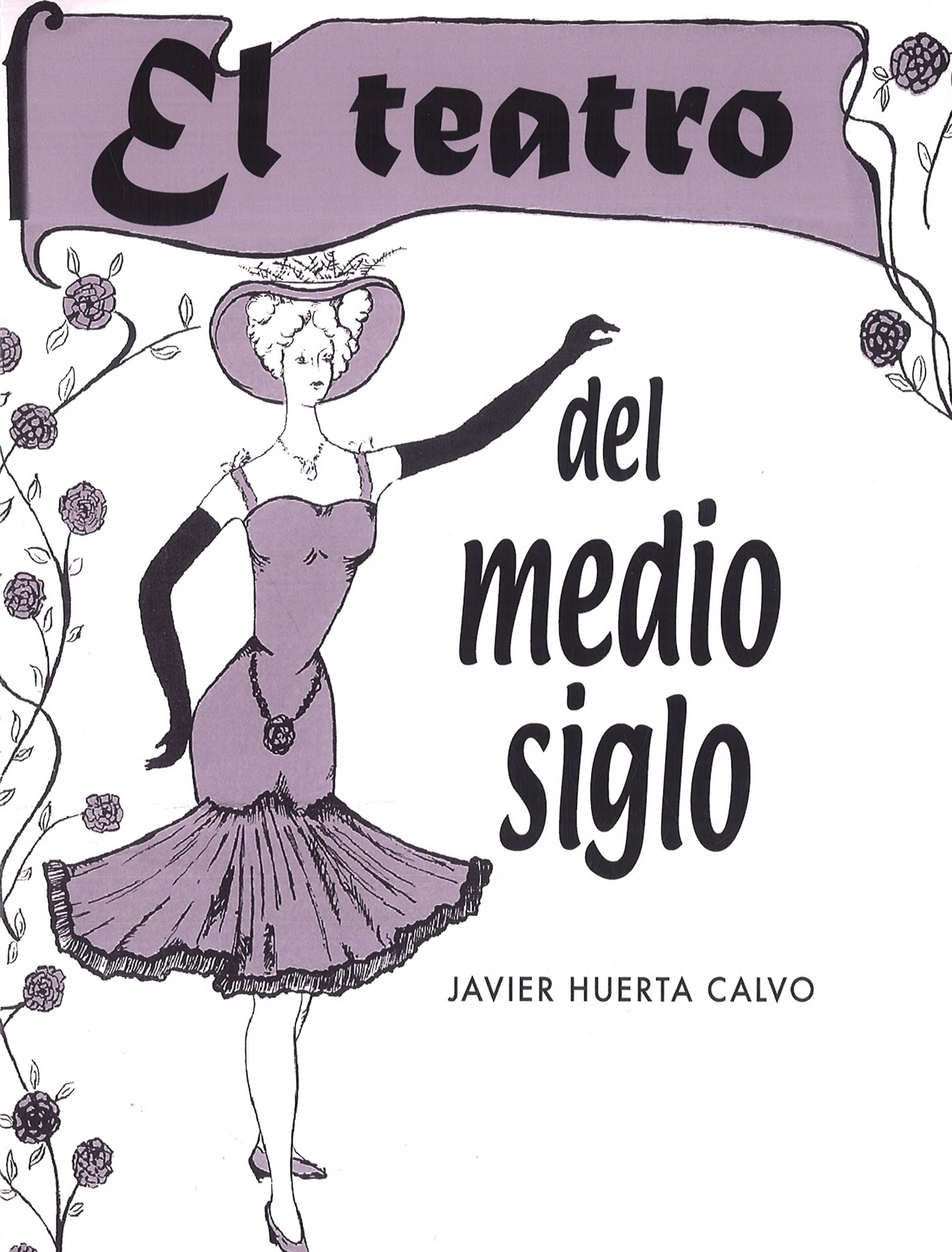
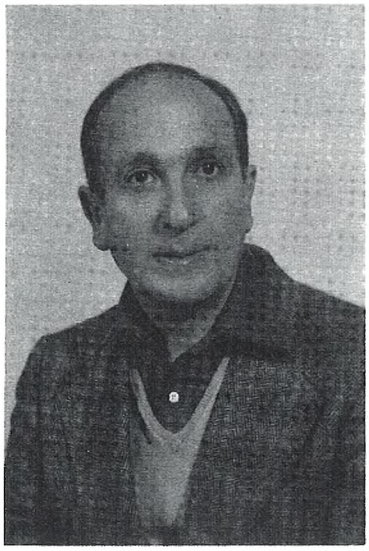
El teatro del medio siglo



JAVIER HUERTA CALVO

La Llanura

JOSÉ MARTÍN RECUERDA



Esta obra fue escrita en Granada en 1947. El comité de censura, después de muchas deliberaciones, quitó dos cosas que el autor consideraba esenciales: fusilado y guerra civil. Además la censura permitió la representación para una sola noche. De esta forma limitada, se estrenó La llanura *en el año 1954 en Granada, Sevilla, y Madrid. En 1973, la Editorial Escelicer preparaba un tomo de "Teatro selecto" que fue prohibido por la inclusión de esta obra. La versión de* La llanura *que presentamos a continuación es la original sin cortes.*

Para Ricardo Doménech, admirado testigo
y cronista del teatro español contemporáneo:
en la hora de su jubilación.

Acaba de cumplirse un año de la muerte de José Martín Recuerda, miembro de la promoción del medio siglo y uno de los nombres imprescindibles del teatro español de la posguerra. Granadino, como Federico García Lorca, Martín Recuerda encarna a la perfección las esperanzas y las desilusiones que compartieron la mayoría de sus compañeros de viaje. Premio Lope de Vega (en dos ocasiones), su presencia en los escenarios no alternativos –siempre condicionada por la censura– fue menos que intermitente: un estreno accidentado en el teatro Español –*¿Quién quiere una copla del arcipreste de Hita?*–, en la época en que lo dirigiera Adolfo Marsillach; otro, en los comienzos de la Transición, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, cuya puesta en escena, a cargo también de Marsillach, fue toda una fiesta teatral. Pobre balance, sin embargo, para un dramaturgo que, como aconteció con otros colegas suyos, a veces encontró mayor respaldo intelectual fuera –sobre todo, en los Estados Unidos de Norteamérica– que dentro.

Dos obras de Martín Recuerda simbolizan bien –en lo artístico y en lo político, respectivamente– la peripecia vivida por la dramaturgia del medio siglo: *El teatrito de don Ramón* y *La llanura*. El metateatro en que envuelve a la primera le sirve para lanzar un mensaje desgarrado acerca del fracaso del artista, del hombre de teatro que ve cómo sus sueños se estrellan contra la incomprensión y la crueldad de una España provinciana, aferrada a viejos prejuicios de casta, enfangada en su mediocridad. El "Milagro" de Berceo que don Ramón escenifica en su pequeño y casero teatro, con la ilu-

sión puesta en la llegada del arzobispo que nunca se produce, parece poner punto final a su carrera, pero el artista termina sobreponiéndose:

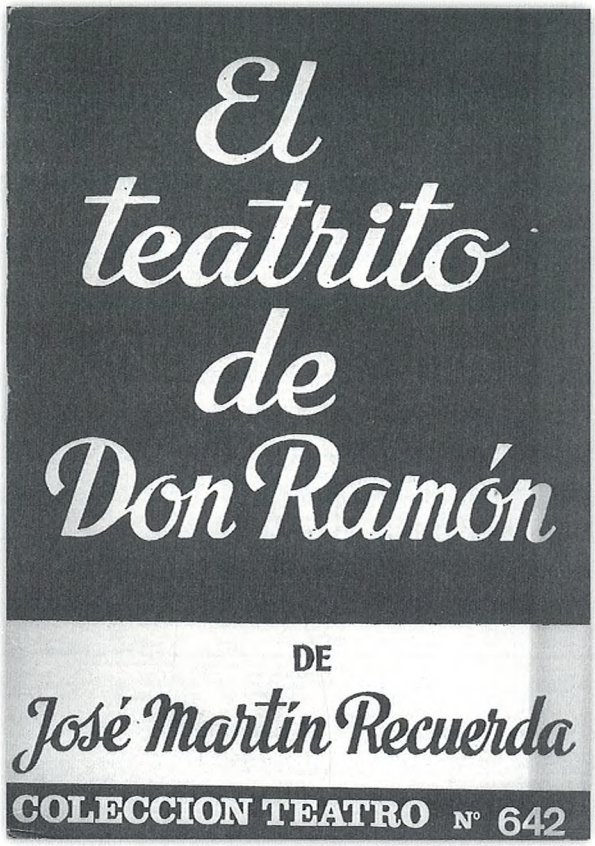
"Yo no dejaré mi teatrito, a pesar de todo, porque dejarlo sería casi morir. Una muerte en vida muy lenta. Y yo no quiero morir en vida. [...] No me importa la burla ni el fracaso; lo que me importa es seguir. "

En la imagen última de don Ramón, *"cogido al telón del teatrito como una persona desamparada"*, se plasma el profundo sentido trágico de una dramaturgia que hubo de enfrentarse a todas las adversidades. Como escribe Antonio Fernández Insuela, "al dramatizar una historia en buena medida autobiográfica, Recuerda presenta la actividad teatral como un ejemplo de la lucha por la belleza, como sustitutivo de un mundo feo, egoísta, interesado y cruel: la salvación vital a través del arte escénico, aunque no lo reconozcan sus destinatarios, es decir, los espectadores"[1]. Pues es el caso que el drama de Martín Recuerda tuvo cuando su estreno un fracaso parecido al de la obra que dramatiza en su seno; fracaso que llevó al autor, según él mismo nos dice, a la convicción de que siempre "hay que dar la cara en el teatro, sublevando los ánimos y luchando, frente a frente, con el público", de tal modo que, a partir de entonces, se prometió a sí mismo que sus personajes "se rebelarían siempre, que exaltarían siempre las conciencias, que gritarían, que no se dejarían hundir en ningún momento, porque al español había que darle eso: lucha, pasión, acción, rebelión, consuelo, cariño y, sobre todo, un no morirle entre nuestras propias miserias"[2].

Escena de Las salvajes en Puente San Gil

1 "Sueño y desengaño en *El teatrito de don Ramón*", en Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, *Historia y antología del teatro español de posguerra*, Madrid, Fundamentos, 2005, p.306.

2 "Pequeñas memorias", en *El teatrito de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*, Madrid, Taurus, 1969, p.55.



Nuestro autor había podido comprobar poco antes, en 1954, con motivo del estreno de *La llanura*, cómo el camino del teatro en la España del franquismo estaba empedrado de dificultades que no sólo eran sociales o estéticas sino también políticas. Hoy, a los más de cincuenta años de su estreno, conmueve y estremece, a la vez, la lectura de este drama que no se publicaría hasta 1977, en la revista *Estreno*, dirigida por Patricia O'Connor, una de las grandes figuras del hispanismo norteamericano a quien el teatro español contemporáneo debe gratitud y reconocimiento. La pieza lleva al frente una nota con la siguiente advertencia: "Esta obra fue escrita en Granada en 1947. El comité de censura, después de muchas deliberaciones, quitó dos cosas que el autor consideraba esenciales: fusilamiento y guerra civil"[3]. La anécdota de este drama primerizo, cuya carpintería deja ver algún que otro mal remate, se sitúa en "un barrio de una ciudad del sur de España", y sus *dramatis personae* aparecen nombradas genéricamente: Abuelo, La Hija, El Hijo, El Amigo, La Madre... Todo ello transpira un indudable aire lorquiano, al que contribuyen los varios cantes flamencos que van pespunteando con su *quejío* el seco y austero diálogo de unos personajes que desean saber el lugar donde están enterrados sus familiares desaparecidos en la guerra. De esos cantes, unos son de amor, otros de alegría y de tristeza, y los hay también que –incorrección gramatical al margen– pretenden conjurar ese olvido:

3 *Estreno*, III/1 (1977), s.p.

Ay, los pasos,
los pasos que se *andaron*.
Por mucho que se olviden
no se olvidaron.

Los personajes de Martín Recuerda, al igual que los de Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez y Ricardo Rodríguez Buded, no podían ni querían olvidar un pasado tan aciago y reciente. Ni olvido ni silencio. La terrible orden con la que Bernarda Alba cierra la tragedia que acaba de cernirse sobre su casa no iba con ellos, aunque Sastre la evocaría –en tanto alegoría de la censura franquista, y sin que ésta, por cierto, se apercibiera de ello– en su drama *La mordaza*: "Y en esta casa, desde hace dos meses, no hay más que silencio... Un espantoso silencio..." Del modo apasionado que le es característico, expresaba este mismo sentir Rodríguez Méndez: "Desde *Vagones de madera* a *Los quinquis de Madriz*, he querido gritar. Y me han tapado la boca una y otra vez. Por eso quiero gritar cada vez mejor, con más fuerza. Aunque no se me oiga"[4]. En este sentido, bien pueden considerarse nuestros dramaturgos como vengadores no sólo de la memoria del gran poeta asesinado sino también de su personaje más débil, la hija menor de Bernarda.

Sobre los vengadores de Adela o de Lorca –que tanto monta–, desde Antonio Buero Vallejo al más joven y todavía en activo Alfonso Sastre, cayó en seguida la etiqueta de "realistas". Casi unánimemente, los historiadores han tendido a agruparlos en una presunta *generación realista*, sin reparar en lo simplificador e inexacto del marbete. Realistas eran también por esos mismos años autores de muy distinta y distante ideología como Joaquín Calvo Sotelo, con su gran éxito de *La muralla*, José Antonio Giménez-Arnau, e incluso el dignísimo Alfonso Paso de *Los pobrecitos*, amén de otros que José Monleón estudió en su libro *Treinta años de teatro de la derecha*. Pero, además, incluso buena parte de las obras escritas o estrenadas en los años cincuenta, se resisten a ser calificadas de "realistas". Es lo que ocurre con una de las más importantes, la emblemática *Escuadra hacia la muerte*, de Sastre, próxima a un tipo de tragedia existencialista a lo Jean-Paul Sartre. Más alejadas de un realismo *stricto sensu* están todavía las obras de Carlos

4 "Lo poco que yo puedo decir", en *Los inocentes de la Moncloa. La tabernera y las tinajas*, Madrid, Taurus, 1968, p.18.

Muñiz: *El grillo, El precio de los sueños* y, sobre todo, *El tintero*, inmersas dentro de un renovado expresionismo con influjos de Kafka. En otras, como las del propio Buero –*En la ardiente oscuridad, La tejedora de sueños, Irene, o el tesoro*– asoman miradas simbolistas[5]. Ya a finales de los sesenta, tras la revelación de Valle-Inclán en los escenarios, nuestros autores asumieron la estética deformada del esperpento[6]. Así, Muñiz, en la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, Recuerda, en *Las conversiones* o *El carnaval de un reino*, o Rodríguez Méndez en las *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Por consiguiente, sólo con muchos matices puede aceptarse la adscripción de estos autores al realismo que, hacia esa misma época, caracterizaba buena parte del panorama literario[7]. Por otra parte y en el fondo, realismo, simbolismo, existencialismo o expresionismo eran formas lícitas y eficaces de protestar contra un medio teatral que había quedado desvencijado tras la guerra o cubierto de telarañas, como denunciaba el drama de Muñiz así titulado, y que comienza con la aparición de un enigmático Hombre que, con el mango de su paraguas, quita "*una enorme telaraña incrustada en un telón de gasa que ocupa toda la embocadura*".

Es de justicia reconocer que, aun cuando toda la literatura española padeció el trauma de la Guerra Civil, fue el teatro, de todos los géneros, a causa de su mayor repercusión pública, el más afectado por la censura. De este modo, mientras que la lírica y la narrativa siguieron un camino que no puede calificarse de descendente respecto de la producción habida antes de 1936, la literatura dramática vivió momentos de zozobra, sólo paliados por puntuales estrenos debidos a Antonio Buero Vallejo y los ya mencionados autores que la crítica ha considerado dentro de este grupo neorrealista[8].

---

5 Más justo es hablar de "autores neorrealistas", como hace Virtudes Serrano en el capítulo correspondiente de la *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp.2789-2815: "A partir del año 1949, con el estreno de *Historia de una escalera*¸ de Antonio Buero Vallejo, penetra en el teatro español de la época una nueva noción de realismo; la que tiene como punto de partida el contar desde la escena los aspectos menos tolerables de una sociedad en la que los individuos más desfavorecidos por la fortuna luchan por una vida sin horizontes y avanzan hacia un incierto porvenir, en la situación de una España asolada por la Guerra Civil y sumergida en una azarosa posguerra" (p.2789).

6 Véase el libro de César Oliva, *Disidentes de la generación realista : introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

7 Ángel Berenguer prefiere hablar de "realismo social", como se hace cuando se trata de la novela (López Salinas, Ferres, Martín Gaite, Fernández Santos, Caballero Bonald, Sánchez Ferlosio); en su "Introducción" a Lauro Olmo, *Teatro completo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2004, pp.19 ss.

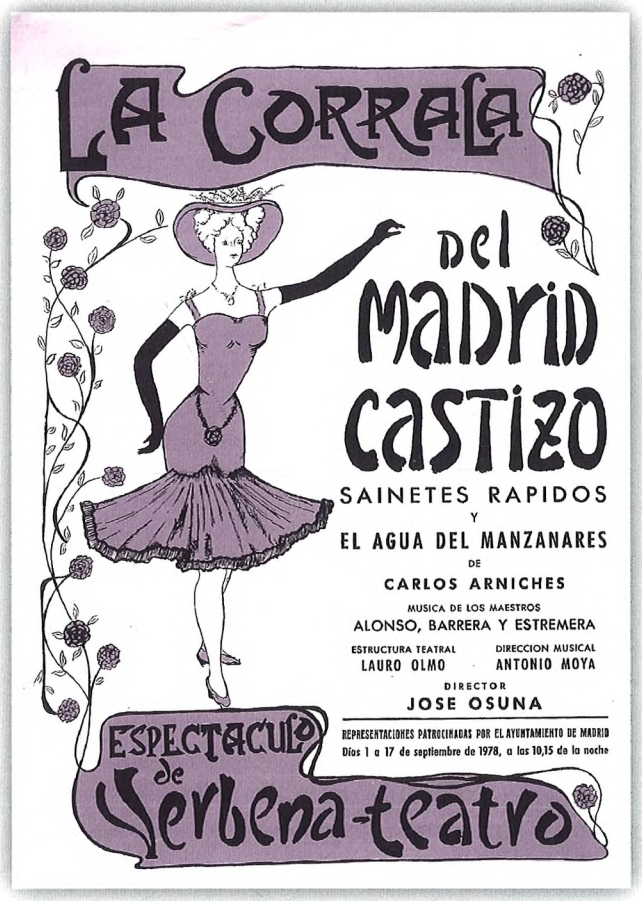
8 El desequilibrio a la hora de tratar los géneros es evidente. Véase, por caso, el monográfico de la revista *Cuadernos del Lazarillo*, 22 (2002) dedicado a *Poesía y teatro en la época franquista 1950-1975)*: frente a nueve artículos dedicados a la poesía, sólo dos abordan el estudio del teatro.

	CARTELERA TEATRAL DEL MEDIO SIGLO
1949	Buero Vallejo: *Historia de una escalera.*
1951	Buero Vallejo: *En la ardiente oscuridad.*
1952	Buero Vallejo: *La tejedora de sueños.*
1953	Sastre: *Escuadra hacia la muerte.*
1954	Martín Recuerda: *La llanura.* Sastre: *La mordaza.*
1955	Muñiz: *Telarañas.* Sastre: *La sangre de Dios.*
1956	Martín Recuerda: *El payaso y los pueblos del sur.* Buero Vallejo: *Hoy es fiesta.*
1957	Muñiz: *El grillo.* Sastre: *El pan de todos. El cuervo.* Buero Vallejo: *Las cartas boca abajo.*
1958	Buero Vallejo: *Un soñador para un pueblo.*
1959	Martín Recuerda: *El teatrito de don Ramón.* Rodríguez Méndez: *Vagones de madera.*
1960	Sastre: *La cornada.* Buero Vallejo: *Las Meninas.* Rodríguez Buded: *La madriguera.*
1961	Muñiz: *El tintero.* Rodríguez Méndez: *Los inocentes de la Moncloa.* Sastre: *En la red.*
1962	Olmo: *La camisa.* Buero Vallejo: *El concierto de san Ovidio.* Rodríguez Buded: *El charlatán.*

El periodo está limitado, pues, por las fechas de 1949 y 1962, con los estrenos, resonantes cada uno a su modo, de *Historia de una escalera* y *La camisa*. A pesar de sus diferencias, tanto la obra de Buero como la de Olmo obedecen a un mismo trazado ambiental, de gran solera en el teatro español: "una casa de vecindad", la primera; "un barrio extremo de Madrid", que deja ver una tasca y "una casa popular de dos pisos", la segunda. Estamos, sí, ante el lugar, no por real menos imaginario, del sainete y de la zarzuela chica: *La casa de Tócame Roque, La verbena de la Paloma, La Revoltosa*... En Olmo –gran devoto de Arniches– hasta el lenguaje es un calco de aquel pueblo chulapón: "Ese tío me estomaga. ¡No le des palique!", "¡No seas gilí!", "Si la Luisa no estuviera tan gorda, estoy seguro que dormíamos con manta. ¡Pero la condená tié un volumen que...!", "¡Y por si una no estuviera bastante asqueá, le cae encima este pellejo de tío que no tie reaños pa exigir lo que haga de él un hombre!"... El calco es, a

veces, tan manifiesto, que el propio autor se ve en la obligación de poner distancia respecto del modelo:

Por la puerta de la casa de los corredores hace su aparición RICARDO. *Avanza hacia la mesa, estirado y vestido de domingo. Un buen trozo de esparadrapo le cruza una de las sienes. –Este personaje no tiene nada que ver con el "chuleta" de sainete costumbrista–.*

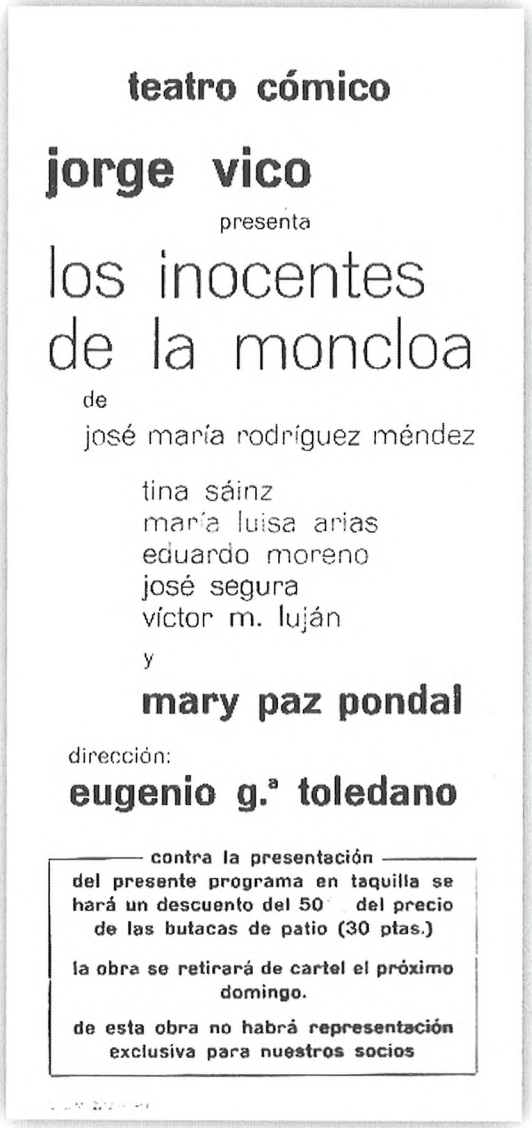


Hasta ahí llega la imitación de aquel teatro popular, abocado siempre al final feliz y a la moraleja bondadosa. La actitud de Buero y sus seguidores toma del sainete sólo el envoltorio, pues el contenido en nada conduce a la risa amable sino que aboca al llanto y al dolor[9]. De hecho, las posibilidades tragicómicas del género ya las había entrevisto Carlos Arniches en sus tragedias grotescas, en una de las cuales –*La señorita de Trevélez*– habría de inspirarse Juan Antonio Bardem –quien por estos años dirigió también alguna obra de Sastre– para su película *Calle mayor* (1956). Ese envés no complaciente del sainete es el que, unos años más tarde, explorará José María Rodríguez Méndez en una de sus piezas mejores, *Historia de unos cuantos*, para la que toma prestados del género chico sus tipos –el Julián, la Susana, el Felipe, la Mari Pepa, Serafín el Pinturero– con la intención de seguir el rastro de sus vidas desde 1898

9 Otro buen ejemplo es *La madriguera*, de Ricardo Rodríguez Buded, cuya acción transcurre en un piso de "una casa de vecindad".

hasta 1946; es decir, desde el desastre que marcó a toda una generación hasta el desastre aún mayor que marcaría a varias generaciones, entre ellas esta del medio siglo[10].

Lo trágico como elemento sustancial del teatro neorrealista imposibilitaba cualquier concesión al humor, probablemente considerado entonces por la mayoría como un elemento de alienación sólo en manos de aquellos autores que, a la postre, se habían situado del lado franquista: Mihura, López Rubio, Neville... Uno de los pocos que, en tiempos tan serios, se permite una divertida licencia irónica es Rodríguez Méndez en su drama *Los inocentes de la Moncloa*, protagonizado por un puñado de jóvenes que malviven en la pensión de turno preparando unas oposiciones a la nada:


teatro cómico

jorge vico

presenta

los inocentes de la moncloa

de

josé maría rodríguez méndez

tina sáinz
maría luisa arias
eduardo moreno
josé segura
víctor m. luján

y

mary paz pondal

dirección:

eugenio g.ª toledano

contra la presentación del presente programa en taquilla se hará un descuento del 50 del precio de las butacas de patio (30 ptas.)

la obra se retirará de cartel el próximo domingo.

de esta obra no habrá representación exclusiva para nuestros socios

SANTANA.- Ánimo, chaval, que mañana es tu día...

JOSÉ LUIS.- Déjame tranquilo dentro de mi angustia...

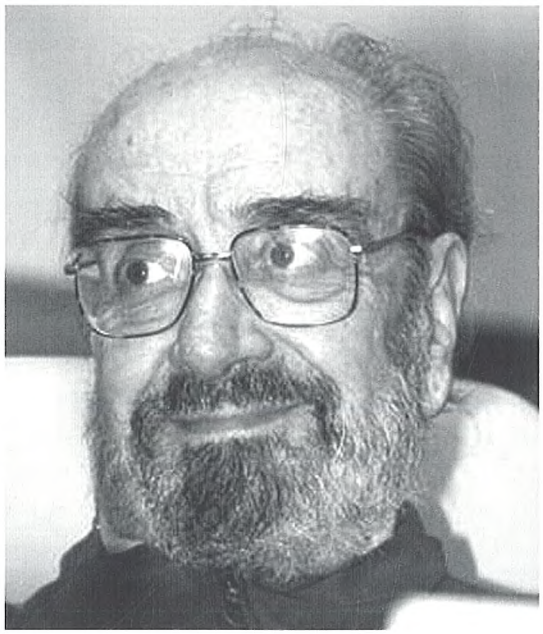
SANTANA.- Esa frase debe ser de alguna obra de Buero Vallejo.

Este sentido unamuniano de la angustia es el que redunda en beneficio de un género al que, habitualmente, se le achaca escasa tradición en la historia del teatro español: la tragedia. Y tampoco en esto los autores del medio siglo siguen una misma senda. Tal vez los casos que ofrecen un mayor antagonismo sean los de Buero Vallejo y Sastre.

10 Véase mi "Historia de unos cuantos o la muerte del Felipe", dentro del *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005, pp.175-179.

Buero, que venía de vivirla en carne propia, es quien de un modo más coherente reflexiona sobre su alcance y su sentido en la época contemporánea. También quien la acomoda de un modo más hábil a una visión del mundo optimista que todavía tiene en el horizonte la utopía. Si en *Historia de una escalera* el final abierto aparece contrapesado por un sentido fatalmente cíclico y casi inmovilista del tiempo, en obras posteriores hace más explícita esa visión favorable. Véase, por caso, *Hoy es fiesta*, cuyo escenario se sitúa en la azotea de una casa de vecindad cualquiera, y cuyas palabras finales no dejan lugar a dudas sobre el alcance catártico y superador de la tragedia: "Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita..." Ese broche esperanzado es el que cierra, en fin, todo su gran ciclo trágico: *En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio, El tragaluz, La fundación...*

En cambio, la mejor tragedia de Sastre, *Escuadra hacia la muerte*, está desprovista de todo sentido esperanzado, abocada al *huis-clos* sartriano, o al silencio lorquiano. La casa regentada por la Madre tiránica se ve ahora convertida en la casa de un guardabosques donde la escuadra de soldados, comprometida en una misión suicida, espera su muerte en combate. En este caso no sólo mueren las víctimas inocentes, sino el también despótico Cabo Goban que los manda. Su asesinato no sirve sino para acentuar el aspecto fatalista del drama. Como señala Ruiz Ramón, "de ser sólo víctimas de un destino impuesto, se han convertido en responsables de su propio destino"[11]. Mientras Pedro anticipa que denunciará el asesinato y asume el castigo que le espera, Andrés y Adolfo deciden huir; Javier se cuelga de un árbol, y el único con posibilidad de contarlo es Luis, que se pregunta: "Y todo esto,



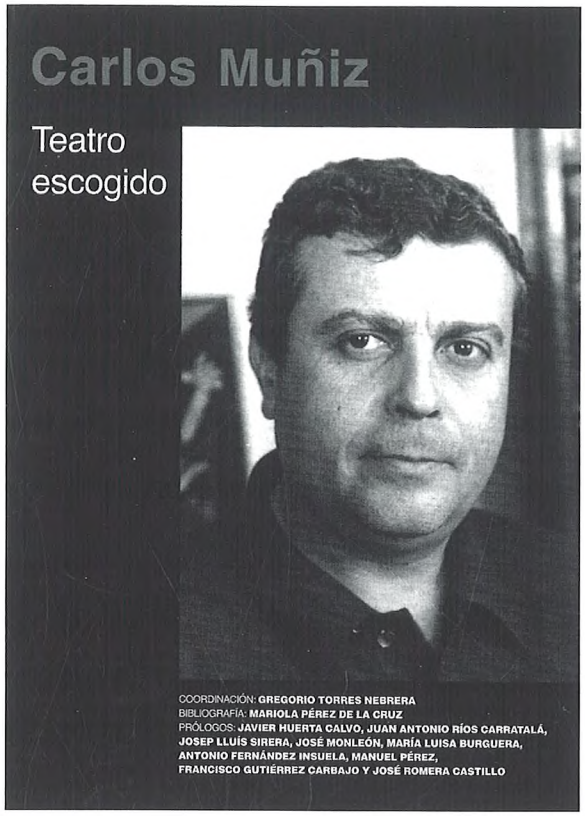
Alfonso Sastre

11 *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1975, p.392.

¿por qué? ¿Qué habremos hecho antes? ¿Cuándo habremos merecido todo esto?". La escuadra no es sino, como dirá el mismo Javier en un monólogo que sostiene en su turno de guardia, un símbolo de toda "una generación estúpidamente condenada al matadero". La conclusión no podía ser más propia de una actitud existencialista bastante extendida en la Europa de esos años, pero al fin y al cabo ya estaba en la mayor de nuestras tragedias clásicas, en esa consideración de la vida como delito, sobre la que clama Segismundo. Sastre siguió ahondando en obras posteriores en la tragedia, aunque imprimiéndole un sello social cada vez más fuerte e, incluso, una intención revolucionaria, tal como ocurre en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, libre versión del célebre mito, cuyo significado invierte el autor –Tell yerra el tiro y mata a su hijo– para mostrar la necesidad ineludible de la revolución, y en esa misma línea incidirá en otros dramas posteriores como *En la red, La cornada* o, sobre todo, *Muerte en el barrio*.

Y no es que en *Escuadra hacia la muerte* faltase la dimensión social y política. Parece ser que su mensaje antibelicista provocó las iras de un espectador militar, cuyo informe ante sus mandos fue decisivo para que las representaciones de la obra fueran suspendidas. Sastre tenía del ejército sólo su experiencia de haber realizado el servicio militar, y, desde luego, la conmoción espiritual de haber conocido las consecuencias de la guerra española y de la más reciente guerra mundial. Otro compañero, Rodríguez Méndez, la poseía de un modo más directo por haber hecho la campaña de Ifni como teniente de complemento, y así la trasladó a su primer estreno, *Vagones de madera*, cuya acción sitúa en 1921, en plena guerra de África y en el contexto de la Semana Trágica de Barcelona, la misma que origina el fascinante diálogo de Max Estrella con el Preso en la escena VI de *Luces de bohemia*. Es la primera mirada que el buen dramaturgo madrileño tiende sobre la España de la Restauración, cuyos males seguían sangrando en la del medio siglo. A ésta seguirían después *El círculo de tiza de Cartagena, El vano ayer, Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* y *Flor de otoño*, hasta componer un retablo dramático de gran calado sobre nuestra historia más reciente.

No menos pesimista es el teatro de Carlos Muñiz, aunque sus obras se resistan a ser clasificadas como tragedias, pues que su diseño se reclama de la farsa expresionista, cuyo héroe es el pobre hombre u hombre común. Así Avelino, el protagonista de *Telarañas*, que recuerda no poco al unamunesco Augusto Pérez. Ambos han de moverse en medio de una

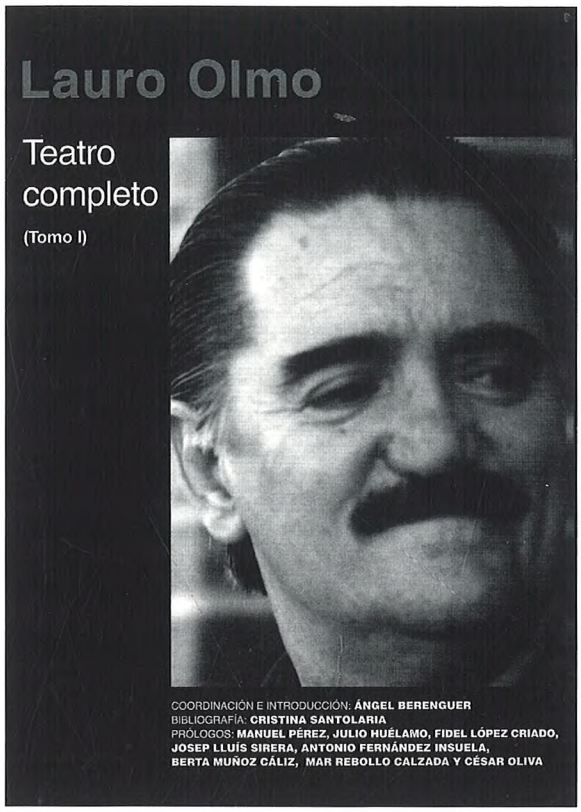


soledad existencial que los atenaza tanto al principio como al final de su triste peregrinaje, y de la que sólo escapan gracias a la compañía de un animal: el perro Orfeo en *Niebla*, y el gato Tartufo en *Telarañas*, con la diferencia de que, mientras el primero sobrevive a su amo, el segundo muere al caerse del tejado, dejando al protagonista en mayor soledad y angustia que al comienzo de la peripecia. No es gratuita la referencia a Unamuno, un autor cuyo sentimiento trágico de la vida está muy presente en estos autores del medio siglo: *El grillo*, también de Muñiz, lleva como lema un pasaje de *Amor y pedagogía*. En relación con estas piezas la crítica ha insistido en subrayar los elementos expresionistas que conforman el universo dramático de Muñiz, muy influido por el pesimismo de Kafka, la visión grotesco-sentimental de Chaplin y también, como acabamos de ver, por la angustia existencialista de Unamuno. El propio autor no ocultó nunca sus preferencias por la estética expresionista: "Creo que el expresionismo me da más libertad, me ofrece mejores posibilidades de dar la medida de una sociedad kafkiana, para la que el naturalismo resulta demasiado suave", le confesaba a Monleón en 1969 [12].

Por lo demás, estamos ante el relato de la trivial odisea del héroe anticlásico de la escena contemporánea, sea bohemio, paria, funcionario, oficinista o profesor de clases particulares. Una odisea que acaba en elegía. Tras la constatación de que el amor es efímero y la amistad, bastante imposible, sobreviene la muerte, pues no es difícil sospechar que, tras la caída del

12 En *El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles*, Madrid, Taurus, 1969, p.26.

gato Tartufo –la hipocresía es otro de los motivos que asoma en la obra– , sobrevenga la de Avelino, anticipando así el suicidio de Crock en *El tintero*. Crock es el personaje mejor trazado por Muñiz en tanto paradigma del antihéroe moderno, el dostoyevskiano hombre del subsuelo: alguien que ha de desarrollar su vida en una vulgar y deshumanizada oficina, en donde se ve sometido a un extraño marcaje por parte de sus jefes y compañeros: el Conserje, el Jefe del Personal y el Director, que no entienden su modo idealista y anticonvencional de comportarse; actitud que lo lleva al despido y al inevitable calvario posterior, un calvario que tiene sus estaciones en la pensión donde Crock malvive y que se ve obligado a abandonar por falta de pago; la oficina del señor importante a donde acude para pedir sin éxito colocación; la casa de su suegra en el pueblo cercano, donde viven su mujer –que le reprocha constantemente su fracaso– y sus hijos. En medio de esta incomprensión general Crock sólo encuentra consuelo y refugio en el Amigo, enigmático personaje que forma con el protagonista una pareja complementaria en cuanto a la actitud ideológica, como señalara Buero Vallejo: "La situación que vive convierte a Crock en un rebelde, mas no en un revolucionario; por su parte, el amigo se convierte en un desengañado que se refugia en la bondad individual y en la paz del ánimo". El calvario de Crock, rematado con la degradante sospecha de que su mujer le engaña con el Maestro del Pueblo, tiene como único final posible el suicidio. Sobra quizá la "Fantasía final" con que Muñiz remata la grotesca peripecia del cesante: el desfile lastimoso e hipócrita ante su cadáver de quienes le han hecho la vida imposible, y el reencuentro con el Amigo; liberados ambos de ataduras terrenales, ponen con sus risas cada vez más fuertes una rúbrica sarcástica y esperanzadora a la farsa. A pesar de sus relaciones con la farsa expresionista, *El tintero* ofrece algunas muestras de esperpentismo, visible en el nombre del trío de oficinistas aduladores y alienados –llevan el *Marca* bajo el brazo–, Pim, Pam y Pum, así como en la propia peripecia de Crock, análoga a la de Max Estrella, si bien el lenguaje tanto verbal como espectacular de la obra nos remite de nuevo a un ambiente más europeo. Acorde con la expresión lacónica de los personajes es el decorado esquemático, ideado por Muñiz para subrayar los ambientes tópicos de la vida moderna: "El despacho del negociante será 'el despacho del negociante'; la mesa de la oficina será 'la mesa de la oficina'; la alcoba de la pensión de Crock será 'la alcoba de la pensión de cualquier pobre hombre'". Del mismo modo, la indumentaria define la categoría no sólo social sino trágica del personaje: en la Parte segunda Crock viste "un



pijama a rayas horizontales y un gorro redondo de dormir", que recuerda el hábito de un presidiario. Particular importancia adquiría la iluminación, planeada de acuerdo con la estética expresionista, para "subrayar los momentos más dramáticos", y también la música: marcha norteamericana en los momentos más alegres, melodías de jazz en los de condición más absurda; marcha fúnebre al final...

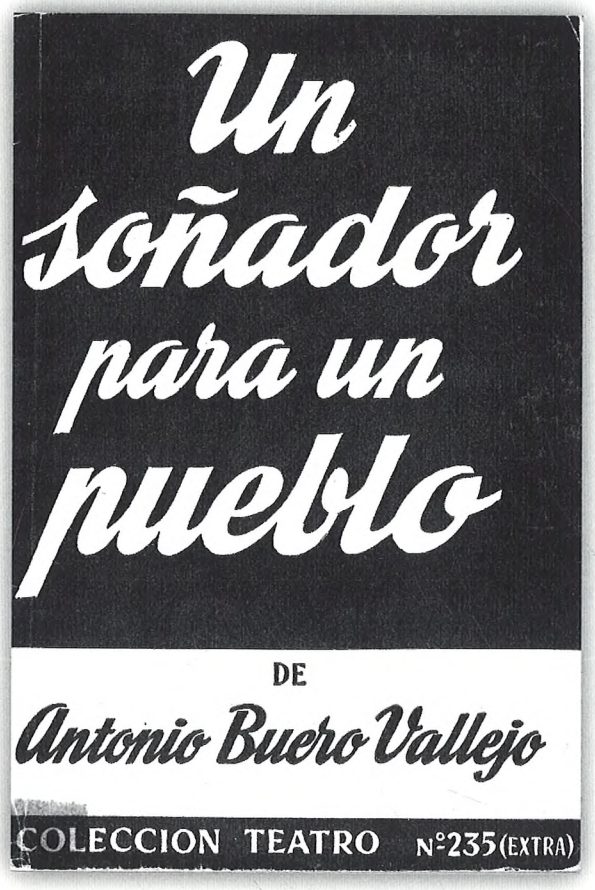
Para comprender desde estos primeros años del siglo XXI el teatro del medio siglo hace falta cierta dosis de comprensión y contar con que la brillante (al menos, en apariencia) y nueva rica España fue, no hace tanto, una "España gris de voces apagadas y repleta de supervivientes", de la que habla Juan Antonio Ríos Carratalá, al comentar *El grillo*[13]. Alguna de las obras de signo más social como *La camisa* no tienen precio en cuanto documentos de una época de miseria moral y penurias económicas. Cuando los jóvenes de nuestros días sólo conocen el fenómeno de la emigración por las oleadas de ecuatorianos, colombianos, marroquíes y subsaharianos que nos invaden de vez en vez, convendrá recordarles que hubo un tiempo no muy lejano en que las cosas fueron al revés, y eran los españoles los que habían de buscar el pan en los países ricos de Europa. Y entonces habrá que ponerles como ejemplo ese drama tan ácido de Lauro Olmo que es *La camisa*, poblada de unos personajes que sólo en la huida de España encontrarán satisfacción, en el grito de "¡Sácame de aquí!" que lanza, al final, una mujer que ansía emigrar a otros parajes menos oscuros. Y es que el ambiente de estas obras

13 *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1985, p.118

no podía ser más asfixiante y opresivo: el modesto piso, la pensión cutre convertida en madriguera, como enunciaba el título del drama de Ricardo Rodríguez Buded:

"Palabras, palabras, ¿para qué sirven? ¡Para amargarnos más! ¿Quién tiene la culpa? Nadie. ¡Lo único cierto es que vivimos juntos, juntos, apretados, echándonos el aliento unos a otros!"

Esa sensación de agobio es la que transmite el teatro del medio siglo. Sólo, muy de cuando en cuando, se encuentra salida a los problemas. En este sentido, no está de más recordar en este 2008, justo a los cincuenta años de su estreno, el primer drama histórico escrito por Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, y el de mayor dimensión política de los suyos, pues que el protagonista es el ministro de Carlos III, don Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, famoso por haber dado pie al motín que lleva su nombre y que acarrearía su caída del poder y el destierro a Italia, su país de origen. La peripecia histórica, en pleno siglo de las Luces, proporcionaba al dramaturgo el tejido esencial de la trama: el héroe, un representante del despotismo ilustrado, enfrentado a un pueblo de majos y manolos, amante de la tradiciones y precursor del que, muy poco tiempo después, daría aquel ominoso grito de "¡Vivan las caenas!".



El sueño del Esquilache bueriano en pro de una España más avanzada es, en realidad, una proyección de la utopía, asunto que apasionó siempre a su creador. No en balde, una de sus lecturas favoritas fue H. G. Wells, en cuya *Time Machine* habría de inspirarse para elaborar ese curioso experimento escénico que es *El tragaluz*. Por

lo demás, el hecho de que todo su teatro esté concebido en clave trágica no quiere decir que sus historias nos aboquen al *huis-clos* sartriano, al absurdo de Beckett o al escepticismo de Miller. Desde su profundo agnosticismo, tal como arriba hemos dejado claro, Buero concebía la tragedia al modo cristiano y en parecida línea a Calderón: el dolor y el sacrificio dejan siempre abierto un resquicio a la esperanza, por la que siempre hay que luchar. De ahí que, frente a la actitud más radical de alguno de sus colegas, pusiera en práctica su célebre posibilismo teatral. La recompensa es que, luego de mucho bregar en los escenarios, esquivando la censura y ganándose paso a paso a un público no demasiado adicto, nos ha dejado un elenco de memorables soñadores y utópicos, en cuyo ejemplo puede seguir mirándose el españolito de este aún joven siglo XXI.