comedia en tres actos de Alfonso Paso (30-IX-61).

11-INFANTA ISABEL.

- Estreno de Tú una vez y el diablo diez, comedia de Jacinto Benavente (28-III-51).
- Estreno de Por el camino de la vida, comedia en tres actos, de José María Pemán

- (5-V-51).
- Estreno de El fiscal y la acusada, comedia en tres actos, de Alfredo Sutró.
Traducción de Luca de Tena (8-VI-51).
 - Reposición de Su amante esposa, en función homenaje a su autor Jacinto Benavente (27-X-51).
 - Estreno de La vida en verso, comedia de Jacinto Benavente (10-XI-51).
 - Estreno de El escándalo del alma desnuda, comedia en tres actos, por Janos Vaszary y Alvaro de Laiglesia (2-II-52).
 - Estreno de Míster Morrison, farsa en tres actos de Juan Ignacio Luca de Tena, inspirada en una novela de Genaro Prieto (23-II-52).
 - Reposición de la comedia de Enrique Jardiel Poncela, Un marido de ida y vuelta, con carácter de reestreno (19-III-52).
 - Estreno de Cuando ella es la otra, comedia en tres actos de Víctor Ruiz Iriarte (13-IV-52).
 - Estreno de La señal que se espera, comedia en tres actos, de Antonio Buero Vallejo (22-V-52).
 - Estreno de Ha llegado don Juan, comedia en dos actos y un epílogo, de Jacinto Benavente (18-IX-52).
 - Estreno de Paño de lágrimas, comedia en tres actos de José María Pemán (23-X-52).
 - Estreno de Le quería demasiado, comedia en tres actos de Jean Guitton, traducida y dirigida por Arturo Serrano (30-I-53).
 - Estreno de El alfiler en la boca, comedia de Jacinto Benavente (14-II-53).
 - Estreno de Después hablaremos, comedia de Michel Durán, traducida y adaptada por

- Alfredo Marquerie. Dirección escénica de Arturo Serrano (2-VII-53).
- Reposición de El alfiler en la boca, comedia de Jacinto Benavente (16-VII-53).
 - Estreno de Caperucita asusta al lobo, comedia en tres actos y un prólogo, de Jacinto Benavente (24-IX-53).
 - Estreno de Milagro en la Plaza del progreso, comedia en tres actos, de Joaquín Calvo Sotelo (19-XI-53).
 - Estreno de Veneno para mi marido, comedia de Alfonso Paso(31-XII-53).
 - Estreno de Amoriños a dos velas, comedia en dos partes y diez cuadros, escrita por Adolfo Torrado (28-I-54).
 - Estreno de La venda en los ojos, comedia en tres actos, de José López Rubio (4-III-54).
 - Estreno de El marido de bronce, comedia en tres actos, de Jacinto Benavente (24-IV-54).
 - Estreno de La cura de amor, comedia de Jean Guitton, adaptada y dialogada por Tono. Dirección escénica de Arturo Serrano (3-VI-54).
 - Estreno de La leyenda de una vida, comedia de Stefan Zweig, traducida al castellano por Catalina Martínez Sierra, e interpretada por Catalina Bárcena. Dirección de Manolo Collado (2-IX-54):
 - Estreno de Miss Mabel, comedia inglesa de Robert C. Sheriff (8-X-54).
 - Estreno de Usted no es peligrosa, comedia en tres actos de Víctor Ruiz Iriarte (23-X-54).
 - Estreno de La ratonera, drama policíaco de Agatha Christie, traducido por Luis de Baeza e interpretado por Irene Caba Alba (13-IX-54).

- Estreno de La Canasta, comedia en tres actos, de Mihura (2-XII-55).
- Estreno de Testigo de cargo, melodrama de crimen y misterio, en tres actos, de Agatha Christie (14-I-56).
- Estreno de La voz de la tórtola, comedia de John van Druten, vertida al español por Cecilio Varcárcel e interpretada por Analía Gadé. Dirección escénica de Esteban Serrador (12-IV-56).
- Estreno de Juegos peligrosos, comedia de Jacques Deval, traducida por Antonio Cabo, interpretada por Analía Gadé; dirección escénica de Juan Carlos Thorry (19-V-56).
- Estreno de El reloj de Baltasar, comedia en tres actos, de Carlos Gorostiza (20-VI-56).
- Estreno de Un trono para Cristy, comedia en tres actos, de José López Rubio (15-IX-56).
- Estreno de Carlota, comedia policíaca de Miguel Mihura (13-IV-57).
- Estreno de Nuestros queridos retoños, comedia en tres actos, de Nicola Manzari, vertida al español por Vicente Balart (14-XI-57).
- Estreno de Diez negritos, drama policíaco de Agatha Christie, vertida y adaptada al castellano por José Luis Alonso (4-I-58).
- Estreno de El amor... y una señora, comedia de Carlos Llopis (10-IV-58).
- Estreno de Melocotón en almíbar, comedia en un prólogo y dos actos, de Miguel Mihura (21-XI-58).
- Estreno de Asesinar no es tan fácil, comedia en dos partes y cuatro cuadros, de Arthur Watkin, versión del inglés por José Luis Alonso (29-I-59).

- Estreno de Anna Christie, drama de O' Neill, traducido por León Miras e interpretado por Nuria Espert. Dirección de Armando Moreno (30-X-59).
- Estreno de Crimen contra reloj, comedia policíaca de Lauder y Gilliat, vertida al español por Mercedes Ballesteros y David Ley (9-III-60).
- Estreno de Cosas de papá y mamá, comedia de Alfonso Paso (9-IV-60).
- Reposición de Colombe, pieza de Jean Anouilh, vertida y dirigida por José Luis Alonso (9-IX-60).
- Estreno de Los ojos que vieron la muerte, drama policíaco de Agatha Christie (18-II-61).
- Estreno de Ocho mujeres, comedia policíaca de Robert Thomas (21-IX-61).
- Estreno de El chalet de madame Renard, < < función > > de Miguel Mihura (25-XI-61).
- Estreno de Al final de la cuerda, comedia policíaca de Alfonso Paso (24-IV-62).

12-LARA.

- Estreno de Criminal de guerra, comedia en tres actos, de Joaquín Calvo Sotelo (17-II-51; reseña: 20-II-51, P. 14).
- Estreno de Yu-Suang, el loco, comedia del actor Rivelles (28-IV-51).
- Representación por la Compañía francesa del Guild Theatre de la clásica comedia de Molière, Le Misanthrope, de la que hizo una excelente versión, que fue muy del agrado del público (7-VI-51).
- Estreno de El armarito chino, comedia de Aldo Benedetti, adaptada al castellano por Enrique Gutiérrez Roig. Dirección escénica de Rafael Rivelles; decorados de

Redondela (9-VI-51).

- Estreno de El cóndor sin alas, tríptico histórico en tres actos, de Juan Ignacio Luca de Tena, premio <<Fuenteovejuna>>, de Agustín Pujol 1951 (15-IX-51).
- Estreno de Callados como muertos, comedia en tres actos de José María Pemán (9-II-52).
- Estreno de La diosa de arena, comedia de Dora Sedano y Fernández Sevilla (13-IV-52).
- Estreno de El mañana no está escrito, comedia en dos actos de Julia Maura (13-IX-52).
- Estreno de Todo el amor, comedia dramática de José María Pemán (25-IX-52).
- Estreno de Don José, Pepe y Pepito, comedia de Juan Ignacio Luca de Tena (8-XI-52).
- Reposición de Señora Ama, comedia de Jacinto Benavente (2-VI-53).
- Estreno de Por encima de la vida, comedia de S. Maughan y Bolton, comedia traducida por Félix de Bulnes e interpretada por Antonio Albert y Cía.; dirección escénica de Pepita Serrador (17-IX-53).
- Estreno de La salvaje, la conocida <<pièce noire>> de Jean Anouilh, traducida por Félix Ros (3-X-53).
- Estreno de En las manos del hijo, comedia en tres actos, de José María Pemán (7-XI-53).
- Estreno de La tercera juventud, comedia de José Tellez Moreno (18-IV-54).
- Estreno de El último autobús, comedia de Francisco de Cossío y Marcos Davó (1-V-

- 54).
- Estreno de Sábado del pecado, comedia en tres actos de Tálíce y De Stefano, interpretada por Luisa Sala y Cía.
 - Estreno de La sexta silla, comedia policíaca de Luis Pintado (22-VII-54).
 - Estreno de La muralla, drama en dos partes, dividido en cuatro cuadros, de Joaquín Calvo Sotelo (7-X-54).
 - Estreno de El hogar en la calle, comedia en tres actos, de Joaquín Dicenta (hijo) y Ernesto Vilches (6-VII-55).
 - Estreno de La venganza, << comedia de moros y cristianos >>, escrita en francés por Lucien Bernard y adaptada a la escena española por Juan Ignacio Luca de Tena. Dirección escénica de Rafael Rivelles (18-XI-55).
 - Representación de Antígona, de Jean Anouilh, por el Teatro de Ensayo (17-I-56).
 - Estreno de Cuatro en un tris, comedia escrita por Vicente Vila-Belda (7-II-56).
 - Estreno de El viento sobre la tierra, drama en tres actos de José María Pemán (11-I-57).
 - Estreno de ¿Dónde vas, Alfonso XII?, << estampas románticas >>, de Juan Ignacio Luca de Tena (21-II-57).
 - Estreno de Prohibido en otoño, comedia madrileña de Edgar Neville (15-XI-57).
 - Estreno de El hombre del paraguas, comedia en tres actos de Dinner y Morun, adaptada a la escena española por J. del Solar (23-I-58).
 - Estreno de Patate, comedia en tres actos, de Marcel Achard, vertida al español por Juan Ignacio Luca de Tena, interpretada por Conchita Montes y dirección escénica de Conrado Blanco (7-III-58).

- Estreno de Eva, Adán y Pepe, comedia en tres actos de Tono (14-V-58).
- Estreno de Su primer beso, comedia en tres actos, de Jacques Deval, vertida al español por José López Rubio, dirigida por Pedro López Lagar (20-IX-58).
- Estreno de Cosas que pasan, comedia en cuatro estampas, de Rafael Montero (24-III-59).
- Estreno de La otra vida del capitán Contreras, comedia en tres actos, de Juan Ignacio Luca de Tena (31-III-59).
- Estreno de No hay novedad, doña Adela, comedia de Alfonso Paso (25-IV-59).
- Estreno de Tía Mame, adaptación teatral por J. Lawrence y Robert E. Lee, de una novela del mismo título de Patrick Dennis. Fue traducida al español por Luis Sáez y adaptada a la escena española por Antonio Cabo y Conchita Montes (16-V-59).
- Estreno de El comprador de horas (<<Romancero>>), comedia de Jacques Deval, adaptada a la escena española por José María Pemán e interpretada por Miguel Moreno. Dirección y montaje Adolfo Marsillach (10-X-59).
- Estreno de La cornada, drama de Alfonso Sastre (15-I-59).
- Estreno de Tengo un millón, comedia en tres actos de Fabrizio Sarazani, traducida por Julián Cortés-Cavanillas (19-X-61).
- Reposición de Don Juan Tenorio, de Zorrilla (2-XI-61).
- Estreno de El abogado del diablo, drama de Dory Shary, basado en la novela de Morris L. West. Adaptación de José María Pemán. Dirección de Claudio de la Torre y Cayetano Luca de Tena (2-XII-61).
- Estreno de Judit, comedia de Alfonso Paso (27-III-62).

13-LOPE DE VEGA.

- Estreno de La Corte de los venenos. (No viene el nombre del traductor). Enrique Rambal ha hecho del original francés una adaptación a su medida (24-XII-52).
- Estreno de Corazón solitario, historia dramática escrita por Jesús Vasallo y José María Arráiz; dirección Enrique Rambal (11-II-53).
- Representación de El caballero de Olmedo, comedia famosa de Lope de Vega, versión ofrecida por Modesto Higuera, con Seoane, Angel de la Fuente, Mari Carmen de Mendoza y Julia Delgado en los principales papeles (3-X-53).

14-MARAVILLAS.

- Estreno de Cuando el gato no está..., comedia escrita en francés por Paul Vanderberg y traducida por Vicente Balart. Dirección escénica de Pepita Serrador y Félix Ros (21-I-54).
- Estreno de Amarga victoria, << historia clínica, con amor y sacrificio >>, escrita en inglés por Brewer y Bloch, interpretada por Pepita Serrador (3-II-54).
- Estreno de La mirilla, farsa cómica en dos actos, de Vicente L´Hortellerie (30-VII-55).
- Estreno de El reloj se paró a las cuatro, comedia policíaca de Michael Gilbert, vertida al español por Jiménez y Arín (4-XI-60).
- Estreno de El laberinto, comedia policíaca, de E. Trevor, adaptada por Manuel Pombo Angulo (15-XII-60).
- Reposición de Los habitantes de la casa deshabitada, comedia de Enrique Jardiel Poncela (8-VI-61).

15-MARÍA GUERRERO.

- Estreno de Siempre, comedia de Julia Maura (reseña crítica el 23-I-51, p. 16) (20-I-51).
- Reposición de La dama boba, de Lope de Vega (25-III-51).
- Centésima representación de La dama boba, de Lope (15-V-51).
- Estreno de La heredera, arreglo teatral hecho por los esposos Goetz, de una narración de Henry James. Traducción de José Luis Alonso y José Méndez-Herrera. Dirección de Escobar y Pérez de la Ossa (2-V-51).
- Representación de Don Juan Tenorio, de Dalí, con Escobar y Pérez de la Ossa (1-XI-51).
- Reposición de El desdén con el desdén, comedia en tres actos de Agustín Moreto (17-XI-51).
- Estreno de Buenas noches, misterio en dos actos, con prólogo y epílogo, por Isabel Suárez de Deza (1-II-52).
- Estreno de Cocktail Party, comedia de T. S. Eliot, traducida del inglés por José Méndez Herrera e interpretada por Carmen Seco. Dirección de Escobar y Pérez de la Ossa (29-II-52).
- Estreno de La plaza de Berkeley, comedia en tres actos de Balderston y Squire, traducida al español por José López Rubio (13-IV-52).
- Estreno de Las malitas del más allá, comedia del género <<figurón>>, en tres actos, de Félix Ros sobre temas de Wenceslao Fernández Flórez (11-VI-52).
- Estreno de Matrimonio a dosis, comedia escrita en alemán por L. Lenz y R. A. Roberts, adaptada por Manuel Collado (6-IX-52).

- Estreno de Verano y humo, comedia del americano Tennessee Williams, traducida por Antonio del Cabo (8-X-52).
- Estreno de Servir, comedia en tres actos, de Benavente (23-I-53).
- Estreno de El jefe, drama escrito por Joaquín Calvo Sotelo (6-III-53).
- Estreno de Escuadra hacia la muerte, drama en dos partes, de Alfonso Sastre (19-III-53).
- Estreno de Música en la noche, comedia de J. B. Priestley (27-III-53).
- Representación de Don Juan Tenorio, drama de Zorrilla (18-XI-53).
- Estreno de Fin de siglo, espectáculo basado en tres comedias de Enrique Gaspar (5-XII-53).
- Estreno de El cántaro roto, comedia escrita en alemán por Enrique von Kleist, vertida al español por Manuel Manzanares, interpretada y adaptada por Manuel Collado y Cía. (30-XII-53).
- Estreno de Cuarto de estar, comedia escrita en inglés por Graham Greene y puesta, relativamente, en castellano por Agustín de Zárate. Dirección de Alfredo Marquerie (13-I-54).
- Reposición de Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura, por el T.P.U. (19-I-54).
- Estreno de Otoño del tres mil seis, comedia escrita por Agustín de Foxá (12-III-54).
- Estreno de El deseo bajo los olmos, drama en tres actos, de Eugenio O'Neill, en sesión de Cámara (4-II-54).
- Estreno de Crimen perfecto, comedia policíaca inglesa de Federico Knott, vertida al castellano por López Rubio (18-IV-54).
- Estreno de La casa de la noche, de Thierry Maulnier (francés), drama en tres actos,

- traducida por María Elene Ramos Mejía e interpretada por Carmen Seco (11-XI-54).
- Estreno de Irene o el tesoro, comedia en tres actos, de Antonio Buero Vallejo (15-XII-54).
 - Estreno de La puerta estaba abierta, función de Lajos Zilahy, versión española de V. Ruiz Iriarte de la comedia escrita en húngaro El pájaro de fuego (14-I-55).
 - Estreno de La rueda, comedia de Juan Antonio de la Iglesia, Premio << Calderón de la Barca >> 1954 (23-IV-55).
 - Reposición de Liliom, comedia de F. Molnar, adaptada y traducida al español por José López Rubio (8-V-55).
 - Reposición de Un hombre de mundo, comedia de Ventura de la Vega (1-XII-55).
 - Estreno de Debajo de estos aleros, comedia dramática en tres actos, de Ramón Díaz Sánchez (14-II-56).
 - Estreno de La señal, drama en dos actos de Fernando Lázaro (18-II-56).
 - Estreno de Hoy es fiesta, drama de Antonio Buero Vallejo (21-IX-56).
 - Estreno de Como buenos hermanos, drama en tres actos, del inglés Liliam Hellman, vertido al español por J. L. Rubio (15-V-56).
 - Estreno de El sol sale para todos, representación en dos actos, de Francisco Casanova (28-IX-57).
 - Reposición de La malquerida, comedia de Claudio de la Torre (12-X-57).
 - Estreno de La ciudad sin Dios, leyenda dramática de Joaquín Calvo Sotelo (12-I-57).
 - Estreno de El cuervo, drama en dos actos, de Alfonso Sastre (1-XI-57).
 - Estreno de La carreta, drama en tres actos, de Rene Marqués, interpretada por Pepita Serrador (29-XI-57).

- Estreno de Catalina no es formal, farsa en dos actos de Alfonso Paso (19-III-58).
- Estreno de Las manos son inocentes, comedia dramática de J. López Rubio (3-X-58).
- Estreno de La casa de té de la luna de agosto, comedia de John Patrick, interpretada por Maricarmen Díaz de Mendoza. Dirección de Claudio de la Torre (25-XI-58).
- Estreno de La vida en un hilo, comedia de Edgar Neville (6-III-59).
- Reposición de La loca de la casa, comedia de don Benito Pérez Galdos (24-IX-59).
- Estreno de La desconcertante señora Sheba, comedia de John Patrick, versión española de Javier Regás, interpretada por María Rus; dirección de Claudio de la Torre (18-XI-59).
- Estreno de La boda de la chica, comedia en dos actos de Alfonso Paso (9-I-60).
- Estreno de Mermelada de ciruelas, comedia en dos partes, de Manuel Gallego Morell (24-V-60).
- Reposición de El anzueto de Fenisa, comedia de Lope de Vega, refundida por Juan Germán Schröder, dirigida por José Luis Alonso e interpretada por Carmen Bernardos (4-III-61).
- El carro de los cómicos, retablo escénico español, por Luis T. Melgar y Felipe Mellizo, sobre una selección de tonadillas del siglo XVIII (22-III-61).
- Estreno de La casa de la Troya, comedia de Manuel Linares Rivas, adaptación escénica de la conocida novela de Alejandro Pérez Lugín (13-VI-61).

16-RECOLETOS.

- Estreno de Fuera es de noche, drama en cinco cuadros, de Luis Escobar (29-III-57).

- Estreno de Cita en el espejo, drama de Susana de Aquino (22-V-57).
- Estreno de El príncipe durmiente, comedia de Terence Rattigan, traducida por Diego Hurtado y adaptada por V. Ruiz Iriarte (25-V-57).
- Estreno de El cielo dentro de casa, juego en dos actos, por Alfonso Paso (14-XII-57).
- Estreno de Los tres etcéteras de don Simón, farsa en tres actos, de José María Pemán (8-III-57).
- Estreno de Orvet, comedia de Jean Renoir, vertida al español por Mario Antolín y J. F. Llamazares e interpretada por Blanca Sendino. Dirección Antolín Paz (3-IX-58).
- Estreno de Hay alguien detrás de la puerta, comedia en dos actos de Alfonso Paso (6-XII-58).
- Estreno de Europa en corsé, comedia de Jorge Llopis (3-VI-59).
- Estreno de Camerino sin biombo, drama en tres actos dividido en catorce cuadros, de José María Zabala (5-IX-59).
- Estreno de Claudia, comedia en tres actos del inglés Rose Franken, vertida al español por Luis Sáez (25-IX-59).
- Estreno de Oscar, vodevil en tres actos, de Claude Magnier, vertido al español por Ricardo Paseyro e interpretado por María Luisa Rubio. Dirección Gustavo Pérez Puig (19-XI-59).
- Estreno de Los fantasmas de mi cerebro, comedia dramática, de José María Girondella y Julio Manegat (13-I-60).
- Estreno de Minouche, adaptación libre, por Tono, de una comedia francesa de

Barillet y Gredy (18-V-60).

- Estreno de El cardo y la malva, comedia de Alfonso Paso (7-XII-60).
- Vestir al desnudo, drama de Luigi Pirandello, traducida por Ildelfonso Grande e interpretada por Amparo Soler Leal; dirección de José María de Quinto; por el Grupo de Teatro Realista (26-I-61).
- Estreno de El tintorero, farsa de Carlos Muñiz (17-II 61).
- Estreno de En la red, drama de Alfonso Paso (10-III-61).
- Estreno de Juegos para marido y mujer, comedia de Alfonso Paso (12-X-61).
- Estreno de La señora que no dijo sí, comedia de Juan José Alonso Millán (6-III-62).

17-REINA VICTORIA.

- Estreno de Tita Rufa, comedia en tres actos, de Tono (3-III-51).
- Reposición de Un drama en el quinto pino, comedia de Tono y Manzanos (23-V-51).
- Estreno de Lo que Alberto se llevó, revista musical de José Luis Ozores (16-VI-51).
- Estreno de Belinda, melodrama por Herlmer Harris, traducido por López Rubio (21-IX-51).
- Estreno de Una madeja de lana azul celeste, comedia en cuatro actos, de José López Rubio (8-XII-50).
- Estreno de Juegos de niños, comedia en tres actos, de Víctor Ruiz Iriarte (9-I-52).
- Estreno de Esposa constante, comedia de Somerset Maughan, traducida por J. López Rubio e interpretada por Tina Gascó; dirección escénica de Fernando Granada (1-V-52).
- El último beso de la señora Cheyney, comedia escrita en inglés por Frederick

- Lonsdale y vertida al castellano por López Rubio. Dirección escénica de Fernando Granada (7-V-52).
- Estreno de Matrimonios en la luna, espectáculo basado en una comedia de Soriano de Andía, arrevistada por Vicente L´Hortellerie (27-VI-52).
 - Estreno de La soltera rebelde, comedia en tres actos de Víctor Ruiz Iriarte (20-IX-52).
 - Estreno de Las mariposas cantan, comedia escrita por Mercedes Ballesteros de la Torre, Premio <<tina Gascó>> 1952 (15-XI-52).
 - Estreno de El remedio, en la memoria, comedia en tres actos de José López Rubio (29-XI-52).
 - Estreno de Sombra querida, comedia de Jacques Deval, traducida por José López Rubio (13-I-53).
 - Estreno de Amor sin pasaporte, comedia de Alvaro de Laiglesia (31-I-53).
 - Estreno de Esta noche en Samarcanda, comedia en tres actos, de Jacques Deval, traducida por Luis Escobar y José Montero Alonso (30-V-53).
 - Estreno de El café de las flores, comedia de V. Ruiz Iriarte (10-X-53).
 - Reposición de La esposa constante, de Somerset Maughan, versión de López Rubio (14-XI-53).
 - Estreno de Tres alcobas, comedieta en un prólogo y tres actos, de Luis Tejedor y José Alfayate (26-XI-53).
 - Estreno de El telón de cristal, comedia escrita por José de Juanés sobre una idea de Sofía Morales (8-I-54).
 - Estreno de ¡Te haré feliz!, comedia del húngaro Vaszary, traducida y adaptada por

José de Juanés (23-I-54).

- Estreno de La sirena sin cola, juguete frívolo, en tres actos, de Alvaro de Laiglesia (26-II-54).
- Estreno de Así no hay luna posible, comedia de don Manuel Paso (18-IV-54).
- Estreno de Una historia cualquiera, comedia en dos actos y seis tiempos, escrita por José C. Tapia y Santiago Vendrell (9-VII-54).
- Estreno de La mordaza, drama de Alfonso Sastre (18-IX-54).
- Estreno de Mi mujer me gusta más, comedia en tres actos, de Tejedor y Alfayate (22-XII-54).
- Estreno de Tesoro, comedia de Roger Mc Dugall, "cuya traducción, adaptación y estreno resultan inexplicables, a no ser que se haya hecho para demostrar que mal teatro lo hay en todas partes" (Torrente, 12-I-55).
- Estreno de El niño está servido, juguete frívolo en tres actos, por Alvaro de Laiglesia (21-I-55).
- Estreno de Una chica americana, comedieta en tres actos, de Luis Tejedor (19-II-55).
- Estreno de La verdad desnudita, función de Tono (11-III-55).
- Estreno de Vivir apenas, comedia en tres actos, de José María Pemán (10.IX.55).
- Estreno de Clase única, comedia en seis cuadros, de José Antonio Giménez Arnáu (30-IX-55).
- Estreno de Te engañaré si eres buena, comedia de Vicente Soriano de Andía (2-III-56)
- Estreno de Tortura, drama de Alejandro Ulloa (1-IX-56).
- Estreno de Milagro, drama en tres actos de Nicolás Manzari, vertido al español por

- Adolfo Lozano Borroy (19-IX-56).
- Estreno de Esposa en vacaciones, comedia en tres actos, de Luis Tejedor y José Alfayate (15-XII-56).
 - Estreno de La mujer compuesta, comedia de Tejedor y Alfayate (19-I-57).
 - Estreno de Madera de Santos, función andaluza escrita por Pascual Guillén y Antonio Quintero (13-III-57).
 - Estreno de La gran espía, comedia melodramática, de Adolfo Torrado (5-IX-57).
 - Dos docenas de rosas, comedia de Aldo Benedetti, en versión española de Lozano Borroy (27-IX-57).
 - Estreno de Las cartas boca abajo, drama en dos actos, de Antonio Buero Vallejo (6-IX-57).
 - Estreno de Buenas noches, Patricia, comedia en tres actos de Aldo Benedetti, en adaptación de A. Lozano (18-XI-57).
 - Estreno de El chico de los Winslow, comedia de Terence Rattigan, adaptada a la escena española por F. E. González (15-III-58).
 - Estreno de Especialista en tímidos, comedia en dos actos, de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor (8-IV-58).
 - Estreno de Querida familia, comedia del norteamericano Felicity Douglas, adaptada por J. M. Iglesias e interpretada por Lili Murati (9-V-58).
 - Estreno de Aquí estoy yo, comedia de Vincy y Valmy, adaptada por Huberto Pérez de la Ossa e interpretada por Lili Murati (3-VII-58).
 - Estreno de No, comedia en dos actos y un epílogo, de J. Calvo Sotelo (22-I-59).
 - Estreno de Papá se ha enfadado por todo, comedia un poco satírica, en dos actos,

- escrita por Alfonso Paso (12-II-59).
- Estreno de La bella y la vespa, farsa cómica de Juan Vaszary, vertida y adaptada por Elías Gómez Picazo (22-V-59).
 - Reposición de Anacleto se divorcia, comedia de << circunstancias >> escrita por Pedro Muñoz Seca (27-VIII-59).
 - Estreno de El hombre que vestía de perro, comedia en tres actos, de Bich y Wright, adaptada por José Gordon e interpretada por Pastora Peña y Fernando Granada. Dirección Fernando Granada 12-XII-59).
 - Estreno de Las mujeres y yo, comedia en dos actos, de Luis Tejedor (26-III-60).
 - Estreno de Chéri, tema de Colette, adaptada por L. Marchand. Versión española de Jaime Vigo (17-XI-60).
 - Estreno de Un tranvía llamado deseo, de Tennessee Williams, traducida por Méndez Herrera e interpretada por Ana del Arco; dirección de González Vergel (19-I-61).
 - Estreno de La vida con papá, Premio << Pulitzer >>, comedia en tres actos y seis cuadros, de Howard Lindsay y Russel Crouse, basada en las historias de Carlos Day, en adaptación de Cecilio Valcárcel (2-III-61).
 - Estreno de El milagro de Ana Sullivan, comedia del norteamericano William Gibson, traducida por José López Rubio (14-IX-61).
 - Estreno de La idiota, comedia del francés Marcel Achard, versión de Edgar Neville. Dirección de José Osuna (15-XII-61).
 - Estreno de Mi querido embustero, comedia de Jerome Kitty, sobre textos epistolares de G. Bernard Shaw y Mrs. Patrick Campbell. Versión de José Méndez Herrera (24-IV-62).

CONCLUSIÓN GENERAL

<< *En el teatro, la gloria se gana con carácter póstumo* >> .

Jouvet.

.....

<< *El modo más seguro de tener razón en literatura es estar muerto* >> .

Víctor Hugo.

A la hora de concluir este trabajo, no podemos menos de preguntarnos si realmente hemos alcanzado nuestro objetivo principal, el de llegar a recoger y reunir aquí lo más relevante que la crítica periodística de ARRIBA dedicó a parte del teatro de la España franquista. Si no fuera así, lo sentimos mucho, y esperamos que, a lo menos, el intento tenga algún mérito: esto no es, ni más ni menos, que un modesto testimonio nuestro al amor que siempre hemos tenido a lo hispánico en general, y al arte dramático español muy en particular.

Permítasenos rendir el homenaje que se debe a nuestros insignes críticos, Antonio de Obregón, Manuel Díez-Crespo y Gonzalo Torrente Ballester, cuya labor tenaz y ardua, pero exaltante, ha posibilitado la realización de este trabajo que ahora concluimos.

Durante casi un cuarto de siglo, se han prestado a enjuiciar y valorar, cada uno según

su estilo propio y su grado de sensibilidad artística, todo cuanto ha podido estrenarse o reponerse en los escenarios madrileños de la postguerra, además de opinar, cada uno en su momento, sobre los diferentes temas que nos interpelaron acerca de los problemas que aquejaban al arte dramático a lo largo de muchas temporadas.

El crítico más contagiado por la ideología falangista es, sin ninguna duda, Antonio de Obregón. Parte de la razón de esta tendencia está tal vez, en que se responsabilizó de enjuiciar las primeras obras que se estrenaron en Madrid nada más salir España de la Guerra Civil. Obregón no se había desprendido todavía de sus viejos hábitos falangistas. Esta actitud, desafortunadamente negativa, resta a muchas de sus críticas teatrales no importancia, pero sí objetividad y credibilidad literarias. Tenemos aun presente en la memoria la censura que hizo del primer estreno de posguerra de Jacinto Benavente, Aves y pájaros, por sólo dar un ejemplo.

Sin embargo, cada vez que se atiene a lo fundamental en su análisis, lo hace maravillosamente. Y siempre que es así, logra colocar cada obra estrenada o repuesta en el lugar que le corresponde, respecto a la tendencia literaria a la que pertenece dicha obra.

Manuel Díez-Crespo, también teórico falangista como su predecesor, nos parece mucho más moderado en sus críticas. Su estilo es mas afín a lo artístico que a lo ideológico. Se observa en sus crónicas un arte, una técnica de juzgar y valorar con conocimiento y propiedad las bellezas, los defectos, las cualidades de las obras en cuestión. Si tuvieramos que clasificar al crítico sevillano, lo colocaríamos entre Obregón y Torrente , siendo no obstante Torrente el crítico que más satisfacción nos ha proporcionado.

Ninguno de los tres desmerece. Casi obedecen a la misma tendencia crítica, más culturalista que formalista: en sus análisis predomina la afición a considerar la literatura más como un conocimiento que como una forma, dando gran importancia a los contenidos, a los significados, sin por lo tanto descuidar de las estructuras formales. Sin embargo, las críticas de Gonzalo Torrente Ballester han llamado más nuestra atención: son más profundas, va mucho más lejos que sus dos colegas, tanto en el estudio de la forma de la obra como en el de su fondo. Leyendo a Torrente, uno se da cuenta de que éste es un crítico que sabe de teatro, que escribe teatro: no sólo es poeta como sus colegas, no sólo es novelista, sino un dramaturgo de vocación, con grandes cualidades artísticas.

Torrente no es un aficionado; es un profesional. Por eso está por encima de los demás. Por eso sus reseñas teatrales interesan y por eso también sus críticas a veces molestan. Alfonso Paso no pudo tragar los reparos de Torrente sobre su primer estreno, No se dice adiós, sino hasta luego, lo que explica su hostilidad respecto a la opinión del crítico sobre su obra primeriza.

La agudeza y profundidad de sus análisis le llevan a "desmontar" la pieza por completo, del primer cuadro al último acto, y lo estudia todo con lupa; sobre todo, cuando la obra en cuestión representa algo verdaderamente relevante en la historia del teatro. Nada sobra en la representación, y nada ni nadie escapa a su ojo crítico: escenografía, ambientación, dirección escénica, montaje, movimiento escénico, interpretación, traducción y adaptación de textos extranjeros, reacción del público, etc... Como advertí ya en un capítulo anterior, al terminar de leer un artículo teatral de Torrente, uno se siente como si estuviera presenciando la función. Esto es un tanto más a su favor.

Tal fue la labor fundamental de la crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño, ARRIBA, hasta abril de 1962, cuando Torrente pasó el relevo.

1939-1962. Muchos, muchísimos autores, tanto nacionales como extranjeros, vieron sus obras subir a los escenarios madrileños, en desigualdad de grados en el mérito y en el logro. Visto ya cada uno de ellos en el momento debido, sólo nos queda aquí, en el momento de un balance final, recordar algunos de ellos, cuya obra ha significado algo relevante en la difícil evolución del arte escénico.

Los años inmediatamente posteriores a la guerra civil fueron los momentos más difíciles y más grises del teatro español. Las consecuencias de una guerra habían dejado allí sus huellas. El pesimismo era casi unánimemente compartido: el teatro se había metido en un mal camino. Hubo pocos estrenos de gran consideración teatral. Entre los autores que mantuvieron aún la llama de alguna esperanza, merece destacar al maestro Jacinto Benavente, que había vuelto a estrenar con su primera obra de posguerra, Aves y pájaros. Hasta su muerte en 1954, Benavente quedó maestro de los escenarios, y sus obras hicieron en su inmensa mayoría la gloria y el orgullo del teatro español.

Obras del maestro del astracán, Pedro Muñoz Seca, se repusieron frecuentemente, con su sal habitual y el éxito de siempre. Eduardo Marquina estuvo casi ausente de la cartelera. El popular sainetero, Carlos Arniches, no contó en su haber nada más que un estreno -y está esta obra lejos de ser el mejor de su producción-. Los sevillanos hermanos Álvarez Quintero estrenaron obras de mucho éxito popular, Tuyo y mío y Los Papaños. Triunfaron autores

distinguidos como Adolfo Torrado, Enrique Jardiel Poncela y José María Pemán, cuyas obras, en su inmensa mayoría, recibieron muchos elogios de crítica y muchas ovaciones de público.

El interés teatral que despertaron los primeros autores noveles de la inmediata posguerra fue muy efímero. Entre Samuel Ros, Román Escohotado y Horacio Ruiz de la Fuente, sólo el último siguió manifestándose posteriormente con obras que se estrenaron -la mayoría de ellas- en los teatros de Cámara. Fue también de corta duración la tentativa de las Organizaciones Juveniles, muy dinámicas entre 1940-1941, en su "noble y sagrada" misión de salvar el teatro español. A partir de 1943, apenas la prensa mencionaba sus actividades en las páginas dedicadas a la crítica teatral como antes lo hacía. Resultado, ya no volvimos a saber de ellas.

En los años cuarenta, se notó un principio de tímida mejora en el teatro, aunque las producciones dramáticas o cómicas no presentasen mucha novedad significativa. La gran ilusión nacerá con la irrupción de muchos autores jóvenes que no tardaron en apoderarse de los escenarios madrileños: algunos, más afortunados que otros, estrenaron obras que lograron éxitos indiscutibles de público y de crítica. Entre ellos, podemos citar a Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio y Antonio Buero Vallejo, cuyas obras pertenecen por entero al período posterior a la contienda del 36. Empezamos a ver que pasaban cosas en escena que hacía tiempo deseábamos ver, al modo como un médico desea que el organismo del enfermo surjan anticuerpos, o toxinas, o llámenlo como quieran, a fin de que el sistema de protección esté equilibrado.

El primero, Víctor Ruiz Iriarte, cultivó con mucho éxito la <<comedia dramática>> y estrenó más de una treintena de piezas a través de las cuales su autor hizo buena muestra de "habilidad y agilidad teatrales, diálogo brillante, ingenioso, rico de felices ocurrencias, combinación sabiamente dosificada de ternura y sátira, gracia y humor".

Una revelación de los años cuarenta fue también el joven dramaturgo José López Rubio que, además de sus numerosos éxitos de estreno, entre los cuales el más espectacular fue la comedia estrenada en el Infanta Isabel, la noche del 3 de marzo de 1954, La venda en los ojos, tradujo y adaptó a la escena española un sinnúmero de obras extranjeras, que le consagraron definitivamente como un valor seguro, una de las muy pocas y envidiadas referencias del teatro español de postguerra.

Sin embargo, la gran novedad, la verdadera novedad teatral, la fecha clave en la historia del arte dramático, fue el estreno de la primera obra de un autor hasta entonces desconocido: Historia de una escalera, de Antonio Buero Vallejo, el 14 de octubre de 1949. Verdaderamente, con esta obra primeriza, Buero, "pour un coup d'essai a fait un coup de maître". Su alto valor teatral y su apoteósico éxito consagran a un nuevo dramaturgo. El teatro iba recobrando vigor y respeto. Historia de una escalera va a ser el comienzo de una carrera teatral jalonada de éxitos hasta la fecha cuando damos por terminada nuestra labor.

Dentro del teatro de humor, Tres sombreros de copa, una de las pocas obras maestras del teatro de la postguerra, merece, a nuestro juicio, capítulo aparte. Miguel Mihura la terminó de escribir antes de la guerra civil (1932) y sólo se estrenará veinte años después

(1952). Al año siguiente de su estreno, obtendrá el Premio Nacional de Teatro. Es una obra de buena acogida de crítica y de público. Prueba de ello, el testimonio de Jorge Rodríguez Padrón quien la considera como "una de las obras más significativas de nuestro teatro contemporáneo, y no sólo por sus implicaciones ideológicas en torno al comportamiento de una determinada sociedad... sino también porque ha sabido aprovechar, utilizar y sacar el máximo partido posible de aquellos recursos que convierten la obra de Mihura en un hecho teatral que cuenta, necesariamente, con las implicaciones que se puedan suscitar en el espectador" (1).

La obra de Mihura, según otro testimonio de los autores de Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra), "posee valores teatrales positivos..." y permite estudiar a "uno de los más importantes autores de teatro y algunos de los estilos dramáticos que se han sucedido en la postguerra" (2).

Otras referencias en la historia del teatro español moderno contemporáneo son los dos Alfonso, Sastre y Paso, marcadamente conocidos por su comprometido combate por la regeneración del arte dramático español. Teatro nuevo, estilo dramático nuevo.

Escuadra hacia la muerte, estrenada por el Teatro Popular Universitario, en el María Guerrero, el 18 de marzo de 1953 -de cuyo estreno, desgraciadamente, no tuvimos reseña crítica en las páginas de ARRIBA sin saber por qué-, seguida año después por La mordaza, cuyo estreno ya comentamos en su momento, consagran a su autor como uno de los dramaturgos más importantes de que España puede enorgullecerse.

Decididamente, parece haber abierto una era nueva para el teatro español, dominado también por otro novel, un autor comercial, Alfonso Paso, cuyas obras de <<teatro público>> invadieron constantemente, en sus primeros días, los escenarios madrileños con mucho éxito popular. Sus triunfos llegaron a un punto tal, que hasta cuatro de sus obras podían en un tiempo representarse en los diferentes coliseos madrileños.

Otros dramaturgos marcaron meritoriamente el teatro español de posguerra de los años cuarenta en adelante con obras celebradísimas: veteranos como Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo, Felipe Sassone, Enrique Suárez de Deza, Julia Maura, etc...; y entre los más jóvenes, Carlos Llopis, José Antonio Giménez Arnáu, Luis Delgado Benavente, etc...

Sin embargo, es de sobra conocido que el éxito o el fracaso de una representación, no sólo es obra de un autor, sino que dependen de una multitud de factores heterógenos. En el éxito o en el fracaso de una obra concurren, amén de su autor, los actores, el director escénico, el adaptador, el traductor, los técnicos, ¿y qué sé yo más?... y sobre todo el público, primero y principal destinatario y juez del producto que se le ofrece. Es, pues, el momento de rendir gran homenaje a todos los distinguidos directores escénicos que se sucedieron en los escenarios madrileños, a todos los adaptadores, traductores, intérpretes y otros colaboradores de la escena que marcaron de manera indeleble, por su entera dedicación a la cosa teatral, la historia del teatro español de la postguerra.

Y ¿qué decir del público que no se haya dicho ya? Su apego fiel y constante a su arte predilecto, a pesar de las muchas peripecias que le sacudieron, fue uno de los mayores y

mejores apoyos para que el teatro siguiera de pie en un momento en que el pesimismo más crudo iba adueñándose aun de los más optimistas. Obras malas, las hubo; malas interpretaciones, adaptaciones y traducciones, las hubo; siseos, pateos u otras semejanzas de desaprobación, las hubo también. Pero mayores fueron los aplausos, con todos los calificativos elogíacos que uno quisiera añadir, según el grado de mérito de la obra.

La década de los años cincuenta y principios de los sesenta fue también una época de notable presencia en los escenarios madrileños del teatro extranjero. Así, el teatro europeo y estadounidense conocieron sus días de gloria en el repertorio madrileño, y el público de teatro fue familiarizándose con nombres de muchos de sus autores.

En cuanto al teatro clásico, tanto nacional como extranjero, seguía gustando y movilizando a muchedumbres como en sus primeros días. Las obras de Shakespeare no dejaron de llenar los teatros. Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Fernando de Rojas, y sobre todo José Zorilla, con su inmortal Don Juan Tenorio, se repusieron y sus éxitos de estreno siguen repitiéndose hasta nuestros días.

Todo lo visto hasta aquí invita al optimismo. El teatro iba muy mal. No lo negamos. Pero anda mucho mejor al iniciarse los años sesenta. Esto, tampoco nadie lo puede negar. Muchas obras alcanzaron y aun superaron las escalofriantes cien representaciones. El cambio de rumbo tan deseado y esperado se estaba realizando, no cabe duda.

NOTAS.

- (1) *Andrés Amorós, Marina Mayoral y Francisco Nieva. Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra), Ed. Castalia, Madrid, 1977, p. 16.*
- (2) *Op. cit., p. 8.*

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Nota: En esta bibliografía general, no se incluyen los artículos de prensa de los tres críticos estudiados: Antonio de Obregón, Manuel Díez-Crespo y Gonzalo Torrente Ballester.

I-1. ARTÍCULOS DE PRENSA.

ABRIL, Manuel:

<< Teatro contra teatro >>, ARRIBA, 11-VII-41.

<< Buen teatro, "Ma non troppo" >>, op. cit., 31-VII-41.

AGUADO, Emiliano:

<< El teatro, encrucijada y símbolo >>, SÍ, suplemento semanal de ARRIBA, nº LXVI, 1943.

AUNOS, Eduardo:

<< El teatro, síntesis urbana >>, op. cit., 29-VIII-44.

AZCOAGA, Enrique:

<< Autores jóvenes >>, ibidem, 3-IV-43.

"AZORIN":

<< Interludio en el Teatro >>, ARRIBA, 4-II-41.

B.E. :

<< Dos eximios poetas y dramaturgos, y dos auténticos valores de nuestro teatro moderno nos hablan del futuro de este arte: Pemán, Marquina, Claudio de la Torre y Calvo Sotelo >> , Ibidem, 28-XII-45.

BORRÁS, Tomás:

<< ¿Qué es el teatro para España? >> . Ibidem, 6-III-43.

<< Teatro sin teatros, paradoja española >> . Ibidem, 10-IV-43.

CANALES, Patricio González:

<< Papel del teatro >> . SÍ, nº LXVI, 1943.

CASTÁN PALOMAR, Fernando:

<< Se estrenan ahora tantas comedias como hace treinta años >> .

ARRIBA, 26-VI-43.

COLLADO, Diego Fernández:

<< Autores y actores >> . Ibidem, 12-VII-43.

CUEVA, Jorge de la:

<< Los actores en el panorama actual de nuestro Teatro >> , SÍ, nº LXVI, 1943.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor:

<< Repertorio y actores >> . ARRIBA, 5-VIII-43.

FERNÁNDEZ COLLADO, Diego:

<< Autores y actores >> . ARRIBA, 12-VII-43.

GONZÁLEZ CANALES, Patricio:

<<Papel del teatro>>. SÍ, nº cit., 1943.

LEDESMA MIRANDA, Ramón:

<<Benavente o medio siglo de teatro>>. ARRIBA, 16-IV-44.

<<Teatro español>>. *Ibidem*, 4-II-41.

LISSARRAGUE, Salvador:

<<El teatro de Horacio Ruiz de la Fuente>>. *Ibidem*, 20-II-43.

LUCA DE TENA, Juan Ignacio:

<<Escenografía y luminotecnia modernas>>. SÍ, nº cit., 1943.

MARIO, Emilio:

<<En el entreacto con Manuel Díez-Crespo>>. ARRIBA, 3-VII-43.

MIRANDA, Ledesma:

<<Benavente o medio siglo de teatro>>. ARRIBA, 16-IV-44.

<<Teatro español>>. *Ibidem*, 4-II-41.

RUIZ AGUIRRE, Manuel:

<<Como se caracterizan nuestros actores>>. *Ibidem*, 21-IV-46.

VALBUENA PRAT, Angel:

<<La etapa de fórmula en nuestro teatro nacional>>. *Ibidem*, 12-VIII,43.

VALDEIGLESIAS, El Marqués de:

<<El teatro de Calderón>>. *Ibidem*, 4-I-45.

I-2. LIBROS Y REVISTAS LITERARIAS.

<< Adaptación de los clásicos, un falso problema (La...) >>, en V Jornadas de Teatro clásico español. Madrid, 1983.

AMORÓS, Andrés, MAYORAL, Marina y NIEVA, Francisco:

Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra). Castalia, Madrid, 1977.

AMORÓS GUARDIOLA, Andrés:

<< La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena >> .
Boletín informativo, nº 177 de febrero de 1988 de la Fundación Juan March.
<< El teatro >>, en Letras españolas 1976-1986. Castalia-Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 147-67.

BENITO LUCAS, Joaquín:

Literatura de postguerra: La poesía. Cincel, Madrid, 1981.

BILBATÚA, Miguel:

<< El teatro, artículo de consumo >>, en Cuaderno para el Diálogo, número extraordinario dedicado al Teatro Español (junio 1966), pp. 5-6.

BOREL, Jean Paul:

Théâtre de l'impossible. Neuchâtel, Edition la Braconnière, París, 1963.

CASALDUERO, Joaquín:

Estudio sobre el teatro español. Editorial Oredos, S.A., Madrid, 1967.

Contemporary Spanish Theater. New York, 1980.

CRESCIONI NEGGERS, Gladys:

<< Miguel Mihura: iniciador del Teatro del absurdo >>, en La Estafa Literaria, nº 572 (1975), pp. 9-11.

Diccionario de Autores. Biblioteca del Libro, Madrid, 1968.

Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993.

Diccionario Enciclopédico ESPASA. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1992.

DÍEZ-CANEDO, Enrique:

<< Artículos de crítica teatral, II >>. México, Joaquín Martiz, 1968.

DÍEZ-CRESPO: Breve antología poética de... Sevilla. Archivo Histórico, Literario y Artístico, 1978.

DIOSDADO, Ana:

El teatro por dentro. Salvat, S.A., Barcelona, 1981, p. 58.

DOMENECH, Ricardo:

<< El teatro desde 1936 >>, en Historia de la Literatura española, T. IV, Taurus, Madrid, 1988.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Angel:

<< Crítica >>, en Teatro español 1960-1961. Aguilar, Madrid, 1962, pp. 75-78.

FERRERAS, Juan Ignacio:

Teatro en el siglo XX (desde 1939). Taurus, Madrid, 1988.

GALÁN, Diego y LARA, Fernando:

Documentos sobre el teatro español contemporáneo. SGEL, Madrid, 1981.

GARCÍA PAVÓN, Francisco:

El teatro social en España. Taurus, Madrid, 1962.

GARCÍA TEMPLADO, José:

Literatura de posguerra: El teatro. Cincel, Madrid, 1981.

GILABERT, Juan. I.V.:

Recuerdo del centenario del nacimiento del ilustre comediógrafo portuense.

Fundación Municipal de Cultura, Puerto de Santa María, 1979.

GUERRERO ZAMORA, Juan:

Historia del teatro contemporáneo, III. Barcelona, 1962.

HOLT, Marion P. :

The contemporary Spanish Theater, 1949-1972. Twayne Publishers, Boston, 1975.

HORMIGÓN y NIEVA:

Teatro. Ed. Cuaderno para el Diálogo, Madrid, 1973.

HURTA CALVO, Javier:

El teatro en el siglo XX. Playor, Madrid, 1985.

MIRALLES, Alberto:

Nuevos rumbos del teatro. Salvat, Barcelona, 1974.

MOLERO MANGLANO, Luis:

Teatro español contemporáneo. Ed. Nacional, Madrid, 1974.

Panorama del teatro en España. Ed. Nacional, Madrid, 1974.

PAVIS, Patrice:

Diccionario del teatro. Paidós Comunicación, Barcelona, 1980.

PÉREZ DE URBEL, Fray Justo:

Prefacio de La voz anunciada. Escorial, Madrid, 1941.

PÉREZ, Federico Augusto:

Alienation in six contemporary Spanish playwrights (Tesis doctoral). The Pennsylvania State University, 1984.

PÉREZ-STANFIELD, María Pilar:

Direcciones de Teatro español de posguerra. Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.

PETIT, Herve:

Nuevo teatro español (Tesis doctoral). Université La Sorbonne, París, 1972.

Plays of protest from the Franco era. SGEL, Madrid, 1973.

PRATS, Angel:

Gran Enciclopedia Durvan. Ed. Durvan, S.A., Bilbao, 1984.

Quién es quién en las Letras Españolas. Instituto Nacional del Libro Español. Ministerio de Cultura. Compañía de Impresores Reunidos, S.A., Madrid, 1979.

RAMONEDA, Arturo:

Antología de la Literatura española del siglo XX. SGEL, Madrid, 1988.

RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo:

Teatro español contemporáneo. EPESA, Madrid, 1973.

RODRÍGUEZ-MÉNDEZ, José María:

Comentarios impertinentes sobre el teatro español. Península, Barcelona, 1972.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio:

Literatura fascista española. Tomo I. Ed. Akal, Madrid, 1986.

RUIZ RAMÓN, Francisco:

Historia del Teatro Español. Siglo XX. Cátedra, Madrid, 1986.

SASTRE, Alfonso:

< < Nivel político y pureza estética > > , Cuaderno para el Diálogo, Madrid, 1966, pp. 37-38.

Teatro alemán contemporáneo. Aguilar, Madrid, 1966.

Teatro de humor en España (El...). Ed. Nacional , Madrid, 1972.

Teatro español. Aguilar, Madrid, 1961.

Teatro español (1950 1958). Prólogo y notas por F. Carlos de Robles. Ed. Aguilar, Madrid, 1957.

Teatro español actual. Antonio Buero Vallejo y otros... Fundación Juan March, Madrid, 1977.

Teatro español contemporáneo. Antología. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

Teatro francés de vanguardia. Aguilar, Madrid, 1967.

Teatro inglés contemporáneo (1956 1962). Aguilar, Madrid, 1966.

Teatro inglés contemporáneo. J. B. Priestley: El tiempo y los Conway; Noel Coward:

Un espíritu burlón; Terence Rattigan: El chico de los Winslow; T. S. Elliot:

Coctail Party; Peter Ustinov: El amor de los cuatro coroneles;

Grahan Greene: El cuarto en que se vive. Selección hecha por Arturo del Hoyo (3ª ed.), Aguilar, Madrid, 1965.

Teatro italiano contemporáneo. Aguilar, Madrid, 1964.

Teatro norteamericano contemporáneo. Aguilar, Madrid, 1965.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo:

Teatro español contemporáneo. Ed. Guadarrama, S.A., Madrid, 1957.

Panorama de la Literatura Española contemporánea. Ed. Guadarrama, Madrid, 1965.

Treinta años de teatro de la derecha. Tuquets, Barcelona, 1971.

URBANO, Victoria:

El teatro español y sus directrices contemporáneas. Ed. Nacional, Madrid, 1972.

VILAR, Jean:

< < Reflexión aquí y ahora sobre el teatro español comprometido > > , Primer Acto, nº 51 (1964), pp. 18-24.

WELLWARTH, George:

New Generation Spanish Drama. Engendra Press, Montreal, 1976.

Spanish Underground Drama. Villalur, Madrid, 1978.