PEDRO SALINAS, ALEJANDRO CASONA Y VÍCTOR RUIZ IRIARTE: EL EXILIO Y LA COMEDIA

Víctor GARCÍA RUIZ
(Universidad de Navarra)

Hace algunos años planteé en un libro sobre teatro de posguerra una tesis que me sigue pareciendo coherente y bastante sencilla, pero que me temo que ha sido malentendida y hecha víctima de prejuicios y rutinas.

Dicha propuesta trataba de llamar la atención sobre los múltiples factores de continuidad entre la escena española de la preguerra y de la posguerra, con el fin de contrarrestar la imagen, frecuente en los manuales, de un teatro en los años cuarenta completamente distinto del que fue efectivamente representado durante los años republicanos. Subrayo que no me refiero a los textos escritos para el teatro sino a los estrenos de las carteleras.

Como es evidente, el exilio había hecho estragos entre los autores; como es más que evidente, el régimen político era muy otro y la censura —que también existió durante la República— tenía ahora un signo fascista y ejercía una presión totalitaria. Pero si vamos más allá de estos factores macrohistóricos, veremos que, por ejemplo, la flor y nata de los autores exiliados habían tenido una presencia francamente

limitada en los escenarios y las carteleras. Una cosa era el teatro publicado, cuajado de textos renovadores y prometedores, y otra el teatro representado, que arrojaba un panorama más complejo en el que ahora no es cuestión de entrar.

Las grandes pérdidas para el teatro son Lorca y Casona, autores de sendos estrenos memorables en el Madrid de 1934: *La sirena varada* (17 de marzo) y *Yerma* (29 de diciembre). Lorca, bien consciente de que lo que importaba era conquistar un público, solo había tenido tiempo de estrenar otra comedia en Madrid (*Bodas de sangre*: 8 de marzo de 1933) y una en Barcelona (*Doña Rosita*: 12 de diciembre de 1935). Casona hizo un poco más: *Otra vez el diablo* (26 de abril de 1935) y *Nuestra Natacha* (6 de febrero de 1936). Uno y otro tuvieron solo entre un año y medio y dos años para consolidarse como dramaturgos; lo cual es poco, como sabe perfectamente cualquier autor incipiente.

Por otro lado, la gran mayoría de los cómicos y de los empresarios de antes y después de la guerra eran los mismos y sabían hacer el mismo tipo de teatro. Por no meternos a hablar del público. El teatro, creo yo, no cambia a base de guerras.

Quisiera fijarme ahora en un aspecto relacionado con este preámbulo, que consiste en comparar el teatro de tres autores, dos exiliados y otro que permaneció en España: el poeta Pedro Salinas (1891-1951), que escribió todo su teatro en el exilio; Alejandro Casona (1903-1965), que estrenó sus obras más características en el exilio; y Víctor Ruiz Iriarte (1912-1982), que al igual que Casona y Salinas, se formó en el ambiente teatral de los años treinta pero no logró estrenar su primeras obras hasta mediados de los años cuarenta, en la España de Franco.

Lo que me gustaría mostrar es que el teatro de estos tres autores contiene una misma raíz de signo poético basada en la imaginación y la fantasía, que es precisamente la tendencia mayoritaria del teatro español en los años treinta; una tendencia con la que los jóvenes autores pretendían hacerse un sitio, en el ámbito del teatro culto, entre la herencia del naturalismo teatral, bastante robusta por cierto, y la chabacanería del teatro cómico popular. Esta coincidencia estética en tres autores de edades distintas, colocados por la vida en situaciones diferentes, supone una especie de hibernación o prolongación en el

tiempo de esa tendencia poética y fabulativa que se dio en los años treinta, y resulta quizá más marcada en los dos autores exiliados, Salinas y Casona, que en el que permaneció en España, Ruiz Iriarte.

Pasemos a los detalles. De las quince piezas teatrales que escribió Salinas entre 1936 y 1947, casi todas en un acto, solo una subió a un escenario, un escenario no profesional sino estudiantil, el de la Universidad de Columbia (Nueva York), por el grupo dramático de Barnard College, el 16 de febrero de 1951, poco antes de morir el autor. Si prescindimos de cuatro obras en las que se refleja el Salinas humanista airado por la civilización americana y la sinrazón armamentística de la posguerra,[1] puede decirse que el resto de sus piezas exhibe con claridad la marca del exilio, la huella de su nueva situación existencial.[2]

Comencemos por *El Director*, la única escrita aún en Madrid, en 1936, como —atención— "*Misterio* en 3 actos". La obra se abre en un espacio ya casi convencional en aquellos años: escena partida que representa una consulta "como la de un médico" (1151), con su mecanógrafa y un misterioso Director, que regenta una Gran Academia de la Felicidad (1166). Con sus asombros ante el enigmático Director, la Mecanógrafa nos hace de focalizadora ante los varios casos que se presentan. El Director tiene una personalidad intemporal y misteriosa: "Esto mío es cosa de siglos" (1155); "yo... soy yo" (1167); "—... es usted mucho más de lo que parece (...) —Soy... el Director, hija, el Director. Yo soy el Director *(cae el telón mientras él pronuncia, erguido, estas palabras y la Mecanógrafa en el suelo, medio arrodillada, mira angustiada a su rostro)*" (1168). El Director plantea la vida a sus pacientes como un juego, incluyendo aquellos que presentan problemas de desdoblamiento de la personalidad. Todo este planteamiento lleva, por un lado, a la valoración de lo lúdico en la línea filosófica de Ortega y Gasset y a los conflictos de personalidad de, por ejemplo, Unamuno, por no remontarnos a Pirandello —que, por cierto, fue estrenado en Madrid a finales de los años 20. Y, ya en el plano de

---

[1] Me refiero a *La bella durmiente* (1a), *Sobre seguro* (1a), *Caín o una gloria científica* (1a) y *Judit o el tirano* (3a), que no comentaré aquí.

[2] Me referiré a cinco de ellas y no me ocuparé de *"La Estratoesfera", vinos y cervezas*, *La fuente del Arcángel*, *Los santos*, *El precio*, *El parecido* y *Doña Gramática* (en colaboración con Enrique Díez-Canedo y Joaquín Casalduero).

lo teatral, nos lleva al inquieto *Azorín* de *Doctor Death de 3 a 5* (trilogía *Lo invisible*, 1928) y sobre todo al estreno en Madrid (Alkázar, 3 de febrero de 1928) de *El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad*, de Nicolás Evreinov, traducida por *Azorín*.

Este teórico y director teatral ruso afincado en París defendía el "panteatralismo", una teoría según la cual hay que teatralizar el teatro a fin de teatralizar intensa y conscientemente la vida. En un nuevo *theatrum mundi*, el hombre que es consciente de la teatralidad de su vida es capaz de comprender su existencia como lo que es: un objeto de transfiguración, un *juego*. La misión del teatro es revelarnos y excitar permanentemente en nosotros esa conciencia interior ligada a lo lúdico.

En *El doctor Frégoli* Evreinov presenta un filántropo doctor que, para llevar la felicidad a unos desdichados, contrata a una compañía de actores para que finjan verdades que los alivien. El artificio y lo real terminan imbricándose de forma inseparable, como la vida y el teatro. Este tratamiento de la dicotomía ficción-realidad, menos desesperado y sombrío que el de Pirandello, se extenderá ampliamente en la escena española, desde el principiante Edgar Neville en su primera comedia, *Margarita y los hombres* (teatro Benavente, 9 de febrero de 1934), hasta —como pretendo señalar— Alejandro Casona, Ruiz Iriarte y Pedro Salinas.

El Director termina siendo un auto sacramental, una fantasía teológica en la que el Director representa a Dios, que ha creado a los hombres para ser felices; pero estos, que "tenían un jardín hermoso, con flores nuevas, con árboles sin estrenar" (1183), se entrometen en los planes del Director-Dios, no respetan el misterio e insisten en controlar aquello que se encuentra más allá de su razón. Por eso la Mecanógrafa se rebela y mata al Gerente pensando que este traicionaba a su idolatrado Director cuando en realidad era ese mismo Director, por el envés.

Lejos de estas claves simbólicas trascendentes pero muy cerca de la figura del demiurgo que crea un espacio de imaginación y fantasía como el de Salinas están *Prohibido suicidarse en primavera* de Casona y *El puente de los suicidas* de Ruiz Iriarte. Ignoro cuándo exactamente compuso Casona su comedia, pero fue estrenada en el exilio, en

México, en junio de 1937.[3] El espacio escénico es muy coincidente con el de Salinas: un hotel de montaña, que refleja el desarrollo incipiente en aquella España de un turismo que yo concreto en el Parador de Gredos. Este Hogar del Suicida casoniano se rige por la filantropía del Doctor Roda, auxiliado por una ex-suicida que le hace de secretaria —otro reflejo del incipiente trabajo femenino fuera del hogar, como antes la Mecanógrafa—, y constituye un mundo aparte en el que se acoge a los suicidas y donde se van integrando algunos personajes del mundo exterior. El tono de humor y farsa contemporánea es deliberado pero eso no resta trascendencia ni solidez a una comedia que teatralmente es mucho más firme que la de Salinas, y que lanza un mensaje de amor a la vida y de confianza en el poder de la imaginación.

El puente de los suicidas de Ruiz Iriarte se estrenó en Madrid en 1945 y fue el primer estreno profesional del autor. La obra comienza en un arrabal portuario de gran ciudad, en la noche, un espacio que transmite misterio y muerte, y donde han desaparecido unas cuantas personas, que busca la policía. Ese lugar maldito —mezcla de letra de tango, cine y novelas— contrasta con la casa de campo donde Daniel tiene recogidas a esas personas desaparecidas, a las que él ha ido salvando del suicidio. Ante Mary, su último rescate en el puente, Daniel se presenta como "¡Profesor de felicidad!" (45), en curiosa coincidencia con la Academia de Felicidad que concibió Salinas. Daniel es otro demiurgo —y van tres— donde no podemos dejar de ver un homenaje al Ricardo de *La sirena varada* —que sería el cuarto—, un tipo extravagante que "lejos de cualquier ciudad" (9), decide fundar una "república de hombres solos donde no exista el sentido común" (13) y donde los árboles, los fantasmas y hasta los colores existen o no según la capacidad de imaginación de las personas. Todo es cuestión de "entrar en el juego" que se propone en ese —de nuevo— espacio cerrado y aislado del mundo cotidiano. La acotación habla de una "grata fantasía del conjunto" en un ámbito que reúne el "sentido

[3] Este comentario humorístico indica que el estreno iba dirigido al público mexicano: "—... 'Índice anual de suicidios por amor: Inglaterra, 14; Francia, 28; Alemania, 41; Italia, 63; España, 480... Estados Unidos, 2'. —¿Dos solamente? —Dos. Eran mexicanos nacionalizados. (...) —... Desdichadamente España es un país arruinado: no nos queda ni un miserable volcán para estos casos" (94).

moderno y confortable" de lo contemporáneo con lo antiguo del "viejo caserón con vagos recuerdos de castillo y de convento", y de pinturas "de un arte nuevo que enlaza con los primitivos" (9). En suma: una mezcla de dos extremos que expresa plásticamente la convivencia de la farsa y el humor junto al drama que Ricardo terminará por descubrir.

La casa de campo, y el Daniel de Ruiz Iriarte tienen mucho en común con Ricardo y su empresa. Daniel y Ricardo tuvieron una infancia infeliz y tienen ahora un patrimonio disponible que les empuja a su noble misión redentora. En ambos casos, falla la utópica pretensión de aislar por completo el mundo de la ficción del mundo de la realidad. Pero si en *La sirena* la realidad se impone por completo a la ficción, en *El puente de los suicidas* la ficción, tras su aparente derrota, se venga de la realidad en forma de sueño ("Tú eres el sueño y la verdad juntos" dice Daniel a Isabel, 98) recuperado cuando el General lanza su arenga a una tropa inexistente.[4]

Pero volvamos al teatro de Salinas. *La isla del tesoro* (1944) es una comedia en un acto cuyo tema es el de la felicidad desde una perspectiva poética pero sumamente femenina y sumamente burguesa. Empieza, muy convencionalmente, con una escena de criadas que nos ponen en antecedentes. Marú es una señorita rica que se aloja en un hotel de lujo porque al día siguiente se va a casar; poco ilusionada, por cierto. Marú es una muchacha imaginativa que entiende los cuartos de hotel como islas donde buscar tesoros: "Toda habitación de hotel decente es una isla. Rodeada de agua por todas partes, en cañerías, en tubos, en radiadores, claro. Segura, protegida contra el mundo. En toda isla *comm'il faut* hay un tesoro escondido" (1270). Ahí tenemos el elemento que aísla de la realidad y la transfigura. A continuación, se produce lo inesperado, el tesoro: Marú da con un libreta abandonada por un hombre, una especie de diario en cuyas anotaciones descubre un alma gemela. La muchacha deshace su compromiso y decide esperar la llegada del desconocido, que nunca aparecerá.

---

[4] Esta es la solución a la que, por su cuenta, llegará el propio Casona en *Prohibido suicidarse en primavera* y, más aún, en *La dama del alba* y *Los árboles mueren de pie*. Más detalles en Peromsik.

En *La Cabeza de Medusa*, también en un acto (y escrita antes de febrero 1945), Salinas reincide en asuntos tan ultraconvencionales como el viaje de novios y la boda de la señorita de *La isla del tesoro*. Se trata ahora, nada menos que de una sombrerería de lujo en un gran almacén, espacio intensamente femenino donde unas cuantas mujeres revelan sus ansias de felicidad y sus frustraciones amorosas. Tanto Lucila, la encargada de la tienda, como Andrenio, empleado, anhelaban conocer "la verdadera vida". Por eso, Lucila abandonó a su marido, que se quedó en el remoto lugar donde vivían, y Andrenio, muchacho rico, se puso a trabajar de incógnito como dependiente en la sombrerería. Durante la breve acción comparecen ante los mostradores de la tienda una sucesioón de personajes: una pareja a punto de escaparse, ella alocada (Gloria), él (Rafael) artista sensato; también se presenta allí Rosaura, mujer que en su día se escapó con un artista y hoy desea salir del aislamiento en que se encuentra. Lucila, la ahora elegante dama de la sombrerería, fue su profesora de literatura en el internado, y también se escapó en su día con el marido que ahora ha quedado en aquel lugar "de fábula, de ocio, de ficción, allí, en esa casita junto al mar, con los libros, la barca a la puerta, el piano y el alejamiento de esto... del mundo" (1304). Son tres mujeres que huyen de lo ordinario en busca de la felicidad: "¿no tiene una mujer derecho a su felicidad, a buscarla por donde pueda...?" (1304). El tiempo, de una u otra forma, actúa en esas tres historias, al comienzo con una esperanza tan primaveral como el sombrero de Gloria, o al final: en la resignación de Rosaura y su barato sombrero de todo tiempo, o en la ruptura de Lucila, dama nueva en la ciudad moderna. Una obra lírica e insinuante, centrada en la vaga ansia femenina de encontrar y vivir su Vida.

Este mismo ansia de vida y felicidad en la mujer es el centro de *Academia de amor*, estrenada por Ruiz Iriarte en Madrid casi al mismo tiempo (7 de octubre de 1946) pero a miles de kilómetros de distancia de Salinas. Ruiz Iriarte nos lleva a un espacio tan femenino como el de *La Cabeza de Medusa*. En el piso 7º de un inmueble de la Gran Vía madrileña (toque de aislamiento y de secreto) otra elegante dama, Madame Fleriot, ejerce como "doctora en amor" tanto para casadas infelices como para muchachas ilusionadas. Al igual que la Lucila de Salinas, la madame Fleriot de Ruiz Iriarte ha huido de su pasado. También aquí se da la presencia de un hombre, un a modo de

outsider que destaca lo femenino del espacio creado. Aunque hay elementos de farsa, una menor aspiración poética y un toque sentimental innegable, el tema de fondo en *Academia de amor* es el mismo que en *La Cabeza* de Salinas: la felicidad de la mujer de clase media, abocada al noviazgo cuando es joven y al adulterio del marido cuando pasan los años. "¡Pobres mujeres!" exclama Madame Fleriot (134). Puesto que se trata de una comedia en tres actos, Ruiz Iriarte tiene espacio para desarrollar todo un juego de fingimientos y apariencias en que personajes como Tomás o Adela tienen que abrazar la ficción para transformar la realidad y recuperar el amor perdido. En cambio, para la propia Fleriot, cuyo verdadero nombre es Paulina, no existe ninguna ficción capaz de redimir un pasado que incluye haber abandonado a su marido y a su hija. Fleriot se declara "al servicio de las mujeres que sufren por un loco o un malvado, o por ellas mismas". El mensaje de esta dama, sin embargo, es más moralizante que el de la dama de Salinas: "Les diré que la vida sólo es bella cuando se ama" (154).

El peso de lo femenino se mantiene en *El chantajista* de Salinas, fantasía en un acto (junio 1947), que desarrolla todo un intenso juego entre la ficción y la realidad, la apariencia y la verdad, que hace pensar en las farsas lorquianas. Todo gira en torno a la devolución de unas cartas de amor de Lucila por parte de Lisardo, el chantajista, que rechaza el dinero a cambio de un encuentro con la dama, al que acude disfrazado de Romeo, en "una escena de sueño, sin toque realista" (1497). Pero resulta que las cartas, en realidad, no lo eran. Habían sido escritas no a un amante sino en busca de un amante; no eran realidad sino ficción, que se vuelve realidad cuando Lisardo las encuentra y encarna el ideal forjado por Lucila.

> —¿A quién se las escribías [las cartas]? A alguien era…
>
> —A ti…, al que ibas a ser tú… Es decir, a nadie, entonces… Ese amante de las cartas era al anhelo de un amante así… No existía pero yo seguí escribiéndole, segura de que alguna vez iba a nacer… (…) y al ir [tú] leyendo, como si fuera verdad, los rasgos de mi amante, la figura de mi amante, tal como yo los anhelaba, tú empezaste a darles tu persona, a llenar su vacío con tu cuerpo… (…)
>
> —Sí, somos de verdad…; por fin somos de verdad… (1503)

Me referiré, por último, a *Ella y sus fuentes*, comedia en un acto (antes de noviembre 1943) donde Salinas hace una sátira tanto de los eruditos acartonados del menendezpelayismo como de los *scholars* americanos devotos de las notas a pie de página que él tanto aborrecía. El instrumento de la sátira es, una vez más, la imaginación y la fantasía, que operan sobre don Desiderio Merlín, pomposo académico que ha dedicado su vida a Julia Riscal, una heroína a la manera de Mariana Pineda, en el imaginario país Estivia, cuya biografía está a punto de publicar. Al bueno de Merlín se le aparece la mismísima Julia Riscal, fusilada en 1843, y le releva que en realidad ella no tenía nada que ver con la causa de la libertad, que a ella la fusilaron por encubrir a su prima, la cual tampoco era muy entusiasta de las libertades políticas, pero se involucró en la conspiración por amor del conspirador, que era un exaltado. En suma, toda la erudición de don Desiderio es falsa; la realidad es más vulgar que los mitos históricos.

Una tesis muy semejante subyace en la farsa en un acto de Ruiz Iriarte *Un día en la gloria* (1943), una fabulación sobre el tema de la posteridad y su mutabilidad en el mundo moderno, regido por la cultura de masas y dominado por el cine y los periodistas. En un espacio irreal representado por una "gran terraza, de blanco pavimento, a elevadísima altura" (11) que representa la Gloria, habitan celebridades del pasado como Juana de Arco, Don Juan, Napoleón o Diego Corrientes. A esa Gloria llega un actor, Robert Lorry, famosísimo por interpretar a Napoleón en el cine. Al final, el verdadero Napoleón tiene que abandonar la Gloria, desplazado por el "falso" Napoleón que han creado los medios de comunicación en el siglo XX. Como en la farsa de Salinas, una cosa es la historia y otra el mito, una Gloria falsificada.

Al teatro de Salinas no se le puede llamar teatro en el más pleno sentido porque nunca alcanzó la prueba del público. Y se le nota. En general, le perjudica la facilidad verbal del autor, su experiencia como poeta. Con frecuencia los personajes hablan demasiado, y demasiado literariamente. Las dos comedias en tres actos me parecen hoy remotas e insostenibles. En cambio, las piezas en un acto, precisamente por la obligada síntesis, soportan mejor el paso del tiempo. No faltan, sin embargo, algunos aciertos: por ejemplo, *Los santos*, el madrileñismo de *La Estratoesfera: vinos y cervezas* o el costumbrismo andaluz de

La fuente del Arcángel, donde se advierte una graciosa asimilación tanto de Arniches como de los Álvarez Quintero, yuxtapuesta al temperamento lírico y culto del poeta.

El propio Salinas fue bien consciente del peligro de escribir teatro sin público. Poco después del estreno estudiantil de *La fuente del Arcángel*, traducido al inglés, ante público amigo y americano, escribía lo siguiente en cartas a varios amigos:

> Yo he sacado algo de la representación: la comprobación de que esa obra, por lo menos existe como teatro; que no es palabrería recitada por actores frente a una decoración, sin consistencia real, sino que encarna personajes y acción. (...) *Solo ahora comienzo a vislumbrar lo que es teatro*. (1420)
>
> Esa primera experiencia dramática de mi vida me ha enseñado mucho, con ser, tan solo, una obra. *Es absurdo eso de haberme puesto a escribir teatro donde no se puede representar*. (1421-22)
>
> Los personajes no suenan a muñecos o a recitadores de vaniloquios, con un fondo pintado. Ya es algo; he cobrado cierta confianza en mi capacidad de escribir teatro. Pero esto se refiere solo a esta obra. ¿Y las demás? ¿Se sostendrán, también, como esta? Ahora tengo más ganas que nunca de verlas. Y *ahora me doy cuenta del daño que me ha hecho el no poderlas ver antes: quizá eso hubiera decidido un rumbo de lo que escribo, en un sentido o en otro*. ¡Qué tremenda es la dependencia de lo material, de lo pesada y complicadamente material! (...) Tantas personas y trastos y trapos y telones, y chirimbolos, y lo que uno inventó pendiente de la conjunción certera de todo ello. (1424; subrayado mío)

Para rematar, reconecto con mis comentarios iniciales: me parece que el llamado "teatro de evasión", la "comedia de la felicidad", que suelen asociarse a la censura existente en la España de Franco, no solo tienen hondas raíces en la España republicana sino que también resisten al exilio. En conjunto, creo que el teatro de Salinas depende solo en medida escasa de la experiencia del exilio. En cuanto a Casona, de *La dama del alba* (teatro Avenida, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1944) valoramos el ejercicio de nostalgia popular asturiana porque sabemos que se escribió en la lejana Argentina pero, en sí misma, es un nuevo homenaje a la capacidad de la ficción para hermosear la realidad, que podía haberse estrenado perfectamente en el Madrid de los años cuarenta; al igual que *Los árboles mueren de pie* (teatro

Ateneo de Buenos Aires, 1 de abril de 1949) y el resto de las comedias de Casona, que tan buena recepción tuvieron en el Madrid un poco aperturista de los años sesenta, para desesperación de dramaturgos inconformistas. Estos habían hecho del "teatro de evasión" la imagen y la síntesis del franquismo teatral, del teatro de la derecha. Y ahora se veía que las cosas no eran tan sencillas.

Obras citadas

CASONA, Alejandro: *Otra vez el diablo. Nuestra Natacha. Prohibido suicidarse en primavera. Los árboles mueren de pie*. México: Porrúa, 1981.

—: *Teatro: La sirena varada. La barca sin pescador. Los árboles mueren de pie*. Buenos Aires: Losada, 1951.

EVREINOV, Nicolás: *El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad*. El Teatro Moderno. 131. Madrid: Prensa Moderna, 1928.

—: *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Leviatán, 1956.

GARCÍA RUIZ, Víctor: *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Pamplona: Eunsa, 1999.

PEROMSIK, Stanley: "Ruiz Iriarte´s *El puente de los suicidas*: A Rejoinder to Casona´s *La sirena varada*". Romance Notes 21 (1980): 33-37.

RUIZ IRIARTE, Víctor: *Tres comedias optimistas. Un día en la gloria. El puente de los suicidas. Academia de amor*. Madrid: Artegrafía, 1947.

SALINAS, Pedro: *Obras completas. I. Poesía, narrativa, teatro*. Eds. Enric Bou y Montserrat Escartín Gual. Madrid: Cátedra, 2007.

—: *Obras completas. III. Epistolario*. Eds. Enric Bou y Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra, 2007.