

EL DRAMA BURGUES

El desenlace de la guerra civil restaura y fortalece las condiciones que habían motivado el absoluto predominio del teatro burgués durante las primeras décadas del siglo. De los intentos renovadores que estuvieron a punto de triunfar en los años treinta no queda sino la figura de Jardiel Poncela que, aunque se declara partidario de la situación establecida y llena la década de los años cuarenta con un teatro de dignidad incomparablemente superior a todo lo que puede verse sobre los escenarios, irá siendo progresivamente abandonado, hasta morir amargado y solo. Según escribe Monleón,

su teatro, por buscar lo inverosímil, por su libertad imaginativa, resultaba cada vez más agresivo [...] tenía algo de desafío a las exigencias de la nueva época. lo que fue generando un curioso y muy significativo enfrentamiento entre el autor y el público.

Durante más de tres décadas, nuevamente, los escenarios españoles servirán un teatro halagador de los gustos del público, desinteresado por dirigirlos o modificarlos; un teatro «mayoritario» circunscrito a los ambientes y personajes de una clase social, la burguesía alta o media, la que asiste a los teatros. El modelo dramático, definido por un trabajo en la línea de la «pieza bien hecha», sigue siendo el proporcionado por la tradición que viene de la «alta comedia» y cristaliza en Benavente, autor que prolonga su labor dramática en el periodo que estudiamos. En la temática, muy restringida y, por tanto, muy repetida, tampoco se advierten novedades notables; la visión del mundo que dejan traslucir las obras responde a una ideología conservadora o, si se quiere, de derechas.

Este tipo de teatro que, sin alcanzar un nivel que justifique concederle una atención que no sea la que se deriva de su carácter de fenómeno sociológico, se manifiesta en dos direcciones fundamentales. Por una parte, la de la *comedia de evasión*, intrascendente, de una comicidad domesticada y una conveniente dosificación de los aspectos críticos, caso de estar presentes, a veces resuelta en «piezas rosas» de final feliz y tranquilizador. Por otra, la del *drama ideológico*, cuyas características más patentes son, según R. Doménech:

- u) La exaltación de determinadas instituciones y principios, como la familia y el principio de autoridad.
- b) La implícita o explícita afirmación de la división de la sociedad en clases, como algo inherente al orden natural.
- c) La abierta confesionalidad católica, con el paralelo intento de hacer sinónimos catolicismo e intereses de clases.
- d) Frecuentes alusiones y referencias a la guerra civil, con el consiguiente desprecio al vencido, desprecio que a veces toma la forma de un paternalismo hiriente.

José María Pemán, que había iniciado su producción dramática durante los años anteriores a la guerra en la línea del «teatro poético», será una de las figuras principales del panorama cultural de la postguerra. Continúa escribiendo teatro durante la guerra y en este periodo estrena hasta siete obras. El 10 de abril de 1939 se produce el reestreno de su obra *El divino impaciente*. Autor muy fecundo, que comparte su labor de dramaturgo con el trabajo de la poesía y el artículo periodístico (género éste para el que nos parece mejor dotado), advertimos la aspiración de su obra teatral a satisfacer las necesidades ideológicas del sector social más conservador, lo que explica el éxito comercial y de público de que gozan sus obras. *De ellos es el mundo* (1938), *Por la Virgen Capitana* (1940) son obras de este periodo inmediato a la guerra. En su producción dramática posterior puede advertirse una cierta apertura o evolución, que se manifiesta, no tanto en la revisión de su ideología como en el abandono progresivo de las obras directamente en función de dicho pensamiento, en favor de un teatro costumbrista e intrascendente, en el que se revelan el fondo andaluz y el humor de Pemán. Es en este tipo de obras (las dos más importantes son quizás *Los tres etcéteras de Don Simón*, 1958 y *La viudita naviera*, 1960) donde encontramos lo más acertado de su creación teatral, dada su facilidad para construir asuntos y situaciones complicadas, desenvueltas y ligeras, que siguen siendo aceptadas, generalmente de forma favorable por el público, pero que, por otra parte, poco aportan a la evolución formal e ideológica del teatro español.

Joaquín Calvo Sotelo (1905) es, para Ricardo Doménech, «el autor que va a representar con mayor exactitud la mentalidad de la burguesía de la postguerra, y a erigirse en su auténtico portavoz [...]». Cuenta, como la mayoría de estos autores, con una extensa lista de títulos y obras, la mayoría de ellas de escasa significación.

Cultiva la farsa en obras como *Viva lo imposible* (1939) en colaboración con Mihura o *La vida inmóvil* (1939), la comedia (*Una muchachita de Valladolid*, 1937; *Cartas credenciales*, 1960...), pero es el drama de tesis *La muralla* (1954) el que consigue afianzar en el teatro comercial a Calvo Sotelo. Nos encontramos ante una mesurada crítica a la sociedad católica burguesa española. El protagonista, don Jorge de Hontanar, rico terrateniente, vive junto con su familia en una inmensa finca que no es suya, ya que el título de propiedad de la misma tiene un origen fraudulento. Plantea su problema al sacerdote, y éste le impone restituirla si quiere obtener la absolución. En palabras de José Monleón,

la paradoja y la intención crítica de la obra está en que todos se proclaman católicos y en que todos se alzan como una «muralla» para impedir que el moribundo don Jorge salve su alma.

La obra transcurrirá en la duda del protagonista entre salvarse o «salvar» a su familia. El desenlace nos parece convencional al eludir Calvo Sotelo cualquier ruptura. El dilema planteado se resolverá al final de la forma más tranquilizadora para el público, que se identifica con la familia de Hontanar: ésta conserva la propiedad ilegítima y don Jorge salva su alma.

Juan Ignacio Luca de Tena (1897) logra su primer éxito en la escena española con su obra *¿Quién soy yo?*, que obtiene el Premio Piquer de la Real Academia Española y cuyo éxito le permite escribir una segunda parte, titulada *¡Yo soy Brandel!* Se plantea un problema de personalidad, basado en el parecido físico entre dos individuos, que desemboca en el enfrentamiento y la destrucción de uno de ellos a manos de su «doble», tema próximo a la obra de Unamuno *El otro*. Ha cultivado a lo largo de su vida teatral diversos géneros, obteniendo en todos ellos grandes éxitos de público. Quizá las dos obras que cosecharon mayor éxito entre el público fueron las dos crónicas históricas de exaltación monárquica *¿Dónde vas Alfonso XII?* (1957) y *¿Dónde vas, triste de ti?* (1959). De acuerdo con el juicio crítico de Ruiz Ramón, «Admitiendo la habilidad artesana de Luca de Tena para construir una pieza teatral [...] no podríamos dejar de hacernos esta pregunta. ¿Es esto todo lo que debemos pedir a un dramaturgo?»

José López Rubio (1903) cultiva principalmente la comedia de evasión, no dedicándose, como los anteriores, al drama ideológico. El tema central de la mayoría de sus comedias es el amor. Entre éstas cabe destacar *Celos de aire* (1950), *El remedio en la memoria* (1952) y *La venda en los ojos* (1954). Quizás sea esta última su mejor obra y la que más fama le ha otorgado. También hay que citar su incursión en el género dramático con *Las manos son inocentes* (1958). Para R. Doménech, «López Rubio [...] en sus mejores creaciones, se eleva muy por encima de los autores incluidos en este subcapítulo».

El último nombre destacado de este teatro burgués de la postguerra es **Víctor Ruiz Iriarte** (1912), con más de treinta estrenos en la escena española. Cabe mencionar entre ellos *Un día en la gloria* (1943), *Esta noche es la víspera* (1958), *El paraguas bajo la lluvia* (1965). Pero sigue siendo un teatro dotado de habilidad técnica pero carente de interés o algo nuevo que aportar al teatro que ocupa durante estos largos años la escena española.

Consideración aparte merecen las obras de **Jardiel Poncela** y **Mihura**. El teatro de Enrique **Jardiel Poncela** (1901-1952), que se inicia con *Una noche de primavera sin sueño* (1925) y se extiende hasta *Los tigres escondidos en la alcoba* (1949) representa uno de los intentos vanguardistas más notables de nuestro siglo. Pretende transformar las raíces y las motivaciones del humor español, basado hasta entonces en unos esquemas (el sainete de Arniches, la comedia costumbrista) tan agotados como llenos de limitaciones. Ante este tipo de humor, Jardiel propone una comicidad de «lo inverosímil», meta expresada por él mismo en el preámbulo a *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*:

sólo lo inverosímil me atrae y me subyuga; de tal suerte, que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y contrapeso, y con repugnancia.

Repugnancia un tanto contradictoria, pues, no obstante, Jardiel insertó en sus obras razonamientos y motivos del teatro cómico tradicional con vistas al éxito. La huella de esta presión, a la que toda obra artística se halla sometida y, más que ninguna, la teatral, se advierte con bastante intensidad en Jardiel Poncela, a quien siempre preocupó la opinión de la crítica, incapaz de comprender (con excepciones) la originalidad y la inventiva del arte cómico de Jardiel, que Doménech compara al de Ionesco. Pese a esta comparación, no podemos calificar al de Jardiel como teatro «del absurdo», considerando las diferencias formales e ideológicas que los separan. Además, Jardiel pretende crear una lógica de lo inverosímil, especialmente dando al final de cada obra el valor de «cl a' 'e» con la cual podemos asimilar la acumulación de «gags», escenas incoherentes, situaciones ridículas que se suceden en ellas. Por este carácter acumulativo, algunos críticos han tachado de incoherente la acción teatral de algunas de sus obras, reprochándole además una falta de «filosofía general» que diera sentido a sus creaciones; se han achacado estos supuestos defectos a la carencia de una auténtica formación teatral e intelectual, aunque habrá que preguntarse si hubiera emprendido su labor de renovación en el caso de haber adquirido tal formación.

Como obras representativas de su producción anterior a la guerra se pueden señalar *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933), *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), *Las cinco advertencias de Satanás* (1935) y *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), considerada ésta como la expresión más madura de este periodo. La guerra civil no marcó una diferenciación clara ni de propósitos en la intención y método dramático del autor madrileño: posteriores a la guerra son *Un marido de ida y vuelta* (1939), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), seguramente su mejor obra, *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942) y otras.

Enrique Jardiel Poncela fue verdaderamente desgraciado los últimos años de su vida. Desde 1949, su enfermedad le impide continuar su labor teatral y, con una profunda decepción y sentimiento de fracaso, muere en Madrid el 18 de febrero de 1952.

Miguel Mihura representa, junto con Jardiel Poncela, la cota más alta alcanzada por el humor en el teatro español fuera de los esquemas tradicionales de comicidad. Nacido en 1905 y muerto en 1977, desde el principio se encuentra en contacto con ambientes teatrales, por tradición familiar (su padre era actor), necesidades de trabajo, etc. No nos debe extrañar por esto su perfecto conocimiento, desde la primera de sus obras, *Tres sombreros de copa*, de las técnicas teatrales. No se orienta, sin embargo, desde el principio a la creación. Su dedicación a ella arrancará de una larga convalecencia, durante 1932, en la que escribe la obra citada, donde ya figuran, en embrión y al mismo tiempo plenamente modernos, los elementos fundamentales de su teatro. La relación hombre-mujer, marco en el que escribirá casi siempre sus obras (trascendentes o de entretenimiento), la crítica a los convencionalismos, su agudo sentido del humor, la hábil caracterización psicológica de los personajes, que serán los factores más importantes de sus obras, aparecen ya desde el principio. Sobre el tratamiento de la relación hombre-mujer hay que decir que se percibe frecuentemente basada en la experiencia personal de Mihura y que, en sus obras más importantes, cobra verdadero sentido al reflejar un problema más amplio:

El trasfondo ideológico de las comedias de Mihura, densas en significado, consiste en que en ellas el conflicto hombre-mujer contiene más allá de su anécdota un problema más hondo: el enfrentamiento del individuo con la sociedad. Por el contrario, las obras exoneradas de una carga ideológica relevante mantienen como tema básico este conflicto hombre-mujer en lo que significa por sí mismo, sin ulterior transcendencia.

Siguiendo a Emilio de Miguel, autor de la cita anterior y de acuerdo con el criterio temático que propone, puede clasificarse así la producción dramática de Miguel Mihura:

1. Conflictivas relaciones hombre-mujer como base anecdótica del conflicto individuo-sociedad:
 - a) Automarginación: *Tres sombreros de copa* (1932), *Viva lo imposible* (1939), *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1933), *Mi adorado Juan* (1956).
 - b) Rebeldía: *Sublime decisión* (1955), *La bella Dorotea* (1963).
 - c) Integración problemática: El caso del señor vestido de violeta (1954), *Maribel y la extraña familia* (1959).

2. Conflictivas relaciones hombre-mujer dramatizados en sus relaciones intersexuales:

a) Relaciones entre solteros: *A media luz los tres* (1953, «vodevil»), *Las entretenidas* (1962, «vodevil»), *Ninette y un señor de Murcia* (1964, cómico-costumbrista), *La decente* (1967, policiaca), *Sólo el amor y la luna traen fortuna* (1968, de enredo).

b) Relaciones matrimoniales: *El caso de la mujer asesinadita* (1946, transición), *Carlota* (1957, policiaca), *Milagro en casa de los López* (1964, de enredo), *La tetera* (1965, de enredo), *Ninette, «Modas de París»* (1966, cómico-costumbrista).

c) Conflictos marginales: *El caso de la señora estupenda* (1953, «alta comedia»), *El chalet de madame Renard* (1961, «alta comedia»), *Una mujer cualquiera* (1953, policiaco-folletinesca), *Melocotón en almíbar* (1958, policiaco-paródica).

La crítica a los convencionalismos, a pesar de que Mihura se orienta hacia ella, no es constante en su obra, dado el influjo que el público, el momento «cultural», ejerce sobre el autor. Así, la crítica evoluciona, pasa a desaparecer o incluso tímidamente cambia de sentido (por ejemplo, en *El caso del señor vestido de color violeta*) como resultado de la presión comercial. Esto, sin embargo, no es muy frecuente; y cuando Mihura critica el convencionalismo social lo hace mediante el enfrentamiento entre dos grupos: los conservadores, burgueses, y los marginados, que aportan soluciones nuevas y que, cargados de una fuerte individualidad, deben encararse con los primeros, sin que en tal enfrentamiento se haga referencia a situaciones políticas o sociales concretas, sino tan sólo a problemas humanos.

El humor de Mihura rompe con los esquemas tradicionales, como el de Jardiel Poncela, pero se diferencia claramente del logrado por éste. En efecto, no se sirve de la «inverosimilitud» de las situaciones generales o concretas, sino que crea efectos cómicos mediante giros lingüísticos inesperados, respuestas absurdas, etc. El significado general de sus obras no suele ser, en sí mismo, cómico (a excepción de las comedias intrascendentes, en las que la creación de una trama ingeniosa y complicada sí persigue este fin). Los efectos cómicos son también parte integrante de la caracterización psicológica de los personajes, los cuales se nos aparecen así como reflejo de nuestras propias situaciones y actitudes, siendo éste uno de los aspectos más elogiados de Mihura. Sus personajes apenas poseen una individualidad o personalidad marcada y propia que les dé existencia por sí mismos, sin que esto acerque el teatro de Mihura al esperpento, en el que el personaje recibe un tratamiento similar, pero en un contexto diferente. Tampoco puede encuadrarse a Mihura en el teatro del absurdo por su técnica humorística, basada, precisamente, en el efecto cómico de lo absurdo.

La más importante obra de Mihura es, sin duda, *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932 y estrenada veinte años más tarde. El argumento de la obra es, en gran medida, autobiográfico. Dionisio, quien debe celebrar una boda convencional, la suya, al día siguiente, pasa la noche en el hotel regentado por don Rosario, en el que conoce a Paula, miembro de una compañía de bailarines, que le hace descubrir, durante una noche agitada, la libertad que en su interior él mismo posee. Paula, frente a Margarita —su novia—, encarna la liberación; sin embargo, una vez pasada la noche, Dionisio saldrá por la mañana con su flamante traje de boda. El tema central está constituido por la problemática de Dionisio. Existiendo algunos temas marginales que le sirven de marco. La obra, increíblemente desenvuelta, condensa en varios personajes las actitudes fundamentales que convergen en el problema de Dionisio: El Odioso Señor encarna el poder económico, basado en el sistema moral convencional, que él, sin embargo, transgrede a menudo; don Sacramento, su futuro suegro, encarna la sumisión total a las convenciones sociales, incluso en los detalles, más ridículos; don Rosario es un vivo ejemplo de la inercia; liberadora pero monótona. Paula, ingenua y alegre, es quizás el personaje más vivo, más interesante, y quien derrumba las convicciones, sin ningún apoyo profundo, de Dionisio.

En la obra se pone de manifiesto la gran habilidad de Mihura para construir situaciones dramáticas: en ningún momento tenemos la impresión de encontrarnos ante un artificio teatral, sino transportados a un ambiente real, donde todas las acciones que se suceden tienen su explicación en la situación narrada. (Esta habilidad le servirá para construir las comedias en las que el núcleo central está constituido únicamente por una acción complicada y divertida.) El desarrollo argumental, la construcción del entramado de vidas y situaciones que constituye *Tres sombreros de copa*, no es, ni muchos menos, lo más importante. Su función consiste en servir de marco al desarrollo concreto de los discursos y actitudes de los personajes y a las situaciones cómicas sorprendentes de que rebosa la obra.

